

# TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 1-15 martie 2009

156



Judetul Cluj

3 lei

Adrian Popescu

Traduceri din

**GIORGIO CAPRONI**

[www.revistatribuna.ro](http://www.revistatribuna.ro)



Lao Pi *Templu*

**Cărți în  
dezbatere**

Ion Vlad  
**Farmecul trist  
al povestirii...**

Interviu cu  
producătorul de film  
**János Szántai**

Ilustrația numărului: Lao Pi

## TRIBUNA

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:  
I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan  
Marc Maria Georgeta

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

## info

### Concurs Național de Poezie ProVERS

- termenul limită de trimitere a lucrărilor este 15 martie 2009 -

Primăria Municipală Gherla și Casa Municipală de Cultură Gherla, în colaborare cu Mănăstirea Nicula, organizează Concursul Național de Poezie ProVERS, ediția a III-a, mai 2009. Concursul se va desfășura pe două secțiuni:

**I. Volum de debut:** scriitorii care au debutat în volum, la orice editură națională sau internațională (condiție unică: ISBN), între 1.VI.2008-1.IV.2009, pot trimite, într-un plic A4, volumul de debut, în 5 exemplare, cu CV atașat, sau în format electronic, pe adresa concursului. Va exista un singur premiu național.

**II. Grupaj de poezie în manuscris:** tinerii poeți, cu vârsta maximă de 30 de ani, nedebutați în volum și (implicit) nemembri ai UR, pot trimite, până la data de 15.III.2009, minim 7 și maxim 10 texte poetice, tehnoredactate față-verso, în 5 exemplare, la 1 rând, font Times New Roman, dimensiune 12. Într-un plic format A4 se introduce grupajul de poeme; pe prima pagină a grupajului este scris un motto; în același plic A4 se introduce un plic mic, închis, cu același motto scris pe verso; înăuntrul plicului concurentul va pune un CV care va cuprinde: a. motto-ul pus pe plicul mic și pe grupajul de poezii; b. nume/prenume; c. dată/loc de naștere; d. studii, premii/distincții/activitate culturale/literare; e. un crez poetic de maxim 10 rânduri; f. o fotografie tip buletin. Adresa la care vor fi trimise lucrările (pt. ambele secțiuni) este Casa Municipală de Cultură Gherla, P-ța Libertății nr. 1-2, mun. Gherla, jud. Cluj, cu mențiunea „Pentru Concursul de Poezie ProVERS - grupaj de poezie”. Grupajul de poeme poate fi trimis și pe adresa [concursulprovers@yahoo.com](mailto:concursulprovers@yahoo.com). În acest caz, se atașează mesajului și CV-ul.

Juriul: 6 persoane - scriitori și critici literari de marcă (componenta juriului va fi făcută publică la 15 martie 2009).

Festivitatea de premiere va avea loc în cadrul Întâlnirilor de la Nicula, ed. a IV-a, mai 2009. Premii: Premiul național ProVERS pentru volum de debut: 1.000 RON; Premiile pentru grupaje de poezie: Marele Premiu - 800 RON, Premiul I - 600 RON, Premiul II - 500 RON, Premiul III - 400 RON, Mențiune I - 300 RON, Mențiune II - 200 RON. Vor fi acordate premii suplimentare, oferite de instituțiile culturale clujene, de publicații și edituri și de persoane fizice: cărți, abonamente, publicații, bani. Drumul, cazarea și masa vor fi asigurate de către organizatori. **Dead-line: 15 martie 2009!**

Persoană de contact: Luigi Bambulea - 0742 699 745 / [luigi16sem@yahoo.com](mailto:luigi16sem@yahoo.com)  
[concursulprovers@yahoo.com](mailto:concursulprovers@yahoo.com) / [www.concursulprovers.ro](http://www.concursulprovers.ro)

### Festivalul Național de Umor „Zâmbete în prier”

- lucrările pot fi trimise până în 20 martie 2009, respectiv 1 aprilie 2009 -

Casa de Cultură Vișeu de Sus, împreună cu Cenaclul de Satiră și Umor „Pupăza”, cu sprijinul Consiliului Local și al Primăriei Vișeu de Sus, al Bibliotecii Orășenești Vișeu de Sus, organizează în perioada 25-26 aprilie 2009 cea de a VII-a ediție a Festivalului Național de Umor „Zâmbete în prier”.

Cu această ocazie se vor întâmpla următoarele concursuri:

#### 1. Concurs de epigrame cu teme:

- „Doctorul...” (3 epigrame; cuvântul „doctor” va apărea obligatoriu în catrene);
- „Taxe și impozite...” (3 epigrame).

Lucrările vor fi trimise în trei exemplare, sistem motto și plic închis în care se va arăta identitatea și adresa (telefon), până cel târziu în data de 1 aprilie 2009, pe adresa: Lucian Peța, Casa de Cultură, str. 22 Decembrie 1989 nr. 3, Vișeu de Sus, județul Maramureș, cod. 435700, cu specificația: „Pentru concursul de epigrame”.

La concurs pot participa epigramiști de pretutindeni, membri sau nu ai Uniunii Epigramiștilor Români, cu excepția epigramiștilor vișeuani.

#### 2. Concurs de volum, inclusiv antologii.

Pot participa volumele de umor (epigrame, fabule, proză scurtă etc.), tipărite în perioada aprilie 2008 - martie 2009.

Lucrările vor fi trimise în două exemplare până cel târziu în data de 20 martie 2009 pe adresa menționată, cu specificația: „Pentru concursul de volum”. Lucrările destinate concursului nu se restituie, ele intrând în fondul de carte al Casei de Cultură.

Pentru laureați se asigură cazarea și diurnă.

În cadrul festivalului vor fi organizate și diverse manifestări complementare concursului propriu-zis: recitaluri umoristice, turniruri epigramistice, lansări de carte și reviste, vizite la obiective turistice din împrejurimi.

Informații suplimentare se pot obține la telefoanele: 0262.354.131, 0262.354.639, 0741.099.253.

### Concurs Național de Poezie „Armonii de primăvară”

- lucrările vor fi trimise până în 15 mai 2009 -

Casa de Cultură Vișeu de Sus, cu sprijinul Consiliului Local și al Primăriei Vișeu de Sus, al Cenaclului Literar „Andrei Mureșanu”, organizează, în cadrul celei de-a XXXI-a ediții a Festivalului Interjudețean „Armonii de primăvară”, un dublu concurs de poezie: pentru volum în manuscris (deschis tuturor creatorilor, fără limită de vârstă, care nu au debutat încă în volum) și pentru volume de poezie publicate în perioada mai 2008 - mai 2009.

Lucrările vor fi trimise spre jurizare organizatorilor, pe adresa: Casa de Cultură Vișeu de Sus, Maramureș, strada 22 Decembrie 1989 nr. 3, cod. 435700, până la data de 15 mai 2009 (data poștei).

Pentru volumele în manuscris premiul va consta în publicarea celui desemnat de juriu la editura „Grinta” din Cluj-Napoca (director: Gabriel Cojocaru), iar pentru volumele de poezie tipărite organizatorii oferă premii în bani. De asemenea, revistele literare și publicațiile invitate la festival vor acorda premii constând în publicarea unor medalioane literare.

Informații suplimentare la telefoanele: 0262.354.639; 0262.354.131; 0741.099.253, precum și la e-mail: [ccviseu2@gmail.com](mailto:ccviseu2@gmail.com)

## bour





editorial

# Despre locuirea cu stil

## Un proiect in progress

Irina Petraș

„De ce iubim Clujul?” întreba Teofil Bugnariu în numărul din 1 Decembrie 1936 al „Patriei” și tot el răspundea: „Pentru că e al nostru și pentru că, – într’un fel sau altul, toți aceia cari ne consumăm în el trecerea grăbită sau domoală, transfigurată de vis sau chinuită de monotonia aceluiaș drum mărunț al lutului zilnic, – suntem și noi ai lui. Îl iubim firesc, limpede, organic.”

Filiala clujeană a Uniunii Scriitorilor a înțeles să răspundă cu uneltele cele mai proprii. *Clujul din cuvinte* tocmai apărut reunește mărturiile a 111 nume, majoritatea scriitori, despre locuirea la Cluj. Clujul copilăriei, al studenției, Clujul de odinioară, dar și cel de azi se rotunjesc din textele selectate anume cu accent pe *locuri*, nu pe oameni, chiar dacă cele două „elemente” nu pot fi despărțite, ele „făcându-se” unul pe altul. Fiecare ființă umană are nevoie să fie situată într-un anume spațiu și timp. Situația/amplasarea ține de nevoia de interacționare, de relație creatoare cu lucrurile, cu semenii. Spațiul ne furnizează parametrii pentru activitatea noastră „semnificativă” în lume. Suntem născuți/trăim într-un anume spațiu și timp și creștem în interacțiune deopotrivă cu ceilalți oameni și cu locațiile în care suntem plasați.

Cei peste o sută de martori ai *Clujului din cuvinte* cartografiază Cetatea din cele mai neașteptate perspective, cu tonuri diverse, în culori de la trandafiri la negru-cenușă. Mărturiile contemporanilor primesc, ici-colo, accentele unor *cuvinte* de demult, câteva dintre ele – prilej de meditație.

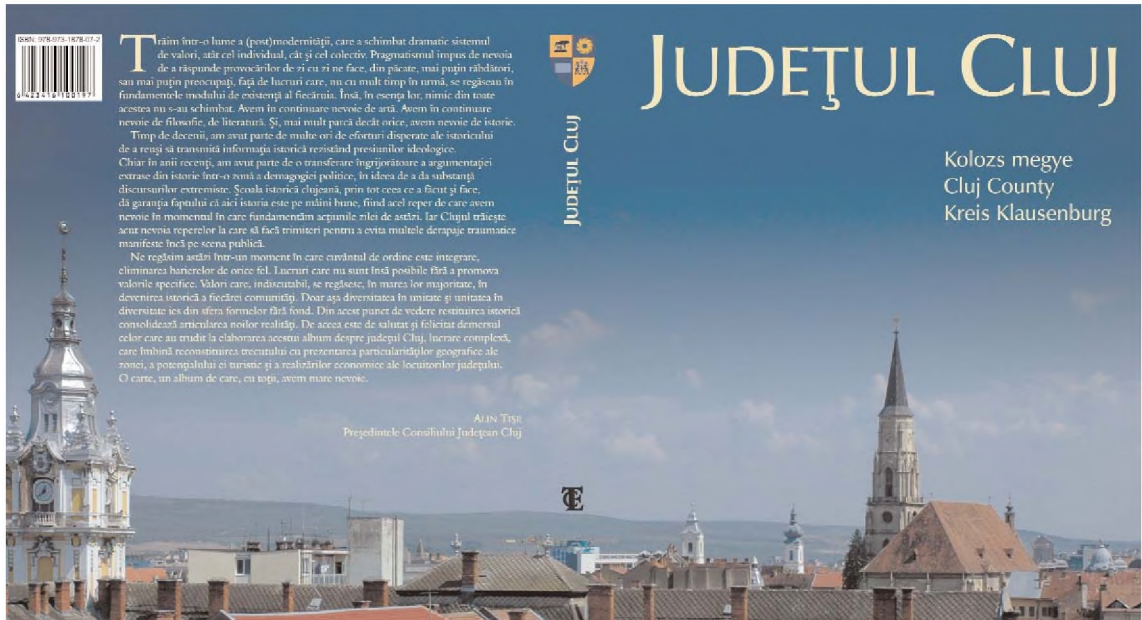
Plănuiam de mult un astfel de *album*. El se înscrie proiectului nostru *Scriitorul în cetate*. Cred, cu tot optimismul, dar și conștientă de greutatea unei împliniri a unei astfel de lucrări, că s-ar putea alcătui, cu eforturi conjugate, o *Enciclopedie a Clujului*. Cele 432 de pagini ale antologiei noastre ilustrate reprezintă, în ce ne privește, un prim pas. Poate că, răsfoindu-le, mai mulți vor crede că merită să pună la cale o mare *Carte a Clujului* de ieri și de azi. Cele câteva texte semnate de ne-scriitori sunt o probă că proiectul nu e utopic. Tot așa albumele succesive din anii din urmă dedicate Clujului. Mereu fragmentare, parțiale, segmentiale.

Un argument solid în favoarea acestui proiect comun și comunitar îl constituie, iată, răspunsul amplu pe care îl formulează, încă o dată și din nou

cu stil, Consiliul Județean Cluj și Revista *Tribuna*. În urmă cu un an, editau un album al Clujului, cu splendide fotografii vechi și noi. De curând, au „recidivat” editând un album dedicat *Județului Cluj*. Găsesc în el consistente dovezi ale

braudeliană, „civilizațiile pot fi localizate pe hartă, o parte însemnată a realității lor depinzând și de constrângerile și avantajele așezării geografice”) și de o foarte sumară, deocamdată, prezentare a *Economiei județului* sub semnătura Mihalei Luțaș. Toate aceste informații, în română, maghiară, engleză și germană.

Cele 286 de pagini format A4, tipărite în rafinate condiții grafice, pot fi receptate ca *nucleu* consistent al viitoarei enciclopedii. Aceasta ar putea introduce, de pildă, complementaritatea i-mediată text-imagini, la nivelul fiecărei pagini (organizarea albumului în două secțiuni invită, uneori, la



responsabilității înalte față de un *loc* și o gesticulație sobru-admirativă deloc provincială. Albumul e coordonat de Ioan-Aurel Pop (care semnează și privirea istorică asupra județului) și I. Maxim Danciu. Sub coordonarea artistică a lui Ștefan Socaciu și în tehnoredactarea de calitate a lui Edith Fogarasi, imaginile (semnate Szabó Tamás, Ioana Socaciu, Ștefan Socaciu, Radu Sălcudean și Virgil Mleşniță) (re)compun un itinerar de inițiere pentru localnici și pentru eventualii oaspeți, deopotrivă. *Paginile de istorie*, un excelent compendiu de istorie a locurilor, alcătuit de Ioan-Aurel Pop cu o desăvârșită știință a selectării reperelor de maximă expresivitate, în măsură să dea coerență și sens veacurilor succesive („Toate acestea fac parte din viață, iar viața pulsează cu putere în Cluj și în regiunea adiacentă bazată pe o tradiție multimilenară”), se încheie cu o trecere în revistă a *monumentelor* de interes istoric, turistic, artistic ale județului. Ele sunt completate de *Reperele geografico-turistice* semnate de Pompei Cocean (scriitorul Gavril Pompei, nu pot să nu fac precizarea, care știe că, în viziune

neglijarea uneia dintre ele din pricina efortului necesar corelării). De asemenea, fețele cetății ar putea fi descrise dinspre scriitori, istorici, plasticieni, arhitecți, economiști, geografi, arheologi, sociologi ș.a.m.d. Circumstanțială – spațial, temporal, modal –, viața e definită de situațiile ce o înconjoară, o pun în cerc. Rătăciți în viața noastră, căutăm o orientare. *Locuirea pe traiectorie* a omului de azi – locuirea în camere de hotel, în locuințe de serviciu, în „locuri” aflate pe drumuri – nu exclude dorința de a reveni *acasă*. Locațiile succesive pot fi înmulțite până la complicata structură a unei rețele, dar casa-*acasă* e una singură, cea la care revii, cu gândul măcar, ori de câte ori alegi să străbați *unicalea* memorării. *Marea Carte a Clujului* ar răspunde unor urgențe, ar suplini absențe de tot felul, dar mai ales ar putea educa în sensul locuirii cu stil și responsabilitate. În lumea contemporană, îmi pare problema cea mai stringentă.

A fi înseamnă a fi într-un *loc*. Omul „apare” într-o lume gata organizată. Călătoria existențială e o acomodare, câteodată crizică, a insului cu acest spațiu mobilat de înaintași. Există o *cultură* a locuirii, una moștenită, dar ea suportă și acceptă remanieri. În cetate, spațiul e consolidat de înaintările oamenilor spre locurile lor de consumat timp existențial. Mersul lor însuși construiește spații, e un *spațiu de enunțare* (De Certeau), un element al rețelei spațiale numită oraș, cetate. Locuitorii „șes locurile laolaltă prin viermuiala lor”, lucru cu atât mai valabil cu cât așezarea omenească e mai mare, mai întinsă. Însă și cel mai mărunț dintre cătune păstrează această țesătură a pașilor oamenilor *gospodari*, cum ar spune Creangă, țesătură care definește orice loc locuit de o comunitate omenească educată în spiritul respectului și al exigenței față de sine.





## cărți în actualitate

## Noi și extraterestrii

Octavian Soviany

Adrian Chivu

Exit

București, Editura Curtea Veche, 2008

După *Caiet de desen* (romanul său de debut, nominalizat pentru premiul Prometheus), Adrian Chivu revine în actualitate cu *Exit*, carte construită după formula romanului-basm, în care, peste caricatura „veristă”, în registrul „simțului enorm” și al „văzului monstruos”, se suprapun utopiile cosmice ale prozei SF. Percepția prozatorului este așadar hiperbolică, fascinată de tot ce este imund sau diform; ea funcționează după principiul unei unei lentile care mărește și deformează pînă la paroxistic, astfel încât, sfidând principiul verosimilității, personajele lui Adrian Chivu au aerul unor măști tragicomice, schițate cu mîna sigură a unui caricaturist totuși lipsit de încrâncenare, care încearcă să le surprindă amestecul de abject și ingenuu. Căci, dacă e vorba să descoperim accentele particulare ale acestei proze, în care se regăsește, pînă la un punct, viziunea mizerabilistă a grupului 2000, ele rezultă, fără doar și poate, dintr-o anumită empatie a scriitorului cu creaturile sale, astfel încât portretele lui sunt, în fond, lipsite de malițiozitate sau de cinism, nu au aerul aerul mizantropic al caricaturilor „sângeroase”, nici rigiditatea inumană a oamenilor-robot din prozele unui Sorokin.

Oricât de abjecte, personajele din roman păstrează astfel, în doze dinstincte, o umanitate – e adevărat – fragilă și problematică și, dacă dezgustă la început, sfârșesc prin a înduioșa din momentul în care își lasă văzute, dincolo de aparența lor grobiană, filoanele de candoare. De la prostituata care își negociază farmecele într-o vespasiană dezafectată la „peștele” agresiv, care ucide cu inconștiența stupidă a carnișierelor sau de la adolescentul cu identitate sexuală incertă, băntuit de reverii homo, la sclavii absoluți ai alcoolului, oamenii care traversează paginile lui

Adrian Chivu își conservă capacitatea de a visa, fantazează, trăiesc pe jumătate în imaginar, construindu-și paradisuri compensatorii, în culori de feerie hollywoodiană. Și tocmai o asemenea ingenuitate paradoxală face din ei varianta adusă la zi a „bunului sălbatic” din utopiile Iluminismului, agresat de spiritul mercant și materialist al lumii moderne, căruia încearcă să i se sustragă cu ajutorul drogului sau al reveriei bovarice. Iar din acest punct de vedere, viziunea scriitorului ar putea, desigur, să pară „tezistă”, dacă un asemenea „tezism” nu s-ar număra printre convențiile formulei literare pe care o practică aici Adrian Chivu și care se revendică, într-un fel, de la tradiția „povestirilor filosofice” ale lui Diderot și Voltaire. Fiindcă autorul nu este nicidecum un autenticist, preocupat exclusiv de „filmul” cotidianului, ci, dimpotrivă, construiește categorial, parabolic, în virtutea unor „idei morale”, ce impun un anumit schematism, o anumită perspectivă violent antitetice care pune față în față distopia și utopia. Apelând la mai vechea convenție a „călătorului cosmic”, lumii noastre de zi cu zi prozatorul îi va opune astfel lumea ideală a extraterestruului Marco, ce are aspectul unui El Dorado galactic, cu totul străin de pasiunea utilitarist-mercantilă care guvernează universul terestru, iar povestirea lui se dezvoltă voltairean, ca o mixtură ciudată de *Candide* și *Micromegas*, pe coordonatele parabolei morale și filosofice. Venit în ipostază de salvator, micuțul extraterestru va transforma în realitate fantazările autiste ale eroilor lui Adrian Chivu, îi va transplanta, cel puțin aparent, din distopie în utopie, dar, în finalul povestirii, rămâi cu sentimentul că acest Mesia grotesc, care practică sexul oral, face afaceri cu pămîntenii și colecționează, sub formă de mărgele, dorințele oamenilor, își ratează misiunea mîntuitoare. Căci, transportați pe steaua lui Marco, Tania, Andi sau Bob își păstrează în esență condiția, rămânând captiv fiecare în propria sa lume de fantasmagorii, în propriul său labirint, care se întorce acum împotriva lui însuși, sfârșind prin a-l devora, iar



paradisul se convertește subit în infern: „Bob a fost închis sub un clopot uriaș de sticlă. Îmbrăcat în militar, cu o bonetă kaki pe cap și obrazii dați cu unsoare. Bob trăia într-o junglă holografică. Trăgea cu un AKM și gloanțele ricoșau de peretele de sticlă și se întorceau împotriva lui”.

Fantasmalele cu ajutorul cărora personajele scriitorului izbuteau să evite, în plan terestru, prin jocul autoiluziei, degradarea în animalicul cel mai abject, se transformă acum într-un instrument de tortură, iar ceea ce părea mîntuire devine damnare eternă. Pentru că aceste fantasmale fac parte din substanța civilizației pămîntești, țin (ca și mărgelile colecționate de Marco) de „răul pămîntului”, pe care eroii lui Adrian Chivu îl transportă cu dînșii chiar și în paradis. Singurul care reușește să se detașeze, într-un final, de propriile sale iluzii e Victor, purificat prin boală, suferință și agonie, dar mai ales prin încercarea (fie și eșuată) de a-și depăși condiția de etilic, luptând cu viciul și degradarea. Și dobîndind astfel, dacă nu paradisul, atunci, cel puțin, moartea: „Îngerul morții și-a spus unul dintre ei. Moartea și-a spus altul. A înaintat spre masa lor și s-a așezat pe scaunul liber din fața lui Victor. Înainte ca Victor să rămână fără suflare. Înainte ca fața lui să se schimonosească și să rămână strîmbă pentru totdeauna. Înainte ca el să rădă și să lovească cu paharul pereții de un alb murdar, toți au putut să audă dialogul dintre ei. Cine ești? a întrebat-o Victor prins în delirul lui. Știi foarte bine, i-a răspuns Ea. Hai să mergem. Vino”.

Apelând astfel la mijloacele parabolei morale și ale basmului SF, Adrian Chivu izbutește să realizeze nu doar un roman incitant despre condiția omului actual, ci și o carte foarte bine scrisă, cu chipuri și imagini care rămân mult timp pe retină, pe parcursul căreia „vocile” personajelor sunt excelent stăpânite, cu siguranța unui dirijor sau regizor experimentat. Autorul are multe din darurile romancierului, dar și o imaginație de poet, care îi conferă uneori paginii de roman configurația unui poem plin de stranietate. Cred că vom mai auzi despre dînsul.



Lao Pi

Meciul de tenis



# Delectări cu *Dilecta*

Adriana Stan

Octavian Soviany  
*Dilecta*  
 București, Editura Cartea Românească, 2006

În contextul în care cele mai multe poetici recente vehiculează estetici de refracție socială, obișnuința, cu rădăcini direct optzeciste, de a manevra cărămizile în prealabil „deconstruite” ale edificiilor retorice tinde să fie percepută astăzi ca un gust revolut. Autorii care se încapăținează încă să joace asumat pe terenul formeii sînt plasați ușor condendent, chiar în cazul unei receptări pozitive, sub ștampila exotismului, virtuozității, inactualității pline de farmec. Un anumit idealism care distinge ierarhic, deși nemărturisit, forma și fondul inspiră în continuare astfel de marote ale criticii autohtone. Că *Dilecta* lui Octavian Soviany a fost primită ca o gură de aer prin comparație cu „mizeriile” puse pe tapet de un Dan Sociu sau o Elena Vlădăreanu e simptomatic, cred, pentru această prejudecată care ratează pînă la urmă farmecul unei asemenea scriituri, exact prin politețea implicită a aprecierilor.

Față de „marchizul cu perucă pudrată/ din epoca rococoului” în care se dedublează Octavian Soviany nu te-ai putea purta, desigur, decât cu mînuși. A-i sugera însă puțin mai multă „implicare ontologică” (așa cum făcuse Bogdan Crețu în cronica din *Observatorul cultural*) mi se pare o mică ofensă adusă etichetei – nu cea de curte, ci cea a jocului estetic. Întrucît, dacă în amorul ardent și crepuscular pentru *Dilecta*/Adora marchizul produce figuri retorice de o intensă frumusețe barocă, tocmai relația pasională pe care o întreține cu suprafețele retorice poate fi suspectată de un pariu – *horribile dictu* – ontologic cu limitele și potențele limbajului.

Poemele lui Octavian Soviany te invită să joci, cu cîtă frivolitate sau implicare vrei să investești, după propriile lor reguli. Căci, dincolo de forța de iradiere a modelelor livești medievale se desfășoară în tensiune un spațiu poetic plin de echivoc. Cu lirica trubadurilor, ce stiliza dragostea în veșmintul artificial al alegoriei, poetul e un amant infidel, deopotrivă prea inocent pentru a face parodie, prea asumat pentru pasișă, prea ludic pentru a re-scrie pur și simplu. Nu știi prea bine dacă să-l iei din tagma fanilor sau a profanilor convenției. Pe de o parte, el anunță o atmosferă puternic livrescă, prin care plutesc în voie „visuri de cupă, visuri de caro”, pe de altă parte, o secretă pudibonderie pare să pună un bemol discret artificiozității lingvistice înainte ca aceasta să decadă în prețiozitate. Pentru fiecare flirt pe față cu combinatorica există și un derapaj retractil. Pe cît de expansiv verbal marchizul, pe atît de fragil și rezervat.

Convenția, de fapt, nu-i chiar o jucărea. Dintru început, ea trebuie curtată și încercuită abil, ca orice femeie sofisticată. În primele bucăți (*Dilecta desnuda*), hîrjoana cu referențialul și șarjarea unor situații concrete constituie așadar un prelude în alb, închidere abia simțită a ușilor alcovului față de real pentru ca alchimia poetică să-și poată declanșa fierberea în athanoarele versului. Încercînd partitura, poetul găsește primele tonuri monocorde: „În cameră ninge/ *Dilecta* e goală”. Minimalismul stilistic se asortează aici cu rafale senzoriale: „ca un iepure mare de casă cu blana fierbinte”. Calm și măsurat, printr-o expresie concentrată, cu șlefuirii

de haiku, poetul trasează pași distincți din ritualul apropierei erotice. Impresia de sofisticare e prilejuită deocamdată de cadru, insinuîndu-se prin exotismul recuzitei de epocă (mobilierul, juipoanele, curtarea), al toponimelor sau trimiterilor istorice.

În distihurile din *Evantaiul Dilectei* modul stenografic și descriptiv al verbelor se umple, ca nervurile unui imprimat, de jocuri de limbaj în bucle manieriste. Scenariul amoros e un paravan pe care, asemenea teatrului chinezesc de umbre, rafinamentul concettist proiectează o tapiserie lingvistică scilpitoare. Pe gama limitată a gesturilor, cînd „caste”, cînd „lascive”, sînt explorate dionisiac asociații de cuvinte, suscitade adesea de un intertext în surdină: „Din corpul tău voi face, pitiți pe după storuri/ Ca Des Esseintes pe vremuri, o orgă de lichioruri”; „Amorul nostru mare devine echivoc/ *Dilecta* mă sărută cînd clasic, cînd baroc”. Sensurile glisează, se figuralizează, atrase uneori doar de corespondența omofonică: „Vrăjit peste măsură de trupul tău fosforic/ Ți-am dăruit parfumuri și fructe de la tropic”. Vizitînd pe furiș capitole din istoria estetismului sau a lirismului erotic, poetul ține provocator în șah convenția și spontaneitatea. De o parte, el scrie vibrant și nostalgic cronică a unei pasiuni cu deziluzie anunțată, de alta – se distanțează aristocratic în impersonalitatea picturalului pur, în cristalizare iconică. Nu altceva sugerează plăcerea duplicitară a încremenirii în efigie: „*Dilecta* mă privește ca al relației lupii cînd vor lupe/ Ea poartă rînduri-rînduri de rochii și de jupe”; „Cînd te sărut pe buze și sunt focos ca junii/ Pe fusta ta brodată îngălbenesc păunii”. Adesea, poetul fărîmițează rezept patosul, ca într-o partitură de Chopin, blocîndu-l în instantaneul cu nerv: „Ea-mi rîde cu toți dinții, ca perlele din salbă/ Sunt negru de tristețe. *Dilecta* este albă.”, sau în juxtapuneri spasmodice de imagini: „De mult dormeau păunii. Fântâna clipea./ Inel cu piatră neagră. Corsaj de catifea”. În plus, forma fixă îmblințește gravitațional curenții imprezvizibili ai afectivității.

Cuceritor în multe pasaje ale volumului mi se pare faptul că invenția lingvistică atinge puncte de efervescentă care fac dificil a mai deosebi simularea de fiorul autentic al trăirii, mai ales că



Lao Pi

Căpița spirituală



autoironia toarnă în retorică o neobișnuită căldură intimistă: „În timp ce ea îmi smulge peruca de pe cap/ Mă-ntreb dacă-mi stă bine în rolul lui Priap.”

De aici și naturațea cu care, în *Les billets doux*, carnalul și abstractizarea se intersectează ca niște vase comunicante, ambele de o acuitate delicioasă: „Trei cupe de Falerno mă fac să fiu euforic/ Am să-mi ascund comoara sub lacăte și chei;/ Viscolitor și palid e pânțele-ți doric/ Iar fusta ta-i vopsită în roșu de Pompei.” Octavian Soviany manifestă, ca și Emil Brumaru, simptomele unei temperaturi de familiaritate cu livrescul ce face inoperantă distincția dintre artificiu și ingenuitate. În cazul ambilor, elasticitatea discursului erotic e în stare să deplaseze senzația de viu de la corporalitate la performarea/permanța poetică. În bucătăriile sau grădinile patriarhale la unul, în budoarele de epocă la celălalt, trupul feminin se derealizează în instantanee multiplicare pe retina poetului, fiind etalat deja ca un exercițiu retoric, în stilul viziunilor de cleștar ale lui Van Eyck: „șolduri tropicale”, „picioarele harfe”, „trupul alb de odaliscă”. Senzualitatea, scoasă de sub primatul unei referințe controlate, circulă liber prin întregul limbaj, iar acesta își dezvoltă, ca un material halucinatoriu, o textură proprie. Cuvintele se transformă în zone erogene în măsura în care jocul convențiilor (rima în special) le face să se șicaneze reciproc, intrînd în raporturi pasionale de ritm sau de calambur.

Ca atrase irezistibil într-o entropie manieristă, ultimele poeme (*Grădina din Șiraz*) par să dea frîu liber juisanței imagistice și livești: „Răzbate din grădină al rozelor parfum./ Mlădie ca o mlădie subțire de alun./ Cînd iese luna plină, ca lebăda pe ape,/ Sett Zobeida vine în patul lui Harun.” Simularea discursivă – cu cărțile pe față, de-a dreptul – e atît de contagioasă încît te simți obligat, ca de etichetă cum s-ar zice, să iei toată „frivolitatea” retorică cu desăvîrșire în serios. Cereți-i deci încîntătorului volum al lui Octavian Soviany nici mai mult nici mai puțin decît ceea ce e în măsură să vă ofere: delectare.



## comentarii

## Farmecul trist al povestirii...

Ion Vlad

Aparent, Nicolae Gheran este un *causeur* tonic, dăruit cu humor și cu inteligența rară a contemplării sceptice a lumii noastre. În realitate, autorul ediției Liviu Rebreanu (va fi cu neputință să scape de sintagma care onorează un adevărat istoric literar!) este o personalitate ce-și ascunde cu greu amărăciunea provocată de spectacolul oferit de confrăți sau de „intelectuali”.

Probabil autorul recente cărți de istorii – aduceri-aminte și memorabile portrete ale unui teritoriu evocat adesea în literatura noastră –, *Arta de a fi păgubaș. Târgul moșilor* (Biblioteca Bucureștilor, 2008), s-a amuzat citind „proza” lui Dino Buzzati, *Creația*. Atotputernicul îi provoacă pe supușii săi din înălțimi să dea viață Cosmosului, asupra căruia stăpânește. Desenatori inspirați sau, alții, ceva mai stingaci proiectează ceea ce va urma să fie pământul viețuitoarelor și al naturii sub toate înfățișările sale. Unul dintre supuși, mai timid și mai puțin convins de desenul său, îi prezintă Celui de Sus o vietate care stârnește râsete. Dumnezeu îl identifică: intelectualul și, generos, va da curs, nu fără ezitări, acestei schițe. Cred că intelectualul dintr-o asemenea genă de vodevil continuă să existe spre amărăciunea lui Nicolae Gheran, și nu e exclus să se fi refugiat în trecutul unui *topos* bucureștean încărcat de amintiri vesele sau triste.

Vocația povestitorului e confirmată în „dosarele” operei lui Liviu Rebreanu, veritabile colaje narrative compuse cu har, după cum în reconstituirea biografiei intelectuale a scriitorului (*Tinărul Rebreanu și Rebreanu. Amiaza unei vieți*) prozatorul se impune indeniabil. În volumele *Sertar* (2004) și *Cu Liviu Rebreanu și nu numai* (2007) paginile de evocări, portretele, desenate cu îndemănare de narator, întâmplările hazlii și altele, mai puțin amuzante, memorările provocate de diverse întâlniri privilegiate, anecdota savuroasă ne îngăduie să-l recunoaștem pe acest intelectual autentic în ipostaza de prozator.

„Târgul Moșilor”, Oborul, granițele „Barierei” ne trimit, fără ezitare, la proza lui George Mihail-Zamfirescu, la „comedia tragică” *Domnișoara Nastasia* sau la romanele *Madona cu trandafiri*, *Maidanul cu dragoste și Sfânta mare nerușinare*. E firesc să pomenim *Groapa* lui Eugen Barbu sau romanul lui Carol Ardeleanu, prozatorul atras de reportaj și de document, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*.

Periferia e, însă, un teritoriu unde pitorescul și heterogenitatea lumii atrag prozatorii generației lui George Mihail-Zamfirescu (Gib I. Mihăescu, Liviu Rebreanu chiar etc.). Dar modelul se instituie și aici prin proza de o inimitabilă cromatică și de o polifonie supremă a lui I. L. Caragiale. „Harta” mahalalei sale e exact definită iar lumea care o populează se convertește în arhetipuri în totul memorabile. Uneori luxuria culorilor și a sonorilor e extraordinară ca în *La Moși*, pagină antologică pentru schițe dintr-un panopticum colorat, viu, exploziv.

Nicolae Gheran retrăiește copilăria și adolescența în registrul amintirilor și nu al memorialistului (cronicarul înregistrează doar sau comentează succint jalnicul sfârșit al monarhiei prin sfîrtecarea țării, amputată de pierderea Basarabiei, a Ardealului de Nord și a județelor din sudul Dobrogei; războiul, confuzia produsă de

evenimentele anului 1944, dominația sovietică etc.), de aici și funcțiile conferite naratorului conștient că eul naratorial se proiectează dincolo de real, într-un univers ficțional propriu literaturii. De aici savoarea rememorarilor, plasticitatea și autenticitatea portretelor, galeria de circiumari și de negustori, de la umili telali la oameni cu stare, purtându-și orgolios autoritatea în această geografie de pînă la „Barieră”. La Circiuma lui Gică Grăbitu (Petrescu) se discută politica fostei Români mari; sînt devorate pîrjoalele lui Madam Petrescu și se bea vinul la temperatura pivniței, cu un ceremonial strict și ostil abaterilor. Gică Petrescu e „comersant cinstit”, purtându-și cu demnitate costumul negru și lavaliera, pălăria de fetru cu borurile ridicate. Gastronomi și ritualul vinului ne amintesc de Al. O. Teodoreanu și de „codurile” sale legiferate după o îndelungă practică.

„Târgul Moșilor” din cartea lui Nicolae Gheran e al unor vârste, copilăria și adolescența păstrînd imagini și siluete indelebile, povestitorul realizînd tonalitatea istoriilor rostite, precum și în seriile narrative celebre, în locuri care favorizează confesiunea sau aducerile-aminte. La I. L. Caragiale *berăria* e locul disputelor politice, al reflecțiilor definitive... În cartea lui Nicolae Gheran, circiuma, birtul sau, prin depășirea condiției mahalalei, în micile restaurante ale cartierului se pun la cale afaceri, se dau verdicte morale, se povestesc aventuri dintr-o rafinată literatură erotică sau, pur și simplu, naratorul, redobîndindu-și identitatea de „cronicar”, devine un fermecător povestitor de întâlniri (Radu Albală, scriitorul cucerit de proza lui Mateiu I. Caragiale; N. Carandino etc.), ele înseși memorabile. Avem să-i dăm dreptate lui N. Gheran, fiindcă N. Carandino era un ineputabil povestitor venit parcă din Orient, nu doar de la gurile Dunării, așa cum l-am cunoscut în neuitate veri petrecute la Bran în anii cînd Zaharia Stancu era președintele breslei scriitorilor...

Interferente sau alternate, amintirile și istoriile narrative se întîlnesc, fie că devin confesiune (adolescentul care descoperea femeia!), fie că respectă condiția povestirii-serie ca în *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* a lui Anatole France, producînd impresia puternică de trăit, de reîntoarcere nostalgică într-un cartier bucureștean înrudit, într-o anume înfățișare a sa, cu o veritabilă Curte a Miracolelor. Bordelurile; fanatica identificare cu o echipă de odinioară, Unirea Tricolor; „Târgul Moșilor”; celebrarea, prin privirea și vîrsta copilului și a adolescentului, a Bîlciului, a cercului sau a zidului morții fac parte dintr-o mitologie a locului: „Nici o școală nu m-a ferit în viață să mă păzesc mai bine de șarlatani – găinari de rînd sau impostori de tip academic – decît repetatele peregrinări prin Târgul Moșilor, marea curte a copilăriei mele” (s.n.I.V.). Un microcosm alcătuit din portrete, siluete vagi, umbre, ființe umile sau firi puternice și orgolioase, o lume de povestiri, de istorii și de experiențe inedite reprezintă cartea lui Nicolae Gheran, de data aceasta prozator și nu doar *causeur* încercat și plin de farmec, amintindu-mi de Șerban Cioculescu și de ineputabilele sale întâmplări povestite în anume prilejuri.

Carterul e un roman picaresc al unor ființe cu

Nicolae Gheran

## arta de a fi păgubaș • târgul moșilor

Biblioteca Bucureștilor

destine adesea tulburi, cu bizare alcătuiți; culoarea e totdeauna bine plasată: Titi, fostul major din armată; Spilka, birjarul din stirpea scoțiților, rămas, dintr-o eroare, cu impulsuri bărbătești; telalul Herșcu Rudel, Gore Dolofan și familia lui, Lordul („era o adevărată enciclopedie a dragostei și știa să predice în altarul ei...”) etc. Fiecare există printr-o succesiune de aventuri, unele de-a dreptul funambulești, altele de un humor enorm. Ca într-un boccaccian ciclu de istorii mai mult sau mai puțin licențioase spuse pentru un conclav care refuză pudibonderiile, asistăm la isprăvi insolite, la aventuri unde se interferează humorul gras cu lirismul unor destine, cartea lui Nicolae Gheran este, tocmai prin heterogenitatea ei – memorialistică și narațiune a persoanei întii, confesiune și povestire rostită potrivit codurilor acestei forme originare – o *istorie epică* a unei geografii intrate în literatură printr-o seamă de scriitori și reanimată prin vocația de povestitor a lui Nicolae Gheran.

Anecdota metamorfozată în povestire, înrudită cu acele *Côntes drolatiques* ale lui Balzac; povestirea cu haz, savuroasă și de cele mai multe ori stimulînd imaginația aprinsă de aventuri erotice; misterioasele și pantagruelicele isprăvi rostite de Nae Bujoreanu („Uneori se întreba ce e adevărat din ce spune sau dacă nu cumva inventează, și-așa să fi fost, povestea frumos”), primesc acordul deplin al interlocutorilor vrăjiți de fantastice aventuri. Circiuma e loc de pelearnaș, spațiul rostirii povestirilor și comentariul naratorului aduc supremul elogiu „minciunii narrative” profesate cu imens deliciu: „Mințea Năică de-nghetau apele, Sherlock Holmes fiind novice pe lîngă el”. Topografia circiumilor și patronii lor; locul unde se ascultă și se spun povești, se comentează politica înaltă, se demontează prin ironia și batjocura celor prezenți simbolurile monarhiei și ale politicianilor, unde pot fi întîlniți oameni precum Mihail Sadoveanu, pe atunci președintele Senatului României interbelice, cu cîțiva ani înainte ca regele Carol II să instaureze dictatura și să stîrnească un veritabil carnaval cu Frontul Renașterii Naționale, aparțin acestui teritoriu de care Nicolae Gheran se desparte nostalgic și totodată trist, căci „arta de a fi păgubaș” e și aceea a reîntîlnirii cu umbrele unui timp revolut.



## ordinea din zi

# Manifeste avangardiste

**Ion Pop**

Sub semnătura Rodicăi Ilie, s-a tipărit în 2008, la Editura Universității „Transilvania” din Brașov, un masiv tom dedicat *Manifestului literar*, cu subtitlul *Poetici ale avangardei în spațiul cultural românesc*. Proiectul concretizat întâi ca teză de doctorat, propune acum, într-o formulă ușor revizuită, o foarte cuprinzătoare lectură teoretico-critică a acestei specii programatice născute în miezul culturii moderne. Ea privilegiază în mod justificat spațiul literar francez, în care manifestul a cunoscut cea mai spectaculoasă carieră. Sunt prezente însă, ca zone de iradiere, în speță, a ideologiei futuriste și a unor tendințe de sinteză modernistă, și Italia – patria militanților futuriști, Spania și Portugalia și, pornind de aici, America latină. Un amplu capitol special este dedicat, dincolo de referințele punctuale de la alte pagini, mișcării românești de avangardă și programelor sale teoretice. Planul cercetării propuse este, așadar, foarte ambițios, deopotrivă ca acoperire geografică și de abordare a problematicei complexe propuse de specia manifestului literar înscris în câmpul modernității.

Din prima secvență mare a lucrării, autoarea are grijă să asigure lecturii sale o cât mai solidă bază teoretică, drept care face apel la câțiva dintre poeticienii de marcă ai secolului XX, utilizând concepte și reflecții privitoare la „genologie”. Numele mari sunt aici René Wellek, Austin Warren, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Paul Ricoeur, sau Jean-Marie Schaeffer, ale căror idei sunt convocate pentru o definire aprofundată și nuanțată a acestui „gen hibrid”. (Menționat în bibliografia teoretică a capitolului, un nume precum al lui Adrian Marino, care a acordat, cum se știe, o atenție particulară tocmai chestiunii literarității manifestului, nu este, totuși citat în context). Despre aceste pagini introductive, se poate spune că sunt foarte atente în relevarea tuturor aspectelor semnificative pentru definiția manifestului, considerat din unghiul de vedere al raportului dintre text și acțiune și al hermeneuticii discursive, „operând locuționar, ilocuționar și perlocuționar” (în termenii unui Paul Ricoeur), al arhitextului, intertextului, epitextului și peritextului (cu formulele lui Genette), „dublu definit, atât ca act lingvistic cât și ca act gestual” etc. Nimic din ceea ce este esențial pentru circumscrierea genului (sau speciei, căci se ezită între categorisirea ca gen sau ca specie a acestui tip de texte) nu scapă atenției autoarei, singurul risc, neevitat întotdeauna, fiind acela ca, trecând de la o rubrică „teoretică” la alta, să apară unele redundanțe.

Cu aceeași acribie este urmărită, în secvența intitulată *Forme ale manifestului. De la teorie la contrateorie*, evoluția genului/speciei în discuție, pe un traseu ce începe cu prefața romantică a lui Victor Hugo la drama *Cromwell*, la reflecțiile baudelairiene și rimbaldiene despre modernitatea poetică, la manifestele *fin de siècle* ale „decadenților”, la unanimiști, apoi la programele violente spectaculoase și ludice a futuriștilor, dadaiștilor, suprarealiștilor. Sunt lecturi detaliate, foarte atente la nuanțe, cu detașări, când e cazul, chiar față de opinii ale unor specialiști acreditați în domeniu. Concluzia la care se ajunge în urma acestor analize amănunțite se justifică, astfel, pe deplin: „Chiar dacă sunt instrumentele unei religii

a rupturii și a noului, manifestele se vor converti în operatorii discursivi ce reglementează libertatea, ce ordonează sensul schimbării, afirmând noi cutume literare, o sensibilitate și o retorică pe cât de sfidătoare, pe atât de aproape de convenționalizare, pe cât de nonconformiste, pe atât de ușor transformabile în rețetă, poncif, slogan”. Fapt ce face posibilă, evident, nașterea altor manifeste sau contramanifeste...

Pătrunzând în teritoriul specific al mișcărilor de avangardă, Rodica Ilie caută rădăcinile avangardei istorice în sensibilitatea și ideologia romantică. Referințele teoretico-critice sunt și aici numeroase, iar sinteza propusă evidențiază pertinent punctele de contact, continuitățile, ca și diferențele însemnate, într-o „schizoidie” *sui generis*, care oscilează între așa-numita „apocalipsă veselă” și „apocalipsa crepusculară, a descompunerii și morbidului”. Mai departe, înrudirilor cu subiectivitatea romantică le urmează reflecțiile, în aceeași zonă, asupra naturii profetice, misionare, angajate în procesul de revoluționare a spiritului, promovată de romantism, paralel cu doctrina socialistă, până la limita reprezentată de Baudelaire în calitate de contestatar al modernității tehnice burgheze și al materialismului pozitivist. Prelungite în spațiul avangardelor, mitul progresului și utopia revoluționară duc la angajări ideologice diverse, de la futurismul aderent al fascismului italian, la subordonarea politică comunistă a avangardei ruse. Este un itinerar ce trece și prin Portugalia lui Pessoa ori Brazilia.

O substanțială secvență critică îi este consacrată, în acest ansamblu, lui Guillaume Apollinaire, într-o lectură a operei poetice ce pune în relief cu precădere nivelul programatic-modernist, larg receptiv, consonant cu cel al unor manifeste propriu-zise. Este un capitol care, participând organic la sfera de reflecție dezvoltată în carte, îi depășește oarecum cadrul specific, întrucât transgresează cu mult tocmai spațiul manifestelor datorate poetului.

O întoarcere la tema mai precis delimitată a *manifestului* are loc însă imediat, în capitolul *Futurismul, paradigma avangardelor secolului XX*. Avem de-a face aici cu o analiză foarte aplicată a mișcării marinettiene, privite în relație cu rădăcinile sale whitmaniene, pusă în comparație cu nonconformismul baudelairean de care se diferențiază totuși în chip substanțial, urmărită în ecourile și variantele ei în, bunăoară, aria portugheză prin heteronimul pessoan Alvaro de Campos, sau la futuriștii ruși. Ideea, deja omologată în critica domeniului (Adrian Marino, Matei Călinescu ori Antoine Compagnon), după care futurismul rămâne modelul structural al programelor avangardiste, este amplu analizată și ilustrată în acest capitol al cercetării, unul dintre cele mai consistente. Practic, niciuna dintre dimensiunile importante ale ideologiei futuriste nu trece neobservată și necomentată, de la textul fondator al lui Marinetti din 1909, la programele, ca să spunem așa, sectoriale ale mișcării, ce acoperă artele plastice, muzica, probleme de ordin antropologic, filosofic, politic etc. Raportul artă-viață – fundamental pentru întreaga mișcare de avangardă –, „religia noului”, tot atât de general caracteristică, cosmopolitismul și mașinismul, problematica subiectului, răsfrângerile

programatice în poetica futuristă, notele spectaculare și ludice ale retoricii sale ș.a. fac obiectul unor abordări penetrante, desfășurate cu subtilitate analitică și înscrise în contextul cercetărilor recente asupra mișcării. Aprecieri similare se pot face și în legătură cu secvența următoare a cărții, ce are în vedere „diseminarea futurismului” în spațiul hispanic, portughez și, mai ales, sud-american, cu descrierea analitică a mai multor manifeste îndatorate mișcării italiene, remarcându-se distanțările și nuanțările firești, decise de contextele particulare ale respectivelor spații culturale, precum creaționismul chilianului Vicente Huidobro, ultraismul profesat, între alții, și de Luis Borges, sau primitivismul brazilian, cărora li se adaugă considerații privind elementele futuriste din opera lui Pessoa-Alvaro de Campos. Și aici accesul la textele originale este completat, în mare măsură, de informațiile culese din diversele studii critice specializate, însă într-un montaj propriu și cu un remarcabil discernământ.

*Fernando Pessoa – poetul sintezei* este capitolul în care opera marelui scriitor portughez, situată fiind în contextul metamorfozelor literare ale modernității, este considerată din mai multe puncte de vedere – social, literar și psihologic, toate chemate să-i lumineze fizionomia creatoare complexă. Rodica Ilie își demonstrează și aici remarcabilele înzestrări analitice, sesizând complicata și complexa dinamică a personalității creatoare multiplicată în heteronimii săi, chemați să totalizeze o viziune tensionată asupra lumii moderne, de natură să sintetizeze atitudini aparent ireconciliabile. Foarte bine este demonstrată aici relația dintre simulacrul măștii și programul ce afirmă nevoia ardentă de autenticitate a poetului. Și de data aceasta lectura personală a operei este fertil conjugată cu sugestiile oferite de bibliografia critică. Pentru ilustrare, se face apel îndeosebi la ediția franceză a operelor lui Pessoa, dar nu sunt uitate nici versiunile românești existente, cu excepția celor oferite de Dinu Flămând, absent dintre referințe.

Capitolele privind manifestele dadaiste și suprarealiste se impun, la rândul lor, prin consistența analizelor propuse și multitudinea reperelor avute în vedere pentru situarea acestor mișcări în contextul socio-cultural al epocilor respective. În cel referitor la suprarealism, chestiunea angajării politice a mișcării ar fi cerut unele dezvoltări, dat fiind parcursul destul de accidentat al relațiilor cu partidul comunist și purtătorii lui de cuvânt (a se vedea, de exemplu, momentul Congresului pentru apărarea culturii din 1935, dar și opiniile de mai târziu ale lui Breton). Înregistrarea punctelor de vedere ale unui B. Fondane, despre „suprrealiști și revoluție”, încă din 1927, apoi în 1935, ar fi nuanțat judecata de valoare asupra acestei probleme. La nivelul poeziei suprarealiste, considerațiile privind problematica „imaginii”, centrală în gândirea lui André Breton și interesantă pentru urmărirea unei definiții care a cunoscut variante și nuanțe semnificative de la futuriști și dadaști încoace ar fi putut să fie mai dezvoltate.

În fine, un număr important de pagini din lucrare au ca obiect *Metamorfoze ale spiritului avangardei române*. Sunt pagini în care se desfășoară din nou o amplă argumentație în sensul surprinderii specificului avangardismului românesc pe fundalul mișcărilor europene similare. Notând natura compozită, sintetică a manifestelor din această arie culturală – ce

*(continuare în pagina 13)*



# Două cărți în dezbatere

## Istoria literaturii române, de la origini pînă la Nicolae Manolescu (II)

Laszlo Alexandru

N. Manolescu absolutizează, așadar, în *Istoria critică a literaturii române*, ponderea Mesajului (literar), neglijînd în schimb rolul Emițătorului și pe acela al Receptorului. Astfel încalcă fățiș teoriile comunicării, în numele unei grile estetice personale. Dar o asemenea particularitate de metodă nu reprezintă încă păcatul de căpătîi al consistentului său volum, ci doar una dintre deficiențele sale.

Aproape jumătate din extensia cărții e dedicată literaturii române postbelice. Faptul e explicabil, întrucît scriitorul însuși a fost unul dintre eroii acesteia. Însă marea absență din paginile sintezei e tocmai sociologia literară. Viața culturală, modelată de grupările de interese motivate politic, existența reală, agitată, cu pulsațiile și conflictele din sînul breslei, rămîn aici complet ignorate. E limpede că, în ochii analistului, ar trebui să ne intereseze doar textul literar, înțepenit în eternitate. *Istoria critică...*, mai ales în etapa sa contemporană, se compune din fișe individuale de autor, cărora le lipsește complet sintaxa epocii (curenți, publicații, instituții, forme de coagulare).

Se poate realiza o idee de ansamblu asupra literaturii române, în baza judecăților valorice emise pe marginea operelor. Însă doar acestea, absolutizate, sînt insuficiente. Perspectiva microscopică, de analiză internă a textului, trebuie neapărat dublată de aceea macroscopică, asociativă sau disociativă, privitoare la realitățile unei epoci. Pînă la urmă, panorama va trebui constituită prin însumarea perspectivelor oferite de cei doi poli de prestigiu ai acelor vremuri: *România literară* și *Europa liberă*. Criticii de pe prima baricadă (Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Gheorghe Grigurcu, Mircea Martin, G. Dimisianu ș.a.) ofereau o necesară expertiză estetică. Intelectualii de pe a doua baricadă (Monica Lovinescu, Virgil Ierunca ș.a.) complineau latura etică a judecății. Situația aceasta era impusă de limitarea libertăților de expresie, pe vremea comunismului. În cuvintele autorului nostru, „*limita, imediat perceptibilă, a comentariilor critice publicate în țară era aceea a contextelor. Nu ne împiedica nimeni de obicei să scriem ce credem despre cărți, dar aveam mari dificultăți să situăm aceste cărți în istoria recentă, care le dăduse naștere, și mai ales să apreciem impactul lor asupra mentalității publice. O făceam uneori, dar cu prudență sau pe ocolite. Nu aveam voie să uităm că, dacă domeniul strict al literaturii ne era, aproape pe de-a-ntregul și în principiu, permis (cel puțin, de la o anumită epocă încoace), domeniul social sau politic ne era, el, interzis. Eram ținuți să nu legăm fățiș adevărurile literaturii de adevărurile societății*” (p. 1208).

Era de așteptat ca, după dărîmarea regimului totalitar, criticul literar *en titre* să recucerească pozițiile pierdute în fața cenzurii ideologice. Să refacă, în scrierile sale succesive, legătura dintre viață și literatură. Să pună în lumină fața ascunsă a Lunii, el, care fusese în centrul mai tuturor dezbaterilor agitate din viața culturală a ultimelor decenii. La urma urmei, situația politică de-atunci influențase hotărîtor opțiunile de expresie ale artiștilor, plasarea lor

pe tabla de șah. Odată cu democratizarea vieții publice, se presupunea că și strategiile lor de expresie vor cunoaște o evoluție. Dar Nicolae Manolescu optează acum, în mod așa-zis programatic, să mențină în străfunduri inconfesate mai toate cauzele germinatoare de tensiuni. Din prea multă delicatețe? Din scrupul exagerat? Dintr-un calcul greșit?

Fapt este că autorul nu dovedește prin nimic că a conștientizat, în scrisul său literar, căderea comunismului. Aceleași abordări de ieri sînt prelungite sub ochii noștri și azi, căci pasaje însemnate din *Istoria critică a literaturii române* copiază, cuvînt cu cuvînt, aprecieri ale cronicilor de odinioară. Vezi, de pildă, imaginea lui Tudor Vianu, în rol de „consolidator” ce preferă să mențină certitudini și să refuze aventurile hazardului, aproape eșuînd, prin aceasta, în didacticism (*Istoria...*, pp. 805-807, preluată ca atare din comentariul *Teorie și istorie a ideilor, din România literară*, nr. 26/1978, p. 9). Vezi pasajele nemodificate, dedicate unui semnificativ critic literar: „*toate cărțile lui Mircea Zăciu, mai puțin poate monografia de debut consacrată lui Agârbiceanu, sînt, în adevăr, rezultatul încercării de a face istorie literară cu mijloacele publicisticii, de a îmbina în definitiv spiritul solid, informat, auster, al școlii clujene cu libertățile de metodă și de imaginație învățate mai ales de la G. Călinescu*” (*Istoria...*, p. 1226, identic și în cronică *Erudiție și artă, din România literară*, nr. 4/1976, p. 9). Vezi frazele despre un alt autor contemporan: „*A.E. Baconsky, mare prozator? Unul foarte interesant și desăvîrșit ca artist, desigur. Dar prea vădit alexandrin, ca să fie mai mult decît unul minor. Afinitățile, modelele și natura prozei sale, precizate cu mai multă grijă, pledează în acest sens*” (*Istoria...*, p. 1005, publicate mai întîi, fără diferențe semnificative, în *Proza lui A. E. Baconsky, din România literară*, nr. 38/1990, p. 6). Vezi analiza consacrată lui Ioan Alexandru: „*Izbitor e amestecul de sinceritate și de poză, de răsfăț și de naturalețe, dar gesturile cele mai spectaculoase sînt făcute cu atîta ingenuitate, încît nu poate fi vorba de cabotinism. (...) Atitudinea e ogo-lioasă și egotistă, trădînd ambiția de singularizare artistică*” (*Istoria...*, p. 1040, dar și anterior în cronică *Viața deocamdată, din Contemporanul*, nr. 49/1965, p. 3). Exemplele ar putea fi prelungite, însă probabil că nu e necesar.

Dacă N. Manolescu a avut, de-a lungul anilor, o reticență în a-și strînge integral, în volume separate, sutele de cronici literare, aceasta reprezintă opțiunea sa personală. Dacă N. Manolescu a înțeles apoi să contopească, în temelile *Istoriei critice...*, numeroasele analize formulate deja în perimetrul cronicilor, aceasta se poate de asemeni explica. (În definitiv, specificul artistic al unei opere nu se schimbă de la o zi la alta). Dar e, totuși, dezamăgitor să constatăm că autorul nu creditează disciplina istoriei literare cu un mai mare spațiu de manevră și cu o mai extinsă capacitate de sinteză asupra unei perioade, comparativ cu resursele restrînse pe care i le oferea cronică literară.

Nicolae Manolescu ar fi avut răgazul, în aceste

decenii de postcomunism, să arunce o privire de ansamblu asupra realităților pe care el însuși le-a trăit, pentru ca apoi să ne spună și nouă, în cadrul operei sale monumentale, la ce concluzii a ajuns. În locul unei asemenea atitudini, autorul a optat să-și „recicleze” vechile virtuozități analitice. Iar ceea ce mergea (bine) atunci, nu mai merge acum. Ba chiar, în mod paradoxal, criticul avea unele tresăriri de libertate, sub lupa cenzurii, în schimb se cenzurează în perioada libertății. Judecățile tranșante din spațiul cronicilor literare se răsuflă, edulcorate, în paginile istoriei literare. Unele portrete de scriitori, construite odinioară prin diabolice virtuozități oximoronice, abia mai pîlpîie azi, îmblînzite, vătuite.

Spontaneitatea de gîndire și frazare, care menținea atît de vii articolele săptămînale, este aici eliminată. În comentarea anumitor cazuri (de pildă Mircea Dinescu), pînă și entuziasmul stîrnit de poezie e tacit aplatizat, odată cu perspectiva dobîndită cu trecerea vremii. Ca să nu mai spunem că mulți scriitori comentați în cronici dispar efectiv din *Istorie...*, creîndu-se astfel o restrîngere a eșantionului.

Pasul în spate, pentru o calibrare și amplificare a perspectivei de abordare, N. Manolescu nu l-a mai făcut. În locul unui efort suplimentar, a preferat să ne amăgească spunîndu-ne că, într-o istorie a literaturii, cea care contează e doar opera artistică. Însă perioada postbelică, asupra căreia se concentrează mai ales atenția autorului, a fost una dintre cele mai oribile etape ale dezvoltării noastre istorice. Nu doar chipul literaturii s-a schimbat, ci întreaga înfățișare socială, economică și politică a unei țări. S-a pus în scenă tentativa unei inginerii genetice, de creare ideologică a „omului nou”. E regretabil că *Istoria critică...* a lui Nicolae Manolescu refuză să consemneze realitățile în mijlocul cărora textul artistic și-a făcut loc atît de anevoios, după cum e lamentabil că neglijează, în mod programatic, să pună pregnant în lumină complicitățile sau victimizarea unor creatori. Ar fi de-a dreptul cinică o istorie critică a literaturii germane, din perioada hitleristă, care să ne întrețină îndelung asupra metaforelor poetice diafane și asupra structurilor epice rafinate, dar care să ignore că, în același interval, în „realitatea adevărată” se petrecea un alt război mondial, un nou masacru. O similară formă de cinism, fie și involuntar, este să scrii o istorie literară postbelică românească, în care să te referi exclusiv la operele publicate.

Necesara clarificare a perioadei comuniste dinainte de 1989, pîndită cu atîta nerăbdare de miile de cititori care au luat cu asalt standurile unde se vindea cartea lui N. Manolescu, nu s-a produs nici de această dată. Vom mai avea de așteptat.

De n-ar fi avut o supracopertă sobră, academică, mai mult ca sigur că acestei cărți i s-ar fi potrivit de minune, ca ilustrație, tabloul lui Bruegel, *Prăbușirea lui Icar*. Jos, într-un colț, abia dacă se mai vede un picior al temerarului erou, înainte de-a se scufunda în apa mării. Însă întregul prim-plan e ocupat de țărănul care își ară conștiincios ogorul, cu privirile în țărînă, absorbit ca nicio brazdă să nu se piardă. Tot astfel, în eforturile sale de a ni-i estetiza cu sîrguință pe Edgar Papu, Maria Banuș, Ion Gheorghe, Nina Cassian, Petru Dumitriu, Titus Popovici, Eugen Barbu, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Georgescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Adrian Păunescu, D.R. Popescu, Constantin Țoiu și alții, *ejusdem farinae*, Nicolae Manolescu a „uitat” să mai bage de seamă, la oarecare depărtare, prăbușirea unei societăți.

(va urma)



# Între „artă pentru artă” și „rezistență prin cultură”

Ovidiu Pecican

**I**storia critică a literaturii române. 5 secole de literatură (Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, 1528 p.) de Nicolae Manolescu este, dintr-un alt punct de vedere, o revanșă a autorului la adresa vremurilor opresive dinaintea de 1989. După cum se știe, dictatura comunistă a însemnat o constantă presiune ideologică exercitată asupra tuturor cetățenilor, deci și asupra artiștilor. Mai mult decât alte categorii profesionale și vocaționale, literații – ca deținători legitimi ai statutului de voci ale comunității, înzestrate cu abilitățile stilistice și expresive necesare pentru a transforma mesajul (orice mesaj) într-un conținut livrat în mod convingător receptorilor – erau primii vizați de persuasiunile partidului unic și de vigilența cenzurii, fără ca prin aceasta să scape de supravegherea, nu întotdeauna mută și discretă, a Securității. În aceste condiții, vechea dispută dintre Maiorescu și Gherea („artă pentru artă” sau „artă cu tendință”) trebuia, prin forța lucrurilor, să basculeze în direcția descleștării din îmbrățișarea sufocantă a „organelor” – de supraveghere și presiune –, ceea ce a condus, în mod firesc, la opțiuni „bifurcate”. Colaboraționism cu puterea totalitară, în cazul unora dintre artiști (grupul lui Eugen Barbu, C. Vadim-Tudor etc., protocroniștii de tipul Edgar Papu, Paul Anghel ș.a., și chiar vechea elită interbelică ieșită din închisori și animată de speranța unei reveniri la cultul autentic al valorilor naționale, de la Nichifor Crainic, Radu Gyr până la Constantin Noica), sau privilegierea obstinată și, pe cât posibil, aseptică a valorii estetice „pure”, în cazul altora (Nicolae Manolescu fiind cel mai notabil lider al acestei tendințe, dar găsim afinități și cu alții, precum Livius Ciocârlie, liderii revistei clujene „Echinox”: Ion Pop, Marian Papahagi, Ion Vartic ș.a.). Ideea nu a fost părăsită nici mai târziu de N. Manolescu, care, într-o tabletă recentă din *România Literară*, intitulată „Scriitorii și Securitatea”, spunea: „Nu știm câți informatori a dat URSS în cele patru decenii de existență a odioasei instituții. Știm în schimb că nouă disidenți din zece au fost membri ai URSS. Și mai știm că, între 1968 și 1989, Consiliul Uniunii Scriitorilor, ale cărui întâlniri se desfășurau în aceeași Sală a Oglinzilor din sediul aflat în Casa Monteoru, pe Calea Victoriei 115, a reprezentat cel mai important forum național de contestație politică, socială și morală din țară” (citată de Bogdan Crețu, „Rezistența prin cultură”, în *Ziarul de Iași*, 26 septembrie 2008). Conform altui citat, desprins dintr-o luare de cuvânt în cadrul unei dezbateri în marginea aceleiași teme, după N. Manolescu, „timp de 20 - 25 de ani, Consiliul URSS a reprezentat, în diferitele lui alcătuirii, cel mai important for de discuție politică din România. Aici s-au spus cele mai neconvenționale lucruri, aici s-au copt memorii, disidențe”. Totodată, și tot cu același prilej public, criticul literar aflat la conducerea breslei scriitoricești susținea: „Consiliul URSS reprezintă un titlu de onoare, care merită astăzi apărut în fața tentativelor de a-i pune pe toți scriitorii într-o singură oală. Spre onoarea lor, prin Consiliul URSS, scriitorii au jucat un rol important în momentele grele pentru breaslă” (ultimele două citate din *Suplimentul de cultură*, nr. 93, 09 - 15 septembrie 2008).

Pe scurt, rezumând, Manolescu este de părere că rezistența prin cultură s-a manifestat nu doar prin opere, ci într-un mod mult mai complex și mai organizat, chiar la nivel instituțional, perimetrul profesional al scriitorimii cu statut recunoscut dând nu doar opere critice la adresa regimului defunct, ci chiar permițând discuții politice nonconformiste, adăpostind disidențe politice și asigurând chiar un climat mai liber decât în restul arealurilor profesionale ori al scenei publice.

O asemenea părere – argumentată în felul exemplificat mai sus, prezentă și în volumele de eseuri ale lui Nicolae Breban (*Riscul în cultură*, 1997, sau *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, 1997, ambele apărând înaintea volumului manolescian), dar opusă radical contestării consecvente a curajului civic scriitoricesc al românilor de către Paul Goma, în diverse texte semnate de scriitorul stabilit la Paris -, împărtășită mai mult sau mai puțin discret încă din anii comunismului și păstrată și chiar exprimată direct ulterior, subintinde și *Istoria critică a literaturii române*. Conform convingerii manolesciene, se înțelege că, cu excepția celor „nouă din zece” disidenți suficient de curajoși pentru a înfrunta deschis sistemul, mulți dintre ceilalți scriitori au făcut-o rezistând prin cultură, cultivând atitudini neconforme cu ideologia partidului, criticând insidios ordinea roșie, refugiindu-se într-o bătălie estetică.

Această convingere, pregătită de adeziunea la maiorescianism și catalizată, ba chiar subliniată, de împrejurări conjunctural-istorice de o anume stabilitate, pare să constituie temeiul mai adânc al opțiunii pentru discutarea preponderent estetică, în *Istoria critică a literaturii române*, a operelor selectate de autor. Procedura, legitimă în principiu, își vedește însă neajunsurile îndată ce cobori la text. Cărți și autori plutesc într-un soi de vid, mult deasupra pământului, păstrând cu el aproape relația pe care o au prototipurile ideale platoniciene cu materializările lor terestre. Privilegierea unui criteriu, în locul unor „focuri încrucișate”, din mai multe direcții, are avantajul unui decupaj net, tranșant, neechivoc. În același timp, însă, ea prezintă și neajunsurile eliminării altor criterii care pot avea un rol ponderator, asigurând un mai mare echilibru al opiniilor și demonstrațiilor.

Într-o literatură cum este cea română – dar și în altele, firește – există o serie de alte puncte de vedere care, luate în considerare, pe lângă alte avantaje, îl au și pe acela că pot evidenția mai bine valoarea estetică, subliniindu-i valențele într-un mod pe care contemplarea intrinsecă a acesteia nu îl îngăduie. Tradițională rămâne coroborarea esteticului cu eticul. Dar lucrurile nu se reduc la atât. Există întrebări ajutoare care pot funcționa ca un revelator suplimentar al gradului de complexitate al demersului, fiind utile în sesizarea neajunsurilor sau a succeselor mai puțin evidente la o primă lectură. Astfel, de pildă, întrebarea cu privire la numărul și identitatea genurilor și speciilor avute în vedere de Nicolae Manolescu va pune în lumină absența unei lecturi suficient de stăruitoare în direcția anumitor tipuri de literatură mai puțin frecventate odinioară, dar care astăzi conțin o cazuistică variată, abundentă și chiar realizări de excepție. Dintre acestea,

## Nicolae Manolescu ISTORIA CRITICĂ A LITERATURII ROMÂNE 5 secole de literatură

Editura PARALELA 45

literatura science fiction apare, de bine, de rău, în istorie. Dar literatura polițistă – care a dat-o pe Rodica Ojog-Brașoveanu, cu câteva mostre de literatură bună, sau pe George Arion, autorul ciclului de romane despre Andrei Mladin – merita măcar o privire fugitivă.

Clasica întrebare „câte femei, câți bărbați?”, survenind chiar și într-o cultură macho și, nu o dată, misogină, ca a noastră, ar fi permis – dincolo de suspiciunea de corectitudine politică obsesivă – o balansare a analizei, măcar la nivelul enumerărilor.

Nici reprezentarea pe regiuni a literaturii române nu merita să fie trecută cu vederea, căci ea reflectă realitatea unei lungi tradiții diferite, corespunzătoare existenței românești istorice în cadrul mai multor state premoderne și moderne, în contexte culturale și literare destul de diferite. Cât de importantă poate fi o asemenea situație se înțelege mai bine dacă voi aminti că *Moara cu noroc* a lui Slavici se lasă mai corect și mai adecvat contextualizată nu în raport cu proza publicată în epocă la Iași și București, ci observând-o în comparație cu romanul *Sărmăniș bogăți* al lui Jokay Mór. Iar proza lui Constantin Stere, oricât de memorialistică ar fi, bazându-se, deci, pe experiențe nemijlocite ale autorului, dobândește noi valențe citite în raport cu reperate oferite de autorii ruși contemporani scrierii ei. Până și *Frații Jderi* ai lui Sadoveanu devin puțin altceva și altfel comparați cu romanele *Pan Wolodijowsky* sau *Prin foc și sabie*, ale lui Heyrik Sienkiewicz.

Cantonarea preferențială în zona esteticului a investigației istorico-literare a lui Nicolae Manolescu retează ceva din caracterul istoric al vastei sale reconstrucții și, oricât de generoase ar fi paginile, scrise, nu o dată, cu vervă și inspirat, până la urmă o... sărăcește.



# Curajul bunului simț. Critica unei istorii "critice"

Ștefan Manasia

(Continuare din numărul trecut)

Dacă solida „vocație teoretică” îi va fi fost recunoscută autorului *Iluziilor...*, de asemenea i-au fost amendat elanul polemic, insuficienta clarificare – punctuală, demonstrativă – a teoriei. O anumită plăcere a insurgenței juvenile (Al. Ștefănescu). Aerul de *enfant terrible*. Sau cum notează aplicat & prevăzător, în *Istoria critică...*, Nicolae Manolescu: „[în *Iluziile lit.rom.*] Negrici pune multă culoare în demolarea unor idei deja demolate”. Și istoricii literari mai noi, ca Daniel Cristea-Enache sau Bogdan Crețu, după ce recunosc originalitatea, inteligența și efectul profilactic al lucrării, amendează, totuși, vehemența de ton în tratarea operelor unor Geo Bogza și Octavian Paler, Marin Preda și Vasile Voiculescu, dozele prea mari de antibiotic.

Dar tocmai impulsul adolescentin de a irita pare esențial în elaborarea acestei „sistematici mitologice *sui-generis*” (Cristea-Enache). Tratarea în oglindă a „șefilor de clan literar”, Marin Preda și Eugen Barbu, reușește să-i enerveze pe admiratorii autorului *Moromeților*, considerat – în general – unul din vectorii morali și estetici ai perioadei comuniste, practicant suav al „libertății” creatoare.

În vreme ce estetismul și rafinamentul stilistic din narațiunile lui Eugen Barbu sînt laudate fără rezerve, în pofida plagiatului binecunoscut, a servilismului scandalos față de PCR, neîmplinirile românești și micul curaj al lui Marin Preda sînt scanate nemilos, hiperlucid. Îndemnul cinic, autoflagelator – dacă vreți – al lui Eugen Negrici: indiferent de „petele” personalității, de poltroneriile unei vieți, criticul trebuie să reveleze calitatea operei, valoarea în absolut. Aceeași intransigență o întâlnim în tratarea iconografiei „părinților fondatori” (Mihail Kogălniceanu sau Titu Maiorescu); a coregrafiei literare din epoca lui Carol al II-lea (cînd, bunăoară, se prefigurează multe din derapajele protocronismului de mai târziu); a ineficienței, irelevanței estetice a corifeilor ortodoxismului, Nichifor Crainic și Radu Gyr, pe care nici măcar lecturile critice – și totuși nu atât de critice! – nu i-au (mai) putut, din fericire, propulsa în canon; a bestialității noilor zbiri culturale din anii '50-'60 ai secolului trecut (relația lui Blaga cu autoritățile comuniste, cu meschinul, diabolicul & complexatul – dar nu

lipsitul de talent – Mihai Beniuc are caracterul unui capitol de roman psihanalitic!)

„Scriu eu însumi aceste rînduri cu o strîngere de inimă și presupun că același lucru s-a întîmplat cu toți cei care au încercat să evalueze contribuția literară a acestui părinte întemeietor” mărturisește criticul în fragmentul dedicat lui Kogălniceanu (p.54), după ce demonstrează caracterul nonliterar al textelor publicate în *Dacia literară*. Aceeași senzație de fum și cenușă, de tristețe mocnită străbate din rîndurile ce consemnează și reflectă asupra persecuției & racolării elitei interbelice de către comuniști (cazurile Lucian Blaga, Vasile Voiculescu); în denunțarea „mașinii comparativismului doct” (p.64), adică promovarea în canonul comunist a unui poet mediocru, linear, pseudorafinat și uitat astăzi, ca Alexandru Philippide. Tot ca niște înfrîngeri personale sînt retrăite, rememorate: protocronismul, micul moment oniric, creșterea și căderea optzeciștilor, postmodernismul românesc.

Care ar fi tipicul demonstrațiilor lui Negrici? Să luăm, de exemplu, subcapitolul *Cazul modernismului. Cît de modernă e „literatura modernă”*. Autorul reface, cu înțelegere și atenție, epopeea editării – urmate rapid de interzicerea – *Antologiei de poezie română modernă* (1968), prin care N. Manolescu a intenționat să readucă în conștiința publică piscurile poeziei interbelice. După '90, Manolescu însuși ar fi remarcat neajunsurile multor poeme: „poeziile nu-l mai satisfac pe Nicolae Manolescu nu numai pentru că, astăzi, el ar putea alege detensionat și de pe un areal mult mai întins, ci și fiindcă, prin trecerea timpului și prin schimbările intervenite în poezie în ultimele decenii, s-a accentuat sentimentul perimării interbelicilor”. (p.162) În anii '60, poezii, criticii, publicul re-descopereau „cu fervoare” lirica lui Barbu, Blaga, Arghezi, Bacovia; textele lor, în lumina experiențelor literare mai noi, par vetuste, „convenționale”, construite după un scenariu recognoscibil, prăfuit: „Vădind un echilibru de invidiat, un soi de sănătate artistică, textele acestea interbelice trădează, la fiecare izbîndă prozodică sau ideatică, mulțumirea de sine. Este vizibilă dorința poetului de a-și sfîrși apoteotic sau măcar inteligent lucrarea, de a etala iscusința lui incomparabilă.



Eugen Negrici

Deschiderea poemului – neobosit solemnă – presupune netezirea veșmîntului și pasul înainte obligatoriu. De altfel, fiecare vers configurează, în ținută de zile mari, portretul celui biruitor în planul neînșelător al spiritului”, continuă, flegmatic și implacabil ca o sentință judiciară, autorul *Sistematicii poeziei*. Devoalînd mecanica poeziei noastre „moderne”, implicit gustul și idealul estetic manolescian, profesorul Eugen Negrici avansează doct, abil, polemic, pentru a da lovitura de grație: „recitînd această antologie, ne pune pe gînduri faptul că poezii interbelice, în majoritatea lor, nu posedă vreo știință a ambiguității și nu par să aibă cunoștința de avantajul «tensiunilor nerezolvate». Ceea ce ne face să ne îndoim de modernitatea liricii lor, de apartenența lor la modelul poetic impus conștiinței critice de Hugo Friedrich”. Invocînd numele (probabil) celui mai influent teoretician al poeziei moderne, Negrici își verifică propria teorie pe „pielea” unor Barbu, Vinea, Fundoianu etc.

„Pînă și poemele celor mai îndrăzneți «moderniști» pot fi descrise prin categorii pozitive. Ele sînt, în marea lor majoritate, modelări idealizatoare de teme și situații curente. Citită astăzi, «poezia română modernă» îmi pare, cu minime, rarisime excepții, desprinsă de pe fundalul secolului al XIX-lea european”, sintetizează situația Eugen Negrici și, în bună parte, îl credităm: nu doar tocirea prin programele școlare, universitare ni-i îndepărtează pe moderni, ci propria lor estetică defazată, emfatică, în multe cazuri rudimentară. Oricît de mult l-aș admira pe Arghezi, poetul-lexicon, proteic, pluricord, nu pot să nu remarc aerul artificial, „leneș” (are dreptate Ion Barbu), sintaxa „chinuită”, redundantă a multor poezii, a unor cărți întregi. Credibilă în ce privește masa critică a poeziei europene scrisă la ora apariției sale, *Structura liricii moderne*, de Hugo Friedrich, are și lipsuri însemnate: Kavafis, Pessoa, Pavese sau Pasolini, poezii americani nu sînt pomeniți...

Absolut toate investigațiile întreprinse de Eugen Negrici, în *Iluziile literaturii române*, dezvoltă asemenea „teze” incitante, polemizează cu farmec, detabuizează și dezambiguiază tabloul literelor românești. Excelența sa radiografie a poeziei noastre moderne are chiar un caracter proiectiv, deschizînd drumuri fertile în domeniul practicii literare.

Are dreptate profesorul Paul Cornea – în intervenția prilejuită de masa rotundă inițiată de revista *Contemporanul* – afirmînd că volumul investigat „e un eseu și nu este un studiu”. Formula pentru care a optat Eugen Negrici i-a permis acestuia „o privire de sinteză, o privire globală, și curajul unor afirmații generale care, fără îndoială, se bazează pe o lungă experiență. [...] Un eseu poate fi făcut pe o suprafață largă, ca să îmbrățișeze cum îmbrățișează Negrici toată istoria literaturii române. E. N. a ales un gen care se pretează și temperamentului lui. Aceasta este o carte scrisă cu pasiune, e o carte care izbucnește dintr-o mare convingere. O convingere care se transmite cititorului și care este cuceritoare.” (în *Contemp.*, nr. din ianuarie 2009, p.17)

Scrisă pasionant și curajos, argumentat și polemic, cu eleganță și inteligență remarcabilă, cartea lui Eugen Negrici reface, cu un ochi deopotrivă trist și critic, panorama *in progress* a literaturii române. Fără a ocoli punctele fierbinți, momentele „critice”, ratările, ba dimpotrivă inventariîndu-le cu un anume masochism, eseul lui Negrici acoperă și un gol între sintezele critice ale ultimilor ani.



## poezia

**George Alexandru Serediuc**

### despre tata

nu am văzut niciodată un om murind  
am văzut doar oameni care închid ochii  
și încep să putrezească

tatăl meu spunea moarte ca și cum  
nimic nu s-ar fi mișcat într-însul

la masă e o liniște sterilă  
ni se aud inimile chiorlăind de foame

mâncăm cu linguri de lemn și tata  
coboară în mintea mea  
sub culorile unui film mut care se repetă  
cât de tăios se apleacă asupra mamei  
și cum rupe el pâinea coaptă sub dragostea noastră

tata avea ochii goliți de fericire aduna copii din  
iarbă  
și-i întorcea cu fața în sus să strălucească  
în soare ca mamele lor curate și subțiri

o limbă ușoară cu care să pot cere  
ajutor  
tendoanele vibrează într-un cuib de gânduri săl-  
batice  
mă pregătesc pentru încă o zi  
trupul meu poate adăposti câteva cuțite  
de mâinile negre ce caută ieșirea

trupul meu  
e un instrument de măsurare a timpului  
e cel mai lung vis de până acum  
și se vede ca o explozie în cer

### umbre pe ecografii

eram singur în cameră când m-am născut și  
era liniște multă în jurul meu  
am învățat să respir pipăind corpul meu  
zvelt și umed  
ca pe un înveliș străin  
când m-am născut eram singur acasă  
și vântul se pornea spre șira spinării  
creșteau bonsai cu rădăcini amare  
încolăcind dinții de lapte

### prin mine

prin mine trec sârme reci  
pe care odihnesc păsările de toamnă  
la întâlnirea cu un corp străin  
degetele mele se fisurează

eu nu sunt puternic.  
doar că mă trezesc mai devreme  
și îmi ascund cărjele în lift.  
când se deschid ușile  
arăt că am găsit un motiv  
pentru care să îmi încălț ghetete bune

și să le folosesc.

fiecare gură de aer  
îmi schimbă înfățișarea

Eu sunt George. m-am închis aici de bunăvoie  
pentru că nu am știut cum altcumva  
să mă apăr  
lupt cu o amorțeală  
care vrea să pună stăpânire pe mine  
ficare mișcare e o mică victorie  
un teren câștigat.

zgomotul alb se apropie.  
mâinile, una de alta se frâng răbdătoare  
nu vor lăsa nimic să se piardă.  
aici totul îmi este de folos  
chiar și golul care s-a adunat între noi

### Explozie

intru în corpul meu de liniște  
învăț aici mișcări noi  
arcuite



## emoticon

### Fuga-fuguța

**Șerban Foartă**

**Catindatul:** Fugi de Bahç!

**Proful:** Cu *ch*: Bach!

**Catindatul:** A, ca-n Maibach...

**Proful:** Mda... Sau ca-n Offenbach.

**Catindatul:** Care Offenbach?

**Proful:** Cum care Offenbach? N-ai auzit de Jacques?

**Catindatul:** Am auzit, n-am auzit: care-i problema?... Problema mea e alta: de ce să fugi de Bach?

**Proful:** Nu zic să fugi. Spun doar că fiecare dintre *fugi* e precedată de câte-un *preludiu*...

**Catindatul:** Păi, atunci, după preludiu, fugi!

**Proful:** Da' ce-nțelegi matale prin *preludiu*?

**Catindatul:** Cum: ce-nțelegimataleprinpreludiu? Io-nțeleg ce înțelege toată lumea.

**Proful:** și ce-nțelege toată lumea?

**Catindatul:** Scrie pe Google, dom' profesor.

Haideți să deschidem computerul din dotare... Ia să vedem... Poftim: „Preludiul cuprinde toate mangaierile...”

**Proful:** Ce limbă-i asta?

**Catindatul:** Română, ce să fie? – și, vă rog, fără întreruperi! Continui: „... si jocurile sexuale care preced raportul sexual saruturile, imbratisările, mangaierile, stimularile bucale. In timpul

preludiului este stimulat intregul corp si mai ales zonele erogene. Aceste zone variaza de la o persoana la alta, inasa cele mai multe sunt comune: gura, urechile, gatul, fesele, burta, partea interioara a soldurilor, picioarele, degetele de la picioare, regiunea peri-anala si anusul. Exclusiv femeilor le apartin urmatoarele zone erogene: sanii, mameloanele, clitorisul, vulva, vaginul (mai ales punctul G), iar barbatilor: scrotul, penisul si sfarcurile. Zonele genitale sunt foarte sensibile la stimulari. Aceste stimulari trebuie sa fie delicate, or ceea ce este agreabil si excitant pentru cineva poate fi dezagreabil si dureros pentru altcineva. Barbatul care nu are cunostinte despre sexualitatea feminina nu va sti ce anume este excitant pentru partenera sa si, viceversa, o femeie n-ar putea sa-i provoace placere partenerului ghidandu-se dupa propriile preferinte. Este esential ca fiecare sa-si cunoasca functiile proprii sexualitati pentru a-l ghida pe celalt spre propria excitare...” Ce ziceți: continuăm, dom' prof?

**Proful:** Da, dar citesc eu mai departe.

**Catindatul:** Numai să nu vă lase gura apă!

**Proful:** „Privelistea corpului iubit, mirosul acestuia, schimbul de cuvinte dulci vor contribui

la cresterea excitatiei sexuale. Cuplul care se cunoaste sexual are repertoriul sau de gesturi care permit excitarea maxima a ambilor iubiti. Rolul primordial al preludiului tine de faptul ca acesta pregateste corpurile, le modifica facandu-le adecvate raportului sexual, adica penetrarii vaginului de penisul erect. De la mangaierile si saruturile pe corp se va trece la mangaieri sexuale, atingerea sanilor, a sexului. Fiecare incearca sa trezeasca cat mai multe emotii senzuale in celalat, mangaind in felul cunoscut de amandoi sau incercand o noua stimulare. Degetele, gura, sexul permit o larga varietate de mangaieri. Dupa ce va veti destinde si veti obtine increderea necesara, va fi posibil abandonul final si orgasmul. In timpul mangaierilor sexuale, barbatul si femeia au ocazia sa verifice starea de excitatie a partenerului, semnele evidente fiind erectia pentru barbat si lubrifierea vaginala pentru femeie. Excitatiea sexuala duce la dorinta penetrarii vaginale sau la alegerea altor practici de obtinere a orgasmului...”

**Catindatul:** Ei, ce ziceți?

**Proful:** Păi, ce să zic? Că e ca-n Debussy: *Le Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*.

**Catindatul:** Vedeți?... Ori [*sic* !], io, dom' prof, ce tot ziceam? Că, după preludiu, tre' să fugi. [*N.a.*: zețarii sunt rugați să nu-l încurce pe g cu ț – inexistent, de altfel, în română!]

**Proful:** Într-adevăr, îți dă dreptate chiar Împăratul Napoleon. I-auzi cum cugetă acesta: „En amour, la seule victoire, c'est la fuite.”

[Ar fi de-a binelea facil sa facem din Dom' Profu o Dom'soara Profa, – sau din Catindat, o Catindata! Fie si cu pretul scaderii excitatiei...]



# Inscripția

Dorin David

Sătimate d-le Alexie, țin neapărat să vă atașez acestui mesaj electronic, fotografia inscripției descoperită de mine într-una din săptămânile trecute. Am încercat singur, apoi cu câțiva colegi de peste ocean să o descifrăm și catalogăm. Părerile noastre diferă, și am dori să aflăm o altă opinie pertinentă. În mod normal nu v-aș fi deranjat numai pentru atât, dacă anumite întâmplări nu m-ar fi forțat să o fac. Poate o să ne reîntîlnim vreodată, și atunci o să vi le expun. Sînt sigur că dvs., cel mai renumit specialist în protocreștinism și cunoscător al limbilor vechi, o să-i aflați adevăratul sens. Vă cer, așadar, ajutorul. Am totodată speranța că o să vă capteze atenția. Sincerely yours, prof. B. Benedict, Princeton University”.

Am citit de câteva ori e-mail-ul acesta, pînă am hotărît să vă prezint și vouă fotografia primită. Aș vrea să o priviți cu atenție, și să încercăm împreună să o descifrăm.

Nu-mi venea să cred. Renumitul profesor B. Benedict de la Princeton îi cerea ajutorul și mai renumitului prof. Alexie, de la Universitatea din Chicago, care, la rîndul lui, ni-l cerea nouă, celor trei doctoranzi ai săi. În afară de mine, mai erau Joseph, sosit din Africa de Sud, cel mai “bătrîn” dintre noi trei, deși ca vîrstă era ceva mai tînăr decît mine, începuse doctoratul cu doi ani înaintea mea, și Charlyze, născută în India, dintr-o localnică și un englez, fugiți în America pentru a-și putea împlini dragostea, care începuse studiile cu un an mai tîrziu decît Joseph. În fine, eu însumi, licențiat la Cluj, am avut norocul de a-l audia pe profesorul Alexie, și el născut în România, la Sorbona, pe cînd îmi făceam masteratul în istoria religiilor, unde era invitat de profesorul și primul meu mentor, Michel Meslin, pentru o prelegere despre *Manuscrisele gnostice*. Încă din liceu, de cînd citisem *Gnozele dualiste* și *Arborele gnozei*, ale lui I.P. Culianu, eram preocupat de gnostici și de evoluția creștinismului în primele lui secole. Am pus câteva întrebări la subiect, al căror răspuns s-a prelungit câteva ore bune după terminarea prelegerii, la cină. Așa l-am cunoscut pe cel care, în anul următor universitar, avea să-mi devină profesor și conducător al tezei mele de doctorat.

Multă vreme m-am gîndit ce șansă am să calc pe aceleași coridoare și să respir același aer ca Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu sau Virgiliu Alexie, unul urmașul altuia la catedra de la Divinity School (din păcate, ultimul înlocuindu-l pe Culianu ca urmare a tragicului său sfîrșit). Acesta a fost și unul din motivele ce m-au hotărît să-mi fac aici PhD-ul, în locul Franței. Apoi, deși la Sorbona învățasem într-un an cît în România în toată facultatea și poate și mai mult, aveam nevoie să ies din bătrîna Europă și să încerc sistemul american de învățămînt. Nu-mi pare rău: bibliotecile sînt excelente, profesorii au timp să stea de vorbă cu fiecare student, cu atît mai mult cu cei interesați, și nu în ultimul rînd libertatea de mișcare este mai mare. Cel mai mult, însă, doream să fiu acolo unde au fost primii mei profesori neîntîlniți decît în cărți. Eliade, în primul rînd, de pe vremea gimnaziului meu și a *Romanului adolescentului miop*, a romanelor, eseurilor și memoriilor sale, apoi a operei sale covîrșitoare de istoric al religiilor. Pe Culianu l-am aflat abia cu puțin timp înaintea asasinatului, însă de atunci nu l-am mai părăsit niciodată. Mereu a venit cu ceva nou, mereu cu o idee, o scripă de geniu, o lumină proprie asupra

vreunui aspect întunecat. Eram și eu, ca și ei, preocupat și de literatură, însă de cînd am sosit în State nu am mai avut timp să scriu aproape nimic; de aceea am hotărît să aștern rîndurile astea, chiar dacă nu ca literatură, ci ca întâmplări care, fără îndoială, sînt foarte importante, și se vor dovedi astfel, sînt convins, în viitor.

Inscripția pe care prof. Alexie ne-a proiectat-o pe peretele alb era de fapt un fragment, o bucată dintr-un papirus, care, la o primă privire, îmi părea că are legătură cu codicele găsit la Nag Hammadi. Așa cum manuscrisele au constituit o descoperire crucială, tot așa spera prof. Benedict să se întîmple cu inscripția sa. Domnul profesor, ne-a spus prof. Alexie, nu ne-a transmis traducerea făcută de el și de colegii săi, ca să nu fim influențați, probabil. Și nici părerea lor referitoare la text, de unde ar putea face parte, de cine ar fi fost scris etc. Așa că, nici eu nu o să v-o spun pe a mea, pînă nu o să vă aflăm părerea voastră. Așadar, ce spuneți? Care este?

Priveam toți trei inscripția. Nu erau decît câteva propoziții trunchiate, iar traducerea lor, dat fiind că lipsea întregul căruia aparțineau, le făcea să nu aibă niciun sens. Cred că este legată de manuscrisele de la Nag Hammadi, spun. Apare în text o referire destul de probabilă, chiar dacă indirectă, la Pistis Sophia. Este un punct de plecare, spune profesorul. Eu cred că totuși cuvîntul se referă la Sophia, într-adevăr, însă polemic, fără a fi un fragment al gnosticilor, începe Joseph. Sau cel puțin, nu a celor pe care-i știm noi. Și eu am aceeași impresie, adaugă Charlyze, că nu seamănă prea bine cu nimic din ceea ce știm. Părerea mea, atunci, este că sau e un fragment dintr-o nouă Evanghelie apocrifă, sau, ceea ce ar fi într-adevăr ceva extraordinar, un fragment dintr-un alt sistem dualist, care abia acum se lasă descoperit. Și atunci, spuse profesorul, ar exista totuși o legătură cu manuscrisele de la Nag Hammadi, chiar dacă numai aceea că le completează. Oricum ar fi, prima idee care se desprinde aici este că fragmentul nu face parte din nicio gnoză dualistă cunoscută, și nici din cele patru Evanghelii sau apocrifele descoperite pînă astăzi. Să fie, așadar, ceva cu totul nou? Mie mi se pare puțin probabil, spun. Chiar dacă cuvintele nu au nici o noimă, neraportate la ceva deja descoperit. Adică, tocmai de aceea... Este logic imposibil, completez, să fie ceva complet nou: chiar dacă ar fi un apocrif, trebuie atunci relaționat cu Biblia, iar dacă e un nou sistem gnostic, ceea ce mi se pare, din nou, și mai puțin probabil, să nu fi lăsat nici o altă urmă pînă astăzi, și tot trebuie relaționat cu ceva, în cazul acesta, tot cu Biblia. De acord, spune profesorul. Haideți atunci să ne uităm mai bine la felul în care este scris. Pînă la datarea cu carbon, care o să ne lămurească, să vedem dacă putem, nu ghici, ci data noi perioada în care a fost scris. Să începem cu începutul.

Am încercat aproape o oră să ajungem la o concluzie. Era clar că numai dintr-un asemenea fragment, era greu. Însă erau câteva cuvinte care ieșiseră din uz după anul 300 d.H. Iar dacă ne gîndim la primii creștini și primii gnostici, puteam restrînge anii la perioada cuprinsă pînă în anul 200. Așadar, cîndva în secolul întîi sau al doilea a fost scris acest fragment. Am încercat apoi să-i aflăm posibilul autor. Imaginați-vă, însă, că vi s-ar cere să recunoașteți un autor după un sfert de pagină dintr-o carte, indiferent din ce parte. Lucrul ar fi aproape imposibil, mai ales dacă cartea este inedită. În plus,

tot ceea ce ați cunoaște ar fi unele cronici apărute în câteva reviste, mai mult sau mai puțin complete și pertinente, un fragment dintr-o biografie, și cam atît. Astfel, a trebuit să dezlegăm o enigmă cu indicii extrem de slabe. De aceea, propunerile noastre, pe care le-am trimis profesorului Benedict, erau cu titlu posibil, sau informativ. Variantele noastre erau următoarele:

1. Textul era scris de un reprezentant al gnosticismului, probabil a ramurii valentiniene, și atunci era clar o bucată dintr-un nou papirus care făcea parte integrantă din cele descoperite în 1945 la Nag Hammadi, în Egiptul de Sus. Referința la *Sophia* era atunci legală, dacă ținem cont de miturile prezente în majoritatea variantelor gnosticilor, anume cel al căderii Sophiei, care are ca urmare crearea lumii, sau cel al căderii demiurgului, avorton al Sophiei, care creează el lumea, imperfectă ca și el;

2. Inscripția era un fragment din scrierea, încă nedescoperită, a marelui Marcion din Sinope, care a trăit aproximativ între anii 80-155, și care a întemeiat chiar o biserică, concurentă serioasă a Bisericii creștine pînă pe la jumătatea secolului al III-lea. După cum bine se știe, dispariția Bisericii marcionite s-a datorat, chiar dacă în principal, nu numai martiriului la care au fost supuși membrii ei, ci și ascezei drastice autoimpuse, care nu era la îndemîna oricui, deși a adunat destui adepți în acea vreme;

3. În fine, ultima variantă, după părerea noastră, prea frumoasă ca să fie adevărată, era aceea că fragmentul găsit ar fi putut fi o bucată din controversata Evanghelie a Apostolului Pavel, care pentru simplul fapt că nu a fost descoperită nu înseamnă că nu a fost scrisă. Marcion însuși îl recunoaște numai pe Pavel ca Apostol, chiar dacă nu fusese unul dintre cei doisprezece discipoli, pentru că a fost apoi ales direct de Isus și de Dumnezeu Tatăl. Pavel vorbește des despre Evanghelia sa, revelată direct de către Hristos, însă nu se știe dacă a existat și o variantă scrisă. Există, însă, în Biblie, binecunoscutele *Epistole*.

Atunci, în ultimele două cazuri, referința la *Sophia*, de care am vorbit deja, apărea în text într-o posibilă polemică cu gnosticismul. Concluzia finală era că numai din această inscripție nu se putea decide exact care din aceste variante era cea adevărată și că speram că viitorul să ne releve alte fragmente, dacă nu cumva textul întreg.

Răspunsul profesorului Benedict nu s-a lăsat așteptat. Ni l-a forwardat și nouă profesorul Alexie: “Dragii mei, vă trimit mesajul primit chiar astăzi de la prof. Benedict. (Urmează scris *Original message* și informațiile adresantului, apoi textul următor): Dear Mr. Alexie, vă mulțumesc pentru promptitudinea cu care mi-ați trimis rezultatele dvs. Între timp, noi am continuat cercetările, însă din păcate nu am mai descoperit - încă, sper - niciun alt fragment. Concluziile la care ați ajuns împreună, după cum scrieți, cu studenții dvs. cei mai buni, aruncă o lumină nouă concluziilor noastre. În prima fază noi am crezut că este vorba despre un text paulician, în primul rînd pentru că a fost descoperit în Bulgaria (ați înțeles foarte exact de ce nu v-am dezvoltat pînă acum această informație), însă o primă datare cu carbon ale căror rezultate le-am primit ieri, confirmă ipoteza dvs.: într-adevăr, papirusul este din jurul anului 120 d.H. Rămâne să primim și analizele făcute în laboratorul din Londra, unde am trimis o mostră; însă sînt convins că nu o să fie diferite, ci doar mult mai exacte. Mă bucur că ați fost captivat de acest fragment și vă mulțumesc că-mi oferiți sprijinul și pe viitor. Dacă (Continuare în pagina 15)



# Copiii vitregiți ai tribului mongol

Ștefan Manasia

Așez întâlnirea mea cu Perța al Doilea, Cosmin Perța, sub semnul „Renașterii” clujene. Să-ți explic: cluboptiști iașiți, fracturiști sau utilitariști pravoslavnic, dar și youngsteri napocani am avut sentimentul unei serii, promoții, generații. Cei născuți în anii '70-'80 ne-am (re)cunoscut mai întâi prin sălițele și parcul Facultății de Litere (Rareș Moldovan, subsemnatul, Perța, Doboș, Mihai Mateiu), la unele ședințe „Echinox”, pe urmă-n serile Clubului de Lectură, unde ni s-au mai alăturat: Stelian Muller, Vlad Moldovan, Lavinia Braniște.

Pe junii chilieni dintr-un roman de Bolaño îi dezgusta tocmai „nerudita”, noi ne temeam de-o posibilă contaminare cu „mureșanită”, „cărătescianită”, „ruxandrită”, „martită”. Experimentam, fumam, beam. În apartamentul-nchiriat de Cosmin sau la una din adresele mele, am făcut adesea „zile și nopți de literatură”, fără subvenție guvernamentală. Muzici, faze, prietenie, poezie, proză, „teatru” (câteva scene de sinucidere executate aproape perfect), palincă, *țipurituri*, discurs, polemici: chestiile canonice – dar și chestiile-abisale – dintr-o viață studențească pe bune. (În camera lui Cosmin beam și dormeam, citeam și discutam, șezând pe covorul persan scămoșat, printre mormane de cărți, casete, sticle, pahare, scrumiere, farfurii – copiii vitregiți ai tribului mongol...)

În cele mai reușite poeme, Perța e imagistul arhipelagului douămiist: exuberant, pictural, candid ori sumbru, violent, expresionist. Niciodată neutru. Practicînd simbioza rusticității nordiste și-a luxuriei dintre Tropice. Cosmin se-arată, pînă acum, adeptul unei poezii dense, voluptuoase, încărcate de culoare asemeni aripilor fluturului monarh de polen. A coborît din Maramu'-n București, ca Van Gogh atras de soarele Mediteranei, ca Leșe fermecat de scena

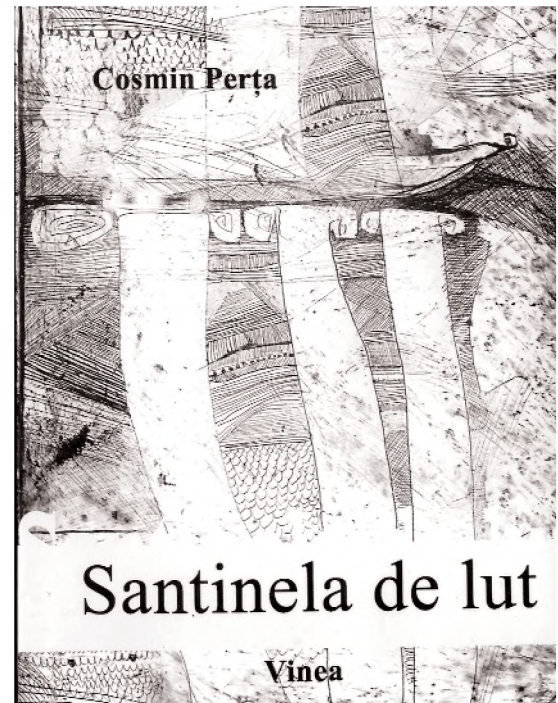
Ateneului.

Țin pe birou *Santinela de lut*, volumul are coperti de ceramică vaporosă, gravată cu simboluri onirice, înăuntrul ceramicii ăsteia, ca-ntr-un butoiăș, e vinul zglobiu, e seva verzuie, e aur, e nectar, e sahară și amazon, e singe dulceag.

Poem

Puțini își amintesc culorile pestrițe ale caracatiței de fier. Cu ea dorm noapte de noapte mai nou. Puțini știu cu adevărat să mîngîie formele pline și transpirate ale meduzelor-clopot. Pe aici umblă tigrii și vietățile marine; urma lor e albicioasă ca o ciupercă uscată de fag. Noaptea, cu prietenii mei, prindem fluturi. Le rupem aripile și le scufundăm în formol. Doar acolo viața mai poate începe. Prin vintrele prietenilor mei mișună furnicile roșii de amazon și toate nopțile par sufocate de mișcarea lor exactă. Prin gleznelor lor trece canalul sub-atlantic și nimeni nu știe cu adevărat mirosul uscat al stridiilor. Noaptea îmi iau un cearșaf alb, o mătură și o lampă și încep să curăț discret pieile prietenilor mei dintre răsaduri.

(din volumul *Santinela de lut*, editura Vinea, 2006)



PS: Articolul de față, plus poemul însoțitor, reprezintă, de fapt, contribuția mea audio și, totodată, deplinul meu sprijin pentru proiectul inițiat de un cristian acum ceva vreme, intitulat <http://bibliotecadepoezie.wordpress.com/>. Biblioteca de poezie este o selectivă & generoasă arhivă de poezie online, inventariind într-un fel de „sanctuar” al „fanilor”: date bibliografice, cataloage editoriale, interviuri, sample-uri audio/video (sau intervenții telefonice), comentarii critice etc. Subiectul privilegiat este poetul-om, viu, deplin creator. Cei câștigați vor fi însă iubitorii poeziei care, nu o dată, din pricina editării-difuzării precare a volumelor, se văd puși în dificultatea (citește imposibilitatea) de a ajunge la un text, la o carte, la autor. Cu tot aerul său ludic-anarhist, Cristi Cosma (aka un cristian) face – o spun ferm – cea mai respectabilă (și neplătită) treabă din lume, aduce poezia pe ecranul monitorului tău.

## Manifeste avangardiste

(urmăre din pagina 7)

oscilează între programul teoretic, eseu și poem – Rodica Ilie comentează angajarea politică a avangardei, invită la o definire mai largă a fenomenului, dincolo de estetic, deschisă spre etic și etnic, surprinde elementele definitorii pentru revolta/ruptura antitraditională, utopismul, voința de sincronizare cu „spiritul modern” și modalitățile specifice de afirmare a acestui spirit, analizează structura discursivă a manifestelor diverselor grupări, în care gravitatea angajării se asociază spiritului ludic și histrionic. Concluzia acestor analize conduce spre imaginea „plurivalenței opțiunilor”, a diversității structurale a manifestului românesc, a accentului individualizant poate mai puternic decât în alte spații de cultură. În general bine structurat, acest capitol ar fi câștigat, cred, în coerență, dacă înainte de a fi atacat problema stricteții angajării ideologice, în prima secvență a comentariului, ar fi urmărit ceva mai nuanțat relația dintre avangarda românească și

politică, mult mai reticentă în perioada 1924-1930, având ca obiect mai degrabă respingerea „burghezului generic” și mai puțin afilierea la vreo doctrină politică precis conturată. O mai strictă raportare a programelor avangardiste românești la termenii de referință europeni adică, în ordine cronologică, la constructivismul cu interferențe futuriste și dadaiste, apoi la suprarealism, ar fi reliefat mai limpede și mai logic natura și structura discursivă a manifestelor ce înregistrau succesiv și rapid adevărate sau distanțări programatice dictate de momentul asimilării ideilor avangardiste europene (miza, la început, pe valorile constructiviste și respingerea suprarealismului, apoi tendințele sintetic-integraliste și primele deschideri către suprarealism etc.). O rezervă ar putea fi exprimată și în legătură cu prezența subcapitolului dedicat jurnalisticii tânărului Fundoianu, colaborator al revistelor evreiești, și „sionismului”, având în vedere faptul că Fundoianu a fost mai curând un simpatizant al cercurilor avangardiste decât un militant propriu-zis și, pe de altă parte, că această componentă ideologică n-a fost foarte pregnantă în programele

diverselor grupări românești.

Imaginea pe care o oferă această parte a lucrării despre avangarda românească este, însă, foarte consistentă, integrându-se organic ansamblului. Concluziile cercetării fixează în chip remarcabil trăsăturile definitorii pentru manifestul avangardist ca având o dublă natură, „de text aservit doctrinei literare și de text ideologic”, în care „actul de limbaj și acțiune” se contopesc, iar formele teoretice se convertesc, cum ni se spune în finalul *Concluzii-lor*, din „auxilii ale literaturii în text poetic”. Formula de „literatură a manifestelor”, utilizată la noi de Adrian Marino, revine, căpătând o deplină justificare. Avem, așadar, de-a face cu o lucrare deopotrivă foarte bine documentată, punând în joc repere bibliografice majore, și care atestă și un foarte pătrunzător spirit critic, demonstrat de finețea multor analize, și capabil de sinteze cuprinzătoare, bine articulate. Într-un moment fast pentru relectura, la noi, a aporurilor avangardiste la poetica și istoria modernă a literaturii, *Manifestul literar* al Rodicăi Ilie e de așezat pe raftul cărților de referință.



## interviu

# „Alegem scenariii pe care ne-ar plăcea să le vedem pe ecran ca spectatori”

interviu cu producătorul de film János Szántai

János Szántai este scriitor, producător și critic de film. A înființat în 2005, împreună cu regizorul Róbert Lakatos și editorul Zoltán Fábíán, Asociația Audiovizuală ARGO, al cărei scop principal este promovarea proiectelor cinematografice ale membrilor și tinerilor cineaști din Transilvania. Dintre proiectele dezvoltate de ARGO amintim: Training audiovizual (octombrie 2004 - februarie 2005), finanțat de către Fundația „Apáczai”, Budapesta, incluzând module intensive (documentar, scenografie, producție, editare, sunet și animație), respectiv workshopuri permanente (regie, regie de imagine, scenografie, estetică de film); Line producer al documentarului de lung metraj *KVSC - 100 ani de adrenalină* (r. Róbert Lakatos); Producător al scurtmetrajului de ficțiune *Cucul* (r. Cecília Felméri), selectat, printre altele, în competiția oficială a Festivalului de film internațional de la Mar del Plata, 2008; Line producer din România al lungmetrajului *Bahrtalo! / Noroc bun!* (r. Róbert Lakatos), premiat, printre altele, la festivalul de film de la Karlovy Vary în 2008; Coproducător al animației *Firul Ariadnei* (r. Attila Bertóti); Producătorul animației documentare *Regele Matia al lui Nea Jancsi* (r. Cecília Felméri). Din 2006 ARGO organizează faza națională a concursului de scenografie europeană NISI MASA pentru cineaști tineri. Din 2008 este coproducător al filmelor studențești de la Universitatea „Sapientia” din Cluj-Napoca.

**Ioan-Pavel Azap:** - *János Szántai, care este situația producătorilor de film independenți din România în momentul de față? Mă refer în primul rând la faptul că filmul este unul dintre cele mai scumpe produse culturale, dacă nu chiar cel mai scump.*

**János Szántai:** - Nu mă pot pronunța în numele tuturor producătorilor independenți, deoarece situația celor din București este ușor diferită comparativ cu a celor din așa zisa provincie. Dar observ că s-a conturat o hartă centralizată a industriei cinematografice, cu două capitale ale filmului, una peste cealaltă. Bucureștiul a devenit un Hollywood românesc, dacă vreți, dar și un New York al filmelor de autor și cult autohtone. În rest, harta cinematografică a României este destul de deșartă, cu puține așezări, pe care oricum nu le putem numi nici măcar comune, dacă e să continui metafora începută. Iar cauza este simplă. Într-adevăr, filmul este cel mai scump produs cultural, iar în majoritatea cazurilor studiourile mici din țară nu au puterea financiară necesară producerii unui film la nivel competitiv. Desigur, preeria e deschisă, fiecare fuge cum poate, și sunt destui care aleg să fugă suta de metri cu picioarele în sac, încercând să

învingă un Carl Louis al filmului.

- *Ce va determinat - mă refer la membrii fondatori ai Asociației Audiovizuale ARGO - să puneți în practică o astfel de întreprindere? Este pasiunea pentru film o motivație suficientă? Care este rentabilitatea unei astfel de afaceri?*

- Pornind de la metafora alergării, dacă nu poți să concurezi pe o pistă dată, alegi alta. Arena magna a finanțării cinematografice din România este Centrul Național al Cinematografiei. Care la rândul lui are un sistem de finanțare care defavorizează studiourile la început de drum, în sensul că creditul de producție (băbește, filmele la activ al studioului respectiv) contează foarte mult la nota finală. Și aici vine „catch 22”: nu ai filme făcute, nu ai credit de producție. Nu ai credit de producție, nu iei finanțare pentru film. Și cercul se închide. Noi (mă refer la regizorul Róbert Lakatos, editorul Zoltán Fábíán și subsemnatul, ca membrii fondatori ARGO) am fost nevoiți să căutăm altă pistă. Posibilitatea finanțării directe din Ungaria nu era creată în momentul în care am decis să ne înscriem în concurs. Așa că nu am avut altă soluție, decât să creăm una. Dacă mă gândesc bine, fără pasiune nu



János Szántai am fi putut să facem primii pași. Desigur aș fi ipocrit spunând că această întreprindere ar fi numai o cauză nobilă. Dar până să pot susține sus și tare că ceea ce facem este o afacere, ba mai mult, chiar și rentabilă, va curge multă apă pe Someș.

- *Deși tânără, înființată abia în 2005, ARGO are câteva participări și premii la festivaluri de prestigiu: Mar del Plata, Karlovy Vary. Cum ați pătruns în circuitul festivalier? Nu trebuie „pile”, o rețea bine pusă la punct de relații?*

- Argonautul VIP, cum ar veni, este Róbert Lakatos, fiind cel mai bine cotate cineașt ardelean din generația sa. În spatele lui stă desigur un studio puternic din Budapesta, Inforg Studio. Prin eforturile lui, respectiv ale mele de a crea posibilități de finanțare proprii care să stea la baza unor coproducții funcționale, am putut să trecem de la arenele periferice la primele ocazii de a ne lansa în competițiile mari ale lumii, și cred că nu par foarte îngâmfat dacă spun că, raportat la mărimea și capacitățile Asociației ARGO cu succes. Primul lungmetraj al lui Róbert Lakatos, *Bahrtalo! (Noroc bun!)*, la realizarea căruia ARGO a contribuit ca line producer din România, a fost premiat la Festivalul Internațional de Film de la Karlovy Vary în 2008, iar *Cucul*, primul scurtmetraj al Cecíliei Felméri, a fost selecționat în competiția oficială a Festivalului Internațional de la Mar del Plata, Argentina, în 2008, iar anul acesta este nominalizat la premiul Gopo în categoria scurtmetraje.

- *Cum își alege ARGO subiectele în care să investească? Care sunt criteriile pe baza cărora acceptați un scenariu și vă implicați în transformarea lui în film?*

- În primul rând nu aș vrea ca lumea să creadă că stăm într-un studio și suntem bombardati cu sute de proiecte pe zi. Ar fi și absurd să fim nevoiți să le refuzăm unul după celălalt, cu lacrimi în ochi, din cauza lipsei de fonduri. Pe de altă parte, realitatea este că nici nu sunt atât de mulți doritori. Dar, la întrebare: alegem scenariii, proiecte pe care ne-ar plăcea să le vedem pe ecran ca spectatori. Apoi încercăm să colaborăm cu autorul pentru ca rezultatul ideilor să se concretizeze într-un scenariu compact, și totodată fezabil. La alegerea proiectelor nu ne limităm la așa-zisele scenariii de filme de artă. Aș fi, de exemplu, foarte fericit să primesc pe cineva care are un proiect de film cu vampiri, că doar toată povestea a pornit de pe la noi din Ardeal, nu? Totodată observ că mulți cineaști par a fi obsedați de ideea de a pune a șaptea artă pe un piedestal elitist. Dar, înapoi la oile noastre: odată lansat (adică avem banii necesari pentru producerea filmului) proiectul în sine se modifică pe tot parcursul procesului, de la faza de idee până la post-producție. Avem, de exemplu, o animație superbă a regizorului Attila Bertóti care este aproape gata, dar



Cadru din *Autogol* de József László



cu ocazia unei proiecții-test au ieșit la iveală niște probleme dramaturgice, rezolvarea cărora va avea un impact pozitiv asupra produsului finit.

- *ARGO este implicată și în producția de filme a Universității „Sapientia”. În ce măsură și de ce?*

- Cum și *Cucul* a fost o coproducție între ARGO, Universitatea „Sapientia” și Inforg Studio (Budapesta), ideea de a colabora cu regularitate s-a oferit ca pe tavă. Colaborarea constă în coproducții, în cazul unor proiecte cinematografice alese de către părți. ARGO oferă de obicei o parte a infrastructurii, knowhow, respectiv obținerea unor finanțări parțiale pentru acoperirea bugetului necesar. Favoritul meu personal din șirul de colaborări cu „Sapientia” este scurtmetrajul *Autogol*, regizat de József László, o poveste dură despre suferința copilului într-o căsnicie existentă încă pe hârtie, dar total destrămată în realitate, film care se află în faza de post-producție.

- *Care este diferența între filmul pe peliculă și filmul pe format digital? Și nu mă refer doar la costurile de producție; filmul pe peliculă are din start un alt circuit - atât festivalier cât și în rețeaua de difuzare.*

- Fără doar și poate, filmul pe 35 milimetri este considerat a fi clasa de lux, Bugatti-ul filmului. Dar nu trebuie să fii profesionist ca să vezi că filmul la care te uiți este pe 35 mm sau pe suport digital. Festivalurile de categoria A în general acceptă în concurs numai filme pe peliculă. Nu că nu ar fi

excepții. O excepție norocoasă ar fi chiar *Cucul*, al Ceciliei Felméri, care, deși făcut pe suport HD, a fost acceptat de Mar del Plata, care este un festival de categoria A. Părerea mea personală (poate ușor anarhistă, dar paradoxal și pragmatică) este că suportul nu trebuie să fie o problemă majoră la producerea unui film, în prima fază cel puțin. Esențial este ca filmul să fie făcut bine. Dacă rezultatul este unul satisfăcător calitativ, și are și succes la diferite festivaluri, mai mult ca sigur se va ivi ocazia transunerii lui pe 35 milimetri, în caz că e nevoie.

- *Ce ar mai fi de spus? Ar fi o enormitate să te întreb dacă (și când) ar fi posibile studiourile profesionale în Cluj? Abia așa studiourile din Someșeni de la începutul secolului XX ar putea întemeia o tradiție. Au circulat chiar zvonuri despre o vagă tentativă de relansare a acestora în urmă cu câțiva ani...*

- Știm bine că încercare moarte n-are. Părerea mea este că, deși nu se poate nega importanța colosală a studiourilor Janovics existente la începutul secolului 20 la Cluj și Florești în ceea ce privește începuturile celei de a șaptea arte, situația de astăzi este ușor diferită. Dacă acel proces nu s-ar fi întrerupt în urma furtunilor istoriei, studiourile profesionale ar fi avut șansa măcar de a ține ritmul cu dezvoltarea tehnică, respectiv redesenarea hărții cinematografiei universale. Revenind la situația de astăzi: un studio profesionist are nevoie în primul rând de proiecte, care, hai să fim îndrăzneți, există, dat fiind faptul că la universitățile de profil din Cluj



se formează din ce în ce mai mulți oameni tineri care au capacitatea de vorbi limbajul filmului. Și aici mă și opresc. Că numai din proiecte nu se poate clădi un studio. Oricât aș încerca să ocolesc eterna temă a banilor, nu o pot face. Probabil că încercările post-revoluționare de relansare a unor studiouri la Cluj au naufragiat datorită acestei bariere. A crea posibilitatea unor autori de a-și realiza proiectele cinematografice înseamnă a oferi posibilități tehnice (nici nu vreau să mă pronunț asupra costurilor implicate), respectiv o echipă de filmare profesionistă, și aici se ivește o altă problemă: faptul că nu există tehnicieni ai filmului (mă refer la departamentul de sunet, lumină, scenografie, direcție de producție etc.) formați la Cluj. Pot să fac referință doar la propria experiență, dar știu că și alți cinești ardeleni suferă de aceeași boală: dacă vor tehnicieni buni, trebuie să facă import, ba de la sud de Carpați, ba din străinătate. Și problemele acestui segment se însumează, deoarece aceste cunoștințe nu se predau la universitățile locale. Dar, cum au apărut niște Don Quijote ai filmului în Transilvania post-revoluționară, sunt sigur (altfel nu aș fi optimistul care crede în cinematografia ardelenă) că se vor naște și tehnicieni. Când? Habar nu am. Dar am această senzație de multe ori.

Interviu realizat de  
Ioan-Pavel Azap



Cadru din *Autogol* de József László

## Inscripția

(Urmare din pagina 12)

aveți nevoie de ceva, care să vă ajute, scrieți-mi. Eu sper să mai găsim și alte fragmente, care să ne ajute în cercetarea noastră, de acum, comună. Al dvs., B. Benedict”.

După o lună de cercetări arheologice fără rezultat, profesorul nostru și profesorul Benedict au hotărât să publice un prim articol, în care să facă cunoscută descoperirea și concluziile. Ne-am bucurat că o să fim amintiți și noi. La urma urmei, așa cum a spus prof. Alexie, am muncit împreună, o meritați! Articolul apărut mai întâi în Statele Unite a făcut vîlvă. A fost imediat tradus și republicat din Franța pînă în Japonia, din Anglia pînă în Africa de Sud. Mulți savanți au formulat propriile opinii, însă părerile lor nu au diferit în principiu de concluziile formulate de noi. Cel mult, se hotărâu pentru una sau două variante din cele

trei, însă asta era tot. Timpul trecea, și nimic nu lumina misterioasa inscripție. Încetul cu încetul începeam să o dăm uitării și să ne vedem fiecare de tezele noastre de doctorat. Faptul că a mea era legată de “gnozele dualiste ale Occidentului”, cum își intitulase Ioan Petru Culianu celebra-i carte, m-a determinat să introduc inscripția și să citez concluziile, într-o anexă.

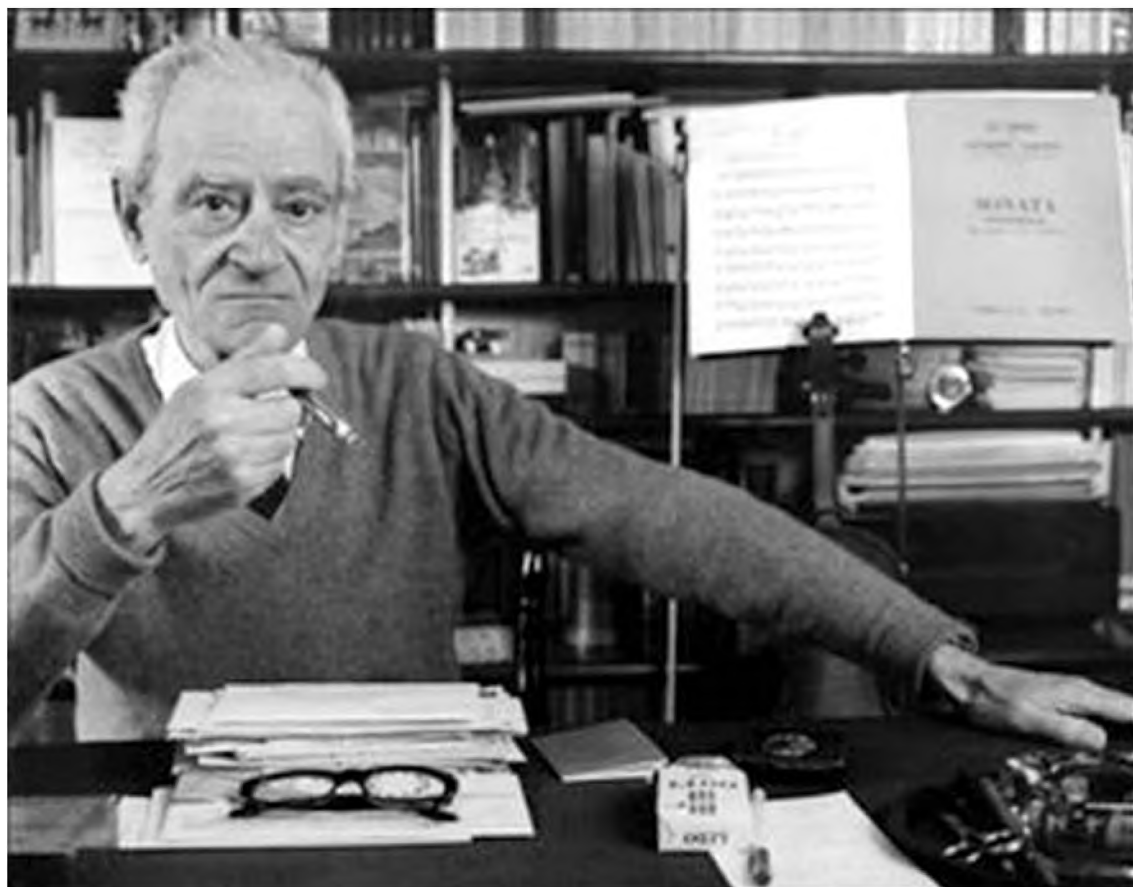
Asta a fost tot. Mai mult nu am putut face niciunul dintre noi. Și pînă Istoria însăși nu va hotărî să mai scoată la iveală sau să creeze alte fragmente, alte inscripții, care să ajute să aflăm adevărul despre această primă inscripție, acest prim fragment, sau măcar să ne scoată din ignoranță și să ne ajute să-i înțelegem sensurile pe care acum și le ascunde. Eu unul sint convins că la vremea potrivită, așa se va întimpla. Poate, acum, încă lumea nu este pregătită să afle totul.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cu cîtva timp în urmă, pe cînd mă pregăteam să duc acest text la tipar, am primit, de data aceasta și noi

împreună cu prof. Alexie, un nou mesaj de la prof. Benedict. Aproape cînd renunțase să mai facă săpături, a descoperit o altă inscripție, un nou fragment din același text. În mare este vorba de contestarea Vechiului Testament ca și prefigurare a Noului, și susținerea necesității de a se renunța la el; V.T. este întemeiat pe Lege, pe cînd N.T. pe Credință. Hristos a venit în lume pentru a ne scoate de sub blestemul Legii. Cam asta conținea fragmentul, ceea ce nu putea decît să ne convingă că variantele noastre erau adevărate, însă fără să ne aducă vreo lămurire asupra cărora puteam renunța. Fiindcă se știe că Gnosticii au făcut o “exegeză inversă” a Vechiului Testament, Pavel a fost primul care a atacat direct Vechiul Testament, iar Marcion, și mai ferm, considerîndu-l totuși un document istoric veritabil, a negat orice continuitate între acesta și Noul Testament. În plus, acest nou fragment descoperit, nu poate decît să îmi confirme propria mea concluzie: pentru că au mai fost încercări de a tăia legăturile mai mult decît subțiri ce leagă V.T. de N.T., fără rezultat, se pare că într-adevăr lumea nu este încă pregătită. Poate cîndva va fi...



# Giorgio Caproni



Am avut șansa, ca bursier al Fundației de literatură și arte din Bogliasco, să cutreier, toamna trecută, prin locurile poeziei lui Giorgio Caproni (1912-1990), cel cu Genova în sânge, sau „în oase“, cum spune el însuși, chiar într-unul dintre poemele de aici. Orașul fabulos, cu casa lui Columb, palatele dogilor, sau cu bisericile renaștentiste, nu l-a atras pe poetul tradus de mine, la fel ca întortocheatele străzi de cartier portuar, plin de cotloane, ganguri, prăvălii, locande (unde de-acum se servește „stoccafisso“, pește uscat, sărat, cu un pahar de vin sec, îmi aduc bine aminte anunțurile) sau terasele de deasupra Genovei. O lume pe care nu o mai găsești, azi, integral, decât în memoria versurilor lui Caproni, unele săpate în marmură, un fel de indicatoare spre un ținut care e și nu e. Familiaritatea dialogului, condiția socială a celor evocați, biografismul, popularitatea autorului mie mi-au amintit de Marin Sorescu, și el un poet al simplității rafinate, martor al timpului care nu ne uită, ci ne amână doar. Apoi, într-o zi, vine implacabil executarea silită a avutului nostru terestru care contează: prietenii, bucuriile firii, peisajele dragi... Ziua aceea o sugerează fin Caproni, pentru care lucrurile se destramă lent, dar ireversibil.

Versurile traduse mai jos fac parte din volumul *Congedo del viaggiatore cerimonioso ed altre prosopopee*, 1965, ediția de la Mondadori, *Opera in versi*, 2001.

## Amintirile

Ți-o amintești, zi-mi, pe Gina,  
roșcata, cea  
mereu încinsă, cu pistruiul  
pe pieptul alb, care  
venind dis-de-diminează  
ne-aducea apa! (ehei, Coralul era pe-atunci  
fără canalizare) lăsa-n urmă  
acel îmbătător  
miros? ...Dar Otorina,  
ți-o amintești pe Otorina,  
fata cârciumarului  
din față? care-n fiecare seară ieșea  
(fii atent! se pare că s-a măritat  
cu „scandalul Cartierului“)  
sus și jos în pantofi de casă  
și fără ciorapi, așa de firavă  
(părea că tot timpul are febră  
așa-i ardea gura) un bob de piper  
sus și jos, se pupa aici pe trotuar  
cu mândrul ei carabinier...  
Dar pe Italia, zi-mi, pe-acea nesărată  
Italia, ți-o mai aduci aminte?  
Italia...

Dar mie amintirile  
nu-mi plac. Știi că vinul  
stârnește memoria, și că  
- lăsat pe masă jocul de cărți  
era neridicat - cei trei ar fi avut  
timp până-n zori  
(zorii ce din Via Palestro  
provoacă un erab) dar fără motiv  
continuând să evoce  
sufletele... Așa cum marea  
sporovăind, are lucrarea  
perpetuă, iar pe litoral, istovite,  
meduze-n nisip adună  
goale-distruse de furtună,  
și-alge albe și dezamăgite.

Îmi mutai scaunul. Mă ridicai.  
Strivii în scrumieră  
țigara și singur  
(nici măcar nu salutai)  
ieșii la aer. Frigul  
pișca. Mii de ronduri  
în tăcere făcea  
ruta paznicului  
de noapte - bicicleta sa.

Dădui colțul. În grabă  
trecui în curte.

Ah, omul - fluierai -  
omul care noaptea de unul singur  
în gerosul decembrie,  
împinge ușa și - singur -  
reintră-ntre suspinele sale...

## Gibonul

Nu, nu e acesta satul  
meu. Aici  
între atâta lume  
care vine și pleacă -  
eu sunt departe și singur  
(străin) ca  
îngerul în biserică unde  
nu se află Dumnezeu.  
Ca, la zoo, gibonul.

În oase am un alt oraș  
care mă consumă. E aici  
dar l-am pierdut. Oraș  
gri ziua, iar noaptea,  
tot o scânteiere  
de lumini - o lumină  
pentru fiecare om viu, precum  
aici în cimitir, o lumină  
pentru fiecare mort. Oraș  
la care nimic, nici moartea măcar  
- niciodată - nu mă va reconduce.

## Toba

Am fost acolo  
de unde nu mai e întoarcere.  
Totul e cum a fost. Există mare,  
în continuare, verde  
pentru a pătrunde  
prin asfalt (pentru a transpare  
- în negrul - în trandafirii  
fațadelor), mai există Ceasul,  
oprit - cu Giano - la aceeași oră.

Exista încă Toba, dușmanul  
meu, cârciumar acum.

La el m-am dus să beau,  
încercând să-mi ascund degetul  
rănit, și s-a uitat la mine uimit  
- apoi mi-a turnat,  
fără să-i fi tremurat  
mâna, vin,  
vinul bunului negustor.

Mai există încă  
acolo, în spate la San Martin  
dar abia se mai poate citi  
pe tabla de fier ce toată rugini  
SCUOLA ELEMENTARI  
PIER MARIA CANEVARI.

Există iarna, toată o retrăiesc  
(frisonul; caldul)  
infernul meu copilăresc.



\*\*\*\*

Eu cunosc un taxi  
un taxi verde la Genova  
care dimineța  
timid m-așteaptă  
cu ultimul felinar.

Sub verzile verzile  
frunze care se umezesc  
de apa zorilor, stătea  
la intrarea unui bar  
timid și m-aștepta.

În aer se evapora  
mirosul dimineții  
încă-ntunecate. Și singur,  
singur în acel taxi  
ce venea după mine,

eu singur cu inima mea  
mă duceam la mama  
singură sta să m-aștepte  
pe pragul casei.

Mama mea urca târzie  
ca o piatră uriașă  
care-n tăcere se sfarmă.

Apoi n-am mai știut  
unde cu ea se mergea.  
Acum c-am revenit  
în acest oraș alb,

mama mea-n cămașă albă  
și singură cu o lumânare  
mama mea ascuțită și vie  
ca o ureche de ac, strigă

cu strigăt de velă pe mare  
de tăcere, pana ce scrie  
taxiul ce fumegă  
în zorii serii mele.

### Mie

Poate știu ce-i  
în cer (singuri) să trăim  
trebuie să fie cum ai scrie  
(noaptea) o poezie.



Giorgio Caproni și Pier Paolo Pasolini

\*\*\*\*

Aceasta-i Genova, Genova, Genova  
Genova mea, unde cu lumânarea  
Sfântului Anton aproape de obraz mama  
numai ea se gândește la mine – mama mea mai  
uriașă ca o piatră extrem de obosită, ce de-acum  
nu mai rezistă și în jurul ei se sfarmă  
la fiecare minim sunet ce-ajunge  
tăcut din afară. Și eu sunt absent,  
absent în această teribilă și lungă  
Romă destrămată și departe de inima mea  
timidă ce mi s-a dat – eu sunt o unghie  
care zgârie acea piatră-ndepărtată  
unde mai transparentă ca o velă  
viața-mi negată o deplâng  
eu în exil din cauza avantajelor și a mizeriei  
eu aici între arcuri de soare și urină  
unde Genova, Genova, Genova  
transparentă și curată o ocarină  
neagră-mi scurmă-n piept o duminică  
neagră și eternă unde se revarsă de-acum  
fără piedică durerea mea fără țipăt.

\*\*\*\*

O, Carlo al meu, toscanule, o, italianul meu  
Carlo Betocchi, ce dimineță splendidă  
poate să inventeze a noastră poezie!  
Eu nu știu ce poate să fie,  
dar învăț pagina ta ilustrată  
de această deplină dimineță, mâna mea  
o văd cum de mine se desprinde de mine și se  
duce,  
se duce și vine, să pâlvrăgească din zbor, orbită  
de lumină, foarte albicioasa câmpie  
unde tu pui un pod – eu frica, vai mie!

### Scara florentinilor

I-am văzut pe toți. Ședeau  
(cu picioarele bălângănind)  
pe parapet. Erau  
Otello, Decio, Rosso,  
Olandezul, Vigevanul.  
Erau și alții... Numele lor  
le duce cu sine vântul. Își țineau  
mâinile-n șold  
și tăceau. Galbenă, ori verde  
sau de altă  
culoare (și culorile  
le ia cu sine vântul) aveau  
tricoul barcagiului  
dintotdeauna. Erau  
în șir, pe zid,  
exact cum făceau  
în fiecare seară, când  
– animat Voltone  
de voci care răspândeau împrejur  
transparente (de copii în fugă după minge  
sau după cerc) – scui-pau țigara  
și pocnind din degete, o ce de țipete  
să-ți înfioare pielea:  
dar stăteau, alea  
lansau spre fetișcane în nori, din șantierul  
Orlando,  
spre casă se risipeau.

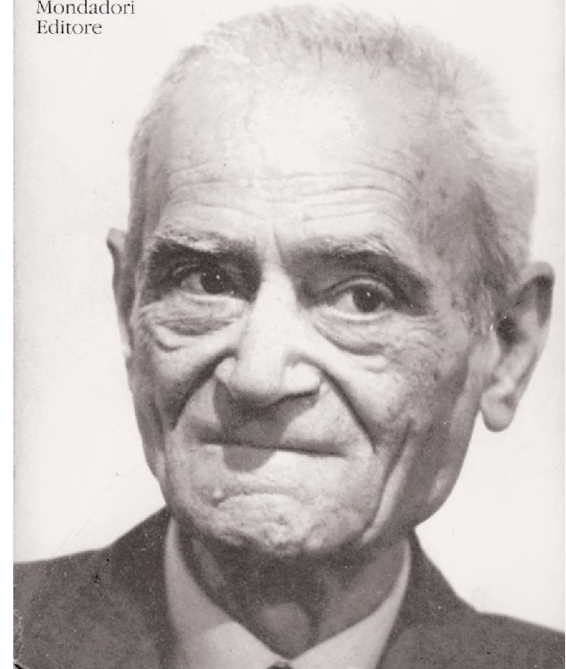
Erau toți în păr. Priveau,  
albe, cele două statui din mijloc.  
Priveau băncile albe  
și goale. Nu se mișcau.  
Sub ei, negru,  
Fosso clătea apa curată și  
pe cea folosită. Un velier

## CAPRONI

### L'opera in versi

i Meridiani

Arnoldo  
Mondadori  
Editore



era în escală. Adevărat,  
viu (cînau  
la bord), dar nu se uitau  
– nici măcar nu tresăreau –  
dacă de-aici îi strigau.

Numele se-ndepărtau  
goale. Răsunau  
sub boltă. Se reîntorceau  
de altundeva – de Dincolo  
– ecouri pe care eu  
le-auzeam, goale, mureau  
împreună cu unduirea valurilor.

Mi-a fost teamă. „Unchiule!“  
I-am strigat. „Decio!“,  
„Decio!“ aproape-am urlat,  
lăsând pe bancă paharul  
luat de la chioșc, să beau.

Plângeam. Cel mai dezarticulat  
dintre dintre ei, a alunecat  
jos de pe zid; nesigur  
mi-a venit în întâmpinare – m-a fixat  
lung. Îi tremura, slăbită, un pic  
gura, apoi a clătinat  
din cap. S-a-ntors  
cu alții, în rând, să stea.

Trecea un carabinier.  
Eu priveam în pământ  
o gaură. Un ziar  
îngălbenit. Un cuvânt  
zis de-acum în zadar „...război...“

M-am îndepărtat  
strivind (am făcut un salt) un ciob.  
Nimeni nu m-a rechemat  
– nimeni – înapoi.

Traduceri de  
Adrian Popescu



accent

# Franziska "de Turda" și contemporanii săi

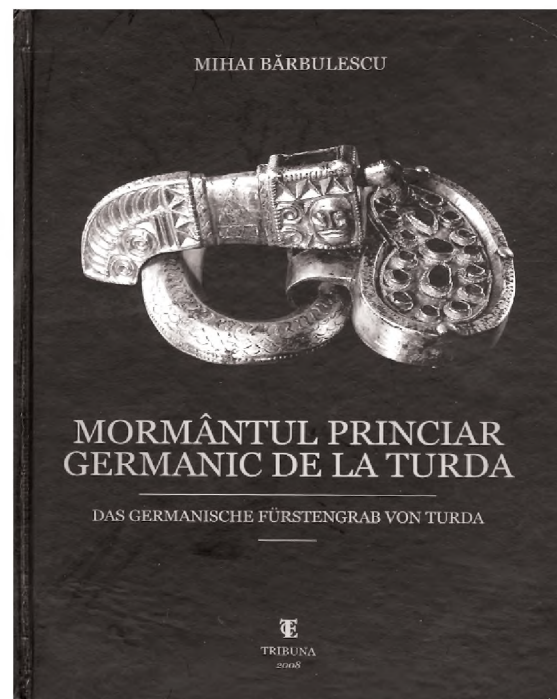
Coriolan Horațiu Opreanu

Mihai Bărbulescu,  
*Mormântul princiar germanic de la Turda.*  
*Das germanische Fürstengrab von Turda,*  
Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2008

Profesorul Mihai Bărbulescu este cunoscut în lumea arheologică drept un excelent specialist în religia romană. El a știut însă să-și echilibreze preocupările de istorie veche și de „arheologie teoretică” și cu o consistentă activitate arheologică „de teren”. Student fiind, îmi amintesc că l-am cunoscut prin 1977, ca pe unul dintre cei mai tineri, mai prietenoși cercetători de la Institutul de Istorie și Arheologie al Academiei și care făcea din 1974 săpături în castrul legiunii a V-a Macedonica de la Turda. Incredibil, și azi, după 35 de ani, continuă vară de vară tot acolo. Niciun succes din cariera sa nu l-a determinat să abandoneze dezvelirea ruinelor de pe platoul ce domină Turda: nici catedra de profesor universitar titular, nici calitatea de șef de catedră, nici funcția de decan al Facultății de Istorie și iată nici chiar apogeul carierei mult râvnit al breslei, cel de Director al Școlii Române a lui V. Pârvan de la Roma. Răbdarea și constanța acestor cercetări au furnizat autorului satisfacții științifice și intelectuale majore și i-au construit o imagine profesională solidă. Având totuși preocupări prioritare de religie romană, zei, recunoscători, i-au acordat o favoare în plus, ceea ce astăzi se numește „bonus”. În 1996, pe când săpa termele

romane. Senzaționalul care a ridicat nivelul de serotonină al echipei din jurul său s-a produs atunci când au constatat că mormântul era nejfuit și conținea un inventar bogat de piese de aur și argint. Norocoasa înhumată în castrul de la Turda, anonimă pentru circa 1500 de ani, a fost „botezată” pe loc Franziska, sărbătorită și păzită toată noaptea ca și cum s-ar fi născut a doua oară. Imediat ce a fost observat primul fragment de metal prețios, muncitorii au fost trimiși acasă. Exact la fel știm că procedase și Schliemann atunci când a zărit primul obiect de aur la Troia.

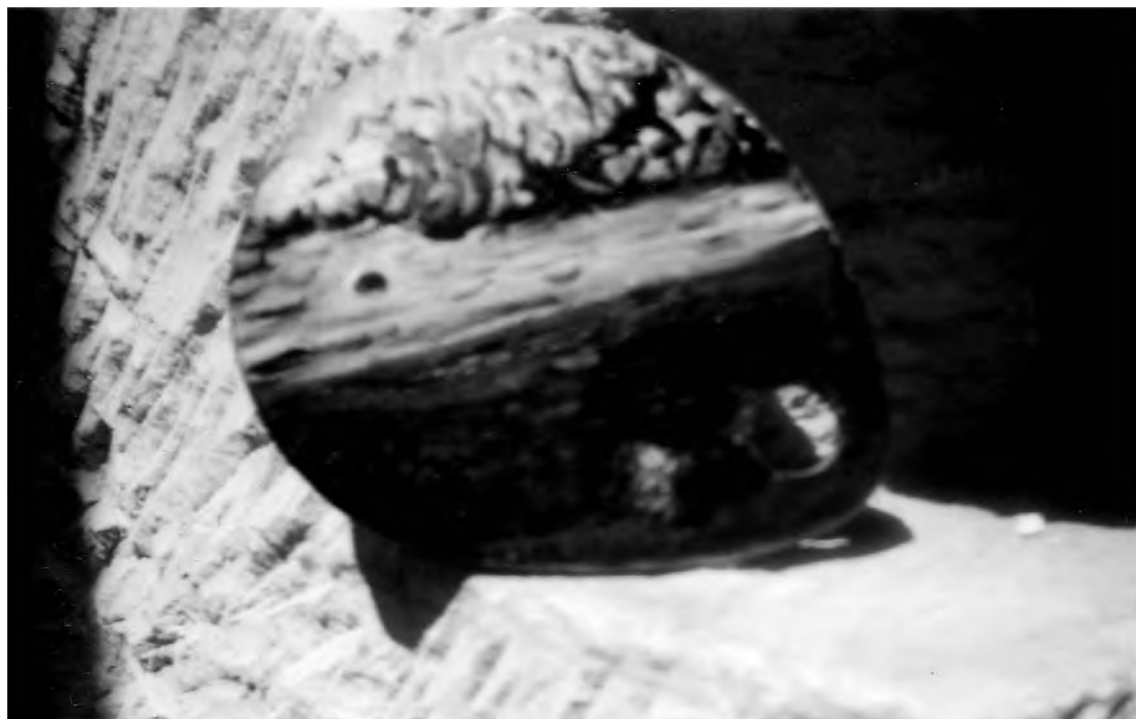
De la expediția lui Francisco de Orellana, locotenentul faimosului conchistador Pizarro, spre izvoarele Amazonului în căutarea țării aurului, „El Dorado”, la cavalcada nebună americană a acelor așa-zii „forty-niners” ai secolului XIX spre California, sau, mai târziu spre Alaska și până la sosirea societății „Gold Corporation” la Roșia Montană, febra aurului a bătut mintea și sufletele a sute de mii de aventurieri. În conștiința publicului din ultimele 200 de ani și-a găsit locul și un mic, dar select grup de intelectuali extravaganti și ușor „săriți”, care se mulțumesc, platonice, doar să deseneze, să fotografieze, să scrie cărți despre obiectele de aur, argint și pietre scumpe pe care le găsesc săpând la fel ca și căutătorii de aur. Echivalarea arheologului cu un căutător de comori nu s-a șters definitiv nici astăzi din percepția comună. Este adevărat că pentru unii, arheologii s-au dovedit niște căutători



că, trebuie să recunoaștem, fascinația aurului există, latent, în fiecare dintre noi. În România, „Cloșca cu puii de aur” (sau tezaurul de la Pietroasele în termeni științifici), or miile de „kosoni” de aur din Munții Orăștiei ajunși în cuferele lacomului cardinal Martinuzzi de la Vințul de Jos, au alimentat imaginația populară despre comori. Aproape în fiecare sat unde vrei să faci săpături arheologice apar bătrâni dispuși să-ți povestească despre dealuri din apropiere care ascund în adâncuri o lume invizibilă nouă, dar unde totul este din aur.

Sfârșitul secolului XX a adus arheologiei din România o diminuare a fondurilor și mai ales a interesului public pentru trecutul istoric și pentru monumente în general. Dincolo de câteva scandaluri de presă cu substrat politic și de o dezvoltare fără precedent a braconajului, furtului și traficului ilicit de bunuri de patrimoniu, tranziția spre capitalism n-a produs prea multe schimbări în bine pentru arheologie. Și totuși arheologii și-au continuat activitatea. Între ei, în 1996, Mihai Bărbulescu era fericitul arheolog care putea să sape profesionist un mormânt princiar. Cele mai multe dintre mormintele bogate, sau tezaurile cunoscute în România s-au găsit în mod accidental. Momentul era unul fast și datorită interesului deosebit ce se manifesta în Europa față de mormintele princiare ale epocii migrațiilor. De atunci, cu tenacitate, Mihai Bărbulescu și-a împărțit preocupările și obligațiile profesionale în așa fel încât a reușit să rezolve problematica complexă a interpretării mormântului, deși ea era, inițial, departe de domeniul său de cercetare. Rezultatul acestei munci este volumul pe care îl comentăm, cu text bilingv (român și german) și cu numeroase ilustrații color de bună calitate.

Franziska de la, sau mai corect spus, „de Turda”, se alătură unui contemporan mai celebru, regele barbar Omahar de la Apahida, al cărui mormânt fusese descoperit la sfârșitul secolului XIX. Tot la Apahida, în 1968, cu ocazia unor lucrări de construcții, muncitorii au găsit și împărțit inventarul cântărind peste două kilograme de aur al unui al doilea mormânt „princiar”, ulterior recuperat. Până nu demult termenul de „regate barbare” care au succedat Imperiului Roman de Apus în Italia, Gallia, sau Hispania era considerat specific doar Occidentului. Astăzi, Transilvania, ca regiunea cea mai importantă a fostei Dacii romane, concurează la dobândirea aceluiași statut în secolele V-VI p. Ch.



Lao Pi

Fictură obiect

imense ale legiunii, un obiectiv unde, în general, lipsa de materiale arheologice spectaculoase și banalele instalații de hypocaust te pot face apatic iar căldura și praful îți pot ușor deturna gândurile spre prieteni și cunoscuți care abia se trezesc, doar ca să nu scape micul dejun la vreun hotel „all inclusive” de pe țărmurile Mediteranei, a apărut un mormânt. Exact ceea ce te scoate din letargie, un mormânt în castru, acolo unde religia romană interzicea înmormântările. Evident că era un mormânt dintr-o perioadă ulterioară epocii

de aur ineficientă, iar braconajul cu ajutorul detectoarelor de metale performante a devenit o ocupație rentabilă, peste tot, dar mai ales în România. Imaginea tezaurului regelui Priam învelit în șalul roșu al soției lui Schliemann, frumusețea podoabelor familiei lui Agamemnon din necropola regală de la Micene, sau minunățiile găsite de lordul Carnarvon și Howard Carter în mormântul lui Tutankhamon au inflăcărat imaginația oricărui arheolog. Puțini au mai avut însă parte de astfel de satisfacții. Pentru



Până de curând accentul principal s-a pus pe mormintele princiare, sau regale, masculine. Aproximativ între aspectul formal, de fapt costumul ceremonial, însemnele de rang și putere, precum și armele, dar și între felul în care erau categorisiți în viziunea curții imperiale de la Constantinopol șefii barbari din Occident și cei din zona dunăreană au fost deseori subliniate. Cel mai semnificativ „tandem” a fost multă vreme cel alcătuit din Childeric, regele francilor, al cărui faimos mormânt a fost găsit încă în secolul XVII la Tournai, în Belgia și contemporanul său de la Apahida, Omahar. Ambii par să fi fost în relații de alianță diplomatică cu Imperiul Bizantin timpuriu, cum rezultă din însemnele de rang romane târzii, fibulele de aur de tipul cu capete de ceapă care susțineau pe umărul drept chlamida, o mantie lungă și grea, veștmântul de prestigiu al înalților funcționari și generali romani târzii. Din această perspectivă, fibula, insigna de rang oficială trimisă de la Constantinopol, găsită în mormântul de la Apahida este de două ori mai mare și mai grea decât cea trimisă regelui francilor. Suntem obligați să-l echivalăm pe Omahar de la Apahida cu un rege. Este foarte probabil ca Franziska să fi trăit în această vreme. Nu știm dacă era vreo rudă de sânge, sau prin alianță cu regele de la Apahida. Este însă greu de crezut că nu s-au cunoscut. Reședințele regilor și prinților barbari nu erau încă stabilite într-un singur loc. Și la Turda și la Apahida germanicii sosiți din zona Câmpiei Tisei se așezaseră în apropierea salinelor romane. Dincolo de fascinația lor pentru podoabele de aur și pietre semiprețioase colorate, sarea constituia o altă bogăție esențială care-i adusesese în Transilvania.

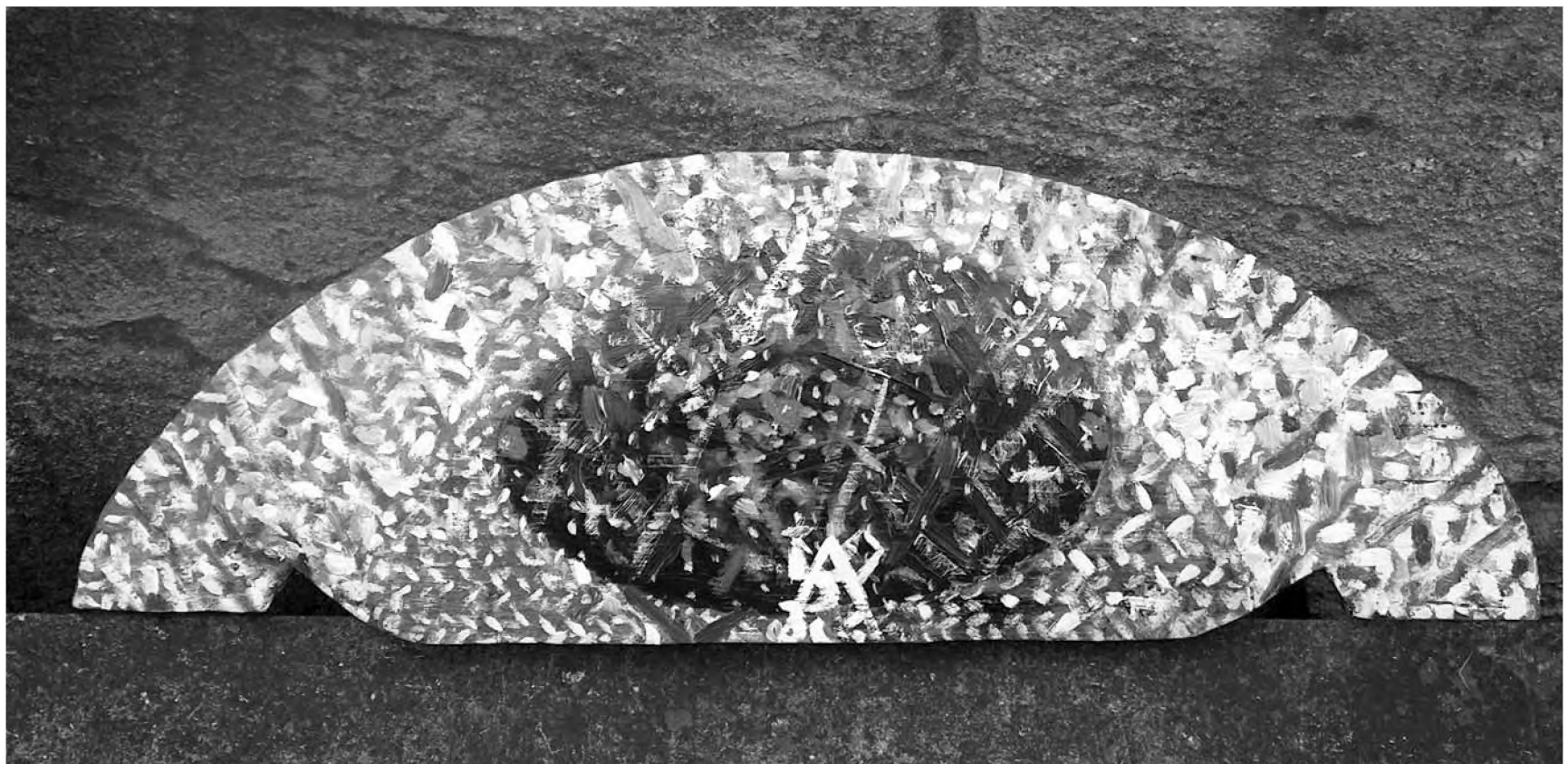
Interesul pentru faimosul mormânt al regelui Childeric de la Tournai a început să fie concurat în 1959, când Michel Fleury a descoperit în necropola regală din basilica Saint Denis sarcofagul reginei france Arnegunde. Ea fusese soția lui Clotar I, mama lui Chilperic I și a trăit cam între 510/520-580/590. Mormântul său era intact. În interiorul sarcofagului de piatră s-au păstrat chiar și urme ale rochiei de mătase violet și ale tunicii de mătase maro-roșcată, precum și accesoriile și podoabele. Tunica era închisă pe umeri cu două fibule circulare cloisonate, iar rochia era strânsă printr-o centură lată, cu o cataramă masivă de argint aurit somptuos

decorată. Voalul care-i acoperea capul era fixat prin două ace mici de aur cu capul circular și printr-unul mai mare, încrustat. Ca podoabe specifice epocii se numără și cerceii de aur, la modă în lumea bizantină, precum și cataramele de încălțăminte și capetele de curea. Dar cel mai semnificativ obiect era inelul sigilar cu inscripția *Arnegundis reginae*. Această descoperire a contribuit în mod esențial la reconstituirea costumului feminin princiar în lumea merovingiană. Printre contemporanele din regatul ostrogot din nordul Italiei merită amintite mai ales prințesa ostrogotă înmormântată în cimitirul basilicii paleocreștine San Valentino de la Roma, precum și cele de la Domagnano, Ficarolo sau Castelbolognese. Primele două exemple se remarcă prin perechile de fibule de prestigiu în formă de vulturi, asemănători cu cei de pe aplicile de șa din mormântul masculin Apahida II, în timp ce ultimul conținea fibule din tablă de argint de origine dunăreană. Pentru regiunea Dunării mijlocii, populată de neamuri germanice din ramura orientală, mormintele princiare de la Bakodpuszta, Tiszalök, Domolospuszta, Gáva sau Kiskunfélegyháza reprezintă analogiile cele mai apropiate în privința perechii de fibule de prestigiu din tablă de argint, sau a cataramelor lucrate în tehnica „Kerbschnitt”, unele având și ornamente sub forma unei figuri umane. Este destul de sigur că Franziska aparținea etnic și cultural acestui mediu.

Rolul femeilor de rang princiar din lumea merovingiană, ostrogotă, burgundă, turingă, herulă sau gepidă a fost extrem de important. Multe au fost garantele unor alianțe diplomatice, prin căsătorii cu prinți, sau regi din alte neamuri. O astfel de alianță a fost realizată de Theoderic cel Mare, regele ostrogoților, cu regatul burgund, măritându-și fiica, Ariagne, cu Sigismund, moștenitorul tronului burgund. Alianța cu regatul turingilor a fost pecetluită în 510 prin căsătoria nepoatei lui Theoderic, Amalaberga, cu Hermanafriid, regele turingilor. Multe femei de rang princiar au influențat, prin personalitatea lor, destinele istorice ale unor dinastii și chiar ale unor popoare. Deși nu se cunosc cu precizie motivele și data botezului catolic al lui Clovis, totuși este de presupus că soția sa, burgunda catolică Clotilda, a jucat un rol important. Consecințele gestului lui Clovis au fost decisive

pentru evoluția regatului franc, al cărui rege devenea „campionul” catolic contra arianismului celorlate populații germanice. Franziska „de Turda” aparținea aceluiași mediu social și cultural. Arheologii care au botezat-o au dat dovadă de inspirație, chiar înainte de a o studia amănunțit. Multe nume feminine din lumea merovingiană aveau semnificații legate de război: astfel Clotilda însemna „bătălie glorioasă”, Brunhilda „armură de bătălie”, Gertrude „precizie a sulitei”, Fredegonda „pace-război”. „Francisca” era securea de luptă specifică francilor. Nu știm dacă Franziska „de Turda” avea în realitate vreo legătură cu mediul merovingian contemporan. Oricum, ea trăia la periferia acestei arii de civilizație și nu era cu nimic mai prejos în privința costumului ceremonial decât contemporanele sale occidentale de neam princiar, așa cum regele Omahar de la Apahida îl depășea chiar, prin valoarea și fastul ținutei, pe regele Childeric al francilor. Dintre piesele de prestigiu care îi marcau poziția în comunitate se remarcă cele două fibule de argint de circa 30 cm lungime, doi cerceii de aur cu capete poliedrice împodobite cu almandine roșii și în special catarama masivă de argint ornată cu granate roșii. Ca și în cazul reginei Arnegunde, catarama de mari dimensiuni și mai ales prezența acestui tip mai ales în morminte masculine, ne-ar putea face să credem faptul că această piesă, mai bine zis centura pe care era montată, i-a fost dată de către familie după moarte, pentru a-i sublinia rangul princiar în lumea umbrelor.

Turda va rămâne pentru totdeauna extrem de cunoscută pentru orice studios al istoriei romane, mai ales datorită castrului legiunii a V-a Macedonica și restaurării sale. Din acest moment însă, Turda a fost propulsată și între reperele istoriei Evului Mediu timpuriu, alături de Tournai, Saint Denis, Airan, Untersiebenbrunn, Smolin, Gáva, Domagnano, Aquasanta, Reggio Emilia, Apahida, Șimleul Silvaniei, Pietroasele și altele. Odată cu aceste descoperiri și autorul lor, Mihai Bărbulescu, și-a asigurat locul în galeria perenă a celor care vor fi citați și citați de către toate generațiile viitoare. ■



Lao Pi

Ou



## religia

## teologia socială

## Libertatea religioasă

Radu Preda

În contradicție cu tezele mai vechi despre cursul inevitabil al secularizării ca fenomen de "dezvrăjire" iremediabilă a lumii, ceea ce ar fi dus la pierderea rezonanței sociale a sacralului, tematica religioasă este prezentă în mod constant pe agenda dezbaterilor publice la nivel internațional. Nici în spațiul nostru, în cele aproape două decenii de la căderea comunismului, relația generică a cultelor religioase între ele și a acestora, colectiv sau fiecare în parte, cu puterea politică, cu statul, nu a încetat să intereseze opinia publică și pe cercetătorii domeniului deopotrivă. În plus, etapele prin care au trecut proiectele succesive ale Legii cultelor, vizita lui Ioan Paul II, schimbările la vârf în Biserica Ortodoxă din România, scandaluri precum Tanacu, chestiunea colaborării, reale sau presupuse, a ierarhiei ecleziale (indiferent de confesiune) cu fosta poliție politică a regimului comunist, polemica din jurul prezenței icoanelor în școlile de stat, utilizarea ilicită a argumentului religios în discursul electoral, implicarea discutabilă a clerului în politică, polarizarea masivă produsă de înțelesurile opuse date ecumenismului – aceste teme, alături de altele, au întreținut viu interesul pentru fenomenul religios în societatea românească post-comunistă. Tema numită "Biserică", fiind avută în vedere mai ales cea ortodoxă majoritară, s-a vândut bine din punct de vedere mediatic. Polemicile și acuzele, scenariile și opiniile, ipotezele și dezvoltările, comentariile pertinente și cele superficiale deopotrivă au ocupat în mod constant paginile ziarelor și timpul de emisie al televiziunilor și radiourilor, au încins forurile de dialog pe internet și au alimentat blogosfera.

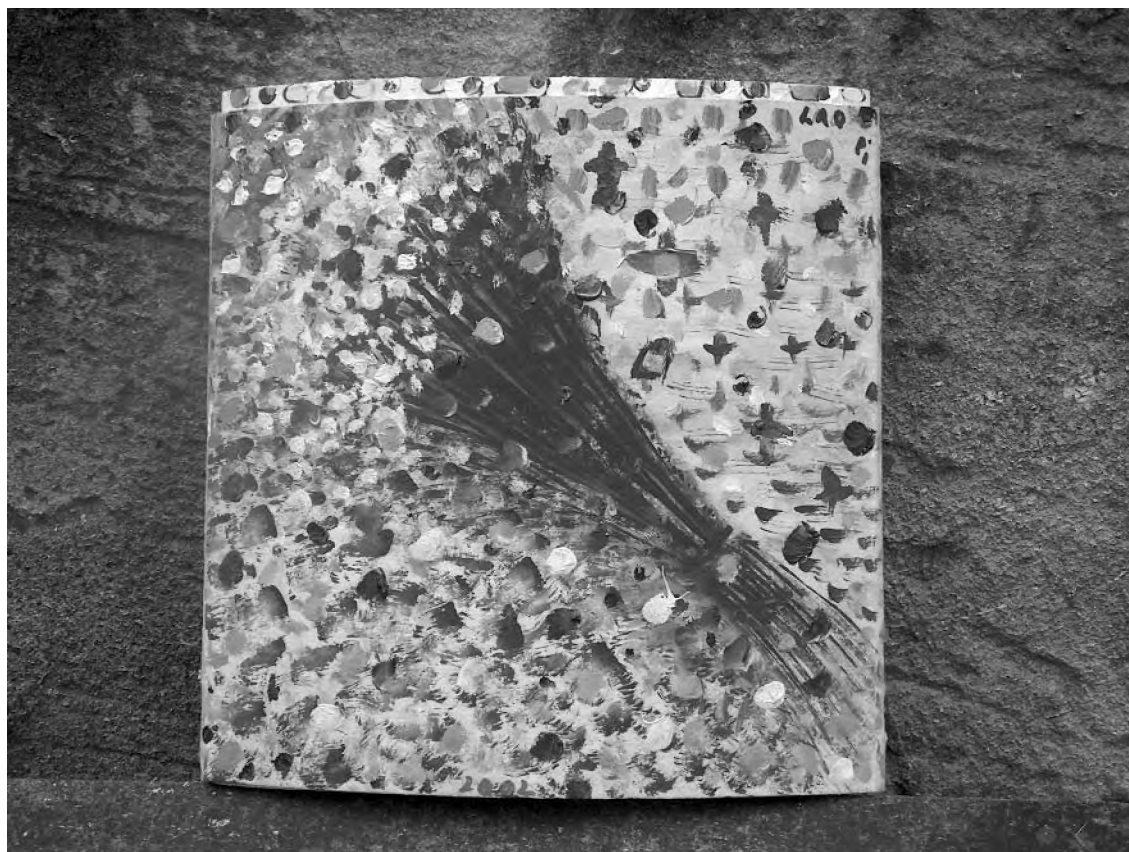
Dincolo de interesul pronunțat mediatic față de fenomenul eclezial sau doar față de anumite aspecte sensibile ale acestuia, căderea comunismului a adus după sine revenirea Bisericilor și confesiunilor religioase în spațiul public din Europa de Est. Acest lucru s-a concretizat printre altele în reintroducerea religiei ca disciplină școlară, în reînființarea sau înființarea de Facultăți și Seminarii, în renașterea monahismului, tradusă prin numărul impresionant de noi comunități, în construcția febrilă de lăcașuri de cult, în rețeaua vastă de așezăminte religioase cu caracter social-filantropic, în asistența simbolică a liderilor religioși la marile momente simbolice și comemorative ale tânărilor stat democratic, în prezența acelorași lideri în politica locală și națională etc. Cu alte cuvinte, Europa de Est a trecut în ultimele două decenii printr-un vast program de refacere a structurilor ecleziale și de recuperare a domeniilor din care religia a fost evacuată forțat de ateismul de stat. Acest fenomen poate fi înțeles la adevăratele lui dimensiuni mai ales dacă îl comparăm cu situația Bisericilor și confesiunilor din Europa de Vest vizibil marcate de dificultățile așa-numitei societăți post-creștine caracterizată prin scăderea masivă a numărului de practicanți și subțierea în acest fel a legăturii dintre realitatea instituțională și cea socială a credinței.

Depășind specificul confesional sau datele statistice, numitorul comun în Vest și în Est îl constituie libertatea religioasă. În virtutea acesteia a fost

și mai este posibilă renașterea din Est și tot datorită ei prezența publică a Bisericii (generic vorbind) în Vest se poate păstra în ciuda eroziunii bazei. Tot libertatea religioasă ne permite să ne interesăm de subiecte religioase fără teama de represalii, așa cum actorii religioși pot la rândul lor să comunice dezinhibat și să intre în contact cu actorii sociali. Aceeași libertate religioasă, în Est și în Vest, înlesnește dialogul inter-confesional, apariția comunităților în diaspora sau gesturile de solidaritate în cazuri de criză. În fine, tot în numele libertății religioase intervin Bisericile și confesiunile în dezbaterile bioetice, în polemica provocată de criza morală a sistemului financiar-bancar, în discuțiile despre politicile sociale etc. Un numitor comun nu este însă și garanția că înțelegem prin libertatea religioasă același conținut. De la o confesiune la alta și chiar în interiorul aceleiași familii de credință, sensurile date libertății religioase sunt diverse, nu de puține ori contradictorii. Acest lucru este valabil mai ales în țări precum România postcomunistă, adică într-un organism social purtând încă traumele totalitarismului. Libertatea religioasă nu este un caz singular: toate libertățile și drepturile lor conexe, alături de eșafodajul juridico-politic menit să le garanteze și să le apere, au nevoie de o exegeză mereu reluată de la capăt, contextualizată obiectiv și ilustrată convingător.

Dacă la teroare trebuie să te adaptezi cât poți mai bine încât să nu îți sacrifici identitatea și demnitatea, în democrație procesul de bază este cel al învățării, al asumării în cunoștință de cauză, adică inclusiv prin discurs critic, a proiectului de societate la concretizarea căruia ești chemat să participi. În democrația statului de drept, opusul unui principiu nu este absența acestuia, ci aplicarea lui deficitară. În cazul nostru, opusul

libertății religioase nu este intoleranța, imposibil de aplicat juridic de o manieră consecventă, ci libertatea religioasă prost înțeleasă. Concret, confundată voit sau nu cu libertatea de a face prozelitism, libertatea religioasă se transformă în opusul ei și din garant al păcii sociale ajunge pricină de conflict. Mai departe, în relațiile inter-confesionale, înțeleasă de o manieră eronată, doar ca drept al majorității, libertatea religioasă poate fi recunoscută doar parțial minorităților puse astfel în situația de a trăi la limita dintre legal și ilegal. În cadrul aceleiași familii confesionale, de sensul dat libertății religioase depinde în bună parte acceptarea unei situații de fapt, lămurirea sau adâncirea diferendelor legate de jurisdicția canonică într-un teritoriu locuit nu de simpli credincioși reductibili la statistici abstracte, ci de persoane libere. În fine, tot în seria exemplelor concrete ale unei hermeneutici defectuoase poate fi inclusă și maniera în care puterea politică înțelege libertatea religioasă, o respectă sau nu, are un raport transparent sau complice, neutru sau interesat cu o anumită confesiune sau, la polul opus, ridică ateismul la rangul unei ideologii oficiale. Într-un cuvânt, faptul că vorbim astăzi de libertatea religioasă ca despre ceva de la sine înțeles, așa cum tot anost cităm drepturile omului de parcă acestea ar exista de când lumea, nu stă în nicio relație de univocitate hermeneutică. Dovadă că, înainte de a fi devenit o expresie periculos de banală, libertatea religioasă, ca toate celelalte achiziții pozitive ale modernității europene, este rezultatul unui lung și dificil drum teologic, cultural, juridic și politic. Cum ignorarea căii duce în cele din urmă la perversitatea scopului, avem un motiv foarte serios să ne punem, măcar din vreme în vreme, chestiunea principiilor și a înțelesurilor date acestora.



Lao Pi

Buchetul Eroului român



# Vizibilitate, continuitate, autopercepție

## Românii din diasporă

Sergiu Gherghina

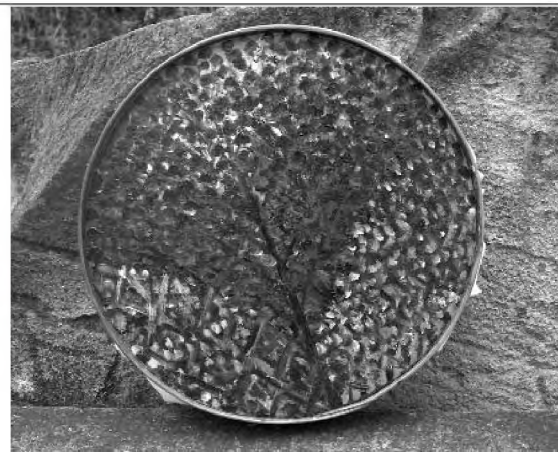
Imaginea țării noastre și sentimentul patriotic apar prioritare ori de câte ori asistăm la manifestări împotriva conaționalilor. Fie că au o formă instituționalizată precum în Italia, fie că se regăsesc la nivel individual, acestea deranjează și media autohtonă nu ratează prilejul de a transmite „de la fața locului”, „din mijlocul evenimentelor”. Uzând de exprimări adesea patetice, ni se relatează dimensiunile etnice ale situației. Ni se spune că cetățeni de etnie romă au ucis în Ungaria un handbalist român, iar un coleg sârb a sărit în ajutorul celui din urmă. De parcă etnia schimbă cu ceva deznodământul situațiilor sau ne face să ne simțim mai solidari în fața nenorocirilor. Amatorismul din media și dorința de a ocupa primele pagini promovează tensiunile inter-etnice. Puțini sunt aceia care conștientizează că atitudinile pe care noi, eterni și fascinanți români, le avem față de cei aparținând altor etnii, din vina lor născuți în alte familii decât de români, sunt asemănătoare cu cele pe care semenii noștri le au de înfruntat în multe state ale lumii. Există peste tot xenofobi, extremiști, naționaliști, dar opinia și gesturile acestora nu reprezintă atitudinea unei națiuni.

Recentele evenimente violente din Italia au generat atitudini din partea autorităților italiene care nu afectează numai infractorii, în număr redus comparativ cu infractorii, ci și sutele de mii de muncitori. Cei care comit infracțiuni sunt poate mai vizibili decât cei care susțin conferințe, cei care cerșesc sunt mult mai ușor observați de marea majoritate a oamenilor decât cei ce lucrează pe șantier. Sunt de patru ani în străintate și am trăit sau petrecut timp semnificativ în multe țări. Românii cu care am intrat cel mai mult în contact nu au fost intelectualii din universități, agricultorii sau orice alt tip de muncitori veniți cu contract. Cei pe care i-am zărit cel mai mult au fost acordeoniști, boschetari, băieți cu pantaloni albi și ochelari de soare în tramvaie noaptea, hoți, cerșetori. Ungaria, Austria, Italia, Belgia, Germania, Olanda, Spania, Franța... nu conta locația. Stația de metrou Montparnasse, autobuzul din Florența, gara din Bruxelles-Midi, castelul Hof, cetatea din Buda, bulevardul din Madrid, domul din Köln, catedrala din Delft sau trenurile olandeze sunt locațiile unde i-am observat fără a depune efort. Și cum eu îi observ, așa o fac și cei care traversează aceste zone în mod regulat, cei al căror drum către slujbă se intersectează cu acești oameni. Sunt, de cele mai multe ori, unicii români cu care intră în contact și imaginile lor despre români sunt create în conformitate cu aceasta. Cei care nu trec pe acolo își formează imaginile și percepțiile din povestirile primilor, au cunoștințe care cândva au fost victimele unor tâlhării românești etc.

Imaginea generală nu este atât de sumbră deoarece comunicarea are limitele sale și oferă avantajele experiențelor proprii. Imaginile și opiniile negative sunt stopate de primul străin care are angajați români sau care lucrează la o firmă

care are legături cu România. „Românii muncesc mai mult și mai ieftin decât alți est-europeni” este mărturisirea făcută de proprietarul unei sere olandeze la o cină festivă. Performanțele studenților români din afara țării sunt semnificative, iar mulți dintre cei care decid să își continue carierele academice în afara României sunt respectați și apreciați la adevărata valoare. Calitatea muncii este o reflectare a condițiilor ce li se oferă și mulți cunosc teoretic acest aspect, dar refuză să îl implementeze în România. Un amic italian adoră românii deoarece „sunt ca italienii”, iar o vecină de compartiment în trenul ce duce de la Paris la Rennes mi-a vorbit despre Cioran și Eliade când a auzit că sunt român. Doi colegi cercetători, unul din Madrid și altul din Lisabona, povesteau experiențele pozitive ale unchilor lor care utilizau muncitori români. Există multe astfel de exemple și situații, iar în funcție de mediul frecventat densitatea acestor exemple de conduită și comportament sporește sau scade. Problema fundamentală este însă legată de apariția elementelor negative în presă și perpetuarea percepțiilor tangibile cetățeanului de rând. Reacția unui pasager olandez în trenul care leagă Amsterdam de Haga a fost elocventă: apariția a patru cerșetori l-a determinat să meargă să își lege bicicleta care stătuse dezlegată pe întreg parcursul de până atunci (trenul era aproape de destinație). Nu știa că sunt români, dar a aflat de îndată ce l-a întrebat pe cel mai tânăr dintre ei.

Exceptând vizibilitatea ca element determinant al formării opiniilor, avem și tradiția atitudinilor maselor față de români. Ne-am așteptat ca italienii, spaniolii și francezii să ne fie cei mai apropiați, să ne susțină în eforturile noastre de aderare la Uniunea Europeană (UE). Sunt „frații” noștri latini, suntem insula de latinătate în marea slavă ce ne înconjoară, am fost francofoni mereu. Lucrurile nu stau chiar așa. În 2005 și 2006, Suedia, Grecia și Olanda sunt țările din UE cu primele trei niveluri de susținere pentru aderarea României. Două treimi din cetățenii primelor două și jumătate dintre olandezi răspundând pozitiv la această întrebare.<sup>1</sup> Acestea sunt popoare de care nu suntem legați cultural, istoric, lingvistic sau geografic. Sunt cetățeni care au văzut mai multe lucruri pozitive în apartenența noastră europeană decât cei apropiați nouă. Francezii, portughezii și spaniolii au un nivel mediu de susținere în timp ce italienii îl au cel mai scăzut dintre popoarele latine (o treime dintre italieni vedeau drept pozitivă aderarea României). Cele mai pesimiste state sunt cele în care infracționalitatea românilor era observabilă: Austria și Germania. Lebedele și furturile sunt încă vii în memoria celor două popoare, fără a ține seama sau cunoaște faptul că directorul Operei vieneze este un român (plecat demult din țară) sau că ultima perioadă a marcat intensificarea relațiilor economice româno-germane. Dacă pesimismul acestor cetățeni este alimentat de comportamente necorespunzătoare ale unor cazuri izolate, atunci rețeta italiană este



Lao Pi

Flori pe sită

completă. Este deseori irațională asocierea etniei cu caracterul unei persoane, dar aceste lucruri nu le pot fi spuse părinților fetei de 14 ani violată, fraților femeii ucise în Roma sau cunoștințelor celor înșelați de-a lungul timpului. Este greu să demonstrezi că ești diferit de ce au cunoscut atât timp cât păstrează prejudecăți atât de prezente în marea familie UE. Mentalitățile și atitudinile nu se modifică de la o zi la alta. Românii sunt exemplul ideal în acest sens: au trecut 20 de ani de la prăbușirea comunismului și încă mai avem nostalgii manifestate în diverse straturi societale și situații.

Complementar acestor două aspecte, auto-percepția și prezentarea sunt relevante pentru formarea opiniilor celorlalți. Este bine că reacționăm la insultele celorlalți, dar nu trebuie să o facem coleric și insultător. Declarațiile ultimilor miniștri de Externe români referitoare la situațiile conflictuale sunt exemple negative. Un conflict nu se aplanează prin acuze reciproce. Crearea partidelor (politice) românești în diaspora este o modalitate de prezentare, un mesaj de auto-percepere pozitivă, de dorință de reprezentare. Cele două situații antinomice prezentate, precum și exemplele enumerate anterior, arată că atitudinile pozitive pornesc de la nivel individual, oamenii sunt capabili să oprească percepțiile negative pe care tot ei le-au generat într-un stadiu anterior. Optimismul și moderarea generează optimism și moderare în aceeași măsură în care atitudinile negative perpetuează atitudini negative. Este util ca autoritățile române să meargă în diasporă și în afara campaniilor electorale și televiziunile românești să promoveze și să susțină eforturile de afirmare și reprezentare ale celor de peste hotare. Absența comunicării instituționale între românii din interiorul și exteriorul țării conduce deseori la confuzii și preluarea informațiilor distorsionate.

Românul contemporan este, voluntar sau nu, preocupat de crize fie că ele sunt de natură financiară, identitară sau de imagine. Conștientizarea situației în care ne aflăm reprezintă deseori cel mai periculos pas datorită efectelor pe care le poate genera. Problemele cu care ne confruntăm nu sunt noi, capătă doar alte valențe prin prisma percepțiilor noastre. Când vom învăța că noi suntem sursa temerilor și prejudecăților noastre și ale celorlalți, vom înțelege cum putem deveni moderați, cum putem scăpa de crize, fie și la nivel conceptual.

<sup>1</sup> Datele provin din Eurobarometrele 64.2 (2005) și 66.1 (2006).



## Sottisier\*

### Ideologemele conservatorismului american, acum și în România

Lorin Ghiman

„glosă pe marginea virtuții fidelității și continuității”, așa caracterizează Mihail Neamțu dosarul de texte dedicat ideologiei conservatoare nord-americane, care apare în *Ideii în dialog* (nr. 2 (53) - februarie 2008), sub coordonarea sa. Nu putem să subscriem decât pe jumătate acestui pios *gîndem*, recunoscînd că, într-adevăr, conservatorismul american e o simplă glosă, adevăruri otova a numitelor virtuți. Totuși, grupajul de texte și traduceri prezentat e, nu-i nicio îndoială, una din acele puține reușite redacționale de semnalat lunar în presa culturală, motiv pentru care suntem încurajați să intervenim, modest și sceptic, în dezbaterea la care invită dl. Neamțu.

Problema ideologiei conservatoare (și cînd comit, aici, a doua oară, delictul de a numi conservatorismul o „ideologie”, îmi asum deja niște riscuri pe care le voi asigura, cum se face, cu prețul răbdării cititorului) constă nu în aceea de a dori să fie clar și explicit, ci de a și reuși să fie astfel. Rezultatul e demn de Flaubert, care ar fi pe bună dreptate mîndru de acești Bouvard și Pécuchet ai contemporaneității. Aflăm cu mare ușurință care sunt ideile ce leagă starea de spirit conservatoare: „rolul proprietății, importanța familiei, prețuirea patrimoniului cultural, respectul față de tradiția religioasă iudeo-creștină, respectul antirelativist pentru ordinea naturală a lumii (ceea ce înseamnă o distincție netă între deștepți și proști, sfinți și ticăloși, cărturari și ignari etc.) (...) mefiența față de utopiile revoluționare, acceptarea principiului democratic al reprezentării, încrederea în creativitatea naturală a omului disciplinată de tradiție, angoasa față de modernismul progresist, teama de babilonia urbană, prudența în relațiile interumane, legitima căutare a profitului prin capitalism și cultivarea compasiunii prin filantropie etc.” (*ID*, nr. cit., p. 16). Cu tot respectul de care e dator ignarul față de cărturar - vorbe. Care dintre politicienii noștri n-ar subscrie la majoritatea elementelor doctrinare amintite? Pentru politician, aceste parole ale bunei credințe sunt la fel de goale ca și cum ai spune că un băț are două capete. De ce ar însemna conservatorismul mai mult decât această încălzire a unei ciorbe chioare cu care se umple, periodic, corpul politic românesc flămînd de libertate?

Ei bine, secretul e să tragi concluziile pe care le impune, pe cale deductivă, acceptarea acestei axiomatice sotisier. De pildă, dacă ești simțitor față de valoarea familiei, trebuie să te opui (doar teoretic, se înțelege) homosexualității, iar dacă există o ordine naturală a lumii, atunci va trebui să găsești acele criterii naturale ale acestor distincții, indiferent cît de dureroase ar fi ele pentru toate categoriile de excluși, cărora le vom elibera, în schimb, moneda mărunță a filantropiei. Imaginea pe care o lasă, la prima lectură, acest conservatorism, pentru ochii românilor, e aceea că el presupune o logică opozitivă, sub două aspecte. Mai întîi, prin construirea unui pol indisolubil contrar și, apoi, prin recurgerea la pacificarea unor contradicții, bazată pe capacitatea mașinăriei conceptuale de a prelua o serie de poziții adverse ca probleme rezolvabile. Ambele trăsături sunt în cel mai clar mod părți ale mașinăriei ideologice de orice culoare. Ideologia

nu are de-a face atît cu elemente recognoscibile și corect *composibile* conceptual, cît constă în strategii retorice, pe cît posibil eficace, și care comportă adesea mecanisme de siguranță complexe. Dar aceasta nu aduce niciun fel de demnitate ideologiei, și ea cu greu ar putea fi numită „gîndire” - afară de cazul în care ne-am obișnuit din cale-afară de tare să gîndim doar într-un anumit fel.

Pentru exemplificarea primei trăsături, cea mai vădit ideologică, pe care aș numi-o prețios ontologizare a conflictului politic real (și pe care dl. Neamțu o îndulcește naiv ca „reflecție de tip antinomic”, p. 17) să-i dăm cuvîntul lui Russell Kirk, unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai doctrinei. Toate trăsăturile enumerate mai sus, elemente constitutive ale manierei conservatoare de a privi ordinea socială (p. 32; pentru o reluare a acestora ceva mai precisă decât în citatul anterior a acestora, vezi de pildă p. 33), ar fi de apărut în gigantomahia dintre Cuvînt și Ideologie, sau, mai precis, ele sunt acele valori perene, „moștenite de la strămoși” (p. 22), care trebuie opuse lumii anarhice, destructurate, a ideologului.

Ceea ce se inventează aici, este, ca în orice ideologie, un adversar real: ciuma roșie a comunismului. Ceea ce făcea ideologia comunistă grosieră, cu care eram bombardată zilnic de propaganda vechiului regim, înfierînd capitalismul aflat „pe marginea prăpastiei”, regăsim identic aici. Adică (1): toate reprezentările realității sociale ale capitalismului erau, pentru comunism, ideologie, în vreme ce imaginea proprie a comunismului dimpotrivă, era altceva, și (2): această puritate epistemică a evaluărilor duce direct la ideologizarea poziției adverse, fie din motive „educative”, fie din simplă stupiditate, și, prin asta, la eternalizarea simbolică a unui dat istoric contingent (conflictul). Cred că mi se cere prea mult, după atîția ani de comunism, să citesc fără să mă indignez o proză care, sub scuza generalizării, reproduce mimetic strategia retorică a „foștilor”.

Dar de ce este, la acest nivel general, atît de condamnat în nucleul ideologic al dușmanului? Faptul că, undeva în dreptul acestui etaj al liftului reflecției antinomice, el caută să distrugă „lumea așa cum o cunoaștem” (versiunea conservatoare), respectiv se agață cu încăpăținare de resturile unei lumi care e pe cale să se curme (vulgata comunistă). Mobilul retoric al apocalipsei, respectiv al *eschaton*-ului, orchestrează de minune această operetă: ceea ce unora le pare lumea adevărată le va apărea celorlalți ca pură anarhie, mesianism politic contra conservatorism (p.22), utopism irațional contra failibilității statornice și de încredere a rațiunii.

N-ar ajunge cîteva rînduri pentru a trece dincolo de această tristă lume a ideologiilor, cu imperativul ei de a alege între două fundături. Mai ales în postcomunismul nostru zilnic, în care, după ce-am investit prea mult într-un viitor luminos, suntem puși în situația de transfera depozitele de speranță în banca falimentară a prezentului. Conservatorismul însă are avantajele sale, mai ales dacă scopurile o cer, reușește să fie elastic. Este vorba de ceea ce avem în vedere sub numele celei de-a doua strategii retorice a



Lao Pi

Sita

ideologiei sale: transformarea oponentului în preopinent cu care se poate trata rațional (sau, mai bine zis, căruia i se poate aplica un tratament specific, în calitate de problema rezolvabilă). E nevoie de o minte sănătoasă de conservator ca să poți să împaci libertarianismul cu propriile convingeri.

Libertarianismul este versiunea americană a anarhismului, bucurîndu-se de o veche și bogată tradiție. După cum aflăm, conservatorismul își definește poziția, în secolul al XX-lea, și prin intermediul unui dialog fertil cu această doctrină politică, reprezentată în context mai ales de Rothbard, mai cunoscut prin apriorismul concepției sale asupra sferei economice, împărtășită de toți membrii școlii economice austriece. Despre ce anarhism este vorba, însă? Evident, de forma cea mai confortabilă a acestuia, cel economic, și nici măcar din motivele obișnuite în tradiția europeană, ca, de pildă, oprimarea pe care o aduc cu sine structurile complexe ale acestuia. Nu; în cazul lui Rothbard, anarhismul e mai degrabă rezultatul trecerii briciului lui Ockham prin teoria principiilor care guvernează această sferă a praxisului. Apriorismul său pare capabil să facă economie de principiul statal, și, ca urmare, îl pune deoparte. Elogiat pentru contribuțiile sale la înțelegerea fundamentelor economice, care, bine mînuite, justifică teoretic respingerea politicilor intervenționiste ale liberalilor americani și ideea statului minimal deopotrivă, Rothbard nu poate fi decât criticat cînd își imaginează că statul ar putea fi doar un accesoriu. Mărul discordiei e politicul; pentru această sferă, statul e o realitate care, deși principial nenecesară, s-a impus în așa măsură ca prejudecată că devine mai puternic decât raționamentul. Conservatorii își rezervă dreptul la prejudecată (p.33), adică, în fond, la sancționarea statu quo-ului ca indepasabil. Prejudecata le-a devenit o a doua natură, ca să facem un calambur marxian, care-i împiedică (laolaltă cu alte destule bune motive politice) să recunoască altora dreptul la speranță (oricum vană) într-o nouă lume. E ciudat să-l vezi pe Nietzsche aprobat de conservatorism: adevărul nu-i decât o minciună inveterată, în care ne-am obișnuit să credem.

\*Sottisier: (fr.) Colecție de banalități, truisme și stupidități ale unor autori cunoscuți (cf. Petit Robert) (N. red.).



## studii americane

# Conștiința rasială și de gen în redefinirea de sine a femeilor afro-americane.

## Rezistența la sclavie și "reinventarea" femeii de culoare în perioada reconstrucției

Silvia Zaharia

Prezenta lucrare a pornit de la o idee complet diferită, interesul inițial fiind de a analiza relația existentă între discriminarea sexuală și rasism, precum și legătura dintre avansarea sau mobilitatea socială a persoanelor de culoare și cea a femeilor. Intenția noastră era aceea de a ne orienta spre descoperirea contribuției femeilor în cadrul mișcării aboliționiste și de a arăta că discriminarea rasială și cea sexuală sunt, în realitate, motivate de forțe economice, sociale și psihologice asemănătoare. Totuși, direcția de discuție a acestei lucrări s-a schimbat radical în urma muncii de cercetare, ce a dus la descoperirea unui grup ce a fost ignorat de-a lungul timpului de cercetători: femeile de culoare. Aparținând simultan celor două grupuri pentru care se poate afirma că există o "tradiție a discriminării" în societatea americană - persoanele de culoare și femeile -, femeile de culoare au fost de două ori invizibile și, se poate adăuga cu ușurință, au avut de suferit de pe urma unui triplu handicap, acela al rasei, sexului, și al clasei sociale.

În prezenta lucrare intenționăm să analizăm modul în care femeile afro-americane au contribuit la lupta dusă împotriva sclaviei și rasismului, mecanismele prin care au reușit să reziste dublei opresiuni, găsind uneori, în ciuda sorților potrivnici, beneficii ale acțiunii de discriminare. Luptând atât împotriva discriminării rasiale cât și împotriva celei sexuale, femeile de culoare și-au creat propria istorie, o istorie ce le reflectă valorile și interesele distincte, precum și rolul pe care l-au avut în modelarea istoriei americane, atât în postura de cetățeni afro-americani, cât și în calitate de femei. Lucrarea de față este dedicată în totalitate contribuției femeilor de culoare la cultura americană a secolului al XIX-lea punând pe prim plan perioada cuprinsă între sfârșitul anilor 1850 și începutul anilor 1870, incluzând ultimele zile ale instituției sclaviei, Războiul Civil, și perioada imediat următoare.

Scopul acestei lucrări este de a arăta cum anume au reușit femeile de culoare să depășească dubla discriminare și să devină, în multe privințe, mai independente decât le era permis majorității femeilor anglo-saxone de a fi în acea perioadă, reformulând, în timpul procesului, mitul victorian al "adevăratei feminități". Intenția noastră este de a arăta că rolul tradițional deținut de femeile de culoare în societatea americană s-a dovedit a lucra de multe ori spre avantajul lor. Paradoxul inerent este că, deși femeile de culoare au reprezentat grupul cel mai dezavantajat într-o "societate a albilor", deținând constant cel mai scăzut statut social, în cadrul propriului grup ele au avut de-a lungul timpului un statut mai înalt decât cel deținut de femeile albe în societatea americană dominantă.

Rolul ambiguu al femeilor de culoare vis-à-vis de cultura predominantă americană, pe de o parte funcționând ca interpreți și intermediari ai civilizației anglo-saxone în căminul familiei de culoare, iar pe de altă parte luptând din răspuțeri să-și mențină unită familia, a avut drept urmare crearea unei neobișnuite tărie de caracter. Această tensiune fundamentală între femeile de culoare și restul societății a influențat dezvoltarea unei așa-zise "culturi de disimulare". Folosit de Darlene Clark Hine pentru a defini valorile diferite ale femeilor afro-americane, termenul în cauză descrie comportamentul specific și setul de atitudini "ce au creat aparența de deschidere și dezvăluire dar, în realitate, au protejat adevărul vieții lor interioare și al propriilor personalități în fața opresorilor" (Hine în Ruiz 342). Încercând în timpul sclaviei să obțină controlul asupra propriilor capacități productive și reproductive, femeile de culoare au recurs de-a lungul timpului la o serie întreagă de comportamente ambivalente, de o natură duală, miza pusă în joc pentru cele prinse în această luptă neîndurătoare fiind obținerea libertății personale și a autonomiei economice. Vocile lor rămân, în mare parte, neauzite, iar eforturile lor personale pentru independență și pentru obținerea unor oportunități mai bune în viață sunt, în general, puțin documentate.

În timpul anilor de sclavie, rezistența femeilor de culoare a fost de cele mai multe ori ascunsă și interiorizată deoarece, pe de o parte, acestea au respins relațiile de proprietate iar, pe de altă parte, au încercat să inducă aceleași valori în generațiile următoare. Această încercare de a împărtăși valorile de mare însemnătate personală, precum ideea de independență a spiritului în mintea și inima copiilor s-a făcut de multe ori cu prețul unei suferințe emoționale imense deoarece "eforturile unei slave mamă de a insufla valori în proprii copii a avut un efect nu întotdeauna pozitiv. Nevoia de a prezenta o față nemiloasă, autoritară, incapabilă să se abată de la principiile sale de căpătâi, atunci când era vorba de copii, a dus de multe ori la crearea unei distanțe emoționale între mamă și copil. [...] În lumea sclavei mamă era puțin loc rămas pentru compasiune, pentru că nu exista loc pentru slăbiciune" (Giddins 45).

Femeile slave și-au asumat rolul central în cadrul comunității, creând o rețea complexă de relații de înrudire, ce funcționa ca un sistem clandestin de rezistență la instituția sclaviei. Având în vedere că familiile nucleare tradiționale din comunitățile de sclavi afro-americani erau adesea dezmembrate prin vinderea unuia sau mai multor membri, în general, prin vinderea tatălui și a fiilor mai mari, femeile slave erau nevoite să se bazeze pe celelalte reprezentante ale „sexului slab” din familie sau comunitate pentru ajutor

reciproc. Aceasta a dus la un sentiment profund de solidaritate feminină și la o mai mare conștiință de gen în rândul femeilor de culoare. În timp ce femeile anglo-saxone aparținând așa-numitei „societăți gentile” (genteel society) erau restricționate la a se manifesta ca personalități umane în spațiul propriului cămin și la rolul pasiv de „înger domestic”, sclavele de culoare au fost nevoite să își asume un rol activ în cadrul comunității, exercitându-și influența în toate sferele vieții de sclav. Floris Barnett Cash ne oferă o relatare relevantă referitoare la felul în care acest sistem de înrudire bazat pe solidaritate feminină a contribuit la formarea noii identități afro-americane în perioada imediat următoare Războiului Civil. Deși argumentația autoarei poate fi interpretată ca aparținând unei viziuni evoluționiste, comparând întrucâtva comunitățile de sclavi cu societățile „primitive” bazate pe relații extinse de rudenie, am ales să redăm întregul fragment deoarece considerăm că prezintă o importanță deosebită în explicarea faptului că, datorită dificultăților sclaviei, femeile de culoare au beneficiat de o rețea de „legături” feminine ce nu a fost disponibilă în aceeași măsură femeilor anglo-saxone:

„Rețelele de înrudire pentru femeile afro-americane au existat de-a lungul generațiilor de femei slave, soții de arendași, femei din clasa de mijloc și cetățeni în vârstă, împuternicindu-le cu respect de sine, tărie de caracter și posibilitatea de a se ajuta singure. Aranjamentele de rudenie și familiale ale africanilor înrobiți au apărut din procesele sociale și culturale care i-a transformat în afro-americani. Și-au stabilit relații de familie prin intermediul acestei înrudiri. Rețelele de înrudire au reprezentat fundamentul pentru o nouă cultură afro-americană. Comunitatea de sclavi a funcționat ca un sistem extins de înrudire. Femeile de culoare au dus cu ele aceste concepte de asistență mutuală din sclavie în libertate.

Pentru femeile afro-americane, baza structurii familiale și a cooperării a constat într-o familie extinsă prin legături de rudenie, relații de sânge precum și relații între non-rude. Rețelele de femei au promovat încrederea în sine și ajutorarea reciprocă. Au întreținut speranța și au conferit strategii de supraviețuire” (Cash 31).

Considerăm, prin urmare, că există o imagine distorsionată asupra comunităților de sclavi afro-americani. În ciuda efectului destabilizator al sclaviei asupra vieții tradiționale de familie, asupra fidelității, căsătoriei, temperanței și asupra unei vieți de familie organizate, acestea au rămas valori extrem de importante ale sclavilor afro-americani, iar femeile de culoare au fost principalii paznici ai eticii și moralității, recurgând de multe ori la acte disperate pentru a putea să își păstreze simțul onoarei. De exemplu, s-a dovedit că multe femei de culoare recurgeau la actul de a își otrăvi stăpânul dacă acesta încerca să profite de ele.

Poate că cel mai puțin cunoscut aspect și probabil cel mai dramatic act de rezistență în fața instituției sclaviei a fost refuzul femeii de culoare de a aduce pe lume copii sclavi. Potrivit Paulei Giddins, „unele femei slave nu au adus pe lume niciun urmaș pentru sistem. Foloseau contraceptive și tratamente abortive în încercarea de a rezista sistemului și de a câștiga control asupra propriului corp. [...] Atunci când contraceptivele nu funcționau, sclavele luau măsuri extreme” (Giddins 45). În același timp în care „mitul adevăratei femi-





nități”, “sfera femeii” și “cultul vieții casnice” configurau mințile multor doamne din societatea americană predominantă, sclavele de culoare își afirmă autonomia și libertatea personală ca valori alternative, ce depășeau castitatea și supunerea.

Considerăm că este necesar să conferim o atenție deosebită luptei femeilor de culoare pentru câștigarea controlului asupra propriului corp și a propriei sexualități. Este important să reținem că, pe tot parcursul secolului al XIX-lea, printre alte metode de a justifica atât sclavia cât și limitarea femeii la spațiul căminului, s-a recurs inclusiv la argumente medicale, bazate pe presupuse demonstrații științifice. Atât diferența fizică a femeilor cât și a persoanelor de culoare față de normele socio-culturale ale unei ideologii patriarhale dominante au împiedicat revendicările acestor grupuri la dreptul de a fi considerate “persoane”, indivizi liberi și egali în drepturi. Înainte de a pleda pentru drepturile lor, atât susținătorii abolitionismului cât și cei ai feminismului au fost nevoiți să treacă printr-un proces dificil de reprezentare, înscriind atât corpul persoanelor de culoare cât și cel al femeilor în discursul cultural al “dreptului la propria persoană”. Suntem în totalitate de acord cu afirmația făcută de Karen Sanchez-Eppler. “Feministele și abolitioniștii erau conștienți de dependența statutului de persoană de condițiile corpului uman luând în considerare că subordonarea politică și legală atât a femeilor cât și a sclavilor a fost afirmată pe baze biologice” (Sanchez-Eppler 29). Dacă se spunea că psihicul și intelectul unei femei depindeau în totalitate de sistemul ei de reproducere, atunci rolul și funcția socială a unei persoane de culoare ca servitor, muncitor sau sclav era determinată strict de trăsăturile corporale, fiind considerate un apanaj al apartenenței la o rasă distinctă, fundamentată pe criteriile obiective ale biologiei. Pentru o femeie de culoare acest lucru însemna să fie dezavantajată biologic de două ori. “Corpurile femeilor și cele ale sclavilor erau citite spre dezavantajul lor, astfel încât, pentru ambele categorii, corpul uman funcționa drept fundație nu numai pentru o supunere generală dar și pentru un anume fel de excludere din discursul politic. Pentru femei și sclavi abilitatea de a vorbi putea fi afirmată pe baza reinterpretării propriilor structuri fizice. Feministele și abolitioniștii aveau în comun o strategie: să inverseze interpretările patriarhale și să își recupereze corpul. Transformat dintr-un lăcaș tăcut al opresiunii într-un simbol al aceleiași opresiuni, corpul devine, atât cu discursul feminist cât și cu cel abolitionist, o modalitate de a câștiga putere retorică.” (Sanchez-Eppler 30). La aceasta am putea adăuga că, pentru femeile de culoare în special, corpul nu a fost doar o modalitate de a câștiga putere retorică, dar și o modalitate crucială de a își afirma libertatea.

Este inutil să considerăm că femeile de culoare au suferit de pe urma tuturor restricțiilor existente împotriva persoanelor de culoare precum și a celor existente împotriva femeilor. Este binecunoscut faptul că multe dintre ele au înțeles dinamica prin care societatea patriarhală și instituția sclaviei se susțin reciproc, pe când multe dintre femeile anglo-saxone nu au reușit să observe acest aspect. Multe dintre femeile albe, provenind din rândurile societății albe, anglo-saxone și protestante (WASP), ce susțineau drepturile femeii au acceptat tacit ideologia rasistă, iar imediat după Războiul Civil au fost complice la sprijinirea supremației albe în Sud.



Lao Pi

Alt Colosseum

După cum argumentează Glenda Elizabeth Gilmore, “femeile albe au intrat și au ieșit din lumina reflectoarelor în funcție de felul în care politica lor s-a intersectat sau s-a distanțat de strategia femeilor de culoare. Unele au lucrat activ la privirea persoanelor de culoare de drepturile individuale și civile; altele au început să încerce să favorizeze cooperarea interrasială în perioada precedentă obținerii votului de către femei. Ocazional, aceleași femeie le-a făcut pe amândouă” (Gilmore 50).

Ironia situației constă în faptul că, la prima vedere, femeile de culoare au avut de beneficiat mai puțin decât bărbații de culoare de pe urma abolirii sclaviei, iar pe de altă parte, au avut de beneficiat mai puțin decât femeile albe de efectele mișcării drepturilor femeii. Totuși, o analiză mai profundă a situației ar arăta că, în realitate, femeile de culoare au avut destul de mult de beneficiat de pe urma acestei duble privări de drepturi. În perioada sclaviei, femeile de culoare au fost exploatate ca muncitori fără plată, animale de prăsilă, prostituate sau concubine; “dădeau naștere la copii pentru a crește profitul stăpânului și erau disponibile sexual pentru orice bărbat alb care dorea să le folosească” (Lerner 45). Totuși, după cum am discutat mai sus, opresiunea sistemului sclavagist le-a ajutat să dezvolte o tărie de caracter aparte. În timpul Reconstrucției, femeile de culoare nu au avut acces decât la slujbele cele mai prost plătite și și-au păstrat cel mai de jos statut în societatea americană dominantă. Paradoxul inerent al acestei situații constă în următorul aspect: deoarece primeau numai slujbele cele mai prost plătite, femeile de culoare puteau să își găsească adesea de lucru pe când soții lor nu reușeau. Deoarece ele erau cele ce întrețineau familia, femeile de culoare au câștigat un statut mai înalt în cadrul familiei și al comunității decât cel deținut de femeile albe în societatea WASP (White Anglo-Saxon Protestant) în timpul acelei perioade. Mai mult decât atât, “fetele de culoare aveau mai multe stimulente pentru a termina o educație avansată” (Lerner 26) și a deveni independente financiar.

Intenționăm în acest punct al argumentației noastre să ne îndreptăm atenția asupra modului în care prejudecățile existente împotriva “sexului slab” și al rasei le-a obligat pe femeile de culoare să muncească, dar, în același timp, a limitat tipurile de munci la care le era permis accesul. Argumentul nostru este următorul: având în vedere că singura opțiune disponibilă femeilor de culoare era reprezentată de acele profesii unde competiția din partea femeilor anglo-saxone sau cea a muncii domestice era scăzută, educația a reprezentat soluția pentru obținerea unui loc de

muncă mai atractiv. Drept rezultat, femeile de culoare au o istorie destul de bogată a eforturilor depuse pentru a ajunge la realizări în materie de educație dar și profesionale ce depășeau oportunitățile posibile atribuite, la prima vedere, rasei și genului lor. În contrast clar cu femeile anglo-saxone din acea perioadă, “femeile afro-americane care ‘jucau rolul de doamne’ și stăteau acasă în perioada Reconstrucției trebuiau să se supună privirilor cercetătoare ale întregii comunități și să accepte eticheta de ‘leneșe’ (Burgess 398). Locul femeii, pentru femeile afro-americane, nu era acasă.

Înainte de a continua cu investigarea acestui aspect, avem obligația de a menționa mai întâi faptul că femeile de culoare au fost întotdeauna mai conștiente de opresiunea rasială decât de cea sexuală. Eforturile lor au fost orientate mai întâi spre “progresul rasei” luând în considerare numai în plan secundar problema drepturilor femeii. Putem să ne gândim aici la cuvintele Paulei Giddens, ce afirma că “pentru femeile de culoare, chestiunea rasei a fost cea care le-a aprins feminismul” (Giddins 55). Acest aspect poate fi explicat prin aceea că femeile de culoare au fost forțate de circumstanțe să preia un rol mai activ în cadrul comunității decât rolul de care se bucurau majoritatea femeilor albe în societatea americană dominantă. În timp ce încercau să își demonstreze “valoarea” ca cetățeni americani cu drepturi și libertăți egale, femeile de culoare au fost nevoite să se confrunte cu “mitul feminității adevărate” și să redefinească conceptul de “comportament de doamnă” (lady-like behavior) potrivit cu nevoile și dorințele propriei rase. După terminarea Războiului Civil, femeia de culoare se confrunta din nou cu nevoia de a se reinventa deoarece provocările Reconstrucției îi cereau aceeași putere și independență ca în timpurile trecute.

Situația financiară precară a majorității familiilor afro-americane le-a pus pe femeile de culoare în situația de a le fi imposibil să adopte “cultul femeii casnice”. În plus, deoarece relațiile dintre sexe în grupul afro-american au o istorie de egalitate față de cele din societatea anglo-saxonă dominantă, parțial datorită moștenirii africane a clanurilor matrilineare, și parțial datorită instituției sclaviei, care adesea a obligat femeile să își asume rolul de cap al familiei, supunerea și dependența femeii față de o figură patriarhală, nu au fost concepte foarte apreciate de afro-americani, fie ei bărbați sau femei. Suntem de acord cu supoziția Paulei Giddins, anume că “istoria nu a inspirat în femeile afro-americane spiritul de supunere în fața autorității masculine prin necesitate sau tradiție economică” (Giddins 58). Drept rezultat, femeile de culoare au avut posibilitatea să exprime mai



multă independență și să exercite mai multe drepturi personale în fața soțului decât le era permis majorității femeilor anglo-saxone la momentul respectiv. Pe lângă toate acestea, lupta pentru egalitate rasială susținea o tradiție de activitate non-politică și de educație pentru femeile de culoare ce le era practic inaccesibilă femeilor albe, în general, rolul activist al femeilor de culoare fiind acceptat și privit cu mai multă benevolență de către bărbații de culoare decât de restul societății americane.

Nevoia afro-americanilor de a se dovedi demni de a fi cetățeni americani și de a lupta împotriva discriminării, i-a făcut pe aceștia să sperie că succesul lor va oferi o dovadă justificată ce îi va convinge pe "albi" să admită existența similitudinilor de clasă în ciuda limitelor rasiale. "Educația avansată le-a pregătit pe femeile de culoare pentru muncă, nu numai arătându-le modalități mai bune de a munci dar și prin faptul că le-a arătat o lume mai bună. Femeile lăsa în urmă seminariile, școlile normale și colegiile având mai mult decât un set complet de cunoștințe și aptitudini, plecau cu un zel reformist pentru 'înălțare' rasială și înarmate cu o tolbă plină de arme intelectuale îndreptate spre sărăcie și discriminare" (Gilmore 31).

Creând aceste idei de egalitate rasială și sexuală pentru prima dată în cadrul familiei, în timpul sclaviei, femeile de culoare și-au folosit experiența educațională și rolul activist pentru a testa și pentru a-și reafirma convingerile că opunându-se rasismului, ar putea anticipa ocazia pentru cooperare interrasială.

Studiind mai ales în instituții segregate, dar coeducaționale, studenții de culoare, bărbați și femei laolaltă, aveau performanțe academice ce erau de multe ori radical diferite de cele ale majorității americanilor. Găsindu-se împreună în același domeniu academic, femeile și bărbații afro-americani puteau să interogheze deschis și de pe picior de egalitate normele patriarhale anglo-saxone. În plus față de acestea, Glenda Elizabeth Gilmore aduce următorul argument cu care suntem de acord, și anume, "educația în comun a oferit unui număr substanțial de femei de culoare acces la un mod de educație nu prea des întâlnit în cazul femeilor anglo-saxone" (Gilmore 37).

Este extrem de important să reținem că în acea perioadă nu existau oportunități oferite de guvernul american pentru o educație avansată pentru femeile sărace sau din clasa de mijloc, cu excepția programelor pentru școlile de vară. Însă chiar și în cadrul acestora din urmă, femeile anglo-saxone nu puteau participa la acele școli normale de vară fără a avea o educație privată ce depășea nivelul de școală generală. Nici nu este nevoie să amintim faptul că femeile erau excluse la vremea respectivă din colegiile private americane și din universitățile de stat. Spre deosebire de situația existentă în societatea dominantă americană, elevii de culoare au redefinit rolurile tradiționale anglo-saxone, deoarece instituțiile de educație concepute pentru afro-americani ofereau femeilor de culoare posibilitatea de a excela academic și de a concura deschis și egal cu bărbații. Mai mult, după cum declară Gilmore, "spre deosebire de femeile albe din aceea perioadă, femeile de culoare nu erau, în general, nevoite să aleagă între o educație superioară și căsătorie" (Gilmore 43). Pentru femeile de culoare educate, îmbinarea preocupărilor intelectuale, cu cele romantice și casnice era mai degrabă regula decât excepția, deoarece multe absolvente de colegiu din rândul femeilor afro-americane "căutau să stabilească parteneriate ce maximizau potențialul și eficiența ambilor parteneri, și de obicei făceau asta prin

evitarea ideilor ierarhice de dominație masculină și subordonare feminină" (Gilmore 44).

Este de asemenea interesant de observat cum femeile afro-americane cu rolul de activiste sociale au combinat cu talent etica "îngerului din spațiul căminului" din secolul al XIX-lea cu nevoia lor de redefinire și afirmare. În timp ce au preluat valorile morale de temperanță și îmbunătățire spirituală personală (self-improvement) aparținând societății americane dominante, acestea s-au opus cu ferocitate rasismului și implicațiilor de clasă aparținând aceleiași societăți. Femeile de culoare educate erau conștiente de presiunea socială existentă asupra celor eliberați de curând din sclavie să arate că se pot adapta la societatea americană. Pentru femeile afro-americane, această adaptare era percepută ca abilitatea de a se comporta și de a arăta ca "o doamnă", aderând la valorile "societății gentile". Meritul lor este că au reușit să imbine cu succes educația, inteligența și dorința de afirmare cu fragilitatea și delicatetea cerută de societatea americană patriarhală de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Discutând despre idealurile afro-americane de feminitate în America sfârșitului de secol XIX, Shirley J. Carlson descrie cum femeia de culoare ideală trebuia să întruchipeze tiparele de comportament ale "femeii gentile" anglo-saxone și în același timp să exemplifice prin acțiunile și gândurile ei acele atribute valorificate de propria rasă. Carlson numește această întruchipare idealizată a femeii de culoare "Victoria neagră" (Black Victoria). După cum autoarea menționează, "Victoria neagră, asemenea prototipului ei anglo-saxon, era izolată în sfera domestică, unde era soție și mamă. Conducea o casă aranjată și foarte bine organizată și lua parte la diverse activități domestice, posibil fiind ajutată de un servitor domestic. Era un companion supus și tolerant pentru soțul ei și o mamă iubitoare și grijulie pentru copiii ei. [...] Invulnerabilă moral, era virtuoaasă și modestă. Personalitatea ei era plăcută sau 'dulce' ca să folosesc limbajul afro-american fiind în același timp altruistă și pioasă. În aparență era aranjată și prezentabilă tot timpul. Părul ei era aranjat cu atenție iar hainele ei erau imaculate și potrivite ocaziei. [...] Îndeplinind toate aceste atribute, Victoria neagră îndeplinea așteptările asociate 'adevăratei feminități' împărtășite de societatea americană. Era o 'doamnă'" (Carlson 61-2).

Totuși, această imagine idealizată a "adevăratei feminități" cuprindea și alte calități, încurajate și afirmate de comunitatea afro-americană, calități opuse imaginii de "înger domestic," ce subminau noțiunile tradiționale anglo-saxone de supunere și dependență feminină. "Victoria neagră" era o doamnă adevărată, dar nu era, sub nicio formă, "slabă" sau "fragilă". Dacă era modestă sau pioasă, avea, de asemenea, o voință puternică, era hotărâtă și dădea dovadă adeseori de un caracter puternic. Carlson dezvăluie faptul că aceste calități valorificate de comunitatea afro-americană erau cumva diferite de atributele și atitudinile apreciate la o "doamnă" aparținând culturii patriarhale anglo-saxone. Astfel, "Victoria neagră" se remarcă și prin faptul că:

"Mai înainte de toate era inteligentă și bine educată. Manifesta o conștiință puternică comunitară și rasială, de multe ori prezentă în munca ei - fie plătită sau neplătită - din cadrul comunității de culoare. Sigur de sine și deschisă, era apreciată de comunitate care adesea o considera "o femeie reprezentantă a rasei" și un model pentru cei tineri. În aceste privințe, așteptările comunității de culoare cu privire la femeia ideală erau mult diferite de cele ale restului societății.

Aprecierile și eforturile comunității de culoare pentru dezvoltarea intelectului feminin contrastează puternic cu perspectivele societății americane dominante. În aceasta din urmă, inteligența era văzută drept o calitate masculină care ar fi 'defeminizat' femeia. Femeia ideală în perspectiva anglo-saxonă, odată măritată, se autoizola în domeniul privat al căminului. Era sfioasă, poate chiar autodepreciindu-se. Prelua adesea judecățile presupuse a fi superioare ale soțului, mai degrabă decât să își formuleze propriile păreri și să le exprime cu voce tare, cum făceau adesea femeile de culoare. [...] Femeile de culoare erau adesea directe și de multe ori câștigau aprecierea comunității pentru această calitate" (Carlson 62).

În încheiere, se poate observa cu ușurință că, în timp ce imaginea dominantă de feminitate idealizată în comunitatea americană dominantă în perioada imediat următoare Războiului Civil a ignorat și a devalorizat preocupările academice și deschiderea socială a tinerelor femei, mulți afro-americani, femei sau bărbați laolaltă, au prețuit un ideal foarte diferit. Femeile de culoare din perioada Reconstrucției s-au reinventat în "femei noi" cu aproape douăzeci de ani mai devreme decât femeile anglo-saxone aparținând clasei de mijloc din America. Având în vedere că ne referim la un grup ce a fost discriminat istoric într-o dublă manieră, considerăm că lupta femeilor afro-americane pentru progresul rasei și încununarea eforturilor depuse de acestea sunt semnificative pentru succesul ulterior al mișcării drepturilor femeii în general.

Interacțiunea dintre animozitatea rasială, tensiunile de clasă socială, și diferențele de gen le-au obligat pe femeile de culoare să devină foarte versatile și să se adapteze cu ușurință la condițiile sociale schimbătoare. Au reușit să transforme handicapul economic și social într-un avantaj, folosindu-și incredibila putere de caracter pentru a depăși greutățile proprii condiții. Folosind educația, credința și etica, au profitat de pe urma aspectelor pozitive ale societății americane predominant albe, respingând, în același timp implicațiile negative rasiale și sexuale.

#### Lucrări citate:

- Burgess, N.J., "Gender Roles Revisited: The Development of the 'Woman's Place' Among African American Women in The United States", în *Journal of Black Studies*, Vol.4, No.24, Sage Publications Inc., June 1994, găsit pe [www.jstor.org](http://www.jstor.org), accesat la data de 25.04.2007.
- Carlson, S.J., "Black Ideals of Womanhood in the Late Victorian Era", în *Journal of Negro History*, Vol.77, No.2, 1992, găsit pe [www.jstor.org](http://www.jstor.org), accesat la data de 25.04.2007.
- Cash, F.B., "Kinship and Quilting: An Examination of African American Tradition" în *Journal of Negro History*, Vol.80, No.1, 1995, găsit pe [www.jstor.org](http://www.jstor.org), accesat la data de 25.04.2007.
- Giddins, P., *When and Where I Enter: The Impact of Black Women on Race and Sex in America*, New York, Bantam Books, 1988.
- Gilmore, G.E., *Gender and Jim Crow: Women and the Politics of White Supremacy in North Carolina 1896-1920*, The University of North Carolina Press, 1996.
- Lerner, G.(ed.), *Black Women in White America: A Documented History*, New York, Vintage Books: A Division of Random House Inc., 1972.
- Ruiz, V.L., Dubois, C.L, (ed.), *Unequal Sisters: A Multicultural Reader in U.S. Women's History*, Second Edition, New York, Routledge, 1994.
- Sanchez- Eppler, K., "Bodily Bonds: The Intersecting Rhetorics of Feminism and Abolition", în *Representations*, No.24, Special Issue: America Reconstructed 1840-1940, University of California Press, 1988, găsit pe [www.jstor.com](http://www.jstor.com), accesat la data de 24.04.2007.



## flash-meridian

# Capul lui Cromwell vrem

Ing. Licu Stavri

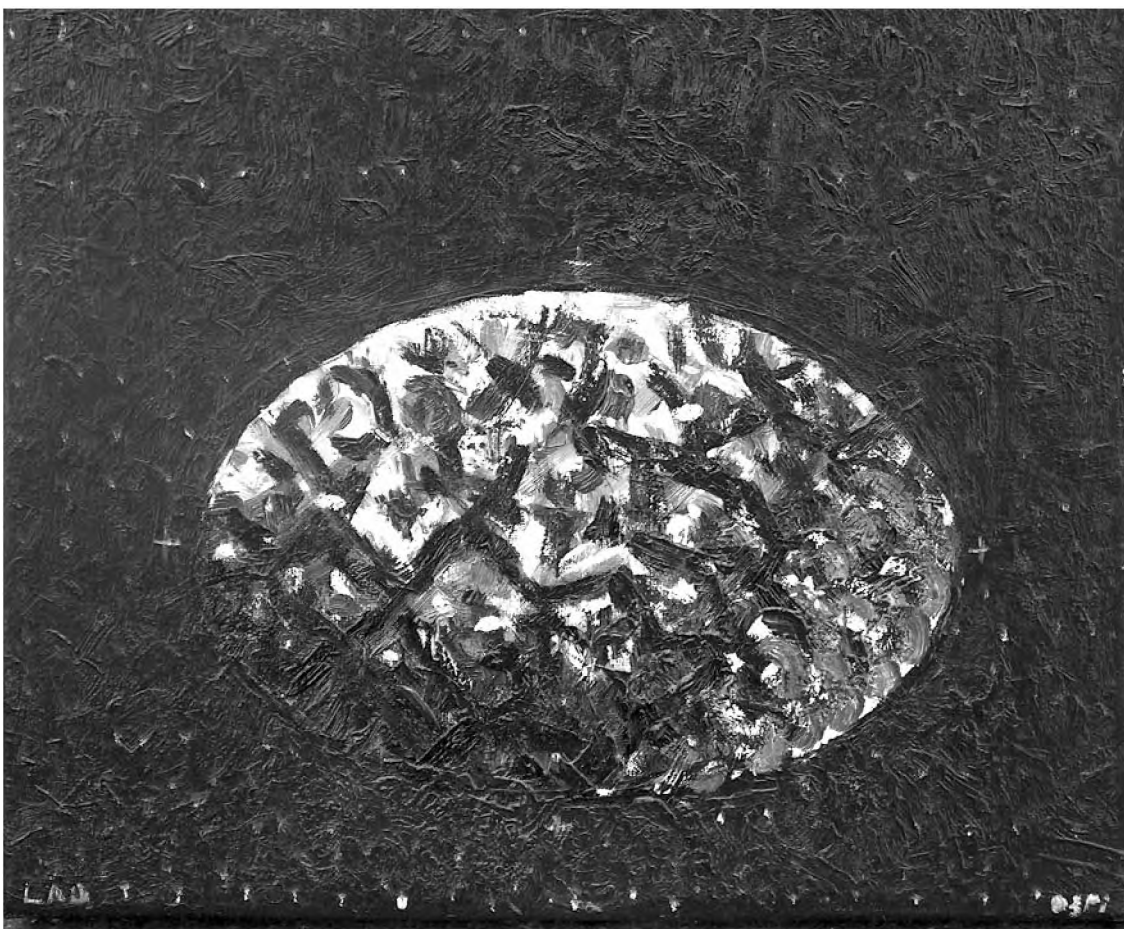
■ Una dintre marile doamne ale literaturii Sudului american – alături de Ellen Glasgow, Katherine Anne Porter, Carson McCullers și Flannery O'Connor – Eudora Welty s-a născut la Jackson, în statul Mississippi, în 1909. Cu toate că a scris și romane în tradiția Goticului sudic – printre care *The Robber Bridegroom* (Mirele brigand), *Delta Wedding* (Cununie în deltă), *Losing Battles* (Bătălii pierdute), *The Optimist's Daughter* (Fiica optimistului, Pulitzer pe anul 1972), Eudora Welty este cunoscută în special datorită povestirilor ei, gen în care, de altfel, debutase editorial cu *The Curious Green* (Un verde straniu, 1941), pentru ca ulterior să mai publice încă patru volume de proză scurtă. Ca maestră a nuvelei, a rămas cvasi-necunoscută cititorilor români, unica operă a ei transpusă în românește fiind romanul *Bătălii pierdute*, tradus de Porfira Sadoveanu și publicat la „Univers” în 1976. Aflăm din *International Herald Tribune* că printre alte manifestări omagiale la Museum of the City of New York s-a deschis o expoziție cu titlul „Eudora Welty in New York: Photographs of the Early 1930”. În anii treizeci ai secolului trecut, Eudora Welty, care a lucrat o vreme în publicitate, pentru firma Work Progress Administration, dorise să devină fotoreporter de renume, în care scop călătorise în zonele rurale ale statului Mississippi, fotografiind oameni angajați în lupta cotidiană pentru supraviețuire în timpul marii recesiuni. În 1936, an când a și debutat cu o povestire în revista *Manuscript*, la galeriile „Lugene Opticians” de pe Madison Avenue a avut o primă expoziție de fotografii cu tematică socială. Ulterior avea să renunțe la arta fotografiei ca să se dedice exclusiv scrisului (se spune că în anii cincizeci și-a uitat deliberat aparatul de fotografiat pe o bancă din metroul parizian și n-a mai cedat ispitei de a-și cumpăra altul). Expoziția de la Museum of the City of New York reproduce show-ul de la „Lugene Opticians”, cu o importantă adăugire, fotografii realizate în New York City în 1935, care oferă o perspectivă urbană asupra dificultăților tradiției. Fotografiile realizate în Mississippi sunt, precumpănitor, ale populației negre rurale, în special portrete sau fotografii de grup cu femei și copii, luate în spații publice – pe stradă, în parcuri, în fața bisericilor. Instantaneele sunt surprinse cu multă sensibilitate, dar nu cu sentimentalism. În intenția autoarei, ele trebuiau să surprindă ritmurile vieții populației de culoare și să fie publicate într-o carte-pictorial, *Black Saturday*, niciodată apărută. „De la o fotografie la alta”, scrie Karen Rosenberg, „simți cum tânăra artistă și scriitoare își perfecționează ochiul și vocea.” „Făcând fotografii cu oameni în diverse situații”, scria Eudora Welty în autobiografia *One Writer's Beginnings*, „am învățat că orice sentiment așteaptă să fie exprimat prin gest și trebuia să fiu gata să recunosc momentul când îl vedeam.” În luna martie a. c., University of Mississippi Press va publica un comprehensiv album Eudora Welty as Photographer. Scriitoarea a decedat în anul 2001.

■ Muzeul Prado din Madrid a căzut de acord cu Google să ofere iubitorilor de artă care navighează pe Internet posibilitatea de a studia amănunțit 14 dintre capodoperele aflate în proprietatea sa, fără să pună piciorul în Spania,

ne informează *The International Herald Tribune*. Vizitatorii respectivului site vor putea să contemple reproduceri de înaltă definiție și să observe amănunte inaccesibile celor ce le admiră picturile la muzeu. Și alte muzee de artă importante, ca National Gallery din Londra, au pus unele colecții pe internet, dar Prado este primul care produce imagini de o asemenea calitate. Printre cele 14 capodopere se numără *Las Meninas* de Velasquez, tripticul lui Hieronimus Bosch *Grădina deliciilor pământene* și *Cele trei grații* a lui Rubens. Google a făcut sute de fotografii – pictura lui Bosch a necesitat 1.600 de imagini. „Ceea ce oferă acest proiect”, a declarat Miguel Zuzaga, directorul Muzeului Prado, este un nivel de fidelitate pe care în mod normal îl vedem doar noi, cei care lucrăm la muzeu.” „Avem aici un nivel științific al detaliului”, a continuat el. Zuzaga a mai spus că această mostră de artă ar putea fi începutul unui muzeu global de artă, Google Art.

■ Cartea lui Jonathan Fitzgibbons *Cromwell's Head* consemnează extraordinarele peripeții ale capului îmbălsămat al Lordului Protector al Angliei, de la spânzurătoarea din Tyburn prin diverse muzee de curiozități și expoziții victoriene, până în lăcașul final de odihnă de la Sidney Sussex College, Cambridge. Extraordinar subiect de carte de istorie! Se știe că Oliver Cromwell a murit în 1658 și a avut grandioase funeralii de stat. I-a succedat ca dictator al Angliei fiul său, Richard, care, însă, a demisionat în 1659, făcând posibilă revenirea pe tron a dinastiei Stuart. La numai doi ani de la deces, odată cu Restaurarea, Oliver Cromwell a fost condamnat postum pentru înaltă trădare și regicid, cadavrul i-a fost dezhumat și târât până la Tyburn, unde a fost spânzurat și îmbucătățit de către o gloată de regaliști furibunzi. Trupul a fost azvârlit în groapa comună, iar capul, înfipt într-o

țepă, a fost ridicat deasupra Westminster Hall, exact locul unde, cu 12 ani înainte, Cromwell prezidase tribunalul care îl condamnase la moarte prin descăpătânare pe regele Carol I Stuart. Capul lui Cromwell s-a dovedit deosebit de rezistent și a rămas acolo 22 de ani, până când o furtună mai puternică l-a prăvălit de pe parul în care stătea înfipt. A fost cules de un soldat din gardă care și l-a însușit fără scrupule, l-a ascuns în hornul casei sale și i-a spus despre el doar fiicei ale, pe patul de moarte. Acela a fost momentul când capul și-a început călătoria. Fitzgibbons – scrie suplimentul cultural al lui *Sunday Times* – arată că peripețiile craniului în următorii 300 de ani oglindesc exact atitudinea fiecărei noi generații față de Oliver Cromwell. În timpul Reastaurației, rolul lui a fost să constituie o sumbră avertizare adresată potențialilor trădători. Pe parcursul secolului XVIII a fost practic uitat, printre proprietarii lui numărându-se un actor bețiv și un om de afaceri întreprinzător. În timpul epocii victoriene, care a cunoscut o remarcabilă renaștere a interesului față de personalitatea Lordului Protector – revendicat drept părinte spiritual de diferiți radicali și revoluționari –, capul lui a devenit obiectul unor intense dezbateri mediatice, istoricii și jurnaliștii întrecându-se să-i confirme, sau respingă, autenticitatea. Se pare că identificarea finală a fost posibilă datorită dispozițiilor ferme ale lui Oliver Cromwell ca portretele sale oficiale să-i înfățișeze exact fizionomia, neidealizând-o deloc. Firește, cartea lui Fitzgibbons, plecând de la aventurile capului, discută personalitatea complexă a celui ce a fost Oliver Cromwell, inclusiv miturile legate de persoana istorică, debordând în același timp de amănunte interesante, unele chiar excentrice, nu doar despre cei unsprezece ani când Anglia a fost republică (o singură dată în lunga ei istorie), ci și mentalitățile, superstițiile, istoria orală și evoluțiile gustului în câteva perioade succesive. ■



Lao Pi

Oul mitologic



## De vorbă cu pictorul Lao Pi

(Urmare din pagina 36)

atelierului des. El mă solicita să-l ajut la reorganizarea atelierului, gruparea și așezarea lucrărilor pe anumite rafturi. L-am ajutat la munca pentru grupul statuar „Școala Ardeleană”, expus de mulți ani în fața clădirii centrale a Universității clujene. Tot ca elev i-am cunoscut pe pictorii Ion Sima și Paul Sima, apoi pe Ion Mitrea, Liviu Florian și pe sculptorul Artur Vetro din Timișoara. Am observat că aceștia aveau o notă aparte, se comportau într-un anume fel. Din punct de vedere spiritual și artistic, au început să mă atragă pe mine, un adolescent însetat de cunoașterea în ansamblu a fenomenului plastic. Am dibuit și observat anumite persoane care puteau marca formarea, poate dezvoltarea unui tânăr artist. Chiar de tânăr, eu n-am mers pe drumul lor, deși m-au fascinat. Eu căutam un alt culoar, un alt mod de exprimare. Ulterior se poate constata că nu sunt tributar niciunui dintre cei amintiți căroră le-am călcat pragul atelierului. În perioada celor 10 ani de admiteri, l-am întâlnit și cunoscut bine pe marele grafician român Pop Silaghi, care m-a mișcat mult, profund, în sens artistic. El m-a provocat și m-a determinat în cele din urmă să-mi revizuiesc direcția artistică, mi-a explicat cum să mă feresc de kitsch și de arta slabă. Mi-a ținut un *speech* moralizator care m-a pus pe gânduri și în cele din urmă l-am recunoscut în cea mai mare parte credibil.

*Să ne întoarcem la cei 10 ani de grele încercări, înainte de intrarea la facultate. Cum ți-au întărit ei convingerea că menirea ta e să devii pictor? Ce au însemnat ei pentru formarea ta ca artist plastic?*

Perioada de 10 ani a fost pentru mine un adevărat laborator artistic. În acea perioadă am devenit pictor de firme într-un atelier din Cluj, unde îmi desfășuram activitatea de pictor de firme câte 8 - 10 - 12 ore pe zi, mai ales vara. Aici am învățat adevărata forță și valoare a pensulei. Am experimentat pensula, ceea ce m-a ajutat foarte mult în viitorul demers pictural. La institut am început să folosesc timpul ca un profesionist având atelier și profesori din rândul artiștilor. Am avut condițiile necesare pentru un cadru profesionist de afirmare.

*Ce expoziții au urmat?*

În 1980 am deschis a doua expoziție personală de pictură la Galeria Tribuna unde am înregistrat primul succes evidențiat printr-un interviu și reproducerea unor lucrări în revista *Tribuna* însoțite de un comentariu de specialitate. Negoită Irimie a scris despre lucrările mele de mai multe ori, de asemenea și Constantin Zărnescu.

În 1981 am avut a treia personală la Galeria IMF, expoziție pe care personal o consider de răscruce în activitatea mea artistică. Asta pentru că această expoziție a fost dominată de lucrări intitulate *Element* și *Supraelement în mitul depărtării*. E vorba despre o întregă filosofie artistică de a străbate, prin sugestii vizuale, dincolo de fruntariile cunoașterii. O viziune ambițioasă: metafizică - element - spațiu. Toate văzute și interpretate ca nucleu de cunoaștere și structurare a adevărului întezărit prin transcendere. Lucrările au fost achiziționate de colecționari străini din Germania, USA, Italia.

Termin Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca, secția Pictură luându-mi diploma și licența în pictură și desen cu nota 10. Execut o lucrare de artă monumentală, tehnica sgraffito (de 28 mp) pentru Institutul Politehnic Cluj, fiind una dintre cele două părți ale diplomei mele.

Merg la post la Sighișoara ca și creator în cadrul Combinatului de Faianță - Ceramică. În 1984 sunt angajat prin transfer ca profesor la școala Populară de Artă Cluj-Napoca. Urmează în 1985 a treia personală la Galeria BCU, unde propun ciclul *Biblioteca lui Borges*. În 1986 expun la Galeria UAP Cluj pentru prima dată ciclul *Marele Personaj* având un caracter pronunțat autobiografic. În 1986 particip la Bienala de Pictură - Sculptură de la București (singurul din Cluj) cu o lucrare intitulată *Biblioteca*. Lucrarea avea să-mi dispară în mod miraculos, neapărându-mi nici până astăzi. În 1987 am prima expoziție peste hotare, o personală în New York, Manhattan Village, Rostovski Gallery, unde expun peste 50 de picturi pe pânză, lemn, sită, având un real succes la publicul american. Iau contact nemijlocit pentru prima oară cu arta și artiștii americani și români ai deceniului 8 din New York, fiind foarte plăcut impresionat de cele văzute acolo și atunci. Un an mai târziu cer stabilire artistică în SUA. În 1990 plec în Suedia cu familia și mă reîntorc. Sunt la capătul puterilor. În 1992 câștig o bursă AFRA, Paris, pentru un an, ulterior neatribuindu-mi-se mie, ci unei persoane de sex feminin din București. Fac contestație, rămânând și fără bursă și fără explicații din partea oficialităților din București, iar cei din Paris mi-au propus o suplimentare care nu s-a mai realizat niciodată. În 1992 sunt la tabăra de creație de la Nicula. Execut un ciclu de picturi direct acolo la mânăstire. În 1995 a doua personală la Galeria UAP Cluj. În 1996 expun la UAP Iași. În 2000 expun la Galeria Veche din Cluj, în 2000 particip la Tabăra de Pictură Iași, în 2002 la Tabăra de Pictură Bistrița, în 2004 la Tabăra Națională de Pictură patronată de Guvernul României la Putna cu ocazia aniversării celor cinci secole de la moartea lui Ștefan cel Mare și Sfânt. În 2005 expun la Muzeul de Artă din Cluj.

*Cum a evoluat arta ta după contactul cu universul satului?*

Cam în această perioadă apare o altă direcție picturală care își are originea în spiritualitatea tipic românească, aflată și în spațiul Finişelului.

În 1976 m-am căsătorit cu Stela (născută Runcan) din acest sat și prin căsătorie am pătruns din ce în ce mai tare în acest spațiu, observând tot mai mult frumusețea acestor locuri. Vezi această minunată biserică din lemn, veche de peste trei secole. Apoi m-au fascinat în mod deosebit aceste plaiuri și dealuri extrem de colorate și bine structurate. Atenție la varietatea cromatică a culturilor care dau viață acestor mioritice alcătuirii, suprafețe! Pe mine mă interesează ca interpret al luminii și umbrelor, nu ca botanist: ca roșu de la apus, ca albastru al cerului infinit, ca verde al suprafețelor nemărginite, ca portocaliul sau galbenul violent al amiezilor solare, scăldate în grâu și soare sau al negrului infinit din noapte. Trebuie să înveți să observi și eu cred că am învățat asta privind, de pildă, un pârâu superb, limpede și agitat totodată, cu meandre și cu pietre, cu nisipuri argintii, apoi sclipirea acelor păstrăvi colorați. Foșnetul pădurii te obligă la o altă emoție și ritmul acelor copaci pieptănați de vânt îți deschide un nou orizont al liniștii și al meditației din acest loc multiplicat astfel la nesfârșit. Există în viața satului o sumedenie de elemente și culturi suprapuse care pentru un ochi atent se succed dând impresia unei involburări continue. De la cel mai simplu gest popular, de la un produs realizat la modul ingenuu pornind, te pomenești că sunt cuprinse într-un fenomen întreg, unitar, toate aceste năzuințe spre frumos, materializate în obiecte meșteșugite cu talent și păstrate în comunitatea sătească de la o generație la alta. Aici intră țesăturile, cusăturile, torsul lânii, apoi obiectele de lemn de uz casnic sau agrar, cultura populară orală sau scrisă transmisă din generație în generație, haina tradițională, accesoriile

de pe veșminte, obiectele de cult, de menaj, ca în sensul „muzeului țăranului român”. Același „Muzeu al țăranului român” realizat de pictorul Horia Bernea la București există aici, în acest spațiu viu, răspândit pe întreaga zonă etnografică.

*Cum s-a intersectat acest tezaur popular, relevant și resimțit ca aces la perenitatea valorilor tradiționale cu pictura ta?*

Intrând în acest univers etno-spiritual de semne arhaice, am propus un nou ciclu în cariera mea de pictor. Este vorba despre ciclul *Templului*. Acest ciclu este reflectat în pictura mea în foarte multe lucrări sub diferite variante, ipostaze, trimiteri. Este unul din ciclurile care mă definesc până în prezent, element simbol la care n-am renunțat nici până în prezent.

*Ce alte direcții tematice te-au mai bântuit în afară de ciclul Templului?*

Creația mea acoperă și alte teritorii artistice, tematice, de o complexitate tot atât de evidentă precum am menționat înainte. E vorba despre o înlănțuire de cicluri, din care aș menționa: *Biblioteca* (având în prim-plan figura lui Borges, emblematică pentru mitul bibliotecii), *Marele personaj* (preponderent autobiografic, dacă mi se permite). *Marele personaj* este gândit ca un element definitoriu în plan existențial. Ca obiect vizual este o cruce, iar ca timp este o răscruce. „Acolo unde cărările se bifurcă”. În acel punct cineva devine *Marele personaj* în măsura în care se află exact în acel loc și în acel punct. Condiția lui este de *Mare personaj*, iar viața lui nu se poate opune. *Marele personaj* înseamnă un cadru de predestinare, dar și un cadru de afirmare. Alt ciclu ar fi *Căpița spirituală*. Cred că n-a pictat nimeni căpițe spirituale decât eu. *Căpița spirituală*, în accepțiunea lui Lao Pi înseamnă, filosofic, acel spirit al vegetalului floral metamorfozat în valoare pur spirituală. Dintr-un câmp pur vegetal, floral, prin limbajul picturii, am transformat vegetalul în spiritual. Pentru că orice ceai care are aromă și valoare cu arome de ceai are o valoare spirituală. Este o provocare și o cale de a accede la forța spiritualului. Ca să mă fac bine înțeles, trebuie să mă explic. Vezi, eu nu consider fânul ca fân, ca iarbă și flori cosite, ci ca flori al căror spirit mă determină să mă întorc și să mă introduc în această taină a căpiței. E un fel de stup acolo, un nucleu de energie spirituală. Eu cred, păstrând proporțiile adevărului și metaforei, că România emană atâta spirit că se poate construi o căpiță spirituală la nivelul întregului popor. Prin extinderea temei eu încerc să fac o sinteză a tuturor simbolurilor pe care le-am căutat și experimentat în sens artistic. Alt ciclu e *Ochiul*. Ce este ochiul? Este organul specializat în a prelua imaginea vieții, bună sau rea. Am ajuns să propun și să dezvolt această temă fiind marcat în mod special de un fapt adevărat și dramatic din familia mea. Tatăl meu a suferit o viață întreagă de cecitate. Vede doar umbre și forme vagi. Cu toate acestea unele lucruri le putea distinge mult mai bine decât un văzător. Revin la același mare nevăzător amintit mai înainte când am vorbit despre ciclul *Biblioteca*: Borges. El a spus că „un nevăzător vede mai bine ca un văzător”. Suite de „Ochi” este un omagiu adus tatălui meu și condiției umane în același timp. Acești ochi sunt lucrați diferit. Sunt colorați sau monocromi, geometrizați sau abstractizați, diformi sau fideli ochiului din punct de vedere anatomic.



## Știință și violoncel

## Viitorul la timpul viitor

Mircea Oprită

Poate că la un moment dat vom vedea, puse în vânzare, și locuințele gonflabile. Vor fi instalate pe pajiști, sau montate radiar pe piloni înalți de beton, lansând astfel un nou tip de arhitectură pe verticală, care încearcă să răstoarne supremația zgârie-norilor din secolul XX. Anticipatorii noștri de la mijlocul veacului trecut, I. M. Ștefan și compania, nu întâmplător își propuseseră să imagineze o mirabilă casă a viitorului. Îi fascina ideea *gadgeturilor* sublimе, a facilităților tehnologice care ar fi putut burduși un asemenea proiect – de la mobilierul multifuncțional până la obținerea automată a hranei zilnice, prin sinteză chimico-electronică la domiciliu sau prin distribuie centralizată, pe o rețea de conducte. Poate ne vine să râdem de năstrușniciile acelor proiecte de hârtie, dar o să ni se oprească râsul în gât când vom înțelege că realitatea zilelor noastre le-a luat-o cu mult înainte.

Îmi amintesc și de o scenă de film, văzută cu mulți ani în urmă. Personajul, un italian nevoiaș care își caută norocul ca muncitor ilegal în Elveția (de ce-mi par mie lucrurile acestea supect de actuale?), asistă la un moment dat la trezirea din somn a unui miliardar. Patul începe să zbârâie precum un ceas deșteptător, să tresalte, să se le-gene și să execute diverse tipuri de zgâlțâituri, inclusiv mișcări de masaj și de relaxare – în fine, gimnastica de înviore în variantă mecanică, pentru uzul celor dispuși să plătească oricât ca să nu ostenească fizic ei înșiși. Faptul că serviciile asigurate de patul programat se adresau în dimineața aceea unui cadavru are de-a face cu firul narativ al poveștii cinematografice și cu talentul de mare actor al lui Alberto Sordi. Dar ceea ce în film părea invenție SF devine de-a dreptul vetust în comparație cu tehnologiile actuale destinate confortului ridicat la cote supreme. Patul proiectat recent de americani se distanțează de cel pomenit mai sus precum o orgă electronică față de flașnetă. Este un obiect cu adevărat inteligent, iar firma care-l produce (Leggett & Pratt) și-l prezintă la saloanele de produse electronice ca pe o culme a rafinamentului în confortul domestic. Are încorporate în structura lui un televizor, un sistem audio stereofonic, tastatură de computer și conex-

iune la Internet, precum și facilități pentru diverse alte aparate electronice, iPod și playere MP3.

Nu sunt singurele servicii oferite de producător. Temperatura saltelei se modifică automat, în funcție de cea a mediului ambiant, sau la comandă, după preferințele utilizatorului. Senzori de tot felul înregistrează de câte ori te răsucești sau cobori din pat, îți numără chiar și respirațiile. Nici Big Brother n-ar fi putut să facă asemenea lucruri în chip mai performant, dar primim asigurări că tot ce întreprinde patul-minune, mai precis: monitorizarea atentă a insului vârat în așternut, e în interesul somnului său ideal. Și patul de care vorbesc are sarcini motrice, declanșate de tulburările sesizate de computerul propriu pe parcursul nopții. Un motor acționează, de pildă, partea cu căpătâiul, ridicând-o într-un unghi de 7 grade față de restul rămas orizontal al ansamblului. Geometria variabilă și tehnologia militară de detecție a vibrațiilor combat astfel, în acțiuni reunite, sforăitul. Destinat viitorului nostru imediat, patul acesta de o luxuriantă tehnică remarcabilă stă pregătit să ne intre în dormitor chiar de mâine. Are atâtea tentații încât aproape că te simți îndemnat să-ți petreci toată viața în el.

Viciul televizorului ne-a intrat și el în sânge. Sigur, în vecinătatea lui există riscul de a ne lăsa transferați din lumea noastră reală într-una inventată, de imagini și cuvinte grăbite, deci tot mai superficiale și funcționând sărăcăcios sub masca lor de exuberanță și străluciri contrafăcute. Riscul acesta a fost și el semnalat din timp, de anticipatori prudenți și, poate, în bună măsură moraliști. Cine a citit romanul *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury probabil că n-a uitat decorul casei pompierului incendiator de cărți Montag, cu ecrane extinse pe un perete întreg și de pe care își surăd profesional noii „membri ai familiei”, diverși „unchi” și „mătuși” înrolați și înrolate în serviciul cotidian al cronofagiei și al tâmpirii programatice. Chiar admitând că nu avertismentele de tip etic ne interesează acum, este greu să treci cu vederea faptul că născocirile pe care odinioară le-am crezut fanteziste devin sugestii pentru construcții de aparatură electronică destinată lumii de mâine. Ecranele televizoarelor s-au tot mărit, până la cel cu

diagonala de 3,8 m cu care ne tentează concernul Matsushita, prin „divizia” sa Panasonic. Este un ecran cu plasmă, numai bun de instalat pe tot peretele, dacă nu cumva vom vrea să ne placăm peretele respectiv cu un mozaic de ecrane plate mai mici, interconectate, sistem ce-și face și el loc spre orizontul lumii viitoare, sub denumirea – poate cam derutantă – de „Life Wall”.

Despre Bradbury, pe care l-am pomenit în rândurile de mai sus, se spune că n-a urcat niciodată în avion, de frică sau pur și simplu din dezgust față de tehnica dezumanizantă și coplesitoare a acestor vremuri uluitoare. În ce mă privește, folosesc avionul de câte ori pot și am nevoie, dar încerc unele vechi rețineri față de sportul șofatului, fiindcă mi-a fost greu să renunț la libertatea de a mă gândi la ce vreau pe traseul unei curse de automobil, în loc să-mi țin mintea ocupată cu detaliile condusului și cu observațiile obligatorii de pe traseu. Se pare că vine, în sfârșit, și vremea mea din acest punct de vedere, întrucât corporația General Motors (dacă scapă de falimentul fluturat de actuala criză economică mondială) ne promite mașinile fără șofer. Am mai scris despre ele, dar încă nu mi-am manifestat, ca acum, sentimentele personale, de bucurie și mulțumire, bineînțeles, la gândul că limuzina pe care mi-aș cumpăra-o peste vreo zece ani va ști să navigheze singură prin labirintul de străzi al lumii contemporane și să parcheze, tot singură, acolo unde voi dori eu, sau unde va dori ea.

Un asemenea proiect merită să ne facă să uităm volanul poate conta de pe acum pe diferite tehnologii relativ bine puse la punct: sisteme radar, navigația prin satelit, controlul electronic al stabilității unui vehicul, senzori de mișcare și de orientare. Toate acestea mai trebuie doar aduse laolaltă și puse în relație reciprocă prin inteligența artificială care se dezvoltă vertiginos chiar sub ochii noștri. Apropo de această formă paralelă de inteligență: japonezii, mari iubitori de roboți cu înfățișare umană, lucrează cu râvnă la complicații noiști parteneri ai zilei de mâine. Când proiectul va deveni funcțional, atunci unchi și mătușile-surogat nu ne vor mai intra în casă sub formă de imagini televizate, ci chiar la propriu, deschizându-și singuri ușile și participând la noua noastră viață cât se poate de devotat. În carne și oase, era să spun. Dar, la urma urmei, ce este carnea și ce este osul?



Lao Pi

În grădina mea



## Obrăznicia presei

Adrian Țion

Nu știu ce mai e de respectat în România dintre instituțiile statului. Justiția e compromisă, poliția nu face față gravelor probleme cu care se confruntă, presa e discreditată de la președintele statului până la ultimul cetățean. Dar să fim bine înțeleși. Cei care încearcă să discrediteze presa sunt mai ales cei certați cu legea. Nu contribuabilul onest. Or e greu de crezut că președintele statului face parte din categoria incriminată. Și totuși, la instalarea lui Dan Nica la Interne, fără vreo legătură cu festivitatea respectivă, Traian Băsescu a acuzat patronii trusturilor de presă că încearcă să discrediteze autoritățile statului. Întrebarea care se pune firesc este cine pe cine discreditează.

E limpede că analiza, insistența, incisivitatea jurnaliștilor deranjează și nu e prima dată când președintele se ia de ei. Ba chiar e vorba despre o boală mai veche, moștenită, dacă nu e o necesitate stringentă, de la predecesorul său, care a îmbrâncit un jurnalist în plină stradă, stigmatizându-l cu alintul „măi animalule!” Reacții de acest fel, ne place sau nu, sunt de fapt relicve scrâșnite ale totalitarismului de tip leninist. Despre „presa coruptă” a vorbit și Lenin în 1917: „Capitaliștii definesc libertatea presei ca fiind suprimarea cenzurii și dreptul fiecăruia de a publica ziare după placul inimii. În realitate, aceasta nu este libertatea presei, ci libertatea pentru bogați, pentru burghezii să înșele masele opresate și exploatare ale poporului.” Termenii s-au schimbat, ranchiuna împotriva potențailor presei a rămas. Președintele nostru se luptă azi cu mogulii din spatele jurnaliștilor care vor să fie mai respectați decât autoritățile statului, zice el. Adevărul e că prea

se amestecă iscoditorii aștia în gravele probleme prezidențiale. Este o luptă pentru imagine sortită eșecului. Dacă puterea executivă și puterea judecătorească nu și-ar fi terfelit imaginea, presa n-ar avea ce scormoni și ataca. E simplu. Jurnaliștii ar juca bambilici în loc să-și riște liniștea făcând investigații, conectați la evenimentele actualității, mereu controversate și insondabile.

S-a umplut lumea românească de oameni care nu mai respectă nimic. Nici legea, nici ordinea publică. Ultimele cazuri nu fac decât să arate cât de lipsiți de scrupule sunt potlogarii prinși în flagrant, prea mult mediatizați, din păcate. Infractori sau suspecti, somați de polițiști să se legitimeze, trag cu pistolul și fug. Inși dubioși, turbulenți și orgolioși fac legea în discotecile și barurile implicând în scandaluri persoane publice sau diplomați fără ținută adecvată. Rareș Niculescu pozează în victimă inocentă, dar compromite instituția pe care o reprezintă, fie și prin simplul fapt că frecventează un local „manelist”. Știrea pare a se referi la lumea interlopă, nu la un demnitar european. Când e încolțit de întrebări încuietoare, Ioan Becali, cu nume „manelist” de „Giovanni”, jignește și scuipă un moderator TV. Aici ajungem deja în Mahalaua TV care se tot extinde acoperind și sugrumând Centrul pierdut definitiv și iremediabil al onorabilității publice. Cum și-a permis reporterul Emanuel Terzian să-l întrebe pe marele juvețe afacerist de lalomița despre transferurile fotbalistilor aflate în dosarele DNA? Cât de curate sunt învârtelile fraților Becali rămâne de prea mult timp să se pronunțe procuratura. Până atunci, cei doi pot împroșca cu noroi pe oricine. Pentru că Emanuel Terzian a avut

obraznicia să insiste asupra tranzacțiilor cu fotbaliști, Becali l-a făcut „prost, fraier și bagabond”, l-a scuipat și i-a trântit microfonul în cap. A folosit un limbaj ca pe maidan, locul lui de baștină.

Dar nici cu intelectualii subțiri nu-mi este rușine. Să vezi și să nu crezi! Un medic ginecolog din Pitești, Marcel Cărnaru, s-a urcat la volanul mașinii personale într-o stare avansată de ebrietate și a vrut să intre în Spitalul Județean pentru o operație de cezariană. Portarul l-a scos pe ușă afară, jurnaliștii au sosit la fața locului, împreună cu polițiștii alertați de paznic. Din nou jurnaliștii au plătit pentru obraznicia lor de a-l întreba ce a băut. Răspuns: „Apă minerală... plată.” Apoi i-a subestimat grosolan de la înălțimea înaltelor lui studii universitare: „Cine sunteți voi? Aveți facultate? Aveți o laie. Sunteți niște jigodii” și a dat să se urce iar în mașină. Dacă n-ar fi fost oprit de polițiști, Marcel Cărnaru putea să facă un adevărat carnagiu în noaptea aceea. I-a înjurat și pe polițiști, nicio grijă. De ce să nu-i injure o somitate ca el? Doar de-aia e deasupra muritorilor.

Despre gureșele apărătoare ale infailibilelor proceduri de judecată, apărute pe scena publică în miezul cazului Serghei Gorbunov, nici nu mai merită să vorbim. Corupția și incompetența unor persoane inamovibile din Tribunalul Craiova au fost dovedite, securitatea cetățeanului e tot mai precară. Dacă angajează Dan Nica 2000 de polițiști se va schimba situația?

Prea dau în vileag adevăruri dure acești jurnaliști obraznici. Prea s-a cățarat sus presa din România! Prea face ea singură lumină în toate actele de corupție. Ce vrea „câinele pe pază al democrației”? Să ajungă în lanțuri? Din a patra putere în stat vrea să fie acum *number one*? Iată de ce autoritățile statului ar face orice să-i știrbească puterea. E o amenințare reală sau numai un foc de paie?

## portrete ritmate

## Eu, Shinobi, de pe malul Crișului...

Radu Țuculescu

Shinobi sînt luptători a căror origine se pierde în timp. sînt asemănători cu luptătorii ninja au puteri misterioase uneori de-a dreptul supranaturale. o adevărată artă de a lupta perfecționată prin exerciții zilnice făcute încă de la vîrsta cînd au stat singuri pe picioare. plutesc deasupra pămîntului se răsucesc precum un sfredel pot fi în același timp în mai multe locuri străbat distanțe mari în cîteva clipe nu iartă nicio jignire. au un cod personal al vieții al morții al iubirii al urii al prieteniei al trădării. am văzut un film cu shinobi. acțiunea se petrecea în urmă cu patru sute de ani. două sate rivale precum familiile din romeo și julieta. două sate shinobi care se urăsc prin tradiție. ea se îndrăgostește de el și invers. dar fac parte din sate diferite. trebuie să respecte ura tradițională precum romeo și julieta. și să se lupte pînă la capăt. atît ea cît și el sînt cei mai buni luptători shinobi. iar el moare pînă la urmă iar ea își va scoate ochii pentru că în ochi în priviri îi era depozitată o invincibilă putere de care ea nu mai dorește să aibă parte dacă el a murit. o mișcătoare și superbă poveste de dragoste. mai tulburătoare decît romeo și julieta căci aici julieta shinobi nu-și ia viața ci se pedepsește mult mai rău: să trăiască oarbă și neputincioasă. asta înseamnă multă suferință spre deosebire de sinucidere. o superbă poveste de dragoste care te tulbură precum *lacrimosa* din recviemul lui mozart.

o superbă poveste de dragoste creionează și *mihai*

vieru prin cele 21 de poeme publicate sub genericul *shinobi* la editura *brumar* anul de grație 2008. tipărite în mod original pe spatele unei hărți aiuritoare a clujului poemele lui miki vieru se împăturesc unul după altul și se adună precum un paravan din mătase. poetul se dorește a fi shinobi randie toboșarul împăratului wu-dang dar este mai exact un shinobi de pe malul crișului un veșnic îndrăgostit de cea care știe să-și pieptene atent privirea. de cea căreia nu i-a văzut niciodată gamba chiar dacă în schimb poetul recunoaște cu evidentă autoironie: am știut întotdeauna să cînt la fluietul piciorului.

shinobi vieru alunecă încîntat în rîpa ochilor iubitei. descoperă inima iubitei sub forma unei ferigi stufoase iar din palmele ei mînincă fluturi. pe ea o roagă să sărute marea și petalele răvășite și o cheamă sîsiind precum un șarpe domestic: *vino ca un rîu să cuigi prin mine toate fluidele tale/ de la limfă și sînge la endocrine și la cele sexuale/ să îmi odihnesc capul obosit în valea din care soarele/ răsare ca o portocală alb strălucitoare.*

poetul nu iartă nimic cînd este vorba despre el. știe să sufere ca un adevărat luptător shinobi. știe să se ia peste picior să se persifleze în timp ce ca un adevărat shinobi prizează atmosfera dinastiei ming pe malul crișului: *sorb un ceai de măceșe ca într-o ceremonie a ceaiului/ numai că e la borcan!/ ce don quijote sînt!/ numai ca orientall...*

poetul călătorește uneori în timp. părăsește îndepărtatele vremuri ale luptătorilor shinobi și se rătăcește-n contemporaneitate unde altfel percepe lumea ce-l înconjoară alte conotații au cuvintele și imaginile și poezia care se scurge din ea: *te-ai ascuns pe atît de diafan după aparatul de ejaculat espressc/...atît de plastic te-ai ascuns numai de mine/ și eu numai în urma trenului plîngeam/ masîndu-mi coloana/ cu pietrele colțuroase dintre șine.*

acuma poetul stă la mesele unor teribil de atmosferice localuri unde visează în cheie *chagall* ori *pallady courbet* ori *modigliani* ori *schwarze seele* un pictor sas de prin 1400. visează colorat și peștriș și cam haotic cum sînt majoritatea viselor și ajunge să creadă că totul se întîmplă în ochii iubitei. mirific mirobolant și fabulos. și chiar dacă n-o recunoaște el se întrebă foarte discret unde o fi luptătorul shinobi de altădată. dar îndoiala și dezamăgirea ține cît ține un poem. unul plescăit printre dinți. și hotărăște să se întoarcă în timp și pentru asta va lua un taxi condus de-un taximetrist țepar care-i explică ce înseamnă căldura în plină iarnă. de la asta vine șofer adică chauffeur în franceză căci încălzește mașina. iar lui nu-i pasă de ironia țeparului căci ține-n brațe un buchet cu flori: *florile singurății ei de mine și al spaimii pe cît de/ înghețat mă pot înfige-n vara ei...*

duios și ironic melancolic și sarcastic cu prudență ingenios într-ale metaforei jucîndu-se lejer cu contrastele cu culorile și nuanțele mihai vieru e un shinobi al poeziei un luptător creator căruia prea puțin îi pasă de pericolele indiferent de ce natură ar fi ele.



## dreptul la replică

# Cum nu trebuie făcută o critică istoriografică

**Cătălin Turliuc**

Domnule Redactor-șef,

Am citit în numărul 154 (1-15 februarie) 2009 – pe copertă apare într-un loc din greșală 2008 – al revistei „Tribuna”, pe care o conduceți, la rubrica „Puncte de vedere” un material referitor la o lucrare semnată de mine, apărută acum mai mult timp, mai precis în anul 2004. În mod evident, fiind vorba de o încercare de „recenzie târzie” semnată de Flavius Viaceslav Solomon, un material vitriolant și violent deopotrivă în întregul lui, așa cum ușor se poate constata, fac apel la Domnia Voastră pentru a-mi îngădui publicarea unui drept la replică, care să exprime, firesc, poziția mea în raport cu textul publicat. Vă încredințez că nu este intenția mea de a deschide și continua o polemică în paginile revistei dumneavoastră pe un subiect care poate deveni marginal pentru cititorii revistei, ci doar o încercare de a clarifica și pune la punct o serie de lucruri.

Asigurându-vă de întregul meu respect, vă mulțumesc anticipat și vă urez mult succes în activitatea pe care o desfășurați!

Cătălin Turliuc  
Iași, 15 februarie 2009

Din mărturisita grijă pentru a asigura istoriografiei române – pe care o „slujește” cu atâta dovedită abnegație - imunitate în fața unor eventuale impurități și/sau devieri de la canonul relativist și post modern nou adoptat, cetățeanul Flavius Viaceslav Solomon, cercetător revoltat, aflat în diverse procese cu angajatorul său, Academia Română – Filiala Iași, a pornit recent o „cruciadă” împotriva celor care stau în calea ambițiilor și viselor sale de mărire. Din păcate, un astfel de obstacol îl reprezintă și eu – fost „tovarăș de drum”, pentru cei familiarizați cu practica *communist takeover* - alături de profesorii și cercetătorii consacrați ai Institutului de Istorie „A.D. Xenopol” din Iași, cei care au asigurat statutul de excelență al instituției până în prezent. Cu neostoiită patimă și multă vermină, cetățeanul sus menționat a găsit de cuviință să atace imund o mai veche lucrare publicată de mine și bine apreciată în mediul academic și universitar românesc. Cum un astfel de atac merita un răspuns pe măsură, mi-am îngăduit să-l formulez în paginile aceleiași reviste pentru ca cititorul să nu rămână dezorientat sau cu o imagine falsă. Replica mea este structurată astfel: o primă parte prezintă recenzentul și motivațiile sale intrinseci, iar a doua parte se concentrează pe o serie de răspunsuri punctuale la criticile formulate.

A devenit, de mult, un truism faptul că orice demers critic – pentru a fi credibil – presupune din partea autorului său mai multe calități, printre care, competența în domeniu, obiectivitatea, buna credință și promptitudinea sunt fundamentale. În cazul autorului vitriolantului text „Cum nu trebuie să arate o construcție istoriografică” publicată în numărul 154, (1-15 februarie) 2009, al revistei „Tribuna” nu poate fi invocată nici una dintre calitățile enumerate mai sus. Recentul cetățean român, Flavius Viaceslav Solomon, a absolvit cursurile Universității de Stat din Moldova, Chișinău, în anul 1991 cu o lucrare de licență dedicată istoriei medievale, a susținut un doctorat – în jur de o sută de pagini, se spune - în istoria medie a României în anul 1995, în fine, și-a echivalat cursurile universitare în România abia acum câțiva ani. De observat că a devenit mai întâi „doctor în istorie” și abia apoi i-au fost echivalate studiile superioare de specialitate în România. Angajat la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol”

din Iași în 1994, a funcționat la colectivul de istorie medie și de editare a izvoarelor până în urmă cu câțiva ani când, rapid, s-a reorientat spre studiul relațiilor internaționale. Această scurtă trecere în revistă este suficientă, cred, pentru a proba competențele acumulate de cetățeanul Flavius Viaceslav Solomon în domeniul istoriei moderne a României. În legătură cu obiectivitatea sa și a onestității demersului său e de ajuns să menționăm că în ultimii doi ani, mânat de diverse frustrări și ros de ambiție, alături de alții, s-a erijat constant în fruntea celor nemulțumiți de starea de lucruri din Institut, de exigența conducerii acestuia, atacând mereu cu toate mijloacele – de la cele media, la cele juridice - pe domnul academician Alexandru Zub și grupul de

despre buna credință a „competentului recenzent” ea este complet absentă - așa cum și ușor se constată din vituperantul text - în condițiile unor relații tensionate existente între noi. Este locul să precizăm aici că lucrarea semnată de mine, „Organizarea României moderne. Statutul naționalităților 1866 - 1918”, a fost recenzată în reviste de specialitate - „Anuarul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol” Iași”, Tom XLII, 2005, Editura Academiei Române și „Analele științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași (serie nouă) Istorie, Tom LI, 2005, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” - de îndată ce a văzut lumina tiparului. Cetățeanul Flavius Viaceslav Solomon nu face trimitere la nici una din recenziile apărute deoarece, așa cum vă puteți ușor imagina, acestea sunt elogioase și favorabile. În sfârșit, în legătură cu promptitudinea de care trebuie să dea dovadă criticul (recenzentul) este suficient să amintim că lucrarea, devenită țintă a unui furibund atac, a fost publicată acum 5 (cinci) ani și că de atunci până în prezent am mai publicat un număr consistent de volume și contribuții științifice, toate bine primite în mediul istoricilor. Profit de această intervenție pentru a anunța apariția în viitorul apropiat a unei noi ediții a lucrării „Organizarea României moderne. Statutul naționalităților 1866 - 1918”.

După aceste precizări introductive, extrem de necesare pentru a înțelege mecanismele care au stat la baza „cântării” tardive a lucrării mele în textul publicat în revista „Tribuna”, voi trece la a răspunde punctual criticilor formulate. Mi se reproșează, în debutul textului, apartenența la grupul istoricilor „naționaliști”, aflați în concurență cu cei „cosmopoliți”. Dincolo de taxonomia profund discutabilă, este evident că o judecată reducionistă de acest tip, ancorată în străfundurile gândirii staliniste, nu mai poate fi astăzi relevantă. Rămâne, în schimb, relevant



Lao Pi

Dragonul albastru

cercetători care îi sunt în preajmă. Evident, mă aflu în acest din urmă grup, ținta constantă a atacurilor și calomniilor celor care se cred nedreptățiți în „nobilele lor aspirații” de conducerea Institutului și a Academiei Române. Cum subiectul acesta este colateral scopului prezentei mele intervenții, mă mărginesc a spune că încă din primăvara anului trecut am fost amenințat constant cu „distrugerea” prin publicarea unor texte care să mă „dărâme”. Cât

domeniul studierii istoriei grupurilor etnice și al naționalismului. Continui să cred, împreună cu mulți alții, că statul națiune - în ciuda multora care i-au cântat prohodul - rămâne realitatea dominantă a mediului politic în care trăim și ne manifestăm. Tribalismul ideologic de care sunt acuzat nu este decât constructul imaginar al celor care cred în toate și în nimic (*Sworn for fun, loyal to none*). Este evident că lucrarea mea surprinde implicit dezbateră globală în jurul

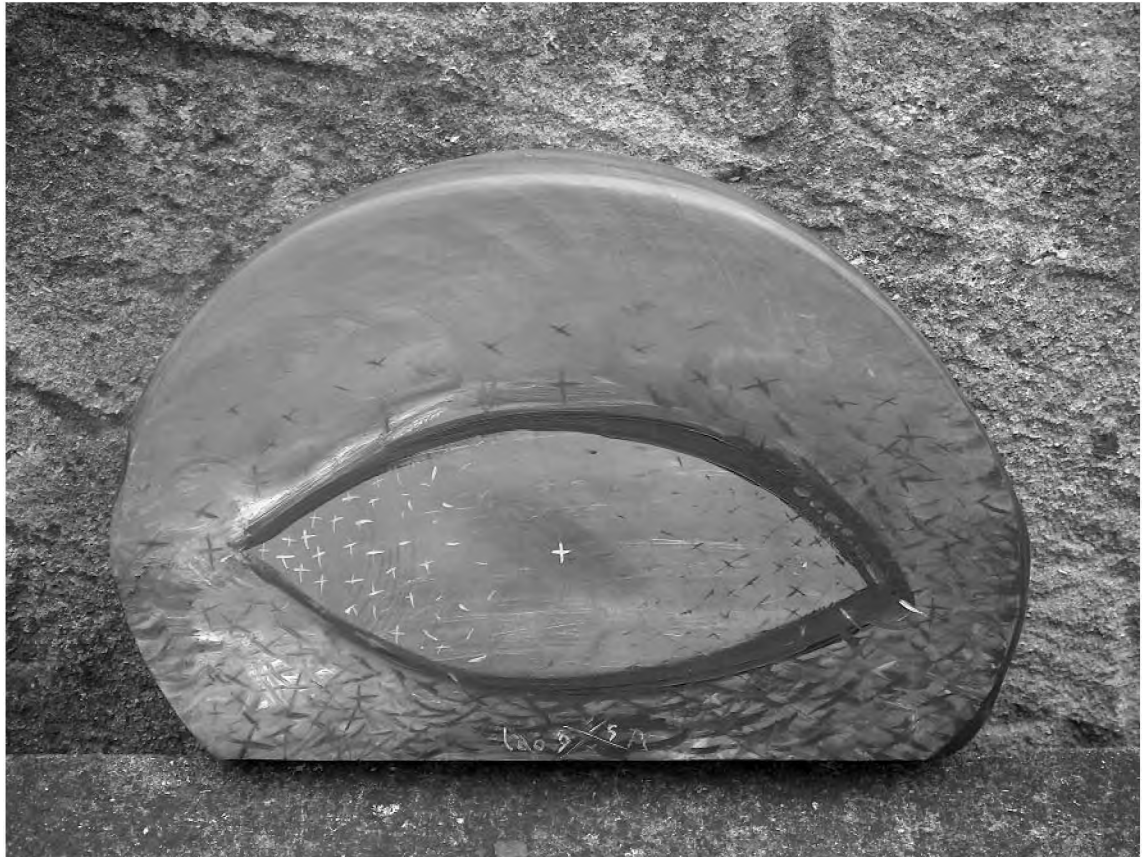


chestiunii minorităților și a naționalismului din ultimul deceniu al secolului trecut, cu tot bagajul ei de achiziții terminologice și metodologice, dar acest lucru nu poate fi un reproș. Într-adevăr, inițial lucrarea a fost publicată în două volume (volumul I, „Identitate și comunicare socială” și, respectiv, volumul II, „Dilemele conviețuirii”), apariția fiecărui volum fiind finanțată de ministere diferite (vol. I, de către Ministerul Educației și Cercetării, iar vol. II de către Ministerul Culturii și Cultelor). De aici rezultă și o serie de neajunsuri legate de tehnoredactare (evident, au fost tehnoredactori diferiți), ca și o serie de greșeli neintenționate care s-au strecurat la note, indice și, uneori, în text. Aici este singurul loc unde trebuie să mulțumesc recenzentului pentru acribia cu care a urmărit și semnalat toate aceste scăpări.

Faptul că unele fragmente din lucrare au apărut sub formă de articole independente în diverse publicații - lucru menționat, de altfel (în cazurile cele mai importante) și în bibliografia care însoțește lucrarea - nu este de imputat întrucât pe parcursul pregătirii doctorale se solicită asemenea demersuri (publicarea parțială a unor referate, a unor articole legate de temă ș.a.m.d.). Să precizăm că studiul „Marile puteri și problema naționalităților în România, 1866 - 1918” publicat în volumul colectiv D. Vitcu, D. Ivănescu, C. Turliuc „Modernizare și construcție națională în România. Rolul factorului alogen, 1832-1918” Iași, Editura Junimea, 2002 are o trimitere expresă care menționează că a fost publicat inițial în volumul omagial G. Bădăraș, (ed.), „Itinerarii istoriografice”, Iași, 1996. Acesta este și cazul tuturor celorlalte studii publicate în acest volum - de către toți autorii - lucrarea reunind contribuțiile anterioare ale celor trei autori pe această tematică. Iată deci ce simplă este explicația!

Unul din reproșurile recenzentului la adresa autorului este că lucrarea se ocupă cu predilecție de cazul evreilor în perioada 1866 - 1918. Ei bine, dacă recenzentul ar fi citit cu atenție capitolul „Concepte cheie: polisemie, forță și fragilitate” ar fi înțeles că evreii au fost singurul grup etnic care a tins spre statutul de naționalitate în România anilor menționați. Nu cred că este aici locul să subliniem diferențele evidente și bine cunoscute care există între minoritățile etnice și cele naționale, între grupuri etnice și naționalități etc. Toate aceste precizări se regăsesc în conținutul lucrării noastre. Referirile la populația din Dobrogea sau la alte grupuri etnice s-au făcut în contextul mutațiilor teritoriale pe care le-a suferit țara noastră în acea perioadă și, mai mult, în măsură în care au constituit repere comparative pentru situația evreilor din Vechiul Regat. Nedumeririle recenzentului târziu legate de titlul general al lucrării sunt dovada amatorismului abordării, ca și al neînțelegerii conceptului de statut derivat atât din realitatea juridică, cât și din cea sociologică. În mod mai mult decât limpede, contribuția noastră nu a urmărit fenomenul migrației evreiești și motivele acesteia și nici nu și-a propus analizarea vieții interne a comunităților mozaice trăitoare la noi. Toate acestea au constituit și pot reprezenta, firește, tema altor lucrări și inițiative de cercetare.

Orizontul istoriografic pe care l-am propus în partea de debut a lucrării are menirea de a semnală doar o serie de contribuții istoriografice care pot, în opinia mea, lumina mai bine cititorul cu privire la tematica abordată în lucrare. Cum lucrarea nu este dedicată istoriografiei naționalismului românesc din secolul al XIX-lea, caracterul „de serviciu” al acestui capitol este



Lao Pi

Ochi

evident și implicit. Constatăm că recenzentul „orb” la locul ocupat de acest capitol în economia lucrării nu se sfiește în a da sfaturi și în a semnală viziunea sa personală asupra modului în care ar fi trebuit realizat capitolul. *Not erat his locus!* Nu pot decât să îl invit să o facă într-o lucrare proprie. De altfel, acest capitol îi dă recenzentului și prilejul stupid de a pune „pe coloane” fragmente mărunte de aprecieri istoriografice preluate de mine și semnalate ca atare în notele de subsol - așa cum o cere deontologia oricărei cercetări - insinuând astfel, cu oarecare abilitate, că așa fi preluat fără drept opinia altor cercetători. În mod explicit, orice cititor poate constata trimerile directe la lucrarea lui Ion Ungureanu - menționată de fiecare dată când a fost cazul. Același lucru reiese cu claritate și în cazul trimerilor la lucrarea lui Eleodor Focșeneanu unde este invocat un paragraf tehnic, care poate fi întâlnit în mai multe lucrări.

În dorința expresă de a prezenta cât mai sumbru viziunea și maniera în care am conceput lucrarea sunt acuzat de „naționalism tribal” și de „festivism” în prezentarea realităților românești din secvența cronotopică pe care am analizat-o. Dincolo de barbaria și ambiguitatea semantică a sintagmei „naționalism tribal”, cred că oricare dintre cititorii care vor zăbovi asupra lucrării mele vor constata tocmai moderație și obiectivitate, măsură și echilibru. E inutil să precizez că lucrarea mea se află în cele mai mari biblioteci publice din Israel, că am fost invitat în numeroase rânduri să conferențiez pe teme legate de contribuția evreilor la dezvoltarea societății românești în țară și străinătate, că am petrecut mai multe luni în ani succesivi documentându-mă

în biblioteci și universități din Israel și că nimeni nu mi-a reproșat vreodată în public ori în particular că așa fi fost naționalist, cu atât mai mult unul „tribal”. E adevărat însă că nu am mentalitate de minoritar - în nici un sens al acestui cuvânt - și îmi iubesc și respect patria și trecutul ei.

Imundul atac al cetățeanului Flavius Viaceslav Solomon merge și mai departe atunci când invocă preluarea unor date statistice din cartea lui Avram Rosen, autor cu care am avut multe și fructuoase întâlniri personale, cu care am schimbat numeroase idei și am colaborat atât în țară, cât și în Israel. Să precizăm doar că dincolo de menționarea expresă în nota de subsol a tuturor surselor folosite - nu numai ale lucrării autorului pomenit - insinuările recenzentului sunt fără obiect. O dovadă a acestui fapt și a „competenței” lui în domeniu este aceea că Viaceslav Solomon nu înțelege că sub sintagma „supuși fără protecțiune străină” intră în cvasimajoritatea cazurilor evreii din Vechiul Regat. *Invita Minerva!*

Nu pot încheia fără a reaminti că lucrarea mea s-a bucurat de recenzii favorabile, de aprecieri ale profesioniștilor, că în curând va avea o nouă ediție și că tot ceea ce s-a întâmplat acum în jurul ei îmi reamintește, livresc, de vremurile stalinismului. Cred, în continuare însă, în înțeleapta zicere a poporului român: „Nu mor caii, când vor câinii!”

### Pentru o ediție critică Pavel Dan

Informăm prin prezenta notă că avem în lucru o ediție critică a operei complete a scriitorului PAVEL DAN. În acest scop, facem un apel călduros la toți cei care dețin materiale nepublicate ale acestui autor sau orice alt text considerat de domniile lor că ar putea face obiectul unui astfel de eveniment editorial, să ni le comunice, asigurându-i de buna noastră credință privind citarea surselor și ale eventualelor comentarii, dacă vor găsi de cuviință să le facă.

Adresa noastră este: Aurel Podaru, Căsuța Poștală nr. 10, Beclean, cod: 425100, județul Bistrița-Năsăud; e-mail: aurelpodaru@yahoo.com

Cu mulțumiri,

Aurel Podaru



## parlando

## Tot despre Haydn

Marius Tabacu

A m rămas dator cu explicarea formei de sonată. Trebuie să recunosc că este o datorie pe care mi-am asumat-o în primul rînd de teamă. Bărbătește vorbind, e teama că nu voi putea să o definesc, oricîte tratate aş mai citi sau oricît de mult mi-aş pune memoria la încercare pentru a face ordine printre cele învăţate. Primul care a făcut-o, pe la 1840, a fost Czerny, discipolul lui Beethoven, virtuozul pianist căruia îi aduc obolul plin de amar şi de năduf toţi oropsiţii eternei *Klawiertante*, pe care părinţii îi văd deja din primii ani de viaţă dîndu-le cu tifla lui Richter şi lui Rubinstein la un loc. (Şi care uită toate studiile czernyene mult mai repede decît le-au învăţat – dacă le-or fi învăţat vreodată – fără să ajungă la înţelepciunea lui Rotschild, care ar fi spus că ar da oricît numai să poată interpreta deosebirea cu care Rubinstein cîntă mai bine ca el la pian.). Iar, pe deasupra, atunci cînd Czerny a definit sonata, cum pretindea el că a făcut-o, acea formă muzicală era deja istorie. Ea a fost dusă la perfecţiune de Haydn, Mozart şi Beethoven, ca tot ei, mai ales cel de pe urmă, să-i cînte prohodul. Totuşi, de la ei încoace, gîndirea muzicală a fost marcată pentru totdeauna de această formă muzicală şi, aşa cum am mai amintit şi data trecută, ceva mai complex şi mai organic nu a mai fost creat pînă la Bartók. Iar asta nu pentru că într-un secol întreg nu ar fi existat compozitori capabili să creeze ceva nou în formele muzicale – o asemenea enormitate nu ar putea fi susţinută nici măcar în glumă – ci pentru că nu a fost nevoie de altceva. Fiindcă, odată cu desăvîrşirea formei de sonată, muzica a cîştigat ceva infinit mai important decît un tipar, pe care tocmai cei cărora li se atribuie inventarea şi perfecţionarea lui l-au desconsiderat şi i-au încălcat cu frenezie regulile. Noutatea epocală a sfîrşitului de secol vienez a fost autonomia pe care şi-a cîştigat-o muzica, imanenţa dramaturgiei discursului muzical şi unitatea de stil a celor pe care istoria muzicii îi consideră a fi creatorii clasicismului vienez, fără ca ei să fi avut habar în viaţa lor de una ca asta (cam ca *monsieur Jourdain* cu proza).

Primpur, în locurile care conţineau în facerea istoriei culturii, lucrurile ajunseseră într-un impas cu rădăcinile adînc înfipte în nemişcarea structurilor sociale. Italia era adumbrită de rigiditatea *operei seria*. Lucrările erau tributare cutumelor publicului aristocrat, pentru care un spectacol de operă nu prea avea de a face cu muzica, ale cărei valenţe erau apreciate doar prin prisma spectaculozităţii performanţelor vocale ale cîntăreţilor, în timp ce acţiunea era un apanaj neglijabil, bun numai pentru a crea un pretext ca scena să fie cît mai strălucitoare şi să umple cumva timpul dintre două arii de coloratură, timp în care se petreceau toate cele care făceau din spectacolele de operă evenimente sociale în care arta era o obligaţie a apartenenţei la o clasă de elită. Nu este întîmplător faptul că din puzderia de opere create pe vremea aceea, pot fi numărate pe degete cele care au rezistat timpului. A ascultat sau văzut cineva vreodată *Il prigionero superbo* de Pergolesi? Mă tem că nu sunt singurul ignorant în această privinţă. Ei bine, este o operă lungă, fără nicio noimă, pe parcursul căreia se ţineau pauze lungi şi dese, ca să aibă aristocraţii timp să cînteze, să flirteze, să bîrfească în voie. Iar ca aceste antracete să fie totuşi poluate cît de cît sonor, devenise un obicei să se compună cîte ceva, vreo suită instrumentală sau chiar cîte o mică operă, ceva scurt şi cu o acţiune cît mai simplă, care să nu creeze dificultăţi digestive spectatorilor. Una din aceste lucrări este

„*La serva padrona*” care azi figurează în repertoriile tuturor teatrelor lirice care se respectă şi care l-a consacrat pe Pergolesi ca un mare compozitor de operă.

La Paris se cristalizase stilul operei franceze, graţie în primul rînd lui Rameau, care a perfecţionat moştenirea lui Lully, îndepărtîndu-se tot mai mult de contrapunctica riguroasă a lui Bach şi Haendel în favoarea unei scriituri ornamentate şi imitative, care a făcut paşi remarcabili către încoronarea tonalităţii, ca suport al dramaturgiei muzicale.

În aceste condiţii, muzica era ceva ce trebuie înţeles cam ca muzica de film, chiar dacă cea de pe urmă are de cele mai multe ori mult mai multe afinităţi cu acţiunea sau cu atmosfera pe care este menită să le illustreze decît acompaniamentul acelor intrigi artificiale şi şablonarde pe care le oferea *opera seria* din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

Pentru a ieşi din aceste tipare copleşitoare, muzica avea nevoie nu doar de un limbaj propriu – acesta exista, chiar dacă el a fost mai tot timpul tributar unor scheme extramuzicale, de la suitele de dansuri, pînă la contrapunctica bachiană, a cărei grandoare nu se datorează în primul rînd metodei de scriere, ci genialităţii compozitorului – ci mai ales de o dramaturgie specifică. Mai simplu, în a doua jumătate a secolului, muzica a ajuns să stea pe propriile ei picioare. Iar pentru asta a fost nevoie de mult mai mult decît de forma de sonată în sine, a fost nevoie de o gîndire specifică pentru care forma de sonată şi sistemul tonal au fost modalităţile optime de exprimare. Ca să simplific lucrurile, sonata clasică era definită cam aşa: expoziţia începe cu tema sau grupul de teme principale în tonalitatea de bază, urmate de o modulaţie în tonalitatea dominantei, în care este prezentată tema a doua. După repetarea expoziţiei, urmează tratarea, în care sunt reluate, prelucrate, amestecate motive din cele două teme, trecute prin varii tonalităţi, ca totul să ducă apoi la reexpoziţia în care cele două personaje principale sunt expuse în aceeaşi tonalitate de bază, după care poate urma o codă. Explicaţia este cît se poate de schematică, dar un lucru este sigur: definiţia lui Czerny este într-adevăr esenţa formei de sonată şi însuşi faptul că aceasta a fost şi a rămas o formă, nu o modalitate de scriere, precum contrapunctul, le-a dat posibilitatea lui Haydn, Mozart sau Beethoven să-şi dezvolte un discurs muzical în adevăratul sens al cuvîntului. Fiecare din cei trei ştia cu exactitate care sunt regulile pe care le încălcă, dar fiecare rebeliune îşi găsea rostul în materialul muzical pe care îl prelucrau. Lui Haydn i-a fost adeseori suficientă o singură temă pentru a clădi forma unei sonate. Lui Beethoven uneori nu i-au fost suficiente doar două teme, ci a mai avut nevoie de încă una pentru a echilibra complexitatea prime părţi a Simfoniei a treia de pildă. Ca să nu vorbim de monotematismul beethovenian, pentru care foarte des tema a doua este o variantă foarte uşor perceptibilă a celei dintîi. Iar ultimele cvartete, chiar dacă dramatismul materialului sonor face ca înrudirea cu începuturile chiar şi beethoveniene să fie greu de perceput, au o structură de asemenea bazată pe forma de sonată (pe gîndirea în formă de sonată). Dar licenţele stilistice pot fi enumerate la nesfîrşitul operelor celor trei, fiindcă, aidoma tuturor geniilor, niciun tipar nu este viabil la mai mult de numărul unor lucrări compuse într-o perioadă foarte scurtă de timp – sau să zicem, sub acelaşi număr de opus. Dar pentru toate aceste năzdrăvăni era nevoie de un teren foarte solid pe care ele să se poată

desfăşura. Şi acest teren a fost dramaturgia muzicală. Muzica s-a eliberat de modalităţile de scriere care o apăsau şi o forţau în structuri, fără a avea libertatea pe care, paradoxal a cîştigat-o odată cu apariţia formelor generate de însuşi materialul sonor în care se manifesta. Polifonia contrapunctică, suitele de dansuri, ca să nu mai vorbim de opera barocă nu erau forme muzicale, ci modalităţi de scriere. Forma de sonată, prima şi cea mai complexă formă muzicală intrinsecă era pe de o parte o arie de confruntări şi de deznodăminte tonale, iar odată cu acestea, o deschidere fără precedent a posibilităţilor de evoluţie a materialului tematic muzical.

Fie-mi permis să recurg la cel mai la îndemînă moment al desfăşurării muzicale dramatice, în forma clasică – începutul. Este momentul cel mai complex din orice discurs artistic desfăşurat în timp – momentul genezei, momentul în care se naşte din linişte, din nimic muzica. Şocul este atît de puternic, încît, dacă nu este bine mînuit, el face imposibilă ascensiunea tensională cerută de o construcţie menită a se dezvolta, a atinge un punct culminant şi a avea un deznodămînt. Pînă la clasiici, problema era simplu şi schematic rezolvată printr-o introducere, de cele mai multe ori lentă, care nu avea absolut nimic de a face cu materialul sonor ulterior. În suita de dansuri acest rol îl juca Couranta, iar desfăşurarea de dansuri pînă la Giga finală nu avea decît dramatismul unor dansuri de salon, ale căror origini nu au fost cîtuşi de puţin alterate de discursul muzical. Ceea ce nu se poate spune despre menuetele din sonatele clasice. La clasiicii vienezii şi mai ales la Beethoven, situaţia se schimbă radical. Dacă în primele sale simfonii mai există introduceri lente, Simfonia a treia începe cu două acorduri în tonalitatea de bază, care vor juca un rol foarte important în pregătirea punctului culminant din tratare. Exemplul cel mai şocant pentru urechile vremii este Concertul pentru vioară, care începe cu patru lovituri de timpan – de altfel Beethoven este primul compozitor care a acordat timpanului un rol tematic. Modalitatea de atenuare a şocului începutului nu este urmarea vreunei teorii a formelor muzicale, pe care cei trei au aplicat-o în compoziţiile lor. Ea este urmarea firească a gîndirii în termenii unei dramaturgii specific muzicale.

Dintre cei trei, Haydn a compus cele mai puţine „şlagăre”. Nicio *Mică serenadă*, o *Sonată a lunii* (de altfel nici Beethoven nu a ştiut că a compus aşa ceva), ca de imnul EU să nici nu mai vorbim. Totuşi rolul lui este esenţial. Haydn a fost cel sub a cărui pană s-a cristalizat ceea ce numim azi stilul clasic vienez, care, tot datorită lui, pe la 1780 a devenit cunoscut şi acceptat în întreaga Europă. Lui i se datorează structura orchestrei moderne, doar augmentată, dar în esenţă neschimbată pînă azi. Şi tot lui Haydn i se datorează cristalizarea formaţiei perfect adaptată gîdirii muzicale tonale – cvartetul de coarde, „instrumentul” perfect al clasicismului vienez. E greu de crezut că, fără Haydn, s-ar fi născut şi ultimele cvartete de Beethoven, aşa cum le cunoaştem azi. Odată cu care, ansamblul şi-a şi dezvoltat posibilităţile de expresie pînă la limite, ceea ce a făcut ca, tot ce s-a scris pentru acest „instrument” pînă la Bartók – din nou! – să nu fie decît nişte ecouri, ce-i drept, uneori foarte reuşite, ale celor întîmplătoare la răscrucea dintre secolele XVIII şi XIX în muzica vieneză.

Fără Haydn (şi fără mărinimia melomană a contelui de Eszterházy) muzica europeană ar fi avut încă mult pînă să se dezmeticească din golul lăsat de Bach şi Haendel, cu a lor polifonie cizelată pînă la o perfecţiune imposibil de continuat.



film

## Corespondență din New York *California Dreamin'* la Centrul Internațional de Film NY

Roxana Pavnotescu

Centrul Internațional de Film (IFC), New York, februarie 2009.

De zece zile românii și americanii se înghesuie într-o sală mică, intimă, dar excesiv de plină la orice oră la care rulează filmul, de trei ori pe zi. Nu e cum te-ai duce la cinematograful, și te oprești din întâmplare în fața casei de bilete. Trebuie să-ți faci rezervare din timp, căci filmul neterminat al lui Cristian Nemescu, *California Dreamin'*, ce a obținut premiul „Un certain regard” la Festivalul de la Cannes, în 2007, a ajuns și la New York.

Românii trăiesc acest sentiment cumplit al așteptării. Cum au înțeles americanii această utopie? Se pare că speranța umple sala cu oameni care cred în triumful vieții în ciuda ambiguității și a crimei, contextuale. Așa cum multe opere de artă și-au găsit aprecierea și desăvârșirea prin „neterminarea” intenționată a artistului (vezi tablourile lui Rubens, Turner), filmul lui Nemescu pare să se bucure în aceeași măsură de virtuțile unei capodopere. Autorul își găsește moartea în plin șantier de creație, într-un accident stupid de mașină, în timpul „călătoriei la capătul nopții”, când se întoarce de la filmări cu operatorul său, într-un taxi. Ca și cum moartea lui imprevizibilă, la douăzeci și șapte de ani, ar desăvârși un act artistic, propunând o versiune needitată, netăiată, neelaborată. Ea aduce o dimensiune nouă, aceea de crochiu, de creație spontană și inspirată, adică de artă pură, în care viața respiră prin toți porii, într-o vrie nebună, autentică.

Există un crescendo continuu al ritmului de filmare; dialogul, acțiunea se precipită în planuri paralele, ce converg către scena finală a bătăliei cu băta, între Doiaru (interpretat magistral de Răzvan Vasilescu) și forțele polițienești, contra clicii de răzvrățiți a primarului. Dinamica peliculei este covârșitoare, într-o cursă contra cronometru, imaginile se învălmășesc, ochiul nu mai poate să perceapă, să distingă. Evenimentele se precipită ca într-un fel de tunel al timpului, ce-ți derulează toată existența în clipa trecerii dincolo. Cât de mult ar vrea să ne spună Nemescu în puținul timp de „peliculă” care i-a mai rămas? Ralantiul survine odată cu moartea eroului care e înjunghiat mișelește pe la spate. Moare în brațele fiicei sale, adusă la scena măcelului de noul ei prieten, pe care-l cultivă ca să-i dea lecții de engleză. Apoi, ca și cum i s-ar aplica o frână existențială, pelicula se întrerupe brusc și intrăm într-o altă lume, aceea a Bucureștiului, unde Monica e studentă și-l întâlnește întâmplător pe același coleg de liceu din scena măcelului. Ca și cum timpul n-ar exista să lege cele două scene, ce par a se desfășura în lumi posibile, paralele, Nemescu propune două finaluri: unul la nivelul conștiințelor încărcate, al traumelor și al dramelor, concretizat în scena micului război civil, și altul cu un deznodământ pozitiv, constructiv.

Tema filmului este aceea a unui *remake* la scară mică a ceea ce s-a întâmplat cu cincizeci de ani în urmă și care s-a chemat istorie. O speranță deșartă, însoțită de un entuziasm utopic, se transformă în cincizeci de ani de comunism; același entuziasm ridicol îl regăsim astăzi la apariția trupelor NATO pe teritoriul Căpâlniței. Acea sintagmă iluzorie: „vin

americanii”, ce era pe buzele tuturor, chiar și a copiilor, se materializează după o jumătate de secol în trenul ce transportă echipament și soldați NATO către Kosovo și încearcă să traverseze ilegal „granițele” Căpâlniței. Americanii dezamăgesc încă o dată, de data aceasta prin prezență. După ce incită spiritele la revoltă, instigă tot orașul împotriva lui Doiaru și promit ajutor armat primarului și clicii lui de răzvrățiți, ei pleacă îndată ce sosesc permisele vamale. Pleacă ca și cum n-ar fi fost, lăsând în urma lor, deopotrivă, același dezastru carnal și al conștiințelor, de data asta proiectat într-un spațiu geografic restrâns, universul mărunț și obscur al unui târgușor de provincie. Trenul speranței pleacă lăsând în urmă regrete, despărțiri amoroase, visuri și neîmpliniri. Cu același tren, Monica, fiica lui Doiaru, ar fi vrut să fugă de-acasă.

Ce ne spune Nemescu cu puțin înainte de-a pleca dintre noi? Ne programăm singuri sfârșitul, ceva anume declanșează moartea în noi, într-un proces inexorabil care ne conduce la extincție. Moartea este o patimă, căreia nimeni nu-i poate rezista. Lui Doiaru, „nevenirea americanilor” îi confiscă copilăria, căci rămâne orfan când e foarte mic, apoi pierde fabrica părinților, pe care acum încearcă s-o falimenteze pentru a o putea răscumpăra... Americanii sosesc o jumătate de secol mai târziu și trebuie primiți cum se cuvine. Percepția asupra istoriei este diferită la fiecare personaj. Primarul, care este un bonom ridicol, își amintește, de când era copil, de incidentul cu soldatul negru rănit, parașutat în câmp, care face poze cu sătenii ce încearcă să-l salveze. Trauma lui Doiaru este dintre cele mai puternice; lungi *traveling*-uri de imagini alb-negru inserate cu măiestrie în cotidian aduc mereu scara ce conduce la adăpostul antiaerian, pe care se îngrămădesc, de-a valma, oameni, copii, bagaje, și pereții se cutremură, mama cară valize, demult pregătite. Doar bunicul lipsește de pe scară, el rămâne să moară la masa la care cina tocmai fusese întreruptă. În teroarea și învălmășeala clipei, absența bunicului este constatată mult prea târziu. Mereu în prim-plan, scara curge în tonuri de gri, ca simbol sau labirint al unei conștiințe marcate, în care eroul se afundă periodic, pentru a-și consuma sau ucide trauma. E o scară ce coboară mereu și nu urcă, al cărui capăt nu se vede, e o scară ce coboară în infern, este drumul lui Doiaru către moarte. Reveria continuă pe o stradă pietruită în tonuri la fel de cenușii, unde eroul își recuperează avionul de jucărie de sub șinele unui tanc nemțesc, ce se oprește anume pentru a nu perturba joaca copilului. Iată inversarea de planuri produsă de memoria distorsionată; predomină dezamăgirea pentru cei așteptați cu atâta speranță și entuziasm, în timp ce naziștii apar într-o postură umană. Trauma se naște din tensiunea așteptării și nu din premisele războiului, pentru că lucrurile nu iau cursul lor firesc și logic, cel unanim așteptat.

Doiaru nu poate înțelege, cu mintea lui de copil, ce incident absurd ar fi putut provoca nevenirea americanilor. Sosirea lor era iminentă și se afla pe buzele tuturor ca o implacabilă certitudine. Doiaru devine un fel de mafiot de provincie, căruia nimeni nu-i trece prin față. El face



afaceri în stil mare, cu acoperirea poliției; falimentează fabrica ce a aparținut odinioară părinților lui, spre a o răscumpăra pe nimic, „pentru a face zestre fiicei”, ne spune el. Într-o societate în care totul se rezolvă prin bani și relații, în mod paradoxal, tocmai el se erijează în postura de investitor al legii. Acum, că americanii au sosit în sfârșit, el nu-i poate lăsa să plece, i-a așteptat prea mult. Trupele SUA, în misiunea lor spre Kosovo, devin pentru câteva zile prizonierii lui. Își riscă postul, apoi viața în obstinția lui de-a da o lecție autorilor tragediei. Grotescul situației este dublat de servilismul și entuziasmul cu care ceilalți locuitori ai orașelului îi primesc pe dezertorii de la 1944. În cinstea lor se dau petreceri, se montează scenete cu Dracula, se organizează orgii în cel mai luxos hotel din oraș. Cele mai frumoase fete de liceu își vând cu ușurință și speranță grațiile.

Entuziasmul general și atmosfera de sărbătoare nu-i pot anihila lui Doiaru traumele copilăriei; imaginea mamei apare tot mai pregnant în scena în care o îmbrățișează pentru ultima oară. Obstinția cu care Doiaru se opune plecării trupelor NATO spre Kosovo, în ciuda intervențiilor și presiunilor de la minister, este de domeniul absurdului. Doiaru cel avid de bani și afaceri refuză oferta generoasă a comandatului de trupe, sau fabrica pentru care se zbate de-atâta vreme, pe care secretarul de stat i-o oferă la schimb.

Uniforma, atmosfera de gară mică, universul feroviar, alături de ridicolul personajelor, ne trimit la Jiri Menzel în *Trenuri bine păzite*. Poezia inegalabilă a lui Menzel lipsește, dar e înlocuită de un ritm alert, un limbaj liber și savuros și multă viață și naturalitate. Minimalismul se impune ca procedeu artistic în realizarea unei subtile satire sociale. Dacă atmosfera și comicul de situație trimit la filmele lui Jiri Menzel sau cele făcute în est de Milos Forman, lentoarea apăsătoare și calculată se transformă aici în vrie, ce-ți acaparează fiecare fibră, nelăsându-ți un moment de respiro, amintind cumva, ca tehnică, de filmele târzii ale lui Daneliuc.

Ironia, expandată până la grotesc, străbate la toate nivelele: trupele de pușcași marini repetă imbecil sloganele cazone ale comandantului; postura agramată și stupidă a primarului care are o





nevestă rasată, ce pare să le aranjeze pe toate; profesoara de spaniolă îndeamnă elevii să se uite cu sfințenie la telenovele pentru a deprinde limba vorbită; fetele de liceu privesc la soldații US ca la niște extraterestri. Deosebit de hilari sunt greviștii de la fabrica la care râvnește Doiaru, care nu prea știu nici ei ce ar trebui să ceară, sau de ce sunt în grevă, mai exact sunt incapabili să se exprime. Zac pe calea ferată cu orele, așteptând să treacă trenul cu trupele NATO, scos de pe linie pentru câteva zile. Reapar în oraș, încercând să traducă pancartele, ca să priceapă și trupele care e problema lor. În final, se pierd printre oaspeții petrecerii de sărbătorire a mult așteptaților americani, îndată ce se anunță mâncare și băutura pe gratis.

Petrecerea oferită de primar în cinstea sosirii americanilor este un fel de *Balul pompierilor* al lui Milos Forman; ea se desfășoară sub semnul grotescului, momentul cheie este trecerea de la muzica popular-țigănească la rock&roll-ul interpretat cu multă măiestrie de un cântăreț „de culoare”, îmbrăcat în ținte și costum alb, pe care scrie „Presley”. Se dezlănțuie un dans nebun, în care cele mai îndrăznețe liceene flirtează cu soldații americani. Se remarcă fata lui Doiaru, care țintește la sergentul trupe, cu care nu poate comunica decât prin intermediari sau prin limbaj pur erotic. Ca și tatăl său, Monica este o liberală și o răzvrătită. Este atracția școlii și a satului, se culcă cu cine-i place, e inteligentă și prinde repede, își asumă orice experiență și face din ea o lecție de viață. După ce-l seduce pe tânărul sergent, începe imediat studiul limbii engleze, nu pentru că și-ar dori să plece cu el, ci pentru că intuiește dintr-odată perspectiva pe care i-o deschide învățarea limbii, alături de mersul la facultate la București. La plecare, sergentul David îi cere telefonul și ea îi desenează în loc un „smiley face” în palmă. Ea apreciază foarte bine discrepanța dintre cele două lumi și gratuitatea schimbării numerelor de telefon. În aceeași măsură, Doiaru pare singura minte luminată din suburbie, vorbește engleza, face aprecieri corecte asupra situației politice, pune întrebări pertinente comandantului NATO.

Există și un subtil comic de nume: „Doi-arul” este mereu singur; rămâne orfan când e foarte mic, nevasta îi moare la naștere, fiica lui vrea să fugă de-acasă cu trenul NATO, este absent de la petrecerile și adunările de grup. După cum relatează fiica lui, Monica, lui Doiaru îi este frică să rămână singur. Doiaru este atât de puternic și de temut pentru că nu i se mai poate lua nimic. Copilăria i-a fost confiscată, la fel și averile, i-a murit și nevasta, pe care se pare că o iubea. El nu mai are nimic de pierdut, iar trauma copilăriei este prea puternică pentru a mai fi mișcat din obstinția lui. Într-o lume în care primează absurdul, lucrurile nu mai pot fi explicate după principiul cauză-efect.

Titlul filmului poartă numele cântecului liric *California Dreamin'* al formației *Mamas and Papas*, ce însoțește genericul de la sfârșit, și al cărui text este în mod semnificativ citit de Monica în timpul orelor de engleză cu noul ei prieten. Textul e o invitație către o lume nouă, fără griji, în care vechile drame și traume vor fi uitate: „All the leaves are brown/ And the sky is grey/ I've been for a walk/ On a winter's day/ I'd be safe and warm/ If I was in L.A./ California dreamin'/ On such a winter's day...”

New York, februarie 2009

## colaționări

# Romanta aberației temporale

Alexandru Jurcan

Gilles Leroy obține premiul Goncourt pentru romanul *Alabama Song*. Suntem în anul 1918, când Zelda îl întâlnește pe locotenentul Scott Fitzgerald. Propulsați în focul vieții mondene, cei doi își vor arde aripile. Zelda va duce o viață infernală. Schizofrenia o obligă la internări succesive. Fitzgerald s-a născut în 1896. Exponent al generației pierdute în era jazzului, el duce o viață extravagantă. Moare în 1940 la Hollywood, după alcool, depresii și griji financiare. Nu a terminat cartea *Ultimul nabab*, în care și-a pus multe speranțe. Totuși, în 1976, Elia Kazan a realizat un film pornind de la acel scenariu.

Zelda a fost o mare sursă de inspirație pentru Scott, cel care, la începuturi, lupta doar pentru integrarea echipei de fotbal a Universității. În 1924 scrie pe Coasta de Azur *Marele Gatsby*. Pe o terasă din Montparnasse, Scott îi citește lui Hemingway manuscrisul. În stilul său liric și vizual, scriitorul concepe în 1921 nuvela *The Curious Case of Benjamin Button*, după care David Fincher (vezi și *Seven, Ficht Club*) a realizat filmul care rulează acum pe ecrane. În distribuție Bradd Pitt (cu care Fincher a lucrat și în *Seven* și *Ficht Club*), Cate Blanchett (*Oscar* și *Lucinda*, *Elisabeth*, *Babel*, *Talentatul domn Ripley* etc.), Tilda Swinton, Julia Ormond. Să nu uităm că, după *Marele Gatsby* s-au realizat trei filme, în 1926, 1973 și 2000.

În 1960, în septembrie, domnul Roger Button se afla la maternitate, să-și vadă fiul. În loc de bebelușul așteptat, Roger vede un om de 70 de ani, cu barbă. Născut bătrân, băiatul va îmbătrâni... întinerind, în timp ce, în jurul lui, toți se curbează, dispar. El, Benjamin, își regăsește treptat vigoarea și sănătatea. Pornind de la un ceas ce-și rotește invers arătătoarele (imaginile sepie sunt convingătoare), asistăm la un registru previzibil, convențional, ritmat (un montaj extrem de reușit). Ne gândim la Mircea Eliade, la Dorian Gray, chiar la *Forrest Gump* sau la filmul *Ireversibil*. Efemerul, pierderea, melancolia sfâșietoare (ca într-o melodramă), condiția umană în acuitatea ei, intersecțiile vieții,

întârzierile hotărâtoare ale hazardului, utopia omenirii, tunelul timpului, omul cu ceasul biologic inversat – toate acestea sugerate prin îndrăzneli tehnologice, suprapuneri (bătrân-tânăr), prin performanțe actricești. La începutul filmărilor, Brad Pitt se teme să stea în scaunul cu roțile. Dacă în nuvelă exista un bătrân cu intelect de adult, filmul recurge la o complexitate incitantă (se suprapun mai multe vârste peste chipul lui Benjamin). În scenariu avem și secvența cu casa de pensionari, unde Benjamin (cu părul alb), se joacă preocupat cu soldații de plumb.

Fincher respectă epoca, ritmul, costumele. Timpul se intersectează în toate sensurile. Spectatorii se lasă seduși de poveste, de munca de cinci ani a lui Fincher. La un moment dat te înduioșezi uman: soția bătrână își ține soțul (bebeluș) în brațe. Am putea reflecta la matriarhat, la forța și permanența femeii. Soția să citească povești soțului ei. De ce nu? Iar finalul e un ceas imens, al gării, prăvălit într-o rână, peste care vin șuvoaiele apei care mână totul spre ireversibil.

Fincher a realizat o versiune de trei ore și 10 minute, apoi a redus filmul la două ore și 45 minute. Turnajul a durat 150 de zile, după un proiect gândit timp de cinci ani.

Povestea de dragoste ține de destinul general uman, subliniat aici prin metafora absenței temporale. Întinerirea și îmbătrânirea interpreților țin de o discretă virtuozitate. Fincher a părăsit registrul negru și nihilismul în favoarea unei „romante hollywoodiene cu mari staruri” – cum se exprima el însuși. Tehnologia din film nu este un scop în sine. La un moment dat, fața lui Pitt ne amintește de *Thelma și Louise*. Tehnicienii au muncit luni în șir la rețușarea fețelor.

Apoi, după ce am vizionat filmul, mi-am dat seama că filmul e prea lung, cu multă voce din *off*, cu diluări superflue. Nu e, oare, obositor de explicat?

## Forspan

Ioan-Pavel Azap

În *Operațiunea Valkyrie* (Valkyrie, SUA / Germania, 2008; sc.: Christopher McQuarrie, Nathan Alexander; r. Bryan Singer; cu: Tom Cruise, Kenneth Branagh, Tom Wilkinson, Carice van Houten, Terence Stamp) avem un tipic film de aventuri în care istoria factuală este un simplu pretext pentru un spectacol cinematografic mediocru. Reconstituire vag romanțată (bănuiesc) a unuia dintre atentatele împotriva lui Hitler, anume cel din vara lui 1944, coordonat de baronul Claus von Stauffenberg – ofițer superior al Wehrmacht-ului nu atât dezamăgit de politica național-socialistă, cât conștient de dezastrul spre care se îndreaptă implacabil Germania –, *Operațiunea Valkyrie* este o ocazie tocmai bună pentru ca Tom Cruise să-și exhibe virilitatea în rolul unui infirm, chior și cu o mână amputată, fapt ce nu știrbește nimic din vitejia personajului. Nici restul distribuției, deși nume mari, nu se simte prea bine... Nimic de zis, chiar dacă nu stai cu sufletul la gură ca să afli dacă atentatul reușește sau nu, *Operațiunea Valkyrie* are suficient suspans ca să te rețină în sală până la final, savurându-ți pop-corn-ul

și sucule aferente, devenite ingrediente aproape obligatorii pentru orice spectator al unui multiplex care se respectă. (Spectatorul, nu multiplexul, pentru că la Cinema City din Moll-ul clujean, de pildă, am stat nostalgic la cozi la casele de bilete – fiind și week-end, fiind și seară, din cele cinci sau șase case de bilete existente funcționa, după o impecabilă logică „murphy-ană”, doar una! –, după cum am fost spectator și mai nostalgic când la *Frost/Nixon* au fost inversate două bobine, ceea ce chiar n-am mai trăit de mulți, mulți ani...) Dar oricât de bine ar fi făcute, unor astfel de filme pretins istorice, absolut inutile, le este oricând de preferat, adică de văzut/revăzut, o ficțiune politică gen *Ziua Șacalului*. Am în vedere, evident, versiunea cinematografică a lui Fred Zinnemann din 1973 (*The Day of the Jackal*), ecranizare a romanului semnat de Frederick Forsyth cu fabulosul Edward Fox în rolul principal, nicidecum „spăimosul” *Șacal* (*The Jackal*, 1997) al lui Michael Caton-Jones, cu Bruce Willis pe post de asasin plătit omniprezent.



## 80. Cenușă și diamant

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

După schimbările politice din anul 1956<sup>1</sup> filmul polonez a început un proces de dezvoltare rapidă influențând și stabilind noi standarde de calitate Școlii de la Łódź. Astfel, așa cum am arătat și în numărul trecut al revistei, un program original și vizionar a fost pus în practică de rectorul institutului din acei ani, reputatul critic de film Jerzy Toeplitz, program care în esență urmărea dezvoltarea personalității artistice a studenților. Pentru întâia oară, mai mult și mai accentuat decât o făcea VGHIK (școala de film de la Moscova)<sup>2</sup> se năștea ideea dezvoltării vocaționale a studenților, viitorii cineaști dar și viitorii teoreticieni și regizori de teatru. Doi ani mai târziu Școala de Film și Școala de Teatru de la Łódź au fuzionat și au devenit împreună o instituție artistică puternică și respectată. În anii care au urmat această școală a jucat un rol important în avangarda artistică poloneză iar existența sa a avut un extraordinar impact în cultura poloneză.<sup>3</sup>

Anii de după alungarea lui Toeplitz de la conducerea facultății au fost ani dificili și pentru că, după un timp scurt de liberalizare a vieții politice și sociale câțiva activiști ai partidului comunist în frunte cu generalul Mieczysław Moczar au așteptat momentul potrivit discreditării reformatorului Gomulka pentru a pune mâna pe putere. Momentul potrivit a sosit în ianuarie 1968 atunci când piesa de factură romantică a lui Adam Mickiewicz *Strămoșii Evei* a fost jucată la Teatrul Național din capitala Poloniei de către studenți într-o viziune profund anti-rusească. Imediat după reprezentație - au fost chiar încercări de a se opri premiera imediat după actul întâi - piesa a fost interzisă și mulți dintre protagoniștii acestui spectacol au fost aruncați în închisoare sub sloganul justițiar „atac împotriva interesului național”. Aceste măsuri radicale - poate cele mai violente de la instaurarea regimului comunist în Polonia - au dus în plan social la puternice demonstrații, înverșunate lupte de stradă soldate cu morți și răniți. Nenumărați tineri au fost închiși în pușcării în urma unor procese sumare. Școala de la Łódź a fost considerată principala vinovată a acestei stări de lucruri iar mulți studenți și profesori au fost dați afară din învățământ. Generalul Moczar, prevalându-se de puterile ce îi reveneau, a dat vina pe mișcarea subversivă sionistă. Și pentru că *evreii erau de vină* pentru toată această situație, în primăvara anului 1968 au fost dați afară din partid sute de evrei polonezi. Consecința a fost aceea că mulți intelectuali de valoare, ajutați de general, au luat calea exilului. Astfel că și școala de film a pierdut o mulțime de personalități pedagogice de valoare. *Forța muncitoare* din uzine și fabrici a fost asmuțită împotriva studenților, profesorilor, intelectualilor. Ce s-a întâmplat în doar câteva luni al aceluși teribil '68 poate fi numit drept genocid cultural de pe urma căruia au suferit deopotrivă cei plecați dar și cei rămași în țară. Din acest moment Școala de film de la Łódź va trece printr-o perioadă extrem de dificilă dar cu toate acestea va rezista presiunilor de orice fel, mai ales acelora de ordin politic. La începutul anilor '70 Wojciech Has începe să predea în școală iar veteranii Jerzy Bossak și Wanda

Jakubowska se întorc și ei pentru o perioadă. Printre studenții acestor ani remarcăm viitorii mari cineaști polonezi ai anilor '80: Andrzej Baranski, Ryszard Bugajki, Feliks Falk, Filip Bajon, Piotr Sjulkin, Julius Machulski, Janusz Kijowski, Dorota Kedzierzawska, Jakub Kolski, Mariusz Grzegorzek, Jolanta Dylewska și mulți alții care formau în anul 2000 al patrulea val de cineaști polonezi. Consecințele apariției Școlii de la Łódź, dospită în deceniile care au urmat primei promoții de cineaști care l-a avut în frunte pe autorul filmului *Cenușă și diamant*, Andrzej Wajda, sunt astăzi incalculabile<sup>4</sup>. Dincolo de numele evocate, de teoriile, mișcările, manifestele, crezurile artistice - născute în peste 50 de ani de școala poloneză de film - au contat enorm și delimitările, luările de poziții, argumentele și contraargumentele născute pe tărâmul artei cinematografice. Acestea au întărit încă o dată, dacă mai era nevoie, valoarea acestei școli de film. Primul act polemic - extrem de puternic - născut la Łódź, reprezentată atunci de Kawalerowicz, Kutz, Munk și Wajda, a fost delimitarea de veteranul, în același timp personalitate pedagogică importantă a Școlii de film de la Łódź în primii ani ai funcționării acesteia, Alexander Ford<sup>5</sup>. Toți acești contestatari, pe atunci tineri studenți ai secției regie de film, îi reproșau profesorului lor cum că în filmele sale (filmografie născută încă din perioada filmului mut!), și mai ales în ultimul său film, *Cei cinci din strada Barska* (1954), stilizează abundant, că dorește efecte imagistice cu orice preț și cum că prin aceste intervenții de pură calofilie falsifică realitatea, cea imediată sau cea istorică, adică cea adevărată, doar pentru a-l șoca pe spectrul de la cinema. La toate aceste acuzații<sup>6</sup>, în fond doar polemici cordiale, Ford le-a spus viitorilor cineaști: „Mi se pare că tablourile din film, așezate în secvențe netede, translucide, lineare nu ar da o poetică justă realității. De aceea în mod conștient introduc contraste, sparg ordinea normală, mă rup de o anumită facilitate și banalitate a acțiunii. Țin să mențin spectatorul încordat prin efecte neașteptate și prin utilizarea de schimbări bruște”<sup>7</sup>. Intuim în această declarație a lui Alexander Ford liniile de dezvoltare ale întregului cinematograful polonez care vede realitatea altfel, nu așa cum este ea, ci oarecum impresionist sau cu o mare încărcătură romantică, un cinematograful aflat la capătul materiei, un cinematograful provocator, iscat de lumina interioară a sensibilității artistului care prin film nu face altceva decât să lumineze infinitele umbre și străluciri ale ființei umane.

(Urmare în numărul viitor)

Note:

<sup>1</sup> În octombrie 1956, la doi ani după anul *dezghețului sovietic* (1954), Wladyslaw Gomulka este ales - prin *bunăvoința* urmașului lui Stalin, Nikita Hrușciov -, ca prim secretar al Partidului Comunist al Muncitorimii Unite. Încă din primele zile ale activității sale, Gomulka a început o liberalizare politică încercând destalinizarea structurilor sociale, economice și politice, toate acestea având girul necondiționat al Moscovei.

<sup>2</sup> La câteva zile după emiterea decretului de naționalizare a industriei cinematografice de către Lenin (27 august 1919) se va naște la Moscova (1 septembrie

1919) școala de stat de cinematografie, care câțiva ani mai târziu va deveni Institutul Unional de cinematografie (VGHIK).

<sup>3</sup> Să mai notăm doar că, printre altele, această școală a avut un rol hotărâtor în dezvoltarea jazz-ului prin contribuția decisivă la răspândirea acestui gen de muzică a cunoscutul cineaș Jerzy Sobocinski. Deasemenea, Jerzy Matuszkiewicz concertează la pian și saxofon. Împreună au format în acei ani primul jazzband polonez. În anii '60 școala a fost frecventată de tinerii studenți, viitorii cineaști de valoare internațională: Jerzy Skolimowski, Eduard Zebrowski, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieslowski, Marcel Lozynski precum și directorii de fotografie Slawomir Idziak și Edward Klosinski. Chiar și după anul 1968 școala de film a rămas o oază de liniște și creație ea continuând a scoate serii de excepționali cineaști. Toeplitz lăsase în urmă un ansamblu de programe și curricule universitare care s-au constituit în timp în adevărate manuale de supraviețuire artistico-pedagogice. Iată ce spunea Kieslowski, cel care termină Școala de film de la Łódź în anul 1969, despre acei ani de formare vocațională, rămasă intact încă de pe vremea anilor când Andrzej Wajda a fost unul dintre studenții acestei școli: „Întreaga idee a școlii era să fii în stare să vezi filme, să le discuți și atât. Aveai de văzut, de făcut și de discutat filme. Ale tale sau ale altora. Nu contează când vorbeai despre ele: în timpul orelor de istorie, de literatură, de estetică sau chiar de limba engleză. Era același lucru. Ce era important era ca subiectul să fie mereu prezent. Și atunci tot timpul erai nevoit să discuți despre el, să-l analizezi, să-l compari etc. [...] Din acest punct de vedere nu exista cenzură la nivelul școlii. Profesorii ne asigurau proiecții cu filme pe care oamenii obișnuiți nu le puteau vedea. [...] Nu existau rațiuni de cenzură în alegerea unui film sau a altuia. Sau poate că erau dar nu știam eu. Ne arătau *Crucișătorul Potemkin* sau alte filme rusești bune ale momentului care trebuiau a fi arătate iar mai apoi analizate din pricina valorii artistice ale acestora. Școala nu era încă atinsă de propaganda comunistă. Era efectiv deschisă către valoare și noutate iar asta a durat doar până în anul 1968.” (Stock, Danusia, *Kieslowski on Kieslowski*, Faber and Faber, London, 1995, p. 32)

<sup>4</sup> „În 1953 Andrzej Wajda își termină studiile, obținând diploma Școlii Superioare de Cinematografie din Łódź. Cei patru ani petrecuți în orașul pe care Wladyslaw Reymont îl descriese în aqua-forte în *Pământul făgăduinței* aveau să fie considerați de Wajda «timp pierdut în zadar». Abia mult timp după aceea va înțelege că aceasta era «cea mai bună școală de cinema din lume». (Vijeu, Titus, *Andrzej Wajda - Omul de celuloid*, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 2005, p. 82)

<sup>5</sup> Alexander Ford s-a dovedit a fi una dintre cele mai controversate personalități regizorale. Marcant activist de stânga a avut un rol important în mișcarea comunistă atât din Polonia cât și în cea din URSS (a fost, după ocuparea Poloniei, șeful echipei cinematografice a Armatei Populare). După instaurarea regimului comunist va fi unul dintre acei harnici tovarăși care va aplica în activitatea lui artistică dar și organizatorică principiile staliniste ale artei. Totuși filmele realizate în anii 1932 și 1936, *Legiunea străzii* și *Oamenii de pe Vistula*, rămân lucrări cinematografice emblematice ale cinematografului polonez. În 1968 Alexander Ford emigrează în Israel. Moare în 1980 în SUA.

<sup>6</sup> Ca o ironie a unui fel de destin artistic toată această stilizare excesivă, plasticitate căutată, construită și nicidecum oferită de realitate, efecte gratuite etc., vor deveni, mai târziu capete de acuzare împotriva unui Wajda iar mai aproape de noi, împotriva unui Zulawski sau chiar și Kieslowski.

<sup>7</sup> Stock, Danusia, *Kieslowski on Kieslowski*, Faber and Faber, London, 1995, p. 122.



## sumar

<b>info</b>	2
<b>editorial</b>	
<i>Irina Petraș</i>	
Despre locuirea cu stil. Un proiect <i>in progress</i>	3
<b>cărți în actualitate</b>	
<i>Octavian Soviany</i> Noi și extraterestrii	4
<i>Adriana Stan</i> Delectări cu <i>Dilecta</i>	5
<b>comentarii</b>	
<i>Ion Vlad</i>	
Farmecul trist al povestirii...	6
<b>ordinea din zi</b>	
<i>Ion Pop</i>	
Manifeste avangardiste	7
<b>Două cărți în dezbateri</b>	
<i>Laszlo Alexandru</i> Istoria literaturii române, de la origini pînă la Nicolae Manolescu (II)	8
<i>Ovidiu Pecican</i> Între "artă pentru artă" și "rezistență prin cultură"	9
<i>Ștefan Manasia</i> Curajul bunului simț. Critica unei istorii "critice"	10
<b>poezia</b>	
<i>George Alexandru Serediuc</i>	11
<b>emoticon</b>	
<i>Șerban Foartă</i> Fuga-fuguța	11
<b>proza</b>	
<i>Dorin David</i> Inscricția	12
<b>biblioteca online</b>	
<i>Ștefan Manasia</i> Copiii vitregiți ai tribului mongol	13
<b>interviu</b>	
<i>de vorbă cu producătorul de film János Szántai</i>	
"Alegem scenariu pe care ne-ar plăcea să le vedem pe ecran ca spectatori"	14
<b>meridian</b>	
<i>Giorgio Caproni</i> în traducerea lui Adrian Popescu	16
<b>accent</b>	
<i>Coriolan Horatiu Oprescu</i> Franziska "de Turda" și contemporanii săi	18
<b>religia</b>	
<b>teologia socială</b>	
<i>Radu Preda</i> Libertatea religioasă	20
<b>dezbateri &amp; idei</b>	
<i>Sergiu Gherghina</i> Vizibilitate, continuitate, autopercepție. Români din diasporă	21
<i>Lorin Ghiman</i> <i>Sottisier</i> . Ideologemele conservatorismului american, acum și în România	22
<b>studii americane</b>	
<i>Silvia Zaharia</i> Conștiința rasială și de gen în redefinirea de sine a femeilor afro-americane.	23
<b>flash-meridian</b>	
<i>Ing. Licu Stavri</i>	
Capul lui Cromwell vrem	26
<b>știință și violoncel</b>	
<i>Mircea Oprea</i> Viitorul la timpul viitor	28
<b>zapp-media</b>	
<i>Adrian Țion</i> Obrăznicia presei	29
<b>portrete ritmate</b>	
<i>Radu Țuculescu</i> Eu, Shinobi, de pe malul Crișului...	29
<b>dreptul la replică</b>	
<i>Cătălin Turluc</i> Cum nu trebuie făcută o critică istoriografică	30
<b>parlando</b>	
<i>Marius Tabacu</i> Tot despre Haydn	32
<b>film</b>	
<i>Roxana Pavnotescu</i> Corespondență din New York. <i>California Dreamin'</i> la Centrul Internațional de Film NY 33	
<b>colaționări</b>	
<i>Alexandru Jurcan</i> Romanța aberației temporale	34
<b>forșpan</b>	
<i>Ioan-Pavel Azap</i>	34
<b>1001 de filme și nopti</b>	
<i>Marius Șoptorean</i> 80. Cenușă și diamant	35
<b>plastica</b>	
<i>de vorbă cu pictorul Lao Pi (Laurențiu Pintea)</i>	
"România emană atâta spirit că se poate construi o căpiță spirituală la nivelul întregului popor"	36

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

## plastica

# „România emană atâta spirit că se poate construi o căpiță spirituală la nivelul întregului popor”

de vorbă cu pictorul Lao Pi (Laurențiu Pintea)

*Pentru pictorul clujean Laurențiu Pintea, descinderea în universul satului a însemnat o provocare dintre cele mai puternice pentru creația sa. Până la contactul direct cu satul ca păstrător al valorilor tradiționale, formația lui artistică a cunoscut meandre și spirale spectaculoase, tatonări și acumulări calitative în stare să-i definească personalitatea. Să cunoaștem un destin zbuciumat, prins între Scila și Caribda istoriei noastre recente.*

*Probabil că pasiunea pentru pictură s-a aprins de timpuriu în sufletul tău. Care a fost drumul parcurs pentru realizarea acestui țel?*

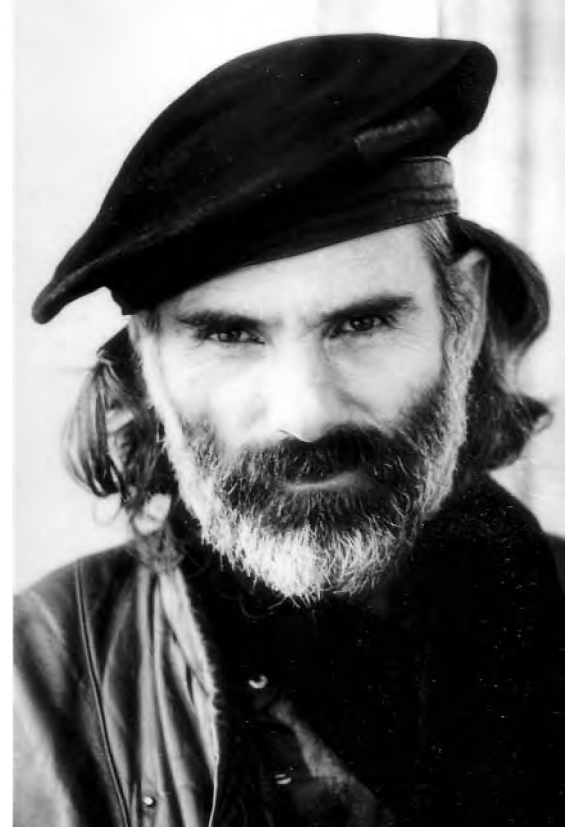
Sunt clujean. M-am născut în 7 iunie 1946. Am urmat școala generală la Liceul nr. 15 din Cluj. Din clasa a IX-a m-am transferat la Liceul de Artă din Cluj, în prezent Liceul „Romul Ladea”. În 1967 am terminat liceul și am dat admitere la Institutul „Ion Andreescu”. Am fost declarat neadmis la concursul de admitere. În primăvara lui 1968 am fost luat în armată. A fost un an politic mondial decisiv. Eu am avut de suportat alerta creată în urma impactului din august 1968, când a avut loc invazia Cehoslovaciei, care s-a răsfrânt și asupra României. Eram soldat și am simțit asta pe pielea mea. Am fost afectat psihic, dar și fizic. Mai multă vigilență, mai multă instrucție. Am terminat stagiul militar în iunie 1969, după un an și patru luni. Am dat din nou concurs de admitere pentru aceeași facultate. N-am reușit nici de data asta. Așa începe odiseea admiterilor într-un institut de învățământ superior de arte din România acelor ani, odisee întinsă pe 10 ani.

*De unde crezi că ți se trag „nereușitele” încercărilor de admitere?*

Sunt convins că totul are o conotație politică. În 1959, în plin proces de colectivizare, mama mea este ridicată și reținută de către autoritățile malefice de atunci: interogată și maltrată pentru opoziția ei fermă față de regimul instaurat la putere. Înainte de a fi pictor, am fost fotbalist. În 1961 sunt propus pentru Tabără Națională de Fotbal de la Sinaia, dar după ce s-au informat despre familie, sunt respins prompt, fără explicații. În 1965, în urma unui meci de fotbal de excepție, susținut la Arad cu echipa mare „U”, sunt cooptat în lotul lărgit al clubului în vederea turneului din China ce urma să aibă loc în vara aceluiași an. Dar și de data asta sunt respins tot abuziv și fără nicio explicație. Renunț definitiv la fotbal din cauza condițiilor nefavorabile de tot soiul și mă dedic în totalitate de acum încolo picturii, ceramicii, sculpturii, desenului cu precădere. Iau contact din ce în ce mai mult cu literatura: poezia, teatrul, romanul. Mă cuprinde valul teatrului absurd: Ionescu, Brecht, Adamov, iar la urmă Beckett. În 1967 termin Liceul de Artă și începe seria admiterilor.

*Dar asta dovedește o voință și o perseverență ieșite din comun!*

Locurile pentru admitere într-un institut de artă



Laurențiu Pintea

din România în acel timp de tristă amintire erau limitate, accesul îngreunat. După 11 participări la concursurile de admitere, în 1977 am fost declarat admis la pictură pe locul II! Așa ia sfârșit „odiseea admiterilor”, una dintre cele mai întunecate perioade ale vieții mele. Dar până atunci, prin 1975 am vizitat pentru prima oară Complexul Mănăstirilor din Moldova și am rămas puternic marcat de această vizită. Anul admiterii mele coincide cu anul centenar al Independenței României. Am făcut o pictură cu acest subiect. Tot în 1977, înainte de a intra la facultate, am deschis prima expoziție de pictură și grafică la Galeria Radio. Se poate spune că am debutat oficial la Galeria Radio. În 4 martie 1977 am participat la București la expoziția națională a artiștilor amatori.

*La ce evenimente artistice mai importante ai participat în anii studenției?*

De pildă, în cadrul Festivalului Național „Primăvara studențească” din 1980, tot la București, am obținut Premiul II pe țară pentru pictură. Asta m-a ajutat mult pentru obținerea bursei. Anul 1980 a însemnat pentru mine a doua personală la Galeria Tribuna, unde propun ciclul *Supraelement în mitul depărtării*.

*Care ar fi personalitățile artistice în preajma cărora ai ucenicit?*

L-am cunoscut foarte bine ca elev și vecin de casă pe marele sculptor Romul Ladea. Îi frecventam  
interviu realizat de  
**Adrian Țion**

(continuare în pagina 27)

**ABONAMENTIE:** Cu ridicare de la redacție: 18 lei - trimestru, 36 lei - semestru, 72 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 27 lei - trimestru, 54 lei - semestru, 108 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 postal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Citorii 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](http://www.rodipet.ro).



6423416100180