

TRIBUNA

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

158



Județul Cluj

3 lei

www.revistatribuna.ro



Marius Jucan

Umanioare de criză

Horea Poenar
**Studii în
stacojiu**

Doi poeți helikonarzi
**Karácsonyi Zsolt
Papp Attila Zsolt**

Radu Preda
**Ortodoxia și
drepturile omului**

Ilustrația numărului: spoof-uri

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil 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

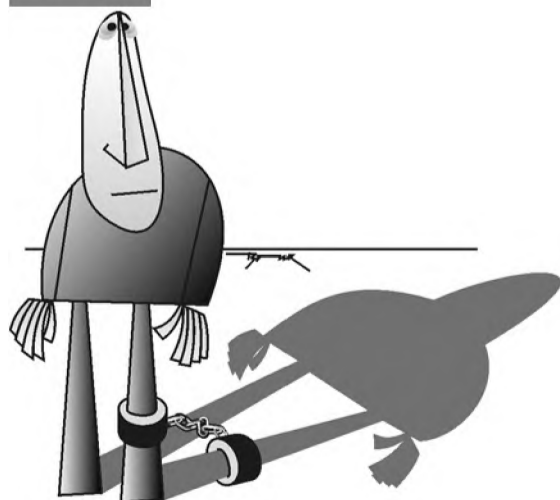
Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

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

bour



agenda

Scriitorul Filip Florian la Cluj

Marti, 24 martie, la Librăria Gaudeamus a avut loc lansarea celui mai recent roman semnat de Filip Florian, *Zilele regelui*. Evenimentul a fost organizat de editura Polirom, ca parte a turneului de promovare a cărții. Moderatorul lansării, istoricul și scriitorul Ovidiu Pecican, precum și criticii literari Irina Petraș, Sanda Cordoș și Mihaela Ursa au elogiat scriitura "artistă", densă, savuroasă, travaliul reconstituirii unei epoci de mult apuse (prima parte a domniei lui Carol I în Principatele Unite) și – *last but not least* – deschiderea de manifest "piscofil" a romanului (unde motanul Siegfried are calitatea de personaj principal, așa cum au demonstrat vorbitorii). În sală i-am recunoscut pe poezii Ion Mureșan, Rareș Moldovan, Balász Imre József, Zsolt Karácsonyi (traducătorul ediției maghiare a romanului *Degete mici* și, în curînd, al romanului *Zilele regelui*), Vlad Moldovan, dar și pe prozatorii György Dragomán și Mihai Mateiu.

A doua zi, miercuri, 25 martie, de la ora 16.00, scriitorul s-a întîlnit cu studenții Facultății de Litere, în cadrul unui eveniment moderat de criticul literar și universitarul Sanda Cordoș.



tată de critica literară și de public, un roman surprinzător, în care iubirea și prietenia, cu nenumăratele lor chipuri, străbat ultima jumătate a secolului XIX românesc.

„Filip Florian este probabil cel mai reușit dozaș de imaginație ficțională și densitate culturală din cîte au răzbit la debut după '89.” (Tania Radu)

„Filip Florian înscrie literatura pe o nouă orbită: una a scriiturii artiste, departe de fumurile autoficționale, o scriitură lucrată cu mize mult mai solide decît autenticitatea și expresivitatea născute din explorarea unor teritorii rămase în umbră din rațiuni istorice.” (Florina Pîrjol)

„Inteligența narativă, stilul artist, îndelung șlefuit, problematica foarte complexă abordată și, dincolo de toate, siguranța așezată a scriiturii fac din Filip Florian un autor care devine o certitudine în literatura română a momentului.” (Tudorel Urian)

Filip Florian (n. 1968, București) este unul dintre cei mai importanți scriitori din noua generație. În perioada 1990-1992, a fost reporter special la *Cuvîntul*; între 1992 și 1995, redactor la biroul din București al postului de radio Europa liberă; între 1995 și 1999, corespondent al Deutsche Welle la București. Romanul *Degete mici* (ediția I, 2005; ediția a II-a, 2007) a fost laureat cu Premiul pentru cel mai bun debut în proză, acordat în 2006 de Uniunea Scriitorilor din România, Premiul de excelență pentru debut în literatură al U.N.P.R. și Premiul pentru cel mai bun debut acordat în 2005 de *România literară* cu sprijinul Fundației Anonimul. Romanul a fost deja tradus și publicat în Ungaria (Magveto, 2008), Germania (Suhrkamp, 2008) și Polonia (Czarne, 2008), iar în anul 2009 va apărea în SUA (Harcourt, 2009) și Slovenia (Didakta, 2009). La Editura Polirom a mai publicat, împreună cu Matei Florian, romanul *Băiuteii* (ediția I, 2006; ediția a II-a, 2007), de asemenea foarte bine primit de critica românească, roman care va apărea în 2009 în Polonia (Czarne).

Dar despre scriitorul Filip Florian și ultimul său roman, *Tribuna* va scrie mai pe larg în numărul următor, oferindu-vă și un interviu inedit.

Șt. M.



Filip Florian este autorul romanului *Degete mici* – Premiul pentru „Cel mai bun debut în proză” acordat în 2006 de Uniunea Scriitorilor din România, Premiul de excelență pentru debut în literatură al U.N.P.R. și Premiul pentru „Cel mai bun debut” acordat în 2005 de *România literară* și Fundația Anonimul – și coautor al romanului *Băiuteii* (împreună cu Matei Florian). După succesul pe care l-au avut romanele *Degete mici* și *Băiuteii*, Filip Florian revine cu o carte deja aștep-



Radio România Cultural



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

Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

editorial

Negativismul celorlalți?

Sergiu Gherghina

Perioada ianuarie - martie 2009 are câteva particularități pe plan național și internațional. În primul rând, aceasta reprezintă atât o perioadă post-electorală cu instituirea unui nou guvern în care se regăsesc figuri prăfuite, acuzate deseori de corupție și incompetență, dar și o perioadă pre-electorală în perspectiva primelor alegeri europene în care România va alege parlamentari pentru un mandat întreg (aleșii din 2007 au beneficiat de un mandat scurt). Suprapunerea celor două situații a condus la mai multe scandaluri politice, mediatizări, discursuri complicate și fără esență, apariția unor triste figuri, dezvăluirea unor alegeri anterioare (de exemplu, Traian Radu Ungureanu) sau strategiile haotice ale candidaților la diferite funcții. Lupta internă din PNL este concurată de locurile pe listele PD-L, acuzele de clientelism se suprapun celor de incompetență fără a fi utilizate deseori criterii fără echivoc în stabilirea verdictelor și a emiterii judecăților de valoare.

Diferă principalele subiecte abordate de presa românească și internațională în cele trei luni care au trecut de la începutul anului 2009? Aceasta este întrebarea la care voi elabora un succint răspuns, luând în calcul articolele din *International Herald Tribune* și *Le Monde*, două publicații reprezentând tradiții jurnalistice de prestigiu. Putem intui cum ar fi fost să analizăm articolele din *Corriere della Sera* sau din orice publicație spaniolă: abundau de știri despre imigranții români în diverse ipostaze. Pe plan național, am urmărit trei publicații: *Cotidianul*, *Gândul* și *România Liberă*. Mă aștept ca cele din urmă să abordeze subiecte diverse și să ofere informații suplimentare comparativ cu presa internațională, dar nu aceste aspecte sunt neapărat relevante. Mă interesează tipul de subiecte abordate cu preponderență în plan politic, economic, social și direcția în care în special presa internațională merge.

Presa românească a abordat caruselul numirilor sau demisiilor din guvernul României, începând cu Stolojan-Boc și continuând cu Oprea-Dragnea-Nica la Interne, numirile pline de fantezie și haz ale unor personaje precum Elena Udrea sau Ecaterina Andronescu în guvern, reformele pline de amatorism (pentru a nu spune „stupide”) și neancorare în realitate ale celei din urmă, numirea ca director în Ministerul Agriculturii a competentului interlop Costel Iancu, interzicerea cumulului pensiei cu salariul printr-o ordonanță intens gândită la o cafea de dimineață, „respectarea” promisiunii exorbitante a domnului Geană de a oferi 25.000 de euro fiecărui român întors acasă, mituirea parlamentarilor cu câteva zeci de mii de euro pentru a vota bugetul, diversele nepotisme ale premierului Boc, vigilența armatei române la Ciorogârla, afacerea Gorbunov. Acestor reprezentări de gală ale politicianilor li s-au alăturat circul recent dintre guvernanții FSN care se acuză reciproc de practici netransparente, discuțiile interminabile la un buget minunat alcătuit pe genunchi, declarații făcute pentru campaniile euro-parlamentare și prezidențiale, luptele oarbe pentru un scaun de euro-parlamentar, ajungându-se la dialoguri cu argumente patetice între oameni înțelepți și fotomodele susținute de organizația de tineret. Toate acestea întregesc tabloul unui haotism

de care nu am mai avut parte de mult timp, aroganța și incompetența aleșilor ocupă spațiul dedicat vieții politice masacrate de acești oportuniști. Un gest economic necesar, acordul cu FMI, este transformat în luptă politică de primii oameni în stat, oferindu-și replici ce pot fi apreciate de electoratul care îi votează cu entuziasm.

Nicio știre sau articol citit pentru intervalul ianuarie-martie 2009 (am pus accent mai mare pe articole deoarece prezintă detalii și aspecte analitice de interes) nu prezintă o realizare deosebită, nu accentuează meritele în plan politic, economic sau social. Niciun român rațional nu se putea aștepta la respectarea angajamentelor din campanie, dar de la recompensarea celor din domeniul educațional până la penalizarea lor prin eliminarea sporurilor și diminuarea orelor de sport din curriculum este o cale neumblată decât de temerarul nostru actual premier. Indeciziile, gafele, amatorismul sunt mereu taxate și acesta este rolul pe care îl are presa. Cineva spunea imediat după alcătuirea actualei coaliții guvernamentale că presa va fi singura opoziție serioasă cu un legislativ în care guvernul beneficiază de o susținere de 70%. Și până acum și-a jucat rolul cu precizie, mai puțin publicațiile aservite politic, dar acesta este un alt subiect.

Presa internațională a atins, în linii mari, subiecte diferite. Să începem însă cu ce a atras ochiul jurnaliștilor străini și a fost intens explorat și de presa românească. Începutul anului a fost marcat de criza artificială a gazelor, declanșată de Rusia, dar nu sunt foarte multe de elaborat. România era victimă colaterală, la fel ca multe țări europene, iar presa internațională a tratat ca atare subiectul. Următoarea știre, cronologic vorbind, este cea legată de problemele financiare din estul Europei, dar nu acordă atenție individuală țării noastre, ci se discută despre dificultățile întâmpinate de unele dintre noile state membre în ceea ce privește lichiditățile. Mergând pe aceeași linie economică, cele două ziare internaționale selectate discută despre dorința României de a contracta un împrumut. Tot în sfera economică, *International Herald Tribune* menționează dificultățile întâmpinate de compania Dacia Renault, iar *Le Monde* discută despre subvențiile acordate de statul român producătorului de automobile Ford. Subiectele politice abordate au legătură cu potențiala candidatură a fetei președintelui român pe listele propuse pentru alegerile euro-parlamentare, precum și incidentul diplomatic ce s-a consumat în jurul Zilei Naționale a Ungariei când președintele acestei țări nu i-a fost permisă aterizarea pe aeroportul din Târgu Mureș de către autoritățile române în vederea participării la ceremoniile din județele în care locuiesc cetățenii maghiari. Fără a emite judecăți de valoare, deși gestul autorităților de la București merita critici, presa internațională notează eleganța și insistența președintelui Solyom care a utilizat mașina pentru a își atinge scopul și a operat modificări în programul de lucru.

În mare, aceste știri nu aduc nimic surprinzător și așa cum explicam anterior nu puteau avea bogăția detaliilor pe care o regăsim în presa noastră. Mai mult, putem observa că aspectele de bucătărie internă, în special politică, nu se regăsesc în presa

internațională. Dar să analizăm acum articolele, cele care dedică un amplu spațiu României, elaborate analitic și nu doar preluate de pe site-urile agențiilor de știri. Singurul articol relativ pozitiv identificat în aceste trei luni se referă la decizia (după multe luni, insistențe ale UE și voturi la limită) de a începe urmărirea penală în cazul Adrian Năstase. Însă, în fond, știrea este una cu conotații negative deoarece vorbește despre corupție la nivel înalt. Rămânând în aceeași sferă a corupției, două articole, unul din 9 februarie și unul din 13 martie, reflectează asupra situației corupției din mediul sanitar, cu accent pe mitele de la nivelul asistentelor și doctorilor. Cazul familiei Lungu este discutat amplu și vine drept completare la un șir lung de articole din presa internațională despre riscurile la care sunt expuși copiii în România. Astfel, corupția ocupă un loc primordial în presa internațională când se discută despre țara noastră.

Un alt subiect preferat de mulți ani este cel al copiilor fără adăpost. În aceste luni, un articol realizat cu ocazia lansării filmului „Parada”, considerată de mulți versiunea europeană a recent câștigătorului de Oscar „Slumdog Millionaire”, se discută despre situația copiilor străzii din perioada post-comunistă. Deși se discută la trecut despre probleme acestor copii, ele continuă să impresioneze și să șocheze, poate consistent cu ceea ce făcea „4 luni, 3 săptămâni și 2 zile” la Cannes. Trecutul este readus în prezent de către un alt articol care discută despre absurditatea returnării către Valentin Ceaușescu a tablourilor care au „aparținut” tatălui său. Blamând absența diferenței dintre ce poate fi evaluat economic și artă, autorul articolului pare un fin cunoscător al României și nu își explică decizia luată în acest sens. O altă figură din trecut adusă în prim plan, nu foarte separată de comunism, este fostul președinte român Ion Iliescu care, dincolo de meritul de a fi caracterizat actualul președinte al PSD în conformitate cu actele și declarațiile acestuia ulterioare, are sau ar trebui să aibă pe conștiință mineriadele de la începutul anilor '90. Însă, Justiția română, deseori blamată la nivel european, are altă poziție și decide renunțarea la acuzații. Acest din urmă aspect completează pleiada de accente puse pe corupție, incompetență, decizii eronate (cu cauze neidentificate) și fantome ale trecutului, fie ele persoane, fie instituții.

Este vina celor ce relatează că acoperă astfel de subiecte sau a noastră că nu oferim altceva? La acest lucru se referă și întrebarea din titlu. Starea de îngenuchere în care ne aduc aleșii mai este salvată de câte o poveste în sport sau cinematografie, de câte o poveste de succes a multor oameni plecați în afara granițelor (să ne întrebăm de ce?). Presa românească și cea internațională au tonuri similare: negative. Subiectele acoperite diferă, dar în esență transmit aceleași mesaje. Doar eliminarea treptată a cauzelor acestor mesaje (cauze detaliate în precedentele paragrafe) va schimba percepțiile celorlalți și ale noastre despre noi, atunci ne vom permite să zâmbim. Acest din urmă gest este făcut și acum, dar este amar...

cărți în actualitate

Principiul catafaziei

Octavian Soviany

Teodor Dună
Catafazii
București, Editura Vinea, 2005

Lesne de constatat că din poemele lui Teodor Dună lipsesc aproape în totalitate anecdotele citadine, decorul miserabilist sau exacerbările sexuale, semn că autorul întoarce politicos spatele autenticismului, transcriind pe alte coordonate anxietățile lumii actuale, fără a disprețui recuzita mai vechii poezii „metafizice”: spațiile carcerale, pustiu, singurătatea, angoasele ontologice.

El scrie poeme vag alegorice, hermetizante, care gravitează în jurul unui nucleu epic misterios: „dispare vocea lui,/ dispare și camera/ și noaptea asta oricât de albă. dar foarte puțin./ marea fără uscat și fără nici o apă/ se oprește dintr-o dată/ și ies ca dintr-un pământ mîlos/ iarăși sub noaptea asta, sub vocea lui/ și mă lovesc iar de trupul care mă trăiește,/ de trupul pe care vreau să-l uit/ și-n care mă trăiesc ghemuit/ ca într-o spaimă”. Există aici un număr de „cuvinte-cheie” (mama, tatăl, marea, uscatul, rochia, pielea, boala, spitalul etc.) între care poetul realizează permanente combinații, aranjamente și permutări, iar din acest joc, în care simbolurile se înlănțuiesc ca notele pe o partitură, rezultă parabole greu descifrabile, halucinații, coșmaruri, peisaje ale inconștientului aducătoare de spaimă. Procedeul este numit de Teodor Dună „catafazie” (cuvânt care în medicină – ne avertizează autorul – înseamnă „tulburare a vorbirii care constă în repetarea mecanică a aceluiași cuvinte, marcată prin discontinuitate; apare ca efect al unor disfuncții mintale; vorbire interioară, independentă de gândire”). Un asemenea discurs interior lipsit de continuitate constituie firește marca unor trăiri autiste și exprimă un manierism de substanță (cum se întâmplă și la Claudiu Komartin), dacă acceptăm că arhetipul omului manierist este – a se vedea

Hocke – neadăpostitul care caută să se securizeze în spațiul propriilor sale fantasmă și fantasmagorii. Așadar, polemizând subiacent cu alte „isme” ale grupului 2000, Teodor Dună propune catafaza și (de ce nu?) catafazismul drept principiu poetic; avându-și poate originea în poetica configurației și a viziunii, care apărea în teoretizările oniricilor, această poetică a rupturii dintre gând și cuvânt, are și unele puncte de convergență cu textualismul, căci, ca și „textul”, viziunile catafatice funcționează după principiul oncologic al „excescenței”, al amplificărilor care își au finalitatea doar în ele însele.

În timp ce unii din colegii săi de promoție se autoproclamă cu mândrie minimaliști, Dună va fi astfel un maximalist care surprinde maladiile tumorale ale vorbirii și ale realului, operând după regula „ridicării la scară”. Chiar și în ocaziile mai rare, când recurge la modalitatea prozaizantă a „scrisorilor” sau a „însemnării jurnalier”, autorul nu e nici autenticist, nici minimalist, căci „filmul realului” va fi perforat permanent de fisuri prin care năvălește fauna visului; realul (atâta cât e) există aici separat de el însuși, rupt între o „interioritate” și o „exterioritate”, căci nu doar lumea, ci și lumea, se plasează din perspectiva poetului, sub semnul catafaziei: „și am mers la doctor și doctorul a rămas singur cu el într-o cameră și-am auzit că țipă, că începe să vorbească cu vocea lui subțire <<azi nu mi-am descusut hainele, azi e tama, azi mai sunt trei>> și-apoi a început mai gros <<rouă ascund mâinile mele iar nu sângele>> și-l întreb ce s-a întâmplat și el repetă astea și doctorul a zis <<luați-l în brațe și treceți-i părul peste genunchi, asta vrea>>”. Viziunile, ce rezultă din asemenea mixturi de real și oniric, vor tinde apoi să se amplifice metastatic, anecdota cotidiană devine reprezentare eschatologică, iar pe parcursul acesteia obsesiile lui Teodor Dună, misterul maternității și angoasa extincției, se antropomorfizează, dobândesc aparențele unor

personaje onirice, prinse în mecanica unui balet parcă etern, care e simultan fugă spre moarte și mântuire: „îmi voi tăia părul a zis respirând mai greu obosind/ și rochia ei nu mai foșnea deloc/ deși se mișca repede în jurul meu pipăindu-mi fața/ ca la morți/ strângându-mi hainele ca pe un pumn de noroi/ ca la morți”.

Punctul culminant al unor asemenea puneri în scenă, în care totul urmează principiul gradației ascendente nu poate fi, desigur, decât tabloul apocaliptic, populat de semne ale sfârșitului, dar și ale începutului, de reziduuri de lume și de umanitate peste care planează nu doar amenințarea stingerii iminente, ci și speranța reinstaurării în metafizic, a împăcării noastre cu Dumnezeu: „când mai este un minut/ și vocile lor foșnesc în iarbă/ se adună din unghere/ și vocea lor n-are început și se întinde/ ca o coardă pe care pot merge/ și știu c-o să cad și n-o să mă lovesc/ cu gurs de piciorul scaunului și o să iasă marea/ și or să iasă păianjeni și-or să țasă E UNU E UNU// HAI HAI COPIL AL NOSTRU/ ȘTIM CĂ EȘTI ACOLO DEGEABA TE ASCUNZI/ CĂCI VOCEA NOASTRĂ NU E VOCE DE VIS// doamne doamne ceresc tată noi pe tine te rugăm luminează a noastră noapte lucruri negre să uităm// ROUĂ ASCUND MĂINILE MELE/ IAR NU SÂNGELE MAMEI NOASTRE”.

În măsura în care apocalipticul, despre care am vorbit de atâtea ori, înseamnă și pendularea neliniștită între o față tenebroasă și o față diurnă, Teodor Dună se prezintă astfel drept cel mai apocaliptic dintre poeții grupului 2000. El nu împărtășește fobia de metafizic a autenticismului, încearcă să valorifice pozitiv experiențe lirice mai vechi, descoperind astfel catafaza ca principiu poetic sau altfel spus, conversia bolii în poezie. Locul lui e printre vizionarii promoției: Dan Coman, Cosmin Perța, Ștefan Manasia. Iar *Catafaziile* reprezintă în fond varianta adusă la zi și personalizată a basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*.

Profesor și diarist

V. Fanache

Vistian Goia
Cu berlina printre munți. Note de călătorie
Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2008

Istoricul literar Vistian Goia și-a publicat prima carte în 1979, despre controversatul V.A. Urechia, cel atacat de T. Maiorescu în *Observări polemice și Beția de cuvinte*, fără a se bănuși de la început că își va face o specialitate din studiarea adversarilor direcției de la *Convorbiri literare*. A doua carte importantă confirmă preocuparea inițială, *B.P. Hasdeu și discipolii săi*, cu ample detalii despre Anghel Demetrescu, G. I. Ionescu-Gion ș.a., lărgind aria polemică declanșată de mișcarea de la Junimea. Ambele volume atestă un spirit laborios al cărui scris limpede convinge prin intenția de a urmări versantele unei literaturi cu un relief deloc uniform. În scrisul lui Vistian Goia se constată un echilibru salutar, pentru care omul de litere se înfruntă pe arena ideilor nu cu gândul de a-și elimina preopinutul, ci cu rostul înalt de a oferi

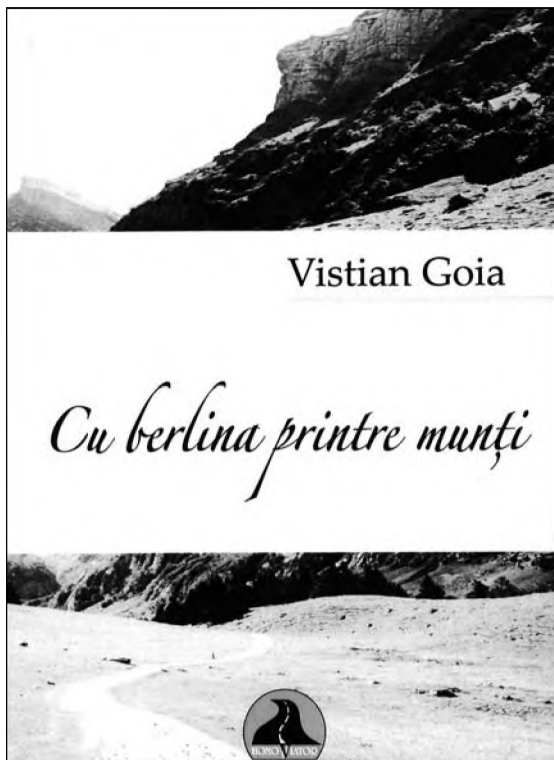
un spectacol al confruntării valorilor în beneficiul culturii. Adversarul este, în concepția lui Vistian Goia, individul care îmi favorizează mai exact conturarea propriului meu profil.

Alte volume semnate de autor întregesc prestația unui cercetător orientat spre subiecte de regulă mai puțin abordate. Dintre ele se disting cele care țin de domeniul retoricii: *Oratori și elocință românească* (1985), *Elocință și parlamentarism* (1997), *Destine parlamentare* (2004). O schimbare de registru tematic și un moment de respiro întâlnim în *Poezia florilor* (2006), carte de mare delicatețe, sistematică trecere în revistă a motivului floral din Antichitate până în zilele noastre, bineînțeles punctul de greutate constituindu-l poezii români.

O adevărată surpriză estetică oferă volumele de proză ale lui Vistian Goia, demonstrații autentice al unui povestitor înăscut. Talentul său narativ, evident în relatarea cu farmec a unor întâmplări, în creionarea unor portrete în linii

precise, umorul și ironia bonomă ardelenescă – nici prea-prea, nici foarte-foarte – dă lecturii atractivitate și bună dispoziție. *Glasul memoriei* (2004) evocă „în spiritul adevărului” povestea propriei sale vieți, cu „bune și rele”, cu succese și înfrângeri, cu bucurii și supărări de toate felurile. Contemplarea detașată a destinului consumat în diferite medii, de la cel trăit în mijlocul familiei la cel școlar (Vistian Goia este un fiu al Blajului) la cel universitar, petrecut la Cluj, i-a determinat o experiență și chiar o filozofie, în care oameni și locuri își află exprimarea în imagini cuceritoare, de elegantă evocare.

Ultima sa carte, *Cu berlina printre munți* (2008) este un jurnal de călătorie, pretextul incursiunilor sale prin diferite părți ale țării fiind oferit de inspecțiile de grad făcute cadrelor didactice ajunse la maturitate. În paranteză fie spus, Vistian Goia este și un pedagog cunoscut printr-o activitate prodigioasă în domeniul didacticii literaturii române. Odinioară confinul său, Calistrat Hogaș străbătea Munții Neamțului călare pe iapa lui năzdrăvană, Pisuța. „Pisicuța” lui Vistian Goia s-a metamorfozat într-o confortabilă berlină („trăsură domnească”), care îl poartă, într-o stare de extaz, printre munți și



printre văi spre școala unde îl așteaptă binefacerile unei inspecții, aureolate de frumusețea profesoarei, care îi reamintește versurile lui Arghezi: "O fi fost mă-ta vioară, trestie și căprioară".

Confortul călătoriilor se realizează de regulă cu trenul, dar și cu automobilul somptuos al fiului său, un "Volvo" mare, dotat cu aer condiționat și scaune acoperite cu piele naturală. Cartea relevă plăcerea de a privi și darul de povestitor. Ochiului de observator erudit nu-i scapă niciun amănunt. Nu lipsesc inserțiile ample de factură culturală (adevărate lecții) ținute la Voroneț, Horezu, Tismana, ansamblul Brâncuși de la Târgu-Jiu sau în alte locuri încărcate de istorie, de monumente de artă, de spirit românesc. Dar mai presus de relatările culturale, numeroase și la obiect, cele mai puternice descrieri emoționale sunt destinate frumuseții feminine, reiterată ca o inocentă obsesie de venerabilul "inspector", aproape în fiecare din călătoriile sale. Să cităm mai întâi un fragment din "La donna <diavolicata>": "Avea atunci în jur de 35 de ani. La înfățișare arăta deosebit de celelalte colege de la școala unde era profesoară. Nu era deloc planturoasă, dimpotrivă, zveltă precum o studentă din ultimul an de facultate. Nici ochii, nici părul, nici tenul nu te impresionau cu ceva. Însă mișcările trupului, mersul cu pașii aceia de top-model, te obligau parcă s-o privești și s-o simți cât mai aproape de tine. De asemenea, te cucerea prin grația și armonia gesturilor și a mâinilor pe care le ținea mereu încrucișate pe sub pieptul proporționat, ca de adolescență coaptă și predispusă a fi mângâiată de mâna bărbaților. În jurul ei parcă și aerul vibra". Mentea de "pământean păcătos" nu conține să admire și altceva: "La profesoara din Mediaș, am fost încântat și am rămas în urechi cu vocea ei feminină, melodioasă și mângâietoare" etc.

Postura de *homo viator* a lui Vistian Goia ne pune în contact cu un prozator de vocație, solidar cu lumea dascălilor în mijlocul căreia a viețuit într-o lungă și fericită carieră de universitar. *Cu berlina printre munți* poate fi imaginată ca un simbolic traseu al propriei sale existențe, consumat într-o relație cu semenii.

Cînd istoria literară devine un top

Victor Cubleșan

Ion Simuț
Europenitatea romanului românesc
Editura Universității din Oradea, 2008

În spatele unui titlu ușor general și echivoc, Ion Simuț propune prin *Europenitatea romanului românesc contemporan* un volum incitant, bine organizat și cu intenționalitatea critic-axiologică delimitată net. Îl suspectez pe autor de utilizarea deliberată a unui truc comercial (ușor ieftin) în alegerea titlului, căci abia trecînd de pagina de gardă ești întâmpinat de un cuvînt explicativ care reia titlul volumului adăugîndu-i însă un subtitlu elocvent: *o ipoteză*. "Ce înseamnă europenitatea romanului românesc?" întrebă/se întrebă (cam retoric) Ion Simuț. Și se grăbește să răspundă: "romanele românești 'europene' sunt cele mai bune romane, considerate ca atare de critică și de public. Am transformat astfel o problemă de compatibilitate tematică și de difuzare (Ce ar merge? Ce s-ar potrivi?) într-o problemă axiologică." În spatele acestei așa-zise discuții despre europenitate se află o analiză a prozei românești contemporane (de la război - 1945 și pînă în prezent - 2005) văzută prin capodoperele sale. Pe scurt, o veritabilă istorie literară.

Sînt lucruri care deranjează. De ce Ion Simuț se încapățînează să lucreze cu instrumente de marketing comercial? Autorul dorește să rețină 30 de titluri, adică de trei ori top ten. Finalul este puțin mai îngroșat, 35. Personal cred că selecția critică ar trebui să dea numărul de opere, iar nu prestabilirea cifrei să inducă numărul romanelor reținute. La fel de bine am putea vorbi de cele mai bune zece romane contemporane, sau douăzeci sau o duzină. Care vor fi atunci cele lăsate pe dinafară? Pe de altă parte trebuie să recunosc că lista propusă este foarte greu contestabilă, și, cu unele discuții, cam acestea ar fi operele care se vor regăsi pesemne fără nicio omisiune în mai toate istoriile literare ce vor fi să fie scrise de acum înainte. Autorul include în selecție atît produsele din diasporă, cît și pe cele din Republica Moldova. Alegere care lasă loc de discuții, dar pe care o susțin, mai ales că Ion Simuț recurge la un criteriu pe care l-aș numi al bunului simț: contează doar acele romane scrise în limba română. Un criteriu folosit de altfel tot mai des în ultima perioadă, inclusiv de către Nicolae Manolescu în istoria sa literară. Și, de altfel, nu mă va convinge nimeni că o literatură națională nu cuprinde exclusiv texte redactate în limba națională. Un ultim reproș. Ion Simuț, evident și scuzabil, la fel ca oricare alt critic, își fructifică în acest volum texte anterioare, cronici și studii. Perfect normal, doar că în unele cazuri este destul de evident că ceea ce acum constituie capitole distincte era înainte un tot unitar. Este cazul *Moromeților* lui Marin Preda și a *Bietului Ioanide* a lui George Călinescu. Există o situație dihotomică, o comparație permanentă și marcată între cele două, încît separarea în două capitole nu înșeală pe nimeni, recunoscîndu-se facil studiul comparativ din care au fost sumar desprinse. Poate că astfel de cazuri ar fi solicitat o rescriere mai în profunzime a materialului. Nu pentru că ar fi rău (chiar din contră), ci pentru că nu e în concordanță cu proiectul propus.

Sînt pe de altă parte lucruri care plac. Și

acestea reprezintă din fericire majoritatea. Am să punctez cîteva. În primul rînd, ceea ce m-a surprins plăcut: oricît de ranchiunos, subiectiv și plin de parti-pris-uri ar fi un critic literar, Ion Simuț plasează pe primul plan al selecției criteriul axiologic, iar nu pe cel moral sau afectiv. Și este un gest de o normalitate atît de flagrantă încît nici nu ar trebui să îl menționez dacă nu s-ar întîmpla ca aproape toți ceilalți confrăți să i se sustragă. Simptomatic este cazul lui Eugen Barbu cu *Groapa*. Foarte puțină lume îl mai agreează pe Eugen Barbu în ultimul timp. Iar Ion Simuț în mod declarat nu se situează printre aceștia. Îl contestă ca figură publică, îi contestă caracterul, îi disprețuiește influența publică, îl contestă chiar și din punct de vedere al scriitorului (luînd în discuție cazul demonstrat de plagiat și implicațiile umbrei de suspiciune pe care a atras-o asupra întregii opere, luînd în discuție afinitățile literare eronate - mai mult sau mai puțin discutabile - ale *Gropii*, luînd în discuție impactul semnificativ pe care persoana publică îl are asupra operei în conștiința receptării critice). Dar îl include în top. Îmi mai place faptul că Ion Simuț pare să încerce să se adapteze fiecărui roman pentru a-l discuta, fără a porni cu o grilă prestabilită. Îmi place ardoarea nedisimulată a criticului care argumentează teoretic, dar știe și să se cione emoțional, știe să fie ironic și puțin histriion. Îmi place Ion Simuț pentru că spune răspicat «eu» și nu încearcă să se ascundă după formule impersonale sau academice. Totul e asumat (nu fără orgoliu, pînă la ultima virgulă). Îmi place Ion Simuț pentru că sistematizează, periodizează și compară, iar rezultatul este un volum coerent, care aruncă o imagine amplă și detaliată asupra literaturii noastre, mai bine decît reușesc să o facă unele istorii literare declarate. În fine, îmi place Ion Simuț pentru că are gust. Sau, mă rog, să recunosc, îi împărtășesc gustul. Nu pînă la capăt totuși. Selecția autorilor din ultimii ani nu îmi apare drept cea mai fericită, dar sînt convins că, pe măsură ce ne apropiem de prezent e tot mai greu să canonizăm nume. Cine are acum dreptate se va vedea în 30 de ani.



teoria

Studii în stacojiu (I)

Horea Poenar

Horea Poenar începe în acest număr o investigație exploratorie în căutarea teoriei. Într-o succesiune de eseuri vor fi testate câteva întrebări: ce este teoria literară azi, care sunt lecțiile ei pe care cultura română nu și le-a asumat încă și care sunt consecințele acestei (iarăși) distanțe?

În ediția din august 1901 a revistei *The Strand Magazine*, în care sunt publicate primele două capitole din *The Hound of Baskervilles*, al doilea dintre acestea, la nivelul narațiunii, expune două lecturi: un manuscris din secolul al XVIII-lea, în care e formulată legenda unei „great, black beast, shaped like a hound”, și un fragment din *The Devon County Chronicle*, în care „public facts” par să confirme „the romantic stories”, despre cîinele monstruos, sunt citite în fața lui Holmes și a dr. Watson de către dr. James Mortimer. Ambele texte sunt legate de moartea recentă și în condiții stranie a lui Sir Charles Baskerville; în fapt articolul de ziar prezintă tocmai acest eveniment, în timp ce manuscrisul e o scrisoare trimisă de Hugo Baskerville fiilor săi.

Capitolul conține un al treilea discurs, o narațiune orală a dr. Mortimer, expunînd informații suplimentare cu privire la moartea lui Sir Charles. Istorisirea doctorului se încheie – și, odată cu ea, capitolul și fragmentul publicat în *The Strand Magazine* – cu relevarea faptului că, în cercetarea locului morții (Yew Alley), doctorul a descoperit, fără îndoială, urmele unui „gigantic hound”.

Trei narațiuni, așadar. Un text privat, cu mesaj protejat, cu receptori cunoscuți, a căror reacție e presupusă, chiar căutată. Un text public, cu protecție diferită a mesajului cerută de corespondența dintre limbajul public și adevărul acceptat în convențiile unui receptor colectiv. Și, în fine, un text oral, în care coerența mesajului e reglată, conștient și inconștient, de reacția – gesturi, expresii etc. – interlocutorilor aflați în orizontul privirii. Aceștia, în urma (și urmarea) narațiunii, sunt deja receptori orientați, prinși în desfășurarea narațiunii de profunzime (să o numim pentru moment așa), a acelei țesături de sens care străbate toate cele trei discursuri, dar care nu e încă vizibilă; arhitectura ei, ponderea și relieful fragmentelor sunt doar ghicite, intuite și supuse speculației. Corpul fără organe, ar spune Deleuze. Studiul – *studiile* – în stacojiu, ar spune Holmes. Iar pentru convenția acestui text, pentru vizibilitatea sa, *teoria*. Uneori la plural, dar despre asta mai târziu.

Cele trei narațiuni sunt, în textul lui Conan Doyle, caracterizate prin trei sintagme. Una aparține naratorului din textul public și am amintit-o deja: „romantic stories”. O alta îi aparține naratorului principal, în acest lanț subtil de istorii: Dr. Watson etichetează scrisoarea lui Hugo Baskerville drept „singular narrative”. O a treia caracterizare e cuprinsă în reacția lui Holmes cu privire la aceeași scrisoare: aceasta ar putea să intereseze doar „a collector of fairy tales”.

Toate cele trei interpretări sunt încercări de a vorbi despre țesătura invizibilă, despre acea narațiune care nu e (încă) accesibilă, în care toate celelalte (scrisoarea, articolul, povestirea orală, relatarea scrisă de dr. Watson) își expun regula jocului, își stabilesc locul geografic (chiar geometric) și își stabilizează identitatea vizibilă. E o narațiune pe care orice fel de caracterizare riscă să o trunchieze, să o distrugă, să o piardă. Identitatea ei (dacă ea există și, cel puțin în presupunerea pe care e necesar să o facă limbajul celorlalte discursuri, ea e acolo, într-un loc imposibil de arătat) e fluidă, rezistentă, himerică. Poate fi ușor

deplasată, neînțeleasă, confundată. Există deja destui Lestrade pentru ca toate aceste erori să fie frecvente. Dar – ca și toți cei patru naratori vizibili – vom presupune identitatea acestei narațiuni nenarate. O vom postula. Vom justifica și legitima, alături de Holmes, travaliul necesar pentru a o aduce, atît cît e – dacă e – posibil, în spațiile vizibilului. Vom desfășura acest travaliu. El va explica, pe parcurs, de ce exemplul din *The Hound of Baskervilles* e relevant pentru căutarea unui înțeles, unui statut și unui loc geografic și contemporan al teoriei.

Sunt teoriile doar – fără s-o știe sau să o accepte – povestiri romantice? Filosofia lui Hegel, spre exemplu, cu eroii și speranța ei că explică totul. Arhetipurile în care crede Jung. Simulacrul definit de Baudrillard. Miturile descrise de Lévi-Strauss sau de Northrop Frye.

E teoreticianul un colecționar de basme? Ascunse în povești despre Dasein sau despre diferență sau autopoiesis. Marile povestiri ale umanității, cum crede Lyotard. Cu violența lor, descrisă printre alții de Žižek, cu misticismul lor ascuns, cum arată Jacques Ranciere.

E teoria o narațiune singulară? Invizibilă, ca la Merleau-Ponty, de neatins ca himenul în concepția lui Derrida. Sau vizibilă prin diferite filtre, așa cum țesătura unui roman lucrează în adîncimile și suprafețele sale, regîndu-l, păstrîndu-l în puterea sa evenimentială și, pentru autori ca Milan Kundera, autentic *umană*? Singularitate ca o ruptură, o sciziune a identității și doar astfel, pentru Barthes, desfătare. Alceva decît catharsisul analizat de Jaus.

Prin, *lingă*, între toate acestea. Fără a-și împărtași identitatea cu filosofia, ideologia, estetica.

Existența unei singularități a faptului literar e un lucru mai ușor de presupus. Individualitatea unei opere tinde să fie – și în istoria recentă, precum în tradiție – o cerință primă a jocului. Secolul XX teoretic, pe urma unei mai vechi autonomizări a experienței estetice (deja în a treia critică a lui Kant), postulează o singularitate a literaturii. O identitate, așadar. Un praxis singular, recognoscibil, lizibil în forma sa (literaritatea) și finalitățile sale, în extinderea sa tot mai necontrolată (etic sau ideologic). Singularitatea literaturii e esențială nu numai pentru că face posibil (și necesar) un domeniu distinct al cunoașterii, ceea ce este o cerință de bază în sistemul capitalist al discursurilor, ci, mai ales în deceniile în care teoria literară revendică statutul unui discurs fundamental care străbate și stabilește frecvențele în care pot fi emise și înțelese celelalte discursuri, pentru că această singularitate pare să străbată – ca un reper inevitabil – semnificațiile și identitățile esențiale ale socialului. De la convențiile fluide ale realității și ficțiunii, de la fluxul imaginarului pînă la structurile narrative, lingvistice și hermeneutice în care pînă și o teoremă matematică este prinsă (făcută posibilă și reglată ca discurs).

Teoria pare a nu trebui decît să *urmeze* această singularitate. Stadiul oglinzii pentru o literatură altfel mereu pierdută în înțelesuri parțiale, în determinări agresive. Stadiul oglinzii pentru că permite acel „tu es cela” în care teoria vorbește *ainspre* și despre profunzimile literaturii, în interior și simultan în afară. Teoria ca „je est un autre”.

De aici teoriile pe care sec. XX le multiplică mereu ca și cum despărțirea sau depășirea (în sensul epuizării) filosofiei trebuie mereu subliniată. Teorii care analizează (în sensul forării, pentru că e vorba de explorare, de testare a unui obiect pe care filosofia, teologia și morala nu l-au prins niciodată decît prin activități subversive de voodoo conceptual) singularitatea literaturii ca dimensiune ontologică. În forme și deveniri-forme multiple. Singularitatea văzută ca *efect*, cu toate limbajele și semnele acestuia, căutate și clasate de hermeneutică, de teoria receptării, de semiotică etc. Sau ca *impresie*, pînă la conștiința de tip fenomenologic și critica ce multă vreme o folosește ca reper. Singularitate căutată în stadiile diferite, speculate, imaginate ale creației, în analiza autorului, ca un subiect despicat în cît mai multe nivele și pulsuni, de la psihanaliză la psihoistorie și de la formele de sociologie a creației la istoriile mentalității, fie ele genealogice sau arheologice. Teorii care exhibă fața alegorică sau simbolică sau pur și simplu tematică a singularității praxisului literar, permițînd mitologii, arhetipologii, o geografie de *topoi*, sisteme de categorii, marxiste, formaliste, (post)culturale.

În toate acestea teoria își găsește o față în secolul XX, străbătîndu-le ca o coloană vertebrală, ca o mașină deleuziană, definită drept un sistem de întreruperi și cezuri. Antiteorie, ar spune Jean-Luc Godard, așa cum există un anticinema (definit în *Cahiers du Cinema* în 1958). Pentru că de fiecare dată cînd crede că poate vorbi despre sine, în felurile multiple în care își extrage identitatea din singularitatea (presupusă) a literaturii, e obligată să împrumute, să reia (chiar disimulînd) instrumente, reflexe și ticuri ale personajelor pe care credea că le-a epuizat: filosoful, misticul, profesorul. Iarăși o succesiune de Lestrade care simplifică, didactic și în beneficiul suprafeței comune a discursurilor, totul.

Holmes ar spune: atunci cînd explicațiile firești, simple, raționale eșuează, e timpul să le încercăm pe cele improbabile. Să le riscăm. Poate că singularitatea teoriei, dacă există (ceea ce nu e decît o ipoteză, în fapt riscul principal), nu provine, nu e extrasă din singularitatea literaturii, așa cum nu e controlată, transformată într-o simplă metodă de filosofie, teologie etc.

Există patru narațiuni vizibile în capitolul pomenit din *The Hound of Baskervilles*. Scrisoarea, articolul de ziar, istorisirea doctorului Mortimer și istoria narată de dr. Watson. Această a patra narațiune e cea pe care (anti)teoriile expuse mai sus o pun în vizor. Este cea pe care o preferă postularea singularității praxisului literar. E cea de care e nevoie pentru a gîndi, pretinde și dovedi (în vizibil) autonomia esteticului, cu judecățile pe care le permite (și cere) lectura, interpretarea, critica.

Există însă o a cincea narațiune, invizibilă, însă nu în sensul în care existența ei nu e intuită. Dimpotrivă, toți actanții celorlalte narațiuni (personajele propriu-zise, naratorii, Autorul Model, Autorul Empiric, receptorul, receptorii, dumneavoastră care citiți acest text) o presupun (identitatea lor depinde de ea). Chiar mai mult: o afirmă. E narațiunea care le străbate pe celelalte, le face posibile.

Singularitatea ei e căutată, mai ales dacă o apropiem, o folosim pentru a găsi, a schița locul teoriei. Despre ea Holmes spune: „it has certainly a character of its own. There are points of distinction about it”.

(continuare într-un număr viitor)

ordinea din zi

„Ușor desperați, ușor indiferenți”...

Ion Pop

Într-un context socio-literar în care chestiunea autenticității scrisului se află de multă vreme în actualitate, poezia lui Andrei Bodiou face figură aparte. Așa-numita coborâre a poeziei în stradă, noul impact cu realul, osmoza poezie-biografie, miza pe concretul experienței, cu selecția datelor celor mai modeste ale unei ambianțe obiectuale obișnuite, expresivă în cenușul ei pentru o anume „realitate imediată”, mai ternă și scutită, ca atare, de tentația unui limbaj mai mult sau mai puțin emfatic-estetizant, mobilizase, cum se știe, o mare parte din armătura teoretică a poeziei optzeciste. Numai că, așa cum era de așteptat, – și din fericire – o asemenea opțiune de principiu, cumva nivelatoare, n-a fost pusă în practica scrisului decât în proporții diferite și în formule stilistice suficient de individualizate de la un poet la altul. Într-un fel arată poezia vieții cotidiene în viziunea amplu-caleidoscopică, de imensă bogăție a lexicului, a lui Mircea Cărtărescu, într-altfel cea, mai datoare suprarealismului, a unui Matei Vișniec, cea „caragialeană” a lui Florin Iaru ori, să spunem, discursul marcat expresionist, la limita viziunii coșmarești al unui Ion Mureșan etc. Atenția la arta combinatorie, la jocurile de limbaj, era încă puternică la acești poeți, astfel încât programul autenticist apărea cumva concurat de interesul „formal” pentru construcția *textului*. Or, poeții ceva mai tineri, optzeciști prin rădăcini, sugerează un interes mai acut pentru biografismul și încărcătura ontologică mai mult invocată decât practică la predecesorii imediați, cu excepția, poate, a unei Mariana Marin sau a amintitului Ion Mureșan, ori a lui Aurel Pantea, la care substanța scriiturii tinde să se identifice cu cea a „trăirii”.

Micul grup de la Brașov, în primul rând Andrei Bodiou și Caius Dobrescu, așa-numiții „mașscriști”, pentru care litera scrisă trebuia să comunice organic și spontan cu faptul de viață, a împins până la un fel de extremă perspectiva „autenticistă”, „biografismul”, iar ceea ce un Nichita Stănescu numise, cu un procent de solemnitate, „hemografia sau scrierea cu sine însuși” era reținut de acești mai tineri poeți în înțelesurile lor cele mai modeste. La un Andrei Bodiou de pildă, acel „sine însuși” se traduce minimalist, la cota cea mai scăzută a individualizării subiectului altădată „liric” și participativ, ambițios să-și lase amprente pe lumea din jur, și în forme cât mai prestigioase stilistice. Iar aceasta, alcătuită din date derizorii, e notată cu o afișată neutralitate, ca în virtutea inerției, cu un soi de oboseală inerentă, constitutivă, cu o dezabuzare ce anulează din start orice impuls afectiv mai marcat. Deschizând, bunăoară *Cursa de 24 de ore*, placheta sa de debut din 1994, dăm peste un prim text, intitulat *noul poem*, unde asemenea tentații sunt programatic rețezate. Întrebat ambiguu „ce ai?”, adică ce simte și ce posedă, cel care scrie scoate la propriu, dar din buzunar, un număr de mărunte lucruri de uz minor sau inutile, aflate la purtător, „un ghem de sfoară / un briceag / două unghii tăiate / bani mărunți”, propuse ironic unei utilizări ca și absurde („ți-ai putea tăia coșurile cu briceagul ți-ai / putea lega capul cu sfoară. Ți-ai

putea cumpăra un ziar”). Interlocutorul reacționează sumar cu o grimasă, se lipește de „iarba din linoleu”, artificială, refuză, somnolent, să mănânce și chiar adoarme. Când este vorba de aproximarea unui „cadru” obiectual, notațiile sunt tot așa de sărace și trimit la registrul strict senzorial: „Un picior umed lângă / un picior umed. / Dimineața modifică lumina. / Dimineața miroase a mentă înghețată. A / mentă înghețată și mușețel. / Dimineața nu este pentru poezie. / Cum nu este nici pentru dragoste. / E pentru muncă. / Nori. Raze de soare. / Resturi de lună care pătează geamul. / Fața mea deformată de ele. De somn”. O anume regie a intensificării prin reiterare a unor notații de acest tip e pusă în mișcare: „Să faci sau să încerci să faci: / un fir de iarbă îmi gădilă creierul. / Metal spun. Fier vechi. Ruginit. / Metal spun. Picioarele urcând câteva trepte. / Metal spun. Mâna pe clanță. / Metal spun. Un cap îngrămădindu-se spre intrare. / Metal spun”. Să se observe că fragmentarea frazei, pentru sugestii de ritm și insistență asupra aceluiasi tip de senzație e foarte sugestivă în economia ei minimală. În rest, ecourile scripturale vin dinspre înregistrări de panouri publicitare, afișe, rămășițe de dialog ce trimit tot la fapte din aria cotidianului celui mai comun și la o stare de „plictiseală” și cvasiindiferență față de ceea ce se petrece cu subiectul și cu universul înconjurător. Refrenul după care nicio parte a zilei „nu e pentru poezie” revine semnificativ, sugerând, pe lângă reala lipsă de poezie a vieții imediate, deplasarea radicală a interesului dinspre textul eventual poetizant prin mediatizări simbolice, către concretul experienței brute: limbajul devine cu adevărat „tranzitiv”, denominativ, iar ceea ce numește el nu deloc „poetic”.

În variante diverse, de dimensiuni mai întinse ori mai sfărâmate, cam așa arată poemele lui Andrei Bodiou din toată cartea, apoi cele din *Poezii patriotice* (1995), intitulată astfel mai curând prin antifrază și sugerând aceeași retragere a emfazei și retoricii superficiale spre faptul de viață stresant prin monotonie, decepționant prin insignifianță, exasperant datorită lipsei oricărei supape pentru o respirație proaspătă. Un scurt poem fără titlu ca toate celelalte din acest mic volum ar putea rezuma aproape totul din ceea ce vede și simte subiectul dezabuzat-elegiac și dureros-ironic: „Totul te roade. / Deși burta îți crește. // Totul te roade. / Amestecat. Sigur. // Totul îți face rău. / Vomți până dispari”. E, în asemenea notații succinte ceva din poezia săracă a lui Bacovia, în care în curând urma să cadă în vid tot, cu încetiniri și decupaie de secvențe sintactic-existențiale, flash-uri de figuri și gesturi cenușii: „Cineva? / Cineva? // Pe masă e chiar / fața ei. Urâtă. Schimbată. / Ea e acum o femeie / Puțin trecută. // Și cealaltă purtându-ți pantofii. // Cineva? / Cineva? // După ce. Se duce. Tot. Încet. / Dracului vei mai respira?”

Apărute după *Studii pe viață și pe moarte* (2000), care prelungesc o viziune similară, poemele din *Oameni obosiți* (Ed. Paralela 45, 2008) reiau firul scrisului poetic în urma unui interludiu critico-prozastic de aproape un deceniu. Continuitatea se vede, totuși, imediat, ca și forța expresivă a noilor „oboseli” ale poetului. Căci

încă o dată Andrei Bodiou are în obiectivul său cumva cinematografic, urmărind încheșări și destructurări, în genere lente, de scene, situații, corelative obiective pentru „ambianță” etc. aceeași lume alcătuită/descompusă din și în elemente derizorii, surprinse în notații de aparență neutră de către un subiect la limita extenuării. Acum eul poetic are și vârsta poetului, tată și om mai așezat (cum se exprimaseră și alți confrăți, de la Mircea Cărtărescu din *Dragostea* la ultimul Cosmin Peța), care preferă „Crăciunul în familie”, tăcerea și retragerea în spațiul intim, chiar dacă știe că „Lungile intensele tăceri fac tot atâtea parale / Cât certurile noastre / [ale studenților boemi de odinioară] / din ușa cortului / Portocaliu parcă”. Se adaugă, ca experiențe, și sarcinile managerial-academice etc. O anume atenuare vag elegiacă a perspectivei, îndulcirea chiar și a ironiei fac ecou acestei etape mai „chibzuite” a celor două biografii, însă fondul amar-ironic se păstrează. Punctele de pornire ale discursului sunt găsite din nou în „ocazii”, mici întâmplări cotidiene de spațiu familial, de exemplu; adunarea de pe jos a unor jucării ale copilului, cu desfacerea unor piese de lego ce fuseseră asamblate de „bunica”, așezate de tată în pungă, răsturnate apoi, vesel, de copil, pot vorbi „despre cum iese sufletul din noi”, sugerând fragilitatea multor alcătuirii ale lumii; un scaun gol din „consiliul academic” atrage, dar numai o clipă, gândul spre moartea unei cunoștințe apropiate, pentru a ceda locul unui eveniment desigur cu mult mai sollicitant: spargerea unor uși noi de cămin de către niște „studenți cu cagulă”; „eroismul de nezdruncinat” și „biruința” finală se traduc într-un instantaneu în care doi bătrâni evocă așteptările de ore în șir la cozile de pe vremea lui Ceaușescu; o tânără asistentă vorbește, după draperii negre, despre sfârșitul iminent al lumii, în timp ce mestecă o pastilă de „Orbit” cu zahăr și se uită apoi pe geam la niște babe și la un copil ce „se răzbună pe o minge”; o altă notație reține, printre mărunte întâmplări cotidiene, „un bidon de Coca-Cola băut pe nerăsuflăte. Frig. // Copiii joacă fotbal / cu o cioară rănită”; evocarea gravă a morții unei poete ca Mariana Marin, dispărută tragic, se încheie cu aceste versuri care doar par a pune surdina emoției intense prin coborârea în gestul prozaic, cotidian: „S-ar zice că ești / pe jumătate uitată / m-am gândit în timp ce-nvârteam polonicul / mare într-o oală mică de ciorbă. // , Ești pe jumătate uitată / am zis tare-n bucătărie / să mă audă pereții”...

În texte aflate adesea la limita non-poeticului, Andrei Bodiou găsește întotdeauna elemente în stare să provoace mici „șocuri” expresive, prin care se insinuează o undă lirică, o emoție tandru sau ironic-elegiacă. Temele mari și solemne ale poeziei sunt scoase departe de zona retoricii tradiționale, „tari”, pentru a fi aduse la nivelul mai realist-omenesc, într-o lume invadată de însemnele derizoriului, amenințată de uitări și minimalizări ale stărilor de spirit fundamentale, oamenii devenind doar „ușor desperați, ușor indiferenți” – cum sună niște versuri semnificative.

Foarte interesantă pentru noile nuanțe ale lirismului lui Andrei Bodiou este practica de acum a intertextualității. Culoarea polemică a referințelor la textele prestigioase ale trecutului – și nu numai – s-a îndulcit și ea, o anume seninătate a „citării” și aluziei culturale iese în evidență. Îngăduința

(Continuare în pagina 28)

Umanioare de criză

Marius Jucan

La începutul acestui an, America a pășit decisiv în perimetrul promisiunilor de salvare enunțate de președintele Obama. Un nou episod al crizei a izbucnit însă, scandalul bonusurilor de la A.I.G., dezvăluind o rezistență obstinată a crizei, mentalitatea finanțistă, sugerând că ieșirea la liman depinde, să nu ne ferim de acest cuvânt dezarma(n)t față de topul soluțiilor tehnice, de cultură. Criza economică nu își devorează doar propriii copii, miliardarii, ci denunță în bulimia cu care malaxează bănci, slujbe, proiecte, un impas cultural. În vremuri de criză, lumea a început să se intereseze, firesc, mai mult decât ieri, de valorile culturale. E drept, post-festum, cu plăcerea anacronă de a redescoperi farmecul focului în sobă, parfumul unei scrisori scrise de mână, culoarea duminicală a unui concert simfonic într-o urbe provincială. Nostalgia culturii alină tardiv excesul vinovat al încrederii în piață. Individualismul faustic al economistului, virginitatea nepătată a bunăstării, extazele consumerismului cerșesc acum un fel de pocăință culturală în dorința de a vindeca nesăbuința de a câștiga mereu și întotdeauna. Ar putea umanioarele salva lumea, după ce au fost exilate de repetate revoluții curriculare în postul de paznic de noapte la muzeul tradiției?

Paul Krugman (premiul Nobel pentru economie în 2008, cea mai recentă carte, *Conștiința unui liberal*, ediția a doua, 2009), un „obamit” care supraveghează atent demersurile noii echipe de la Casa Albă, crede că actuala criză este bucla unui ciclu de crize în economia și politica americană. Ea trebuie să se încheie cu voința politică de a realiza un nou *New Deal*. Oricât de multe ar fi interpretările liberalismului, acestea trebuie să implementeze idealul libertății prin moderație socială, limitând în aceeași măsură bogăția și sărăcia, ajutând ca democrația americană să fie responsabilă pentru majoritatea cetățenilor ei. Critica liberalismului este mult mai nuanțată pentru Alan Wolfe, sociolog și critic cultural, care rămâne convins că America este în continuare o cultură liberală (*The Future of Liberalism*, 2009). În pofida atacurilor de ieri, și mai ales din prezent, asupra liberalismului, acesta este promisiunea certă a modernității. Nu doar prin afinitățile „elective” ale liberalismului cu modernitatea însăși, ci pentru că liberalismul nu poate fi alungat ori comprimat în structura însăși a instituțiilor moderne, în habitudinile civice care au fundat democrația, fără a reînvia populismul de stânga ori de dreapta. Sub masca „griji” egalitariene pentru un celălalt, mereu asistat de ideea corectitudinii economice, sora cea mică, și foarte vocală a corectitudinii politice, se poate ascunde o nouă formă de tiranie în America. Liberalismul nu a fost învins în filosofia sa, ci în consecințele sale pragmatice actuale.

Acum o sută zece ani, Thorstein Veblen făcea teoria „clasei fără griji” (*leisure class*), în care viața de tihnă și fără de griji (*leisure*) și consumul învederat (*conspicuous*) al elitei americane erau văzute ca trăsături ale barbariei materialiste a capitalismului agresiv. Despre un etos al modernității care ar fi trebuit ghidat de virtuți, mai curând decât de pasiuni și interese, scriau Lionel Trilling și C. Wright Mills în anii '50, iar mai târziu Christopher Lasch dădea o analiză a culturii „narcisiste” americane, probabil cea mai

frapantă a perioadei. În privința elitelor și a busolei lor culturale, Lasch scria în *The Revolt of the Elites and the Betrayal of Democracy* (1995), că „bariera care separă trecutul de prezent, - barieră de netrecut în imaginația modernității - este experiența deziluziei”. Iar victima de căpătâi a deziluziei este sensul contemporan al religiei, (ca teme al încrederii individuale și comunitare), tratat în continuare ca „sursă de asigurare intelectuală și emoțională, în loc de a fi privită drept contestare a orgoliului modern și complacerii”. Demn de remarcat, deși observația e aproape banală, secularizarea Americii este diferită de a cea a Europei de Vest, motiv pentru care criza ar putea primi alte răspunsuri din partea elitelor de peste ocean. Ascensiunea lui Barack Obama este un indiciu în acest sens, cel puțin în privința discursului speranței și al schimbării cu care el a revrăjit lumea americană.

Reîntorcându-ne însă la ideea că umanioarele ar putea deschide o cale (lungă), spre ieșirea din criză, impunând o corecție necesară stilului de viață sau schițând doar o ipoteză asupra conceptului de virtute în postmodernitate, merită să întârziem asupra acestei posibilități prin care, simplu spus, ceea ce se „predă” în universități ar trebui să devină practica vieții cotidiene. Criza actuală, ca de altfel tot atâtea crize din democrație, ne-a adus în fața unui ecart periculos între educație și felul de a trăi, amenințând să golească de sens conținutul democrației în care funcția cea mai importantă este deținută de cetățean. Cei care au despărțit în mod culpabil cuvintele de pâine și pâinea de cuvinte, politicieni și economiști, sunt pasibili într-o cultură democratică să dea seama pentru tot ceea ce a instrumentat voința lor de lideri. În cele din urmă, de motivația culturală a puterii.

Stanley Fish, un nume greu al relativismului american, se întreba și el în blogul său de la începutul acestui an, dacă lumea va fi salvată în actualele circumstanțe de umanioare, de cultură și educație, în înțelesul cel vechi, „de lumină și farmec” (*light and sweetness*), cum susținea victorianul Matthew Arnold la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea. Combinația disciplinară a profesorului, literatură și drept, îl îndreptățește să ocolească lamentațiile ori imprecățiile servite drept profeții despre starea culturii și educației de mâine, și să vadă dacă cineva dorește să investească la această oră în cultură. Bugetele de criză sunt, cum altfel, goale, când e vorba de cultură și educație. E limpede, susține profesorul american, că economia unui stat nu se va relansa după o recitare a lui *Hamlet*. După cum, nici „împănarea” unei conversații cu „bucăți mici de erudiție” nu va putea decât să-i irite pe oamenii influenți, bancheri, moguli de presă, sponsori ai momentului, în loc să îi cucerească pentru a contribui la zestrea actuală a celor două orfeline, cultura și educația, pentru care există, nu e nicio îndoială, deosebiri fatale între malurile Potomacului și cele ale Dâmboviței, de pildă.

Interesant pentru cei care se preocupă de cultură, nu doar în timpuri de criză, răspunsul lui Fish la întrebarea dacă umanioarele ne pot salva de la un mod de viață perdant, este o mostră de relativism temperat. Dacă profesorul anihilează elanul romantic în viziunea căruia umanioarele, citește studiul literaturii, al filosofiei, etc., ar



putea provoca o schimbare, o „cotitură revoluționară”, el nu exclude posibilitatea ca umanioarele să fie în această conjunctură singura rezervă morală a reformei. Ceea ce repune în joc investiția de speranță pe care o cultură trebuie să o livreze la termen noilor generații, cu fiecare schimbare de mandat politic. Criza economică se înfățișează însă în chipul ei cel mai abstract, ca o criză metafizică. A convingerilor tehnocratice care trebuie să admită, după o furtunoasă negare a vreunui control al autonomiei umane, „banruta” frauduloasă a individului modern în fața semenului său, indirect a martorului divin al acestei lumi, pentru cei care cred, desigur, într-un asemenea martor. Iar pentru cei care nu cred, să ilumineze asupra vidului, eșecului de a fi mai bun, mai puternic, mai înțelept. Dimensiunea abisului în care privim, examinând consecințele autonomiei și superbiei noastre este oglinda unei limite de care ar trebui să ținem seama. Umanioarele sunt propriile lor regine, ele nu pot conduce alte domenii, în mod cert, spune Stanley Fish. Dar pot lua pulsul eternului nostru deficit, cerându-ne pe lângă rațiune, umilitate.

Nu e de mirare că Stanley Fish atinge cu degete de harpist registrul religios al crizei. A scris texte interesante despre John Milton și George Herbert, poet religios al secolului al șaptesprezecelea. Nu cred însă că profesorul Fish intenționează să își încheie prodigioasa carieră auctorială ca super agent teologal. Scepticismul său cultivat semnaleză însă că bilanțul încă neîncheiat al crizei ar putea proiecta umanioarele într-o nesperată poziție de arbitru, nerecunoscută desigur de aristocrația managementului economic care ne-a aruncat la criză, prin lăcomie și indiferență. Perioadele de decadentă politică și/sau economică au propus mereu, cu succes, redescoperirea culturii, însă „în cele din urmă”.

În dezbateri

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

Laszlo Alexandru

Exemplele în care demersul istorico-literar al lui N. Manolescu alege să pună degetul pe rană pot fi înmulțite. Ele constituie un indicator al înaltului grad de disconfort pe care cartea comentată e în stare să-l stîrnească printre spiritele conformiste. *"Publicistica lui Goga rămîne, moralmente vorbind, călcîiul vulnerabil al acestui intelectual ardelean care a pariat, oarecum fatal la început, pe naționalism, ca să joace în anii '30 mai ales, după revenirea în țară a regelui Carol, un rol politic negativ. (...) Goga este un antidemocrat și un xenofob fățiș. Scandalul provocat în cancelariile europene de numirea lui în fruntea guvernului în decembrie 1937 a pornit nu doar de la asocierea politică cu A.C. Cuza în fruntea Partidului Național Creștin, ci și de la zecile de articole în care Goga lua apărarea crimelor legionare, salutînd achitarea lui Codreanu sau Moța. (...) Anticomunismul din cîteva, relativ puține, articole nu legitimează apologia fascismului. Zadarnic se apără Goga de acuzația din urmă. El este un antisemit la fel de notoriu precum este un antidemocrat"* (p. 511).

Alteori intervenția lui Nicolae Manolescu îi uluiește, probabil, și pe cei mai apropiați prieteni ai săi. Așa stau lucrurile în mult dezbătutul caz al lui Constantin Noica. Directorul *României literare* nu s-a implicat în polemicile zgomotoase din publicistica literară, însă concluziile sale, seci și tăioase, sînt în măsură să clarifice lucrurile, o dată pentru totdeauna. *"Noica respinge gîndirea secolului XIX, ca scientistă, pozitivistă și raționalistă. Aici se face și legătura cu naționalismul lui, care ar reprezenta, în zilele noastre, «o întoarcere la mister», din combaterea căruia veacul XIX și-ar fi făcut «un punct de onoare».* (...) *Viața spiritului contează mai mult decît intelectul. În felul paradoxal al lui Nae Ionescu și M. Eliade, Noica socotește inteligența «nesuferită», iar pe oamenii inteligenți «plicticoși»*" (p. 902). Pentru a pricepe o asemenea bizară derivă, ne este de folos să urcăm îndărăt, pe calea timpului, spre a identifica germeii aberației: *"În 1940, cînd Lovinescu își deschidea seria studiilor maioreștiene, mult mai tînărul Noica lua partea obscurantismului și a bolboroselilor pseudo-științifice și pseudo-filosofice ale lui Fărvan sau Nae Ionescu, elogiînd în Hasdeu pe spiritistul intrat în comunicare cu fiica lui Iulia, și preferîndu-i clasicului și echilibratului Maiorescu pe romanticul și exaltatul Bălcescu"* (p. 902). Poziția criticului-istoric literar e cît se poate de limpede, atunci cînd nu uită să sublinieze că *"exagerarea e datorată alteori aplecării lui Noica spre explicații protocroniste, în fond naționaliste: «Întru. Un termen care i-a lipsit lui Hegel». Ia te uită!"* (p. 903). Ba nici Platon sau Aristotel probabil că nu l-au stăpînit...

În situațiile litigioase, culisele unei personalități vin să ne ofere importante detalii: *"Unele documente recente din arhiva CNSAS îl arată gata de o colaborare nu doar de idei cu fosta Securitate. Gabriel Liiceanu a încercat, cu acest prilej, să-i apere memoria folosind un argument falacios: Noica n-ar fi făcut concesiile cu pricina (mai degrabă probe de lașitate mărunță) decît fiindcă a ținut să-i fie publi-*

cate cărțile. Posibil, dar ce justificare e asta?" (pp. 904-905).

Trebuie adăugat că examinarea complicității scriitorilor cu Securitatea constituie un capitol de actualitate, care încă nu și-a găsit o decantare finală în conștiința publică. Poate că acestui fapt i se datorează și atitudinea ezitantă a criticului. Ca președinte al U.S.R., el a încercat să minimalizeze și să eludeze problema. Ca autor al *Istoriei critice a literaturii române*, a răsucit-o pe toate fețele și a aplicat-o neunitar, contradictoriu. În cazul Noica, notele informative date la Securitate reprezintă doar un argument suplimentar pentru dezaprobarea, de către Manolescu, a naționalismului și a antiraționalismului. În cazul Doinaș, notele informative date la Securitate sînt menționate doar pe fugă de istoricul literar, în trecere, ca un detaliu banal, ce n-ar umbri importanța artistului (*"Astăzi, cînd știm din dosarul de la CNSAS al poetului că în 1984 el a încetat a-și mai respecta angajamentul semnat cu exact douăzeci de ani mai devreme, volumul Vinătoarea cu șoim ne apare într-o perspectivă diferită"*, p. 923). În cazul Caraion, în schimb, acest aspect se transformă într-o ghiulea devastatoare, azvîrlită să-l discrediteze în eternitate pe nenorocitul fost pușcăriaș politic: *"Tipărirea unora dintre notele informative n-a mai lăsat însă nici o speranță celor care au încercat să aere imaginea scriitorului: nimic, în acest nou gen, deloc literar, dar atît de abundent și de variat, nu întrece în mîrșăvie notele informative ale lui Artur - numele de cod al informatorului. (...) În astfel de cazuri, întrebarea care se pune este dacă valoarea operei răscumpără comportamentul omului. În cazul lui Caraion, răspunsul nu e sigur"* (p. 924).

Una și aceeași neleguire - colaborarea ocultă cu poliția politică a regimului comunist - e destinată, o dată, să decredibilizeze ideile extremiste ale unui autor, altă dată e consemnată cu detașare, iar altă dată vine ca o potențare la o tentativă de "lichidare". Nicolae Manolescu ar trebui să aibă, în această privință, ceva mai multă consecvență.

Din păcate, *Istoria critică a literaturii române* nu e lipsit de pasaje veninoase, ranchiunoase, unde autorul plătește polițe acumulate de-a lungul deceniilor. Una din paginile cele mai frapant falsificatoare îl vizează pe Paul Goma. Diferendul dintre cele două personalități era bine cunoscut. Se știau reproșurile usturătoare, formulate de fostul disident, care ne amintește mereu că, în timpul mișcării sale anticomuniste de protest, din 1977, criticul literar nu numai că nu l-a sprijinit, ci, prezent fiind în forurile de conducere ale breslei, a votat chiar excluderea lui Goma din Uniunea Scriitorilor. Un litigiu deschis îl constituie și aspectul scandalos că, în acești douăzeci de ani de postcomunism, nici unul dintre președinții U.S.R. (nici Mircea Dinescu, nici Laurențiu Ulici, nici Eugen Uricaru, nici Nicolae Manolescu) n-a făcut elementarul gest de demnitate de a-i prezenta scuze publice scriitorului ultragiurat, pentru nedreptățile suferite, și de a-l reprimi între membrii de drept ai instituției. Firește că aceste realități frustrante nu scuză paginile de pamflet vulgar și grobian, pe care fostul disident s-a simțit dator să



le publice, vizînd inclusiv aspecte din viața personală ori sentimentală a actualului demnitar. Cu atît mai mare era curiozitatea publicului, legată de concluzia diferendului, cu cît N. Manolescu a refuzat, de-a lungul anilor, să dea explicații frontale la acuzele care i se aduceau, ori să soluționeze disputa. El a optat mereu în favoarea unor manevre de învăluire, prin descurajarea comentariilor pozitive despre Goma, marginalizarea susținătorilor acestuia etc.

Acum problema se află sub ochii noștri. Tratarea sa tendențioasă, în *Istoria critică...*, e frapantă, atît prin ponderea meschină acordată romancierului (două coloane prizărite), prin plasarea lui falsificatoare (spre finalul cărții, în categoria "și alții"), cît și prin amputarea extensiei creației sale literare (care nici vorbă să se reducă doar la filonul memorialist). Afirmațiile specioase colcăie pe centimetru pătrat, încă din prima frază: *"O dată cu publicarea în Germania, în 1971, a romanului Ostinato, refuzat de cenzura din România, ia naștere «cazul Goma»"* (p. 1438). Dar cazul Goma a luat naștere, probabil, cîteva decenii mai devreme, atunci cînd tînărul basarabean a fost obligat să se refugieze, din fața trupelor sovietice, în România; atunci cînd, la vîrsta adolescenței, și-a văzut părinții arestați pe nedrept, rămînînd cu totul singur; atunci cînd, student fiind, a fost arestat și el, pentru vina de-a fi scris pagini neagreate de regimul comunist, și a îndurat cîteva ani de detenție și domiciliu obligatoriu, nemaiputînd să-și finalizeze studiile universitare. Eliminarea "motivațiilor" rebeliunii lui Goma reflectă o tratare parțializată a întregii cazuistici. Nicolae Manolescu, purtat de avîntul vindicativ, nu se dă în lături de la cele mai surprinzătoare contradicții. Pe de o parte, aflăm de la el că P. Goma este *"cel mai important disident român din regimul comunist"* (p. 1439). Pe de altă parte, însă, în aceeași pagină ni se spune că *"de la un punct încolo este evident că Goma, arestat și apoi silit să se expatrieze, își confecționează o biografie de rezistent și martir al comunismului"*. Ciudate aprecieri: de ce-ar mai fi trebuit cel mai important disident român să-și atribuie merite - false? - de martir al comunismului, într-un domeniu care-i era oricum recunoscut?!

O campanie insistentă, în care Securitatea încerca să-l discrediteze pe Goma, afirma că autorul ar fi lipsit de talent literar și, de aceea, ar căuta supape compensatorii, prin activismul civic. Detaliile intoxiciării, îndelungat promovate, au ieșit la iveală în revistele culturale, odată cu fragmente din dosarele



Securității. În perioada ceaușistă, manevra otrăvitoare era facilitată și de interzicerea cărților lui Goma în România. Dar, astăzi, asemenea situații sînt depășite. Paul Goma a publicat vreo 40 de titluri în limba sa maternă, în țara sa. Realitatea faptelor poate fi ușor verificată de cititori. Opiniile critice de tipul *“toate personajele vorbesc la fel: ele pier așa-zicînd pe limba autorului însuși. Manierismul este insuportabil. Narator și personaje delirează pe sute de pagini (...) precaritatea talentului...”* etc. (p. 1439) apar azi complet desuete și neadevărate. Din două, una: fie Goma este manierist (iar atunci dovedește un cult exagerat al formei, avînd un... talent supraabundent), fie este delirant (iar atunci pierde orice control asupra formei și conținutului manifestărilor sale). Din această contradicție Manolescu nu poate ieși.

Un alt reproș vizează faptul că *“memorialistica propriu-zisă a lui Goma este impură, viciată de veleități literare. Ea evocă atît evenimente, experiențe trăite de autor, cît și evenimente relatate de alții, nediscriminînd însă niciodată limpede între mărturia personală și prelucrarea unor informații care au circulat oral sau în cărți (cum ar fi acelea ale lui D. Bacu și Virgil Ierunca despre Fitești), mai mult, mixînd perspectiva cea mai net subiectivă și răceala documentului”* (p. 1438). Trimiterea se face, în mod transparent, la volumul lui Paul Goma, *Patimile după Fitești*. Critica este însă complet neavenită, întrucît avem de-a face aici tocmai cu un roman, asumat ca atare de autor, și nicidecum cu o carte memorialistică. Iar cît privește lucrarea lui Virgil Ierunca dedicată fenomenului Pitești, ea a apărut mai întîi sub formă de postfață la ediția franceză a romanului scris de Paul Goma! A “certa” un autor că ar fi “ciupit” idei din postfața propriei sale cărți denotă o rară stupiditate!

Atunci cînd Nicolae Manolescu regăsește anevoios poteca obiectivelor întemeiate – *“ultimii simpatizanți, Goma i-a pierdut scoborîndu-se la cel mai penibil antisemitism în eseul intitulat Săptămîna roșie (2002)”* –, directorul *României literare* izbutește cu greu să mai lase impresia că e imparțial.

La fel de neîntemeiată este și aprehensiunea sa față de personalitatea lui Norman Manea. Ironia ieftină – legată de faptul că prozatorul exilat ar exagera persecuțiile la care a fost supus în viața literară românească, din cauza originii sale evreiești – este cu totul deplasată. Nicolae Manolescu recurge din nou la prezentarea parțializată a realităților. După cum se știe, Norman Manea s-a aflat în episcenul scandalurilor naționaliste, nu doar înainte de 1989, cînd s-a străduit să critice pîcla ceaușistă, ci și ulterior. Luînd cuvîntul, după căderea dictaturii, Manea s-a referit, pe un ton ponderat, civilizată și sprijinindu-se pe numeroase citate, la furibunda tinerețe fascistă a lui Mircea Eliade (vezi eseul *Felix culpa*). Spre surprinderea cîtorva observatori ai culturii române, Norman Manea a fost țintuit din nou la stîlpul infamiei, pentru acest gest, nu doar de către cercurile naționalist-șovine ale *României Mari*, ci mai ales de unii intelectuali cu adîncă reputație democratică, europenistă. Printre ei s-a evidențiat, cu o dezagreabilă virulență, însăși Monica Lovinescu.

De la începutul anilor '90, perspectiva s-a mai limpezit. Istoricul-critic literar își poate însuși azi, cu zîmbetul pe buze, rezultatul luptelor de atunci, purtate în favoarea cunoașterii corecte a realităților. Dar persiflarea ștrengărească a antemergătorului său, care fusese atacat pe cele mai diverse fronturi, în ciuda dreptății evidente de care beneficia, rămîne reprobabilă.

(va urma)

Nostalgia paradisiacului

Ovidiu Pecican

Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură (Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, 1528 p.) a lui Nicolae Manolescu este, dintr-un alt unghi – să-i zicem „geopolitic”, în sensul în care vorbește timișoreanul Cornel Ungureanu despre o geografie a literaturii române (însă prin autori și regiuni reprezentate de ei, prin toposurile recognoscibile într-o geografie autentică pe care le reproduce pagina artistică) –, un produs din categoria... TVR înainte de inventarea TVR 3-ului („regina televiziunilor regionale de stat reunite sub bagheta unui vrăjitor din studiourile centrale, dar vizibile, cel puțin, dintr-o parte într-alta a țării). Este, totodată, la fel de sincronă și cu ediția românească a revistelor *Lettre internationale* ori *The New York Times Book Review*, aceste frumoase mostre de imperialism cultural liber – și cu strădanii – importat de aborigeni, unde poți afla totul despre gustul parizian și, respectiv, newyorkez în materie de carte literară, despre ce cred și cum spun francezii sau americanii în acest domeniu, dar de unde continente întregi au dispărut, biete atlantide naufragiate sub plictisul capricios al metropolelor fanate. Pe scurt, *Istoria critică* se putea, la fel de bine, intitula *O istorie selectivă și capricioasă a literaturii române de unde până unde vrea Nicolae Manolescu așa cum se vede ea din redacția României literare*. Nu este nicio persiflare aici, Doamne ferește! Mai degrabă încerc să surprind într-un titlu cât mai exact conținutul scăpat de sub controlul intenției inițiale și al iluziei finale. Selectivă, în orice caz – nu întotdeauna și critică –, istoria manolesciană este, capricioasă – la fel. Ea nu începe cu începutul și nici nu vine până la zi, semn că aluviunile optzecist-nouăzecist-douămiiste au învins răbdarea judecătorului literar.

În fine, sinteza în cauză înregistrează cât poate de bine (sau cât îi vine bine) cărțile și autorii care au izbutit să parcurgă fizic spațiul care le despărțea de biroul autorului, impunându-i-se ca prezență fizică și intrînd în sfera atenției lui. Au, din acest punct de vedere, o șansă până și scriitorii cu o operă modestă cantitativ sau/ și calitativ, însă suficient de invazivi cu proximitatea persoanei judeului literar. Totodată, este limpede pentru oricine citește cu harta agățată în cuiul dîndărătul biroului că șansele unei cărți sau ale unui autor contemporan de a străpunge miopia criticului – inerentă vârstei și favorizată de distanță – descresc cu cât distanța dintre locația primului și biroul ultimului este mai mare. Proba cea mai simplă și la îndemînă stă la îndemîna oricui. Se știe că până în 1859, respectiv până în 1918, literatura română a apărut, crescut și înflorit într-o pluralitate de provincii istorice. Cum sunt ele reprezentate, pentru perioadele respective, în ceaslovul manolescian? Poate cineva – urmînd un indice literar pe provincii – să reconstituie aportul semnificativ al fiecăreia dintre acestea la evoluția literelor noastre în general? Știm, după lectura acestei cărți, ce au dat mai bun Banatul, Parțiul, Ardealul, Maramureșul, Bucovina, Basarabia, Moldova, Dubrocea, Muntenia și Oltenia? Mă tem că nu tocmai... Se va obiecta, poate, că literatura nu crește pe județe, iar talentele nu răsar cu regularitate după un anumit număr de kilometri parcurși. Păi, tocmai asta este... Nu e de așteptat, de la o asemenea întreprindere recapitulativă, o catagrafie atentă la kilometri și locații. Dar acolo unde așa ceva există, de ce nu s-ar evidenția asta? Poate că membrii Cercului Literar de la Sibiu sunt neîmpliniți, fiecare luat în parte. De vină a putut fi epoca, lumea lor, capriciul biografic. Dar întîmplarea lor în același timp în spațiul studios al Sibiului și coagularea într-o formă de grupuscul cultural cu relevanță (și) beletristică nu poate fi sărită cu privirea. Și exemple mai sunt: să fie o simplă coincidență că Goga și Cioran s-au născut în aceeași zonă sibiană, în

perimetrul satului Rășinari? Dar poezii sătucului clujean Jucu – Mircea Petean și Marta Petreu, împreună cu rudele și prietenii lor de peste deal, poeta și pictorița Mariana Bojan și cu un anume liric pe nume Ion Mureșan – oare tot printr-o simplă întîmplare au răsărit în spațiul colinelor rurale din susul Clujului? Între Școala Ardeleană și gruparea prozatorilor târgovișteni sunt atâtea bogății care rămân nerelevante deplin sau chiar trecute cu vederea...

Desigur, proba focului se poate face și mai ușor. Exercițiu: să se compare după plac forța iradiantă a privirii manolesciene îndreptată asupra literaturii contemporane într-o succesiune de cercuri concentrice cu punctul de pornire în București (evident!) și până în cele mai îndepărtate locații ale literaturii române. Să zicem: să se compare numărul și calitatea comentariilor referitoare la autori și cărți bucureștene în raport cu cei din Brașov, Sibiu, Suceava (primul cerc) și cu cei din Timișoara, Arad, Oradea, Sighet, Iași, Galați, Constanța. Probabil că, înafara ieșenilor – beneficiari ai atuului unui statut de fostă capitală culturală vitală și ai unor edituri puternice – restul lumii va ieși destul de șifonată. Distanța estompează formele și culorile, se știe.

Alături de întîmpinările de până aici – nu doar cele din prezenta pagină, ci și din episoadele anterioare ale discuției pe care o încerc –, rămân deschise și alte piste de analiză. Se va spune, poate, că, în ce mă privește, le-am preferat pe cele care aduc un aer (nesuferit? simpatic?) de corectitudine politică. La o asemenea, eventuală, remarcă, nu pot decât să dau din umeri și să zic: dacă este corectitudine, n-are decât să fie și politică. Un lucru este sigur: mai multe lecturi încruciate, mai multe criterii avute în vedere, ajută într-o mai mare măsură unei calibrări corecte a textului analizat într-un orizont de așteptare și, până la urmă, și pe o scară valorică în judecata unei epoci istorice; în cazul de față, a noastră.

Istoria literară – critică, firește, nu simplă expozitivă (dar cine mai vrea să scrie așa ceva?) – este, principial vorbind, un instrument al revizitării cu intenții valorizante. Scatoalcele le rezervăm întîmpinărilor, studiilor parțiale, altor piese de artilerie și arme albe. Intenția exemplarității, a ilustrării bogăției și diversității, a conturării tărîmului visat al performanței și abundenței fac din orice proiect de acest gen un decalc după planurile paradisiace ale divinității. „Critic”, mă gândesc, nu ar trebui să însemne, într-o istorie literară, corecții aplicate cu vîna de bou, bosumflare, mărîială posacă, ci mai degrabă festin, tur turistic emerveiat – na! –, bucuria geografiei plaiurilor înverzite și însorite ale unui parcurs desprins din durată lungă.

Și fiindcă tot vine vorba despre durată lungă – concept francez, dintr-un autor folosit de Nicolae Manolescu – nu se înțelege de ce, admirîndu-l pe Fernand Braudel și apelînd la lecția lui istoriografică, Manolescu nu îi adaptează modelul la propriile intenții, urmîrind în trei mișcări evoluțiile: prima, a lentei marea a înfiripării unor linii de forță ale culturii române prin întreaga literatură, în contextul economic și socio-politic, idiomatic, în care ea s-a înfiripat; a doua, pe curente și tendințe, pe grupări și afinități; iar a treia, acordînd atenția cuvenită înșilor și obiectelor literare generate de aceștia. Deja o astfel de complexitate ar fi asigurat o altă statură montgolfierului manolescian.

Neîntîmplîndu-se astfel, nu-mi rămîne decât să spun: poate altădată. E bine și așa. Atîta s-a putut, să ne mulțumim cu atîta.

poezia

Constantin Acosmei

Relatarea unui copil

Într-o duminică seara, eu mă jucam la poartă - legam cu capete de sfoară mai multe pietre și bețe între ele și apoi le aruncam ca să se agațe pe sîrmele electrice. Când începuse să se întunece, mama a ieșit din ogradă și m-a trimis după pălărie. Pe drum, niște copii au aruncat cu pietre într-o baltă, ca să mă stropească pe cînd treceam. Când am ajuns la crîșmă, doi oameni se băteau, răsturnînd mesele de tablă de pe terasă. Unul avea în mîină o sticlă cu fundul spart, iar celălalt un picior de scaun. Alți oameni stăteau și se uitau la ei. M-am mai învîrtit pe acolo și l-am văzut pe tatăl meu dormind într-un șanț. Costumul cel bun era plin de glod, pantofii erau înfundati în mîl, un capăt desfăcut al curelei de la pantaloni spînzura peste buruieni. M-am apropiat tiptil și i-am luat pălăria, ca să nu i-o fure cineva. Atunci el a ridicat capul, cu fața roșie și umflată de la urzicătură, și a început să înjure, apoi a băut niște vin din sticlă și s-a culcat la loc. Eu mi-am pus pe cap pălăria lui asudată, care îmi cădea pe ochi, și am pornit înapoi. Pînă acasă mai mult am alergat ferindu-mă, fiindcă un copil mai mare tot încerca să dea peste mine cu bicicleta.

Relatarea unui copil

Într-o zi mergeam pe drum cu o fată. Un copil cățărat pe gard a început să strige după noi: *Gagica și gagele!* M-am oprit și l-am amenințat: *Lasă că treci tu pe la poartă pe la mine!*... (Mi-am umplut obrazii cu aer și apoi i-am lovit cu pumnul, ca să țîșnească aerul printre buze.) *...Îți umflu botul!* Între timp, un copil mai mare, care sărise peste gard mai la vale, s-a apropiat pe furis din spate și mi-a tras în jos pantalonii de trening, apoi a început să-mi dea dupaci în spinare. Am vrut s-o rup la fugă, dar m-am împiedicat în pantalonii lăsați pe vine și m-am prăbușit pe prundiș, julindu-mi genunchii. Am răcnit pînă cînd copilul care mă cafta mi-a dat pace și a intrat în ogradă. M-am sculat din colb, mi-am ridicat pantalonii și am pornit mai departe. Cînd am trecut, cu capul în pămînt, pe lîngă un moșneag, acesta a

strigat: *Bună ziua - hlăcău!*, apoi a început să ridă răgușit. O femeie care se uita peste gard m-a ocărît că nu port respectul la oameni pe drum. Mai încolo, după cotitură, am luat un bolovan și i-am ologit femeii niște pui, care umblau după cloșcă prin șanț. Fata, care alergase înainte, s-a apropiat și a început să rostească, cu vocea sugrumată, arătînd către mine cu degetul: *Treaba ta! Nu mă interesează! Te spun!* Am mai mers și am ajuns acasă. Cînd m-a văzut, mama mi-a zis: *Bine ți-au făcut! Așa-ți trebuie!*



Relatarea unui bărbat

N-am avut încotro. Umblam pe o stradă printre cîrduri de oameni străini, trăgînd cu urechea la înjurăturile lor. M-am oprit asurzit de claxonul unei mașini, am întors capul și farurile m-au orbit. Atunci m-a cîrpit peste gură un tînar - care întinsese mîna să ceară țigări. Am intrat într-o crîșmă, am plătit un pahar, m-am așezat la masa din colț și am stat acolo pînă cînd m-a văzut un paznic, m-a apucat de mîncă și m-a tîrît afară. Am intrat într-un bloc, am urcat pe întuneric cîteva etaje și am sunat la ușa unui apartament. Un bătrîn în pijama a deschis și m-a îmbrîncit cu putere pe scări. Am ieșit din bloc pe ușa din spate, m-am vîrît printre scaieții uscați. Atunci am zărit în beznă pe un bolovan lîngă zid niște excremente de ciine fosforescente.

Relatarea unui bătrîn

Într-o zi am călătorit la oraș. Autobuzul aglomerat cobora serpentinele în viteză. O doamnă s-a ridicat de pe scaun, a scos din buzunarul genții

de voiaj o sacoșă de plastic (imprimată cu poza unei femei în chiloți călare pe o motocicletă), apoi s-a așezat și, desfăcîndu-și punga în față, a vomat icnind de cîteva ori. Ajungînd în oraș, am căutat magazinul universal și am urcat pe scările rulante pînă la ultimul etaj. O femeie gravidă stătea la coadă ca să plătească un coș plin cu scutece și pelinci. Cuprinsă pe neașteptate de grețuri, a făcut doi pași în lateral și a vomat în pumni, cu ochii holbați și cu fața lividă. Am coborît din magazin, am intrat într-o crîșmă din apropiere și am făcut consumație. Mai tîrziu am traversat strada, împleticindu-mă printre mașini și claxoane, am intrat în parc și m-am lungit cu fața în sus pe o bancă, în bătaia soarelui. Nu după mult timp am început să horcăi și să mă zvîrcolesc, înecîndu-mă cu propria vomă. M-am întors cu trenul personal. În compartiment stăteau de vorbă o profesoară navetistă și o femeie care mergea la mănăstiri. În liniștea lăsată după intrarea trenului în tunel, am aprins bricheta și le-am surprins pe amîndouă cu limba scoasă, schimonosindu-se la mine.

relatarea unui bătrîn

Am dat pătura la o parte și am început să culeg în palmă de pe cearșaf firmituri de pîine, fire de tutun, coji de var, unghii tăiate, o zgaibă uscată. Am adunat în chiuvetă hîrțile mototolite de sub pat și le-am dat foc cu bricheta. Apoi am deschis robinetul și scrumul a sfîrîit. Bucăți negre de spuză au început să plutească prin cameră. Am ieșit pe balcon, mi-am încheștat mîinile pe balustradă și m-am uitat în jos. De la blocurile vecine se auzea liturghia la un aparat de radio dat tare. Atunci am început să sughit. Am traversat camera și am ieșit pe hol, lăsînd ușa numai alăturată. Așteptam să o trîntească curentul, să mă sperii și să îmi treacă sughițul. Pe cînd făceam cîteva pași prin fața ușii, ca să îmi distrag atenția, am alunecat pe un scuipat. Nu m-am mai putut ridica. Am reușit doar să mă sprijin cu moalele capului de perete. Am deschis gura și am început să-mi clatin încet un dinte cu degetul.



emoticon

Misivă unui șef de la moravuri

Șerban Foarță

N-am avut onoarea, domnul meu, să fac (să fuck?) un pa(c)t cu prostituția (ca, odinioară, Maldoror).

Ușile caselor de toleranță mi s-au închis în nas în '48 (alt, bineînțeles, pașopt), cînd aveam șase ani neîmpliniți, - imediat după abolirea monarhiei...

În paranteză fie spus: în orwelliano (!) Domini '84 (care e inversul lui '48), - în vizită la noi acasă, meșterul Romulus Vulpescu (mai puțin vadimnic decât după!), ce locuise, în copilărie, în preajma rău famatei „Cruci de piatră”, ne-a povestit cum, în amurgul zilei funeste de 30 decembrie, o „răsturnică” din vecini (care mai sta, din cînd în cînd, cu mama poetului, la o șuetă), a năvălit la ei, strigînd: „Ce-o să ne facem noi, acum?”

Și nu se înșela deloc în panica și spaima ei, căci singur Regele fusese, pînă atunci, garantul oricărei

toleranțe, - regalității incumbându-i, din vremi imemorabile, protecția semenilor marginalizați, de prin ghetouri, lupanare, leprozerii ș. cl.

Astfel făcîndu-se că abolirea monarhiei a dus, cîteva luni de zile mai tîrziu, la lichidarea sine die a „caselor închise” (maisons closes).

Aveam vreo nouă-zece ani cînd, dibuind, prin biblioteca noastră, un roman (tradus din franțuzește, cred) cu titlul *Prostituata*, am tras concluzia că e vorba, într-însul, de o „prost situată”!

Nu eram prea departe de adevărul ca atare, - fie și dacă unele situații consecutive prostituției (de ordin, mai cu seamă, financiar, dar, uneori, și sufletesc) sunt de natură să mă cam dezmetă.

Mai apoi, față de fetele acestea, care preiau asupra-le o parte din ceea ce ar fi *peccata mundi* (de unde și compasiunea antifilistinului Iisus față de

Maria Magdalena, - dacă aceasta, iar nu alta este, totuși, femeia păcătoasă din Scripturi), am avut (și am) un sentiment de fascinație și fraternitate.

Cea dintâi ar fi de ordin pur cosmetic (nu fără o notă baudelairiană), - în sensul unei foarte vechi, greu rezistibile atracții masculine pentru stridentul fard (obligatoriu?), ce face, vorba lui Bacovia, din (orice?) prostituată o „mască de culori” (ca și, de altminteri, din mai toate cadănele haremului horticol).

A doua, de natură pur umană: o empatie care iartă, căci înțelege, orice decădere. Nu sunt victima vreunui romantism (à la Dostoievski sau Hugo); dar, ca artist, ca ins dubios prin definiție, nu pot să nu le fiu alături, - mai cu seamă cînd sunt maltratate de proxeneții incalificabili sau de grobieni refuțați.

Nefrecventînd, în rest, niciun bordel (termen neinclus în Dicționarul francez-român din '67, nici cu semnificația, cel puțin, de „grand désordre”, de „harababură”), mi-e dat, pesemne, a rămîne veșnic în anticamera acestor domnișoare: nu în budoarul lor, ci... *au bord d'elles!*

proza

Terminus

Adrian Suci

(fragment)

Uneori, mă trezesc noaptea visînd că beau ceai de cimbrisor. Cimbrisorul este o plantă aromată care e foarte bună de ceai și care crește la altitudini mari, adică la munte dar numai în țările în care sînt munți. Dacă te trezești noaptea visînd că bei ceai de cimbrisor, avînd în vedere că majoritatea oamenilor visează că zboară sau că sînt vedete în culmea gloriei, înseamnă că ai o gîndire avant-gardistă și-ți pui probleme inedite și complexe. De pildă: cum arată lumea din perspectiva unui fir de cimbrisor? El are o familie, o mămică, un tătuc la care le e dor să-l revadă și habar n-au că a sfîrșit în fiertura unui domn de la oraș? Oare plantele de cimbrisor au o formă elaborată de educație a generațiilor tinere prin comunicare tactică la nivelul rădăcinilor și oare există cimbrisorii psihologi care scriu tratate voluminoase despre tot felul de probleme? În cazul ăsta, bibliotecile publice ale cimbrisorilor ar fi organizate, probabil, de-a dreptul în mușuroaie iar furnicile bibliotecar ar fi caracterizate de amabilitate, competență și eleganță în exprimare.

Într-o asemenea conjunctură, pentru cimbrisorii, echivalentul fenomenelor meteo extreme la specia care scrie cărți despre cum visează că bea ceai de cimbrisor este bălegatul vacilor, pășutul oilor și pipilicul căteilor rătăciți prin peisajul alpin. Iar în situații de criză, cimbrisorii se adună în jurul unui foc de afine și adorm doar după ce găsesc soluții la problemele puse pe tapet (deși ei nu cunosc tapetul). În adîncul celui mai adînc somn, e sigur că un cimbrisor visează că bea ceai de om și începe să scrie despre oameni și problemele lor.

E greu de crezut că m-ar putea convinge cineva de ceva. Visele cu ceai de cimbrisor sau oricare altele sînt singurele lucruri importante și nici măcar la ele nu țin deloc. Nu țin deloc la lucruri. Cînd eram mic, tata mă bătea pentru că rupeam ghetele cele bune, hainele de sărbătoare și caietele dictando și eu l-am iubit foarte tare. După aia, din lene, eu n-am bătut pe nimeni, decît din obligație profesională. Mi-e așa lene să bat pe vreunul sau să mă contrazic cu cineva că nici măcar nu sînt disponibil pentru relații interumane: nu poți să ai relații strînse cu cineva pe care nu-l bați sau nu-l contrazici, alea sînt relații superficiale cam ca relațiile cu gîștele pe care le hrănești pe lac. Așadar, sînt singur: mor de lene și nu-mi place să am relații cu gîștele. Asta s-ar numi dilemă, adică un fel de chestie complicată din care, dacă ai ieși, ți-ar părea rău că ai ieșit și, dacă nu ai ieși, iară ți-ar părea rău, nu neapărat că n-ai ieșit da' ai avea așa, un fel de regret.

Da! Mai ales regretele le urăsc. Sîntem o specie de regretaci, cred că de-aia o să și disperăm și dispărem pînă la urmă, nu de la bomba atomică sau de la încălzirea globală. În toate filmele de la TV e cite o timpită care plînge după cite un timpit, indiferent de natura relațiilor dintre ei și viceversa. Nu poți să faci o plimbare de o jumătate de oră - indiferent de oră - în parc fără întîlnești cel puțin trei înmuietori de batiste de ambe sexe. Cred că,

numai într-un an, mucii și lacrimile de la regrete ar putea să înece piramida lui Keops, turnul Eiffel și circuitul de Formula 1 de la Monte Carlo. Și statuia Libertății, că cel mai mult se regretă în filmele americane.

Așadar, nu regret nimic. Mă piș, mă... cutare, mă... cutare și nu regret. Transpir foarte tare vara, e singurul fluid transparent pe care-l produc și nu regret. Ultima dată am lăcrimat în burta lu' mama cînd a avut ea poftă și-a mîncat cîrnat fript cu un muștar așa de iute că-mi iese și acuma pe nas cînd îmi aduc aminte. Și mama nici măcar n-a murit din indigestie pînă la urmă, a murit din cu totul și cu totul alte motive, după ce mă expulzase pe mine în lumea asta de regretaci amatori că nici măcar la asta nu se pricep, ăștia regretă cu aerul că sînt înghesuiți în autobuz sau că i-au călcat iubitele pe bătăture la dans.

Cînd faci un lucru pentru prima dată după optzeci de ani, aproape că ești emoționat. Azi-noapte m-am căcat pe mine pentru prima dată după optzeci de ani. A fost catifelat, cald și a mirosit a lapte acrit. Am visat leagăne, călușei, cutii muzicale, turtă dulce și un fluier de polițist. M-am trezit cu privirea în ochii verzi ai Olgăi. Mi-ar fi plăcut să spună „te-ai căcat pe tine”. Dar ea nu face reproșuri. S-a chinuit să mă care în baie, m-a așezat pe scaunul meu de duș, m-a spălat cu grijă, m-a pudrat cu talc pe coaie, a schimbat așternuturile. A fost o zi oarecare.

- Să știi că există pempărși speciali pentru bătrîni, i-am spus. Ia bani și du-te cumpără!

- Vreți d-voastră?

- Da, vreau.

Am să mă cac pe mine în fiecare noapte care mi-a mai rămas. E ultima mea plăcere, n-o să mi-o răpească nimeni. Pempărșii sînt doar o manieră decentă de a-i spune Olgăi că e o femeie cumsecade.

Trupul amorțește și-l uiți. Mîntea e un cinematograf din care nu poți ieși. Ești silit să vezi toate filmele, nu ai răgaz, nu poți întoarce privirea, închizi degeaba ochii. Un uragan de filme montate de diavoli beți. Un cazan clocotind pe care nu-l poți scoate din cap. Merită să mori fie și numai să o faci să tacă.

Olga și-a adus copiii să-mi spună noapte bună. Copiii îmi plac, ei se uită la mine cu o privire lipsită de milă, copiii sînt cruzi, sînt vii, necastrați.

- Ai învățat să citești?

- Da, spune Tudor, am opt ani, deja citesc o carte.

Tudor arată de parcă ar atîrna. Parcă ar avea un cui la spate de care atîrnă și cuiul merge cu el peste tot. Cred că nici nu poate dormi pe spate din cauza cuiului.

“Pacientul în vîrstă de 87 de ani este cunoscut cu PAR și cu gonartroză secundară bilaterală operată pe partea dreaptă în alt serviciu (artroplastie cu PT - 2003). În 2008 în urma unui traumatism s-a diagnosticat luxația PT genunchiului drept cu degradarea



montajului, redusă inițial ortopedic. Pe 10.03.2008 s-a practicat ablația PT și datorită suspiciunii de proces septic local s-a montat un spacer de ciment acrilic. S-a instituit tratament antibiotic. Pe 27.03.2008 s-a practicat ablația spacerului de ciment și artroplastie cu PT tip modular genunchi drept și refacerea cu allogrefă masivă osoasă a femurului și a tibiei. Pentru sutura plăgii a fost necesară prelevarea de autogrefă de fascie gambieră. Evoluția postoperatorie a fost favorabilă. Recomandări bla, bla, bla.”

Doctorii sînt simpatici, cum se chinuie ei să pună pe roate orice hoit care le vine la îndemînă. Iar eu sînt un hoit de lux, numai ultima proteză m-a costat vreo zece mii de Euro. Plus ce-am lăsat prin spital în două luni de internare, anesteziști, asistente, chirurși, brancardieri.

- Domnule general, nu trebuie să vă fie frică, anestezia e cît se poate de sigură, a spus anestezistul după ce și-a luat plicul.

- Te bag în pizda mă-tii, i-am răspuns. Ți se pare că fac pe mine de frică? N-am nici o frică, numai dureri care mă scot din minți. Dacă ești meseriaș, fă să țină anestezia aia cît mai mult.

Am trecut prin trei anestezii generale și am avut nefericirea să mă trezesc din toate trei.

“Numa' atîta te blestem, a gemut unul după o noapte de anchetă, să nu mori în somn”. I-am tras un dos de palmă de-a scuipat vreo trei dinți. În amintirea lui tata, să putrezească ușor.

Trag după mine un picior la fel de inutil ca o păpușă de cîrpe în tratamentul cancerului mamar. Sînt la a doua proteză mobilă de genunchi și dacă trăiesc destul să rod și bucata asta de fier, o să-mi pună o proteză fixă. Cu speranța că, poate, la a patra anestezie generală...

interviu

„E momentul să discutăm serios ce vrem de la TIFF”

de vorbă cu Tudor Giurgiu și Mihai Chirilov

Tudor Giurgiu și Mihai Chirilov arată, via mail, care sunt problemele legate de finanțarea celei de-a noua ediții a TIFF-ului (29 mai - 7 iunie 2009), dar și câteva dintre surprizele festivalului, devenit brand al Clujului. Ce cred că ar merita să facă cititorii *Tribunei* după ce prăcurg afirmațiile lui Tudor Giurgiu vizavi de finanțarea nișel defectuoasă a festivalului din partea Consiliului Local? Păi, e simplu: nu ar strica puțină presiune într-un fel sau altul asupra autorităților locale din partea intelectualilor clujeni pentru ca acestea să se implice și mai tare într-un festival de marcă al României și care aduce atâția spectatori în cinematografe!

Adi Dohotaru: - Tudor Giurgiu, în ce măsură ești mulțumit de contribuția de zece la sută (100.000 de euro) a Primăriei Cluj-Napoca pentru festival? Ai date din alte orașe unde se organizează astfel de festivaluri? În ce măsură se implică financiar acolo autoritățile locale?

Tudor Giurgiu: - Contribuția Primăriei este esențială pentru reușita Festivalului. Cred, însă, că deja TIFF-ul a adus foarte multe Clujului la nivel internațional, efectele fiind similare pe plan cultural cu ce a făcut CFR-ul pentru fotbal, dacă vreți. Continui să mă întâlnesc cu oameni peste tot în lume care au auzit de TIFF, care își doresc să vină la acest festival, îl apreciază drept nr. 1 în România și unul dintre cele mai importante evenimente din regiune. E puțin frustrant, de ce să nu recunosc, că nu simt încă o preocupare a autorităților locale pentru a vedea cum putem dezvolta împreună acest eveniment care a devenit în scurt timp un autentic brand clujean. Nu este normal ca toate discuțiile să se învârtă o singură dată pe an în jurul cifrelor și a întrebării „cu câți bani participă Primăria?” sau „de ce TIFF solicită X bani?”.

TIFF-ul e un organism viu, care trăiește și muncește 12 luni pe an, nu doar două-trei. Organizăm workshopuri, standuri de promovare a cinematografilei române la Cannes și Berlin, o echipă mică de oameni încearcă să facă așa cum trebuie un festival și nu pe genunchi. Se văd filme, se contactează realizatori și vedete din toamnă, adică cu opt luni înaintea TIFF-ului. În mod normal, la majoritatea festivalurilor de film similare cu TIFF, municipalitatea este un vector principal în organizare, nu doar din perspectiva finanțării, cât mai ales a evaluării beneficiilor pe termen lung. E deja de notorietate că de câțiva ani TIFF nu înseamnă doar proiecții de film în niște săli de cinema. Înseamnă concerte, expoziții, spectacole de teatru, workshop-uri pentru copii, excursii în județ pentru invitații străini, plus un aflus de turiști români în week-end, interesați fiind de turism cultural. Și mai înseamnă bani mulți cheltuiți în Cluj de toți acești oameni pentru diferite servicii.

Zece la sută e o contribuție mică și sper că factorii de decizie vor reflecta asupra acestei probleme. Îl cunosc pe domnul Apostu, noul primar, și am avut impresia unui om preocupat de problemele Clujului și suficient de deschis pentru a realiza că o dată pe an, întreg Clujul intră în sărbătoare și e păcat să oprim această tradiție. În plus, sper ca odată cu preluarea de către Consiliul Local a sălilor de cinema cândva vedete (Republica și Arta), să putem realiza un parteneriat pentru a nu le lăsa să moară. Cred că experiența noastră în domeniu este un atu care trebuie exploatat; în plus, sunt extrem de legat

afectiv de aceste săli și m-aș bucura să le putem revigora. În acest moment, ele se află în moarte clinică.

În acest moment, TIFF nu e doar amenințat de criză (e important de știut că multe festivaluri în Europa au renunțat la organizarea ediției 2009), dar mai ales de condițiile complicate de logistică pe care le ridică organizarea unui festival care nu se află în capitala României. Înseamnă, în primul rând, bani extrem de mulți cheltuiți pe cazare și transport, capitole de cheltuieli unde anul trecut am fost în depășire de buget. Prețul acelorași servicii în Cluj a crescut cu peste 20-30% în ultimii trei ani, or suntem puși în situația de a alege dacă vrem să facem un festival de o amploare mai mică sau un festival care să crească în notorietate.

Pot să dau multe exemple despre felul în care autoritățile locale finanțează festivaluri similare și contribuțiile depășesc în general 200.000 euro. Sibiul e un model pentru susținerea festivalului de teatru și acolo vorbim de eforturi conjugate (Consiliul Local și Județean) de peste 500.000 euro. Mai pot da multe exemple, dar relevantă mi se pare doar necesitatea unui dialog între organizatori și autoritățile locale despre locul TIFF-ului într-o strategie culturală și de branding a orașului pe termen lung (dacă există). În multe țări europene, un astfel de festival atrage producători de vinuri, de artizanat, iar turismul regional are multe de câștigat.

Noi cred că deja am făcut prea multă muncă de pionierat în sensul ăsta, e momentul să discutăm serios ce vrem de la acest festival, dintr-o perspectivă a interesului public, local și județean.

Adi Dohotaru: - Va rula în festival documentarul tău Nunți, muzici și casete video (felicități, m-am distrat și întristat oarecum în același timp)?

Tudor Giurgiu: - Nunți, muzici și casete video va fi difuzat, probabil, într-un program special care va sta sub emblema partenerului nostru tradițional, HBO. Se vor arăta astfel toate producțiile originale de documentar realizate de HBO.

Adi Dohotaru: - Mihai Chirilov, câte filme preconizezi să intre în concurs? Ce secțiuni mai speciale sunt?

Mihai Chirilov: - În concursul principal intră, la fel ca în fiecare an, 12 titluri din toată lumea, filme regizate de autori aflați la primul sau al doilea film, care concurează pentru Trofeul Transilvania (10.000 euro) și alte premii (actorie, imagine, regie, premiul publicului). Mai există



M. Chirilov, T. Giurgiu, G. Bodea și Rik Vermeulen

însă o competiție paralelă, în care miza este prestigiosul Premiu FIPRESCI (Federația Internațională a Presei Cinematografice); secțiunea competitivă de scurtmetraje tematice (fantastice, de groază sau experimentale, tot 12 titluri), plus competiția națională deschisă tuturor filmelor românești selecționate în maratonul de trei zile al Zilelor Filmului Românesc, recompensată cu un premiu pentru lungmetraj, respectiv scurtmetraj.

Dintre secțiunile noi ale acestui an, reprezentative ar fi: Focus Finlanda, care include lungmetraje și documentare foarte recente (printre care *Sauna*, *Tommy și Forbidden Fruit*, acesta din urmă prezentat la Berlinala 2009), un best of al celor mai importante succese festivaliere finlandeze ale ultimilor ani (printre care *Frozen Land*, *Screaming Men*), o retrospectivă Mika Kaurismaki (inclus în secțiunea 3x3, trei regizori cu trei filme marcante ale carierei lor, prezentate de regizor însuși) și un program special dedicat unei galerii de artă, incluzând lucrările video ale celei mai importante „video-artist” finlandeze, Eija Liisa Ahtila. O secțiune specială e dedicată aniversării a 20 de ani de la momentul '89.

Adi Dohotaru: - Mizezi pe anumite filme care să devină favorite ale publicului?

Mihai Chirilov: - Ca-ntotdeauna, mizăm pe anumite filme care să devină favorite ale publicului (în principal, din rândul titlurilor din competiție, care a ajuns focarul de maxim interes al TIFF-ului, dar și cele din secțiunile care s-au bucurat de succes la edițiile anterioare: *Supernova*, cu filme premiate în marile festivaluri, și *No Limit*, cu filme deranjante și provocatoare). Sunt însă convins că filmele românești noi vor face o figură foarte bună la TIFF în acest an și că interesul pentru ele va genera din nou cozi nesfârșite la casele de bilete: e vorba de noul proiect girat de Cristian Mungiu (*Amintiri din Epoca de Aur*), de noul film al lui Corneliu Porumboiu, dar și de debuturile în regie ale scenaristului Răzvan Rădulescu (*Felicia, înainte de toate*) și producătorului Bobby Păunescu (*Francesca*, având-o pe Monica Bărlădeanu în rolul principal). Experiența celor șapte ediții de TIFF ne-a învățat însă și cu surprize, așa că favoriții publicului pot sări de unde nici nu te aștepti.

Interviu realizat de
Adi Dohotaru

tra-ford

Doi poeți helikonarzi

Karácsonyi Zsolt


Karácsonyi Zsolt (n. 1977, Arad): poet, traducător, redactor șef-adjunct al revistei Helikon din Cluj-Napoca. Premiat cu premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România (2001) și al Uniunii Scriitorilor Maghiari din Ardeal, pentru poezie (2006). Volume de poezii: *Campanie de iarnă* (2001), *Țărnuț galben* (2003), *Marele kilometrik* (2006).

Crisalidă

Dacă se-ndulcește vremea,
dacă iarna-și moaie-naltul
ei omăt, – aminte adă-ți
că, estimp, și tu ești altul.

Ține minte să-nhați clipa,
și că, sub seninul bolții,
și din față, și din coaste,
fiara-și dezgolește colții.

Vânător ești, vai, degeaba,
când, un altul, în cătare
te ia... Bună e doar altă
decât cea de ieri cărare.

Oricum ai privi-o, nu e
foarte nostimă această
lume-n care fără greș e

numai crisalida castă,
ce privește-se pe sine
de strădincolo de oră,
iar ce e metamorfoză,
bineînțeleș, ignoră.

Că se schimbă lumea, nu e
treaba ei; ea vede-o lină
pajiște și stie unde
fost-a și va fi colină.

Ea și semenele-i care,
pe când printre tufe șchioapeți,
simt și starea-ți de-altădată,
și că-ncepi, treptat, să scapeți, –

iar tu nu știi cum pot râde
niște diafane corpuri,
pe când inima-ți începe
s-aibe forma unei scorburi.

Intră în scenă maestrul coregraf

Atlantidă nu-i orașul,
dar se tot scufundă lin;
cu nimicul n-are graniți,
ci cu soarele-n declin.

Insulă, nici continent nu-i,
dar dizolvă-se domol
noaptea, când stafia lunii
râde-n peisajul gol.

Gol – căci, de atâta fier,
fiare nu mai vezi pe-aici.
O stea mută-nghite,-n stradă,
arborii tot mai pitici.

Pe pavaj, un neștiut
înger cade ca un lemn,
tremură, dar luminează,
de iubire-i, încă, demn, –

nu de cea din ceruri! Pentru
o cetate în balans
și-afundare, – un maestru
ar putea fi el, de dans.

Idolatrizabil, căci
suflă-n dudu și bun vad
taie-i ălui de-o să joace,
măine, tontoroiu,-n iad.

Calm la chip e, deși-i fierbe
seva-n el, – zicându-și: „Nu-mi
dați un șut în fund, s-ajung la
capătul acestei lumi?”

Paradis și iad se-mbină
într-o sticlă de spirt orb.
Ci vizibilă se face
melodia,-n timp ce-o sorb.

Pe această melodie
dănțuie,ucid și hoți
is cei ce, de la maestru,
învățat-au pașii toți.

Vede glumele lor șui,
gura și-ar deschide-o el, –
în orașul care pierde,-n
hăul nopților, nivel.

Spațiu-timp

Prințul fi-va rege; grof,
domnișorul nemaijun, –
lucrurile-mi trecătoare,
doar eu nu pot să le-adun.

Se rup dinții, barba crește,
frecă pielea vremii, – dar
sub ea nu vezi nemurirea
cea promisă nouă,-n dar.

Mândru-mi viitor, un înger
calp mi-l face-o ploaie-n gol,
iar trecutu-mi, de la sine,
risipește-mi-se-n sol.

Gata! Trebuie răspuns
trucului cu truc mărunț,
cu cald – ploii: să asude
păru-ajuns tot mai cărunț.

Dacă-nhaț și timp, și spațiu,
le amestec... Nemaijun,
domnișoru-i grof; crai – prințul
cel de până în ajun.

Riscurile rangurilor

Peste lună, peste ștreang,
peste gangul cel rectanglu
râde-n hohot un lord anglu,
nu Lord Byron, dar de rang.
Peste lună, peste gangul
unde bubuie un gong,
nu stă Byron în șezlong,
însă se menține rangul.
Peste lună, peste gang,
nu se mai aude gongul
ce-ar suna, dacă oblongul
gong ar scoate un balang.
Pe sub lună și oblonga
sculă, stăruie un anglu
să asculte un trianglu
subteran, sunând milonga.



Papp Attila Zsolt



Papp Attila Zsolt (1979, Lugoj): poet, traducător, redactor al revistei Helikon din Cluj-Napoca. Premiat cu premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România. Volume de poezii: *Tentația Sudului* (2002), *Han pe pământul nimănu* (2008).

Cai, felinare-n zori

Caii-ți invadează visele,-ntr-o bună zi, cu zecile, - au ochi de foc și culoarea nopții fără lună.

Negrul nopților, pe care numai ochii lor îl străpung, din loc în loc, - felinare,-n zori, prin pietele din Praga, pe pavajul cubic, în galop. Copitele-ți zvâcnesc în tâmpile, îți invadează visul scurt, cai negri ca noaptea, cu ochi roșii. Ochi de foc.

Se-aude scârțâind, sub tine, patul când te trezești și nu știi dacă zi e, iar mâna-ți băjbâie,-n semitrezie, de-a lungul, pe noptieră, și de-a latul, după un strop de apă minerală. și pare-ți-se,-n încă-netrezie, că li se mai aude nechezatul.

Stau dincolo de geamu-nchis, caii-mi mai găfâie în ceafă,-n așteptare: pe tine te scrutez, - în vis.

Amiază, timp

De parcă ar mai fi această lume greoaie, pulsatilă,-n viață încă, ruină vană-n vântul fără sens, de parcă i-ai mai pipăi materia - trupul dens,
realitatea-n miezu-acestei zile.

Deja respiră-n fața casei:
ca să vezi!
Ieși la lumină, mi te uiți în ochi;
fantomă fără trup, - nu am dovezi
că ești mai mult decât o suprafață
de-o netezime reflectantă:
o fantă-n carne,
vântul te pătrunde.

Oglindă-ncremenită: într-însa, chipul tău,
misivă expediată în neunde.

Balkan-Expresul

Balkan-Expresul șuieră în zori.
Mai sforăie-n ghereta-i strâmtă domnul acar, dând stop sau verde-oricărui tren, - pe când, la patru,-orașu-și doarme somnul.

Iar ceasu-acesta,-n gară, moțâind,
de mi-l petrec, - prin fumegosul aer,
mai pot vedea cum, lung, cu mâna-mi face
o galeșă duduie biedermaier.

Dintr-un compartiment, se întrevede
prin geam, o albă, mai demult, batistă.
Balkan-Expresul - unde-i? Până-n ziuă,
vremelnic e tot ceea ce există.

În geamul vag, duduia biedermaier.
Balkan-Expresu,-n goană, uite-l colo,
pe pod, - luându-mi inima cu el.

și nu-i cin' să mă cheme,-acum, de-acolo.

În pragul ușii tale, lupi

Pune-ți chipul cel mai drag,
pielea cea mai roz. În cea
mai retrasă încăpere,
să te-mbraci, te-aștept în prag.
Teamă n-ai, - în încăpere,
nu e nimeni; o femeie
caută, de dincolo,

trupul cel de pe sub piele,
oasele de pe sub trup.

Pune-ți chipul cel mai drag,
cel mai bun crochiu să-mi fie.

Fii, tu, o fantomă vie,
ca-ntr-un vis rău să mă-nlănțui;
când e balu-n toi, diseară,-n
târg, pe carnea mea să dănțui.
Te așteaptă una-n colț,
din oglinda-ți renăscută:
intră-n pielea-ți lepădată,
e în carnea-ți învăscută.

În odaie nu e nimeni,
sunt acasă ca afară.
Mă încui pe dinăuntru:
socoti-ne-vom la vară.

Țara asta e pământul
nimănuia; nimeni nu-i



e stăpân; și-o bate vântul, -
a mea-i casa nimănu.
Asta-i luna-n care vântul
bate lung, - ci-a noastră-i ora
când, odată cu-aurora,
amuțește-n han cuvântul.

Ci se-ntorc, aleargă-n fața
ușii tale, - a necăine
aduc; dacă te-ncolțește
haita lor, adio mâine!

Împărțim, în casa asta,
zilnic, o odaie; tu
pe când te dezbraci de tine
ca să te re'mbraci în tine, -
ei, cerându-și partea, nu
contenesc a-ți sta în prag.

În oglindă, vid; în fața-i,
zace chipu-ți cel mai drag.

Traducere:
Ildikó Gábos & Șerban Foarță



Incursiuni în știința comunicării și a relațiilor publice

Sandu Frunză

Flaviu Călin Rus, Mihai Deac (coordonatori), PR Trend III. *Teorie și practică în științele comunicării*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2008, 204 pagini.

Un nou volum de teoria și practica relațiilor publice și a comunicării ne este oferit de editura Accent sub coordonarea lui Flaviu Călin Rus și a lui Mihai Deac. Volumul își propune să deconstruiască stereotipurile cu privire la comunicare, să iasă din zona înțelegerii vulgarizatoare a comunicării și relațiilor publice. Ni se oferă astfel oportunitatea de a sesiza câteva aspecte, teoretice și practice, din marea complexitate pe care o presupune comunicarea ca știință. Utilizând instrumentele interdisciplinarității, autorii prezenți în volum aruncă o nouă lumină asupra importanței pe care o are o bună gestionare a comunicării în viața organizațiilor.

Mi se pare semnificativ faptul că cei doi coordonatori ai volumului fac parte din două generații diferite de cercetători. Flaviu Călin Rus este unul dintre cele mai reprezentative nume pentru dezvoltarea științelor comunicării în mediile academice clujene. Mihai Deac vine din rîndul tinerilor care aduc mereu o notă de prospețime în domeniul foarte dinamic al comunicării și relațiilor publice. Astfel, volumul cuprinde texte ale unor cercetători de la diferite universități din România, dar se bucură și de prezența unor colegi din Germania și Ungaria; sînt prezente nume deja consacrate în bibliografia de specialitate de la noi și altele care abia acum încep să conteze ca o voce distinctă în cîmpul acestor cercetări. De altfel, avem aici prezentate o parte a comunicărilor de la *Conferința PR Trend*, desfășurată în 2007 la Cluj, ceea ce explică diversitatea preocupărilor celor 15 autori, care

propun subiecte variate de la tratări generale cu privire la știința comunicării, la probleme foarte speciale ce se constituie într-o continuă provocare pentru practicienii din domeniul comunicării și relațiilor publice și pentru personalitățile sau organizațiile pe care aceștia le reprezintă.

Cunoscut pentru preocupările sale în domeniul cercetării fundamentale, Flaviu Călin Rus în articolul *Funcțiile elementelor procesului de comunicare* se oprește asupra analizei și descrierii elementelor structurale ale comunicării fiind interesat de aspectul dinamico-acțional specific procesului de comunicare. În ciuda conceptualizărilor și clarificărilor pe care le aduce, autorul e înclinat să considere că procesele de comunicare devin din ce în ce mai complexe, așa încît comunicarea rămîne un concept dificil de cuantificat. Astfel de clarificări sînt importante deoarece, după cum editorii menționează în cuvîntul înainte al volumului, utilizarea excesivă a cuvîntului comunicare a dus la golirea de conținut a acestuia.

Din perspectiva cercetării fundamentale trebuie privite și analizele propuse de Delia Cristina Balaban și Mirela Abrudan în articolul *Provocări contemporane în lumea brandurilor*. Autoarele se opresc asupra evoluției istorice, asupra dezvoltării recente a brandurilor, dar sînt preocupate în special să schițeze un scenariu pentru o posibilă evoluție a brandurilor în viitor. Un aspect important în modul în care autoarele concep evoluția brandurilor este relevanța pe care o acordă relației dintre dezvoltarea unui brand și responsabilitatea socială a corporațiilor. Astfel, capitalul și responsabilitatea sînt elemente ce nu pot fi despărțite într-o evoluție globală firească a brandurilor și a co-brandingului. Alături de această abordare teoretică, o perspectivă mai



aplicată este prezentă în volum prin *De la brand de țară la artă ca retorică a identității naționale*, articol semnat de Odette Arhip. Discutarea problemei identității este o provocare în sine pentru teoreticienii și practicienii din domeniul comunicării și al relațiilor publice.

Dintre cercetările aplicative amintim-o pe cea propusă de Dumitru Borțun în *Managementul greșelii ca strategie de sporire a credibilității*. Pe cît de tehnic și documentat, pe atît de plin de vervă și de culoare, articolul ne propune o radiografiere a unor greșeli (făcute de personalități ale vieții publice din România) care fiind prost manageriate au adus grave prejudicii de imagine protagoniștilor lor, în unele cazuri ducînd chiar la încheierea carierei politice a acestora. Dumitru Borțun reușește să ne convingă de faptul că dacă aceste personalități ar fi apelat la specialiști în comunicare, ar fi avut posibilitatea să diminueze impactul acestor greșeli asupra percepției publicului și chiar să utilizeze momentul respectiv într-un mecanism de sporire a credibilității.

Volumul propus de Flaviu Călin Rus și Mihai Deac este întregit de alte articole dintre care le mai amintim aici pe cele ce tratează teme precum cercetarea mediatică și capitalul cultural (Michael Meyen), influența unor factori psihologici asupra comunicării (Zsuzsanna Mirnics) sau elementele unei pragmatice a crizei (Narcis Zărnescu) expuse într-o formă matematizată și cu un aparat operațional accesibil doar celor inițiați.

Volumul de față are avantajul că deși prezintă discuții academice despre comunicare și relații publice se constituie într-o provocare intelectuală pentru diverse categorii de public, avînd un orizont de adresabilitate larg, ce poate să îi cuprindă pe studenții ce vor să aprofundeze teme cu care se întîlnesc în activitatea lor universitară, pe specialiștii deprinși cu subtilitățile analizelor de specialitate, dar se deschide, totodată, și unui public cu o pregătire culturală generală, interesat de probleme teoretice și practice ale comunicării.



religia

teologia socială

Ortodoxia și drepturile omului (I)

Radu Preda

Căderea comunismului în Europa de Est a însemnat nu doar pentru actorii politici un moment de re-orientare masivă, ci în egală măsură pentru actorii economici, pentru societatea civilă, pentru mediul academic și nu în ultimul rând pentru cel eclezial. Schimbarea de paradigmă a fost completă. Cele două decenii trecute deja au arătat însă cât se poate de clar că ritmul revizuirii mentalităților, a categoriilor de gândire, a orizontului de așteptări, a principiilor și a valorilor este mult mai lent decât cel al trecerii de la o formă de guvernare la alta, de la un statut politic la altul. În diferite stadii și la intensități variate, toate țările ex-comuniste au făcut experiența formelor în căutarea fondului, a armonizării idealului cu realitatea, a calendarului cu istoria. Tranziția a solicitat la maxim structurile sociale, a provocat capacitatea de adaptare și a lezat sensibilitățile Europei de Est. Anvergura fenomenului poate fi văzută inclusiv în prelungirea acestuia și după data simbolică a aderării, în 2004 și 2007, a celor zece state est-europene la Uniunea Europeană. Așa cum căderea comunismului politic nu a însemnat dispariția peste noapte a efectelor comunismului ca atare, nici aderarea la UE nu a însemnat încheierea definitivă și fără rest a tranziției. Implementarea standardelor europene în cele mai variate domenii, de la industria alimentară la materialele de construcții, aplicarea consecventă a regulilor comunitare, reformarea bazei legislative și a aparatului justiției, respectarea drepturilor omului și plata directă de către stat, prin deciziile în acest sens ale Curții Europene a Drepturilor Omului (CEDO), pentru cazurile de încălcare a acestora – iată doar câteva argumente care ilustrează dinamica continuă a unei tranziții devenite între

timp un anevoios proces de integrare.

În ceea ce le privește, Bisericile și confesiunile istorice ale Europei de Est au trecut printr-o paradoxală fază caracterizată pe de o parte de reafirmarea statutului lor simbolic de surse ale tradiției și identității colective, iar pe de altă parte de presiunea de a se adapta la noile mutații politice și sociale. Cum era de așteptat, această modernizare ancorată în tradiția redescoperită în grabă nu a reușit mereu și peste tot. Fie că a încurajat, expres sau tacit, apelul la trecut ca soluție la crizele prezentului, ceea ce explică în bună parte recrudescența naționalismelor post-comuniste de tot felul, fie că s-a livrat grăbit noilor curente și mode, dimensiunea religioasă a fost într-o permanentă căutare, de obicei nedeclarată și pe alocuri chiar nereflectată, a punctelor de contact cu noua epocă istorică. Implicarea socială s-a dovedit mai dificilă decât părea în primele luni de libertate. De la o țară la alta, raportul generic dintre Biserică și stat în Europa de Est a trecut printr-un proces de restaurare doar parțială a situației de dinainte de instaurarea comunismului. În mod sistematic, viziunea despre rolul și locul confesiunilor majoritare în societățile post-comuniste s-a lovit de rigorile pe care le impune pluralismul. Acestuia i se va alătura întreg discursul despre libertatea religioasă ca parte esențială a drepturilor omului. Din nefericire, acestea din urmă au fost interpretate în cheie postmodernă, adică punând accentul pe diferența specifică și mai puțin sau deloc pe genul proximal, fapt care va încetini receptarea lor pozitivă.

Drepturile omului au ajuns rapid punctul de intersecție dintre Biserică (tot generic) și statul democratic în plină reconstrucție juridică. Element

constitativ al culturii politice moderne europene, doctrina drepturilor omului este un produs cultural, politic, juridic, filosofic și nu în ultimul rând teologic. Nu este locul aici să refacem fie și pe scurt etapele drumului care a dus la proclamarea la 10 decembrie 1948 a Declarației universale a drepturilor omului. Reținem pentru moment doar faptul că aplicarea în cunoștință de cauză a doctrinei drepturilor omului presupune capacitatea de a citi dincolo de paragrafele unor documente, de a vedea procesul complex care prefațează una dintre achizițiile cele mai importante ale modernității. Printr-o tragică ironie a istoriei, tocmai în momentul proclamării drepturilor omului, țările Europei de Est începeau odată cu instaurarea comunismului să facă deja experiența ignorării și încălcării acestora. Datorită geografiei politice și culturale diferite, nu doar că țările (majoritar ortodoxe ale) Europei de Est nu au participat deplin la momentele articulării viziunii despre drepturile omului, dar atunci când ar fi putut să o facă, adică după cel de-al Doilea Război Mondial, au fost în mod brutal împiedicate. Fără să ofere o scuză, această constatare măcar explică de ce raportul dintre Ortodoxie și drepturile omului este încă marcat sistematic de neînțelegere.

Pentru o imagine nuanțată asupra dezbaterii în jurul conceptului și aplicării doctrinei drepturilor omului în epoca noastră, ar mai fi de spus că dificultățile nu se limitează la Europa de Est, adică nu sunt un indiciu absolut al „înapoierii” juridice din spațiul dominat până acum două decenii de comunism. În câteva cuvinte, dezbaterea se poartă atât în țările aparținând unor cercuri culturale non-europene, precum China sau statele musulmane, cât și în interiorul cercului cultural european și nordamerican. În timp ce criticile la adresa drepturilor omului venite de la non-europeni vizează mai ales caracterul universal, contestat în numele specificului local, dimensiunea comunitară fiind sistematic opusă individualismului, europenii și americanii discută controvers în jurul modalităților de interpretare și aplicare a acestora în contextul măsurilor luate după 11.09, cazul Guantanamo fiind sugestiv în acest sens. În plus, controversile bioetice din ultima vreme au readus în actualitate termenul-cheie al drepturilor omului: demnitatea umană.

Pe acest fundal are loc azi chestionarea Ortodoxiei de către confesiunile și cercurile politice occidentale în legătură cu viziunea ei legată de statul de drept și de valoarea normativă a drepturilor omului. Să nu uităm că una dintre acuzele constante aduse Ortodoxiei în general rămâne până azi lipsa acesteia de implicare socială, refugiul contemplativ și izolarea de restul lumii. Opțiunea pentru Hristos-Dumnezeu pare să fie în detrimentul celei pentru Hristos-Omul. Biserica Ortodoxă este văzută ca indiferentă față de nevoile imediate ale comunității și în același timp gata să slujească simbolic statului. Or, autoritatea statului post-comunist și credibilitatea clasei politice fiind mai mult decât fragile, riscurile unor derapaje continuând să existe încă latent într-un corp social bruscat de ritmul și anvergura unor transformări fără precedent, amplificate de contextul internațional marcat de instabilitate, întrebarea dacă și cum principalul depozitar simbolic și identitar, care se bucură și de încrederea majorității populației, înțelege să se implice în efortul articulării unui proiect de societate este mai mult decât o simplă provocare



Oo! Ayan na Ma'am!
Naririnig ko na!
Lub-Dub-Lub-Dub

Sino kayo ha!
Sino kayyoooo!
Mga istorbo!



și depășește de departe nivelul clișeeleor huntingtoniene despre o Ortodoxie greu de distins de Islam.

Este limpede că Ortodoxia est-europeană, între timp partea cea mai consistentă a Ortodoxiei mondiale, vine la întâlnirea cu aceste interogații având un bagaj diferit de cel al partenerilor vestici de dialog. Principala diferență rezidă în faptul că teologia ortodoxă nu a parcurs același drum al modernității, nu s-a confruntat sistematic cu provocările Iluminismului, nu a fost obligată să demonstreze relevanța discursului său alături de cel al filosofiei post-scolastice și de cel al științelor naturii, nu a fost în situația de a se impune printr-o concurență inter-confesională de genul celei dintre Catolicism și Protestantism și nici nu a avut ocazia să formuleze o viziune asupra separației dintre Biserică și stat. Cu alte cuvinte, experiența modernă a Ortodoxiei este diferită de cea a Occidentului european prin simplu fapt de a fi urmat propria ei istorie marcată de o serie de abuzuri, de la autoritatea țaristă la cea comunistă trecând prin dominația otomană. Sigur, cum am precizat deja, aceste locuri comune ale istoriografiei culturale și politice nu sunt pur și simplu justificări comode, ci ne ajută să înțelegem mai bine complexitatea unui dialog intra-european prea des simplificat și redus la opoziția Orient – Occident, Est – Vest, libertate – dictatură, civilizație – barbarie, superioritate – inferioritate.

Invocate cu precădere pentru a justifica avortul sau relațiile între persoanele de același sex, avalanșa sectară sau deciziile medicale discutabile din punct de vedere etic și teologic, atacurile anti-religioase și în particular afectul anti-creștin al societății civile în formare – drepturile omului au ajuns repede în Europa de Est de după 1989 simbolul unei ofensive occidentale în fața căreia Biserica trebuia să ridice zidurile Tradiției, ale identității și mândriei naționale. Dacă mai adăugăm și rezerva mediilor politice și a mass-mediei occidentale față de țările majoritar ortodoxe, atitudine tradusă în lozincă unui ministru austriac potrivit căreia Europa încetează acolo unde începe Ortodoxia, este de înțeles că o astfel de polarizare nu a încurajat receptarea lucidă și responsabilă a unui concept menit inițial să creeze o cultură comună a respectului față de demnitatea omului, indiferent de originea geografică sau de destinația religioasă a acestuia.

Depășind comoditatea polarizării, câteva voci ale teologiei ortodoxe din ultimele decenii încearcă să repună în dialog mesajul Bisericii de Răsărit cu modernitatea. Așa cum putem bănuși, efortul nu este deloc simplu și nici lipsit de pericole precum acela de a relativiza propriile fundamentale sau de a seculariza involuntar discursul teologic. Cu toate acestea, tocmai pentru că Ortodoxia este ferm ancorată în propria ei Tradiție, dialogul cu principiile fondatoare ale doctrinei drepturilor omului se dovedește roditor. În orizontul crizei de libertate prin care trece în prezent cultura modernă a drepturilor, contribuția ortodoxă la o cultură a datoriei față de Dumnezeu și semenii poate constitui un binevenit corectiv.

dezbateri & idei

Fenomenologie practică (manual de ghidare a privirii filosofice)

Cătălin Bobb

În urmă cu doi ani a apărut la editura Casa Cărții de Știință sub îndrumarea lui Ion Copoeru cartea *Analiza Reflexivă*¹ scrisă de filosoful Lester Embree. Discipol al lui Dorion Cairns (editorul american al *Meditațiilor Carteziene* și colaborator apropiat a lui Husserl) traducător al lui Ricoeur (*Husserl: An Analysis of His Phenomenology*), fenomenologul american ne oferă într-un excelent discurs pedagogic, simplu, evident și eficace o fenomenologie practică.

Lăsând la o parte unele dificultăți de traducere (Ioana Blaj și Nicoleta Szabo traduc uneori, unele pasaje, prea literal, pe câtă vreme, altele, le complică inutil) subtitlul *o primă introducere în investigația fenomenologică* este, am spune, prea modest. Stilul american (dacă preferați analitic) atât de vizibil și prea repede amendat de gândirea europeană, în acest caz, este cât se poate de binevenit. Dacă suntem, cum ar trebui să fim, filosofi începători atunci când practicăm fenomenologia (și poate și atunci când practicăm filosofia în general) trebuie, cu deasupra de măsură, să privim atent și descriptiv realitatea care ne înconjoară. Or, tocmai acest lucru îl face Lester Embree. El *privește, descrie și analizează* reflexiv ceea ce ne înconjoară, dar, nu numai atât, Embree își întoarce privirea și asupra privitului ca atare cât și asupra relației dintre ceea ce este privit și privitor, fără a uita să ne explice, elementar, fiecare dintre pașii deja făcuți. Fără îndoială avem aici o întreagă fenomenologie academică (culturală) fără a fi o fenomenologie academică. Dacă straturile fenomenologiei interpretative, și uneori manieriste, eludează realitatea, Lester Embree ne trimite înapoi la realitate și ne învață *ce, cum, în ce mod și cine* privește această realitate. Mai mult, reflecția sa nu este îmbibată de lecturi epuizante și obnubilatoare, ea e liberă, directă, sinceră și din aceste motive eficientă. Explicațiile frizează, uneori, banalitatea, dar tocmai din acest motiv eficiența explicațiilor sale este cutremurătoare (oare cubul lui Husserl nu era la fel de banal?). Demersul lui Lester Embree respectă întru totul sloganul devenit prea repede butadă „înapoi la lucrurile însele”, fiind în acest sens fidel gândirii primului Husserl, cel din *Filosofia ca știință riguroasă*.

Cartea mi se pare importantă din două motive fundamentale: mai întâi, e reactiv ușoară, în sensul foarte precis al ușurinței prin care un posibil lector atent ar putea urmări de la un capăt la altul un anumit tip de argumentație, numit argumentație fenomenologică. În al doilea rând, argumentația, nu e nimic altceva decât argumentația, mult prea complicată și dificilă, a lui Husserl însuși. Să nu înțelegem că acest volum ar fi în-vreun fel lipsit de originalitate sau, mai rău, ar fi vorba despre un soi de exegeză redundantă. Dimpotrivă, poate nici măcar nu mai e nevoie să-l citești pe Husserl, după ce l-ai citit pe Lester Embree, dacă nu ești pe deplin interesat de filosofia sa. Totuși, Lester Embree nu clarifică până la capăt întreg arsenalul de concepte husserliene. Ar fi fost de dorit o epuizare totală și explicativă a limbajului prea pretențios folosit de fenomenologii de profesie. Poate aici regăsim și motivul din cauza căruia Embree decide să-și



numească cartea o *primă introducere*, altfel, *Analiza Reflexivă* e mult mai mult decât o simplă introducere (așteptăm cu o infinită nerăbdare o a doua introducere).

Ambele motive trimit și lămuresc o evidență prozaică. Există în cercurile fenomenologice o anumită stare de *mister*, de încețoșare a privirii, cu adevărat filosofice atunci când din bunăvoință față de umanitate se hotărăsc să ne clarifice și nouă, nefenomenologilor, problemele grave pe care fenomenologia le produce. O stare regășibilă în discursurile foarte complicate și uneori epuizante scrise de fenomenologii români (și nu numai). Curios mister, curioasă încețoșare, pe câtă vreme, de fapt, fenomenologia nu vrea nimic altceva decât să fie riguroasă, explicită, fundamentală, științifică. Odată citită cartea lui Lester Embree orice mister se spulberă, orice încețoșare se luminează, totul devine clar și evident. Această carte trebuie citită de toți husserlieni, heideggerieni, sartrienii, pontyenii, levinasiienii și ricoeurienii de profesie, dar nu numai, ea trebuie citită de toți aceia care vor să-și înțeleagă pe magiștrii fenomenologilor de profesie, cât și de fenomenologii nefenomenologi (orice filosof, practică, până la urmă fenomenologia), precum și, în fine, de oricine este interesat să reflecteze asupra a ceea ce este sau înseamnă fenomenologia.

Poate (de fapt, cu siguranță) Lester Embree are dreptate spunându-ne că „mulți dintre cei care se numesc *fenomenologi* au uitat (dacă au știut-o vreodată) că fundamental pentru concepția fenomenologică este ceva ce poate fi numit simplu *analiză reflexivă*”. Din acest motiv, și multe altele, Lester Embree prin a sa *Analiza Reflexivă* nu face decât să „facă” fenomenologia mult mai inteligibilă.

Note:

1 Lester Embree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducerea de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2007.

De la interpretarea viselor la lectura miturilor

De la Freud la Lévi-Strauss și înapoi

Mihai Ometiță

Metoda hermeneutică desfășurată pe traiectoria psihanalizei freudiene și-a găsit explicitarea în cele mai variate – și, nu de puține ori, divergente – orientări teoretice. Între acestea, lectura semiologică a miturilor din perspectiva antropologiei structurale – reprezentată prin excelență de către Claude Lévi-Strauss – prinde contur într-o curioasă mișcare de asumare și suprimare a constructului freudian. Studiile psihanalitice difuzate în Franța între 1920 și 1930 au prilejuit regândirea fundamentelor diverselor teorii și aplicații, iar apoi au evadat în cotidianitate: „Datorită lor am înțeles că antinomiile statice [...] rațional și irațional, intelectual și afectiv, logică și prelogică se reduceau la un simplu joc gratuit. Există, în primul rând, dincolo de rațional, o categorie mai importantă și mai temeinică, aceea a semnificativului, expresia cea mai înaltă a raționalului [...]”ⁱ. Acest context a favorizat ulterior proclamarea celor două pietre de temelie ale semiologiei structuraliste în genere, și ale antropologiei structurale în particular: *pansemia* – totul e semn, orice are sau poate avea o semnificație și *polisemia* – orice semn poate dispune de mai multe semnificații.

Sigmund Freud, în altă ordine de idei, este autorul unei teorii care subminează, în primul rând, arbitrarul psihic: „Dar ceea ce este astfel eliberat de una dintre părți își capătă motivarea din cealaltă parte, din inconștient, și astfel determinarea în psihic este făcută fără lacune.”ⁱⁱ Orice acțiune devine semnificativă, invocarea gratuității e privată de orice teme. Tematizarea inconștientului în analogie cu limbajul – perspectiva dezvoltată mai târziu de Jacques Lacan – va conduce în volumul *Interpretarea viselor* (1900) la devansarea tematizărilor anterioare – mitologică, filosofică, medicală, populară. Freud evidențiază că starea de veghe și cea de somn se află în interdependență, prelungindu-se una în cealaltă prin influențe și condiționări reciproce. Transcendența ca origine și „însoțitoare” a visului e devansată de imanența în subsidiarul instituirii oniologiei și combaterii oniromanției. În paranteză fie spus, și de la această opțiune, precum și datorită năzuinței de întemeiere a variate metode demne de sufixul „-logie”, i se trage lui Freud recuperarea drept *maestru al bănuielii*. Nu poate fi trecută cu vederea, în acest sens, asemănarea între analiza omului superstițios, respectiv a paranoicului, din *Patologia vieții cotidiene*. Primul gândește, invers psihanalistului, pe coordonatele contingentei interioare și a determinismului exterior, cel de-al doilea creditează pansemia drept complot (conștient deci) al tuturor împotriva lui. Reiese, deși nu explicit în textul lui Freud, și pentru un cititor intenționat de a suspecta pan-suspiciunea freudiană, că diagnosticul omului superstițios e în fond paranoia, doar că acesta proiectează agentul complotului în afara comunității umane – în sens larg.

Similar, deși nu fără diferențe de variat ordin, în *Antropologia structurală* (1973), Lévi-Strauss dezaproabă teoriile și metodele referitoare la studiul mitologiei care ignoră semnificativul: cele care îl percep drept speculație filosofică

rudimentară, manifestare pseudo-culturală a sentimentelor umane, încercare de a explica fenomene meteorologice și astronomice sau reflex al structurii și al raporturilor sociale. Miza lui este de a evidenția o structură singulară, universală – generată, receptată și perpetuată inconștient, sau, cel puțin, neconștient – care se reifică în toate variantele unui mit și care dublează „povestea” diferită a fiecăreia; idee cu o evidentă (și explicită, în text) deschidere înspre psihologia analitică a lui C.G. Jung și a sa teorie a arhetipurilor. Mitul e perceput ca limbaj constituit pe seama altui limbaj – cel natural: deși se află în strânsă legătură cu fonemele, morfemele și semantemele, lucrează la un nivel superior acestora, semnificând realitatea și limba. Structura este cea care îi conferă, în eventualitatea translatarei, un statut privilegiat în comparație cu poezia.

Demersul oniologiei freudiene e tributariu ideii că obiectul său, de regulă, nu desemnează (decât în ceea ce Freud denumeste vis de tip infantil, unde conținutul manifest – „povestea” – este aproximativ identic cu cel latent – sursa, care va fi descoperită în urma analizei), ci mai degrabă semnifică. Aceasta înseamnă că el nu va fi studiat ca întreg, raportându-l pur și simplu la starea de veghe și descoperind o legătură (așa cum pretend tematizările mitologice și cele populare). Primul pas al analizei va fi descompunerea sa în elemente ireductibile sau acțiuni singulare. Se constată că cel cărui îi aparține visul poate pune fiecare unitate ireductibilă în legătură cu mai multe evenimente din trecut; totul prin asociere conștientă *liberă* – o arheologie oarbă, deși nu aleatorie –, cu miza identificării unei asocieri inconștiente. Dintre aceste unități, unele își găsesc originea în evenimente din copilărie care au fost reactualizate în trecutul apropiat și inserate în cadrul oniric datorită unei preocupări din ajun.

Metoda de lectură a mitului propusă de Lévi-Strauss presupune un proces asemănător: se identifică și se izolează marile unități constitutive, mitemele. Acestea sunt pachete de relații echivalente de tipul S (subiect) + P (predicat), cu precizarea că orice subiect e pasibil de a i se atribui orice predicat, succesiunea evenimentelor scăpând de sub tutela oricărui reguli sau continuități. Ideea își are originea, evident, în teoria arbitrarității semnului lingvistic elaborată de cel care a fost invocat adesea întemeietorul cel puțin al semiologiei structuraliste, dacă nu a structuralismului – Ferdinand de Saussure. Se ajunge în stadiul organizării mitemelor sub forma de coloane și linii în așa fel încât pentru parcurgerea diacronică (care oferă desfășurarea cronologică) se va lectura tabloul bidimensional de la stânga la dreapta, prioritate având liniile, iar pentru parcurgerea sincronă, soldată cu relevarea structurii, se va recurge la o lectură de sus în jos, prioritate având coloanele. Organizarea va fi una neomogenă, prezentând intermitențe și goluri. Povestea și structura sunt analoage conținutului manifest, respectiv a celui latent, semnalate mai sus. Se înțelege prin mit ansamblul variantelor sale, pentru că nu există versiuni false sau adevărate, fiecăreia corespunzându-i o organizare de tipul unui tablou bidimensional. Suprapunerea



tuturor versiunilor cunoscute generează un tablou tridimensional, operându-se ulterior simplificări succesive ale abaterilor de la general. Aplicarea metodei se soldează cu identificarea legii structurale, formulabilă matematic.

Acum, trebuie menționat: nu am uitat că Freud însuși abordează problema miturilor într-o manieră anume și urmând o metodă specifică. De ce nu avem în vedere atunci comparativ două metode hermeneutice aplicate (și aplicabile direct) mitului și nu două metode cu funcțiuni diferite? Pentru că mecanismele de semnificare inconștientă puse în lumină de interpretarea freudiană a viselor, sunt relevante deopotrivă pentru abordarea freudiană a miturilor, care funcționează după o logică similară a semnificării: „Am putea să ne încumetăm să explicăm miturile despre paradis și căderea în păcat, despre Dumnezeu, despre bine și rău, despre nemurire ș.a. în acest fel, să transpunem *metafizica* în *metapsihologie*.”ⁱⁱⁱ E și prilejul, așadar, de a încerca pătrunderea metodei freudiene, în situația în care, de multe ori, interpretarea unui mit se oferă doar în forma concluzivă. Cu toate că, voi arăta imediat, nu trebuie să ne avântăm în aplicarea directă și exhaustivă a metodei de interpretare a viselor cazului miturilor, deoarece mecanismele ce configurează cele două fenomene, deși în complicitate, au naturi diferite.

Înainte de a relua analiza celor două atitudini hermeneutice e necesară precizarea a trei departajări teoretice pe care, în pofida unor nuanțări în cazul psihanalizei, ambele le săvârșesc: se resping succesiv atomismul, substanțialismul și istorismul în favoarea integralismului, a relaționismului, respectiv a sincronismului.

Visul nu semnifică autonom, ci integrat fiind într-un ansamblu de procese desfășurate în aparatul psihic al unui individ, el se află în interdependență cu acestea. În primul rând, pentru că starea de somn și cea de veghe se află în interdependență: Freud subliniază eroarea de a privilegia simbolistica în detrimentul chestionării





despre viața conștientă. În al doilea rând, pentru că oniricul reflectă și e reflectat de uitări, lapsusuri, isterii, angoase, obsesii, demențe etc. etc.

Deși în mecanismul semnificării inconștiente se adună sau se reorientează semnificații, făcându-se uz de întreaga viață anterioară faptului oniric, analiza regresează de cele mai multe ori în același cadru – copilăria. Chiar dacă se petrece, în viața psihică a fiecărui subiect, o veritabilă *sedimentare mnezică inconștientă*, acest sediment nu e accesibil lui decât fragmentar. Ceea ce se datorează și acțiunii fracturante a *amintirilor-ecran* (*retrospective, anticipative* sau *conexe*) care „îmbracă” alte amintiri (posteriore, anterioare, respectiv concomitente lor) și le (re)semnifică.^{iv} În fine, în radiografia visului ca atare, cu toate că semnificația aceluiași semn poate varia de la o noapte la alta, orice unitate a visului își conturează semnificația în interdependență cu semnificațiile celorlalte unități. Așadar, diacronismul complex al procesului inconștient al semnificării e accesibil, în mare măsură, doar printr-o metodologie în bună parte cu caracter sincron.

O variantă a unui mit nu semnifică individual, ci numai într-un ansamblu, în interrelație cu alte variante. De asemenea, ea nu adună cronologic semnificații, fiind, din punctul de vedere al semnificativului, imună la istorie. Mitemele conduc la formularea unei legi doar ca părți ale unui tablou bidimensional, părți în raporturi de contradicție. Apoi, legea (structura) e sincronă prin definiție.

Asemănările frapante dintre atitudinile teoretice ale celor doi autori în chestiune sunt susceptibile însă de a induce în eroare cititorul neatent. Să aruncăm o privire asupra naturii principiului relaționismului în cele două cazuri. Dacă pentru Lévi-Strauss și pentru semiologia structuralistă în genere principiul unui sistem semnificativ e cu predilecție cel al *diferenței*, al opoziției (chiar contradicției) între semne, arheologia psihanalitică se deschide, în abordarea mecanismului semnificării inconștiente, deopotrivă spre principiul *analogiei*. Diluarea unei opoziții *tari* între semne, operată (și, poate pe alocuri, exagerată) de Freud e susceptibilă de a se fi moștenit, printre altele, drept caracter *violent* (în sens hermeneutic, desigur) al discursului psihanalitic. Căci analogia deschide, în prima topică freudiană, drumul către oligarhia câtorva semne (i.e. mai ales simboluri sexuale datorită supralicitării cărora, dar și datorită grabei cititorilor, aceasta topică a pățimit cu vârf și îndesat.) Sigur că în ambele cazuri semnul e deprivat de adâncime ontologică, dar aceasta pentru că fiecare dintre cele două analize se izbește de câte un zid, de fiecare dată altul, trasat de natura metodei în cauză.

În procesul pe care Freud îl evidențiază drept *lucrare a visului* se disting mai multe fenomene, între acestea și fenomenele de constituire a mitului existând evidente continuități:

Înscenarea, din punctul de vedere al originii „materiei prime”, acționează pe două planuri: *transpunerea* – punerea pulsionilor în scena onirică, adică trecerea imaginilor din inconștient și a ideilor preconștientului (exprimabil în limbaj) în imagini, respectiv *dramatizarea* – inserarea conversațiilor, a frazelor stereotipice, a citatelor (cu origine conștientă). Intensitatea psihică e înscenată ca agitație materială. Înscenarea e esențială caracteristică mitologiei prin însăși natura sa – manifestare culturală narativă –, apoi, prin aceea că structura inconștientă subzistă în

simbioză cu povestea.

Condensarea joacă rolul unei funcții de convergență: punctele centrale și detaliile comune ale ideilor latente echivalente se suprapun, iar detaliile singulare se atenuează. Rezultă, în conținutul manifest, puncte de convergență. Procedul uzează uneori de omonimie, iar alteleori, în lipsa condițiilor acesteia, trece artificial idei latente distincte sub una și aceeași imagine prin schimbarea semnificațiilor lingvistice corespunzătoare. Fiecare punct de convergență trimite, în urma analizei, la mai multe idei latente, conturându-se între vis și starea de veghe o densă rețea de relații. Condensarea în cazul mitului e reperabilă în stadiul identificării a mai multor relații echivalente și gruparea lor într-un mitem (caracterul comun e păstrat, iar detaliile singulare sunt ignorate), în convingerea că astfel s-ar da în vileag abisala fiziologie a faptului mitic.

Deplasarea survine dedublat: reprezentarea întregului prin părți sau trecerea de la o figură la alta a anumitor caracteristici. Esențial este că esențialul e camuflat în detalii, iar detaliile trec drept esențiale. În context mitologic se face uz de acest fenomen prin însăși facerea poveștii în care structura e deghizată.

Ordonarea e un fenomen facultativ, prealabil stadiului în care inconștientul livrează produsul finit conștientului. Punerea în ordine e caracteristică oricărui construct cultural înainte de a fi lansat în lume.

Să nu uităm că, în ordine psihanalitică, aceste mecanisme sunt cu precădere inconștiente, deosebindu-se net de cel puțin la fel de complexe mecanisme liminare, desfășurate în conjuncția inconștient – conștient în starea de veghe: de exemplu, actele ratate – uitarea cuvântului reprimat sau uitarea unui cuvânt indiferent, aceasta din urmă, prin înrudire semantică sau asonanță între cuvântul indiferent și cel reprimat; apoi, după un alt criteriu, uitarea cu fraza substitutivă greșită / corectă în context (cu sau fără legătură între aceasta și cuvântul reprimat), respectiv fără frază substitutivă.

Desigur că, într-o analiză mai elaborată a mecanismelor aparatului psihic nu se poate ignora conlucrarea celor două tipuri de mecanisme, Jacques Lacan punând, spre exemplu, în legătură condensarea și deplasarea cu două figuri retorice fundamentale: metafora și metonimia. Tot la metaforă și metonimie se reduc și axele limbajului: paradigma și sintagma. Analiza de față se limitează totuși, avându-i în vedere miza, la problematica mecanismelor relevante strict de interpretarea freudiană a viselor.

Atât visul cât și mitul ignoră principiul identității, pe cel al noncontradicției și pe acela al terțului exclus și, prin aceasta, sunt fondate pe erorile logice prevenite de aceste principii. Oniricul este alogic și ambivalent. Un lucru se poate dovedi a nu fi identic cu sine, poate evolua până în stadiul identificării cu contradictoriul său, poate apărea simultan cu contradictoriul său. Se simulează totuși o logică: anumite idei manifeste se implică (chiar dacă e vorba uneori de o concluzie care-și implică premisele) sau se construiesc cadre prin apropierea spațio-temporală a unor idei care în starea de veghe n-au susținut neapărat astfel de raporturi. Analiza reliefează ca frecvențele contradicției indică sentimente de ură sau dispreț și că imposibilitatea mișcării se datorează faptului că două forțe egale se confruntă, anulându-se. În opinia lui Lévi-Strauss, „gândirea mitică derivă din conștientizarea anumitor opoziții și tinde spre medierea lor progresivă”. Astfel, niciun mitem nu trimite la vreo concluzie, decât surprins în relații de

contradicție cu un altul. Mai mult, o contradicție singulară e irelevantă, ea putând fi luată în considerare doar dacă e reperabilă și între alte două miteme; două relații contradictorii între ele sunt identice dacă fiecare se află în contradicție cu sine. Celebru mit care stă la baza formulării complexului lui Oedip are, în urma lecturii din unghiul antropologiei structurale, următoarea lege generală: imposibilitatea negării autohtoniei umane în favoarea acceptării nașterii din unirea unui barbat cu o femeie. Formulabilă și: „omul se naște dintr-o singură ființă sau din două?” sau „o ființă se naște din aceeași ființă sau din alta?”.

Actului oniric îi este contestat caracterul creator: în el nu se produce, nu se imaginează, nu se concluzionează. De la deducții și calcule aritmetice până la discursuri, totul e reproducere. Problema e nuanțată în cazul mitului, pentru că acesta poartă o structură – care nu este rodul unui act creator conștient, ci al unei contradicții in(sau ne?)conștiente care, proiectată în mit, tinde spre mediere – și o poveste, în care raportul *creație liberă* / determinism inconștient este discutabil, până și în context psihanalitic.

Deși Freud favorizează o teorie a semnificației, concede, cum a arătat, utilitatea simbolisticii (implicit, a analogiei). El ajunge la o teorie a simbolurilor pe cale experimental-inductivă. Acestea sunt fie individuale, fie relative la o anume limbă, religie sau tradiție. Lévi-Strauss discreditează simbolistica pentru că e cea care obnubilează structura mitului, aceasta din urmă trebuind reliefată prin demersuri individualizate fiecărei variante. Discrepanța nu e una exclusiv de ordin metodologic, ci e profund relevantă pentru relevarea caracterului *violent* al arheologiei psihanalitice – printre temeiurile ei e și pretenția de a-ți explica de ce negi psihanaliza. Ceea ce discursul lui Lévi-Strauss trece, curios, ca nesemnificativ, e recuperat (bineînțeles, nu istoric, ci ideatic și de dragul analizei de față) de constructul freudian (și de moștenirea acestuia) ca profund semnificativ. Așadar, Lévi-Strauss neagă eficacitatea oricărei interpretări semantice (care s-ar deservi deci, de o teorie a desemnării) în demersul lecturii mitului. Însă în aplicația realizată pe mitul lui Oedip, în cazul ultimului mitem, el însuși săvârșește o interpretare semantică a numelor personajelor. Planul semanticului care, în cazul tocmai amintit, pare mai degrabă o revenire a ceea ce a fost, poate pe nedrept și fără rest, evacuat (i.e. refulat) din metoda antropologiei structuraliste, este cu grijă abordat de Freud, fiind pus să lucreze în favoarea semnificativului.

Note:

- i Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*, Ed. Științifică, București, 1968, p. 60.
- ii Sigmund Freud, *Psihopatologia vieții cotidiene*, Opere vol. 14, Ed. TREI, București, 2006, p. 316.
- iii Ibidem, p. 321.
- iv Ibidem, cap. *Amintiri din copilărie și amintiri ecran*.
- v Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Ed. Politică, București, 1978, p. 257.

Confesiunile lui Graham Swift

Ing. Licu Stavri

■ În 1983, Graham Swift, împreună cu Martin Amis, Julian Barnes, Ian McEwan, Salman Rushdie, William Boyd și alții, era considerat de revista *Granta* una dintre marile promisiuni ale romanului englez. Dacă ceilalți autori și-au făurit reputații solide, cariera lui Graham Swift, crede Edward Marriott în *The Observer*, a fost ceva mai sinuoasă. Din anul 1996, când a câștigat Booker-ul cu *Last Orders*, Swift a străbătut o perioadă relativ mai discretă. Anul acesta, editura Picador i-a publicat o carte de non-ficțiune, *Making an Elephant: Writing from Within* (Confecționarea unui elefant: a scrie din interior), foarte apropiată de confesiunea autobiografică. În afara revelațiilor despre prietenii autorului întru literatură – Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Ted Hughes –, cartea este interesantă, crede Marriott, pentru că încearcă să răspundă la întrebarea: „Ce m-a făcut scriitor?”. După studii la Cambridge și trei ani pierduți la York în calitate de doctorand, Graham Swift a plecat la douăzeci și cinci de ani în Grecia, cu intenția de a deveni scriitor. S-a întors acasă cu un manuscris inutilizabil. Aveau să mai treacă șase ani până la publicarea primului său roman, *The Sweet-Shop Owner* (Proprietarul bomboneriei). În *Making an Elephant*, Swift își evocă părinții, copilăria, viața de familie în suburbiile Londrei, dar face și o seamă de destăinuii despre modul cum lucrează (de la 5.30 dimineața, scriind cu un stilou Waterman pe coli liniate) și despre meseria de scriitor. „Fără îndoială, a scrie poate însemna uneori a trăi momente neplăcute, nefericite, de singurătate și chiar disperare”, consemnează el, „și au fost nenumărați ani când am dus-o greu din punct de vedere material. Dar au existat și perioade minunate. Scrisul e și ceva ce te emoționează, mai ales atunci când știi că rândurile pe care le așterni sunt izbutite. Deci, viața unui scriitor poate avea un miez foarte dulce. Scrisul e și o mare aventură: toată viața ta, de la o carte la alta, este o mare aventură.” Romanul amiral al lui Graham Swift, *Pământul apelor* (în traducerea Cristinei Poenaru și a Mariei-Sabina Draga) a fost reeditat recent de „Polirom”.

■ Tânărul romancier englez Richard Milward, emul al scoțianului Irvine Welsh (cel cu *Trainspotting*), a impresionat, încă de la debutul din 2007 cu *Apples* (Mere), prin talentul său original, pus în slujba creionării derutei generații tinere din Anglia regiunilor industriale (scriitorul s-a născut la Middlesborough, unde e plasată și acțiunea cărților sale). În *The Guardian*, Irvine Welsh semnează o cronică laudativă la noul roman al lui Milward, intitulat *Ten Storey Love Song* (Cântec de dragoste pe zece etaje), considerându-l la fel de bun ca și cartea sa de debut, o nouă reușită. Personajele sunt locatari ai unui bloc de zece etaje cu locuințe sociale. Dintre ele se detașează cuplul Bobby Artistul – Georgie: el, pictor boem, produce peisaje citadine pe bandă rulantă și consumă droguri; ea, vânzătoare la magazinul BHS din apropiere, este, la rândul-i, dependentă de dulciuri. Bobby este vecinul și prietenul traficantului de droguri Johnnie, care se poartă brutal cu iubita lui, Ellen, obligându-o să

caute romantismul și sentimentalismul în relația cu un curtezan din același bloc, pe care Johnnie se va răzbuna cumplit. Ceea ce Irvine Welsh găsește interesant în roman nu este însă dezinhibarea și sinceritatea cu care sunt descrise momentele de sex pasional sau stările de exaltare ori disperare produse de droguri, ci „momentele tonice”, cum le numește, prin care Milward își arată convingerea că personajele sale pot supraviețui catastrofelor existențiale – lucru, susține romancierul scoțian, frecvent întâlnit în viață, dar mai rar surprins de scriitori. Pe lângă stilul de viață vesel, deși oarecum iresponsabil, al cuplului Bobby – Georgie, sentimentul tonifiant degajat de roman este creat și de lucrurile bune care li se întâmplă personajelor: Bobby este descoperit și lansat de un proprietar de galerie londonez – dar scurta sa escapadă în capitală se încheie lamentabil – iar Johnny, din semi-bandit, devine un cetățean respectabil. Irvine Welsh atrage atenția și asupra modului original în care Richard Milward folosește motivul tânărului provincial cu dorință de parvenire (temă favorită a „Tinerilor Furiși”) și de-romantizează romanul de dragoste. Cel mai mare merit al cărții ar fi, însă, faptul că ea conferă unei mari regiuni post-industriale un loc important în literatură, ocupându-se, în fundal, și de unele efecte ale recentei recesiuni care, iată, devine deja sursă de inspirație literară.

■ Tot în *The Guardian*, citim despre iminenta lansării a două noi scrieri de eminentul autor american Philip Roth, ajuns, la vârsta de 75 de ani, să-și vadă publicate opus-urile cu numerele 30 și 31. În toamna aceasta va fi lansat romanul scurt (în ultima vreme Roth scrie din ce în ce mai scurt) *The Humbling* (Umilirea), povestea unui alt artist aflat la vârsta senectuții, de data asta un actor, Simon Axler, care „și-a pierdut magia și siguranța profesională” și se hrănește, spiritual mai ales, din amintirea momentelor de glorie trecute, pentru a cădea victimă, ca și alți protagoniști crepusculari ai lui Roth, unei neavenite pasiuni erotice juvenile. Cel de al doilea roman anunțat, *Nemesis*, constituie o revenire la preocupările de ficțiune politică ale romancierului

american, vizibile în *Complot împotriva Americii*; de data asta este vorba despre tratamentul ficțional al unei secvențe istorice uitate, epidemia de poliomelită din 1944 și efectele ei asupra comunității din Newark. Această carte ar urma să fie lansată în 2010. Reamintim că Philip Roth este cel mai galonat candidat american la Premiul Nobel pentru literatură (după ce a câștigat, în mod repetat, toate distincțiile literare interne importante, de la Pulitzer la National Book Award).

■ O interesantă poveste despre colaborarea dintre Est și Vest în domeniul ... artei lirice găsim în *The New York Times*. Este vorba de cosmetizarea și actualizarea unei clasice opere azere, *Layla și Majun*, extrem de populară și apreciată în Orientul Mijlociu, Asia Centrală și de Sud Est, dar care nu ar fi putut fi prezentată pe scenele occidentale fără o radicală modernizare. Scrisă de Uzeyr Hagibeyov și inspirată de o clasică poveste de iubire, prelucrată de poetul azer din secolul XVI Fuzuli și devenită folclor, *Layla și Majun* a avut premiera la Baku în 1909, fiind prima operă produsă de cultura Orientului Mijlociu. Ei i se potrivește definiția de operă, întrucât relatează o poveste dramatică, folosind soliști, cor și orchestră. Există însă și o deosebire majoră față de operele apusene, în speță italiene. În loc de recitative și arii, Hagibeyov a folosit, între pasajele orchestrale sau corale, o muzică azeră clasică numită „mugham” – un fel de cântec improvizat, ale cărui variațiuni sunt definite de stările emoționale evocate. „Mugham”-ele există de secole în tradiția orală a regiunii. În Azerbaidjan se cântă șapte „mughame” de bază, cu peste o sută de variațiuni. Partitura pentru orchestră și cor, în stilul operelor italiene din secolul XIX, pare foarte diferită de „mugham”-ele locale. În plus, opera *Layla și Majun*, așa cum fusese ea compusă originar, era prea lungă și difuză, povestea tragicei iubiri a celor doi îndrăgostiți fiind diluată prin multe repetiții și divagații. În 2006, membrii „Silk Road Assemble”, o companie internațională de operă întemeiată de Yo-Yo Ma, au început să prelucreze lucrarea lui Hagibeyov, având drept prim țel armonizarea porțiunilor italienești cu cele azere și simplificarea libretului, precum și a orchestrației. În noua sa haină, *Layla și Majun* a fost reprezentată la Providence, Rhode Island, la începutul lunii martie, în momentul actual aflându-se într-un mult aplaudat turneu prin Statele Unite.



primim la redacție

Avangardiștii din Țara Sfântă

Boris Marian

Avangarda a ajuns în Israel datorită emigrației unor artiști plastici, poeți, dar și prin achiziționarea unor lucrări de valoare de către Muzeul Bezalel, devenit Muzeul Israel, prin achiziții particulare, prin influențe care au rodit pe un teren relativ nedefrișat. Înainte de toate vom porni de la cartea lui Ov. S. Crohmălniceanu *Eveii în mișcarea de avangardă românească* (Ed. Hasefer), lucrare de referință, fiind cunoscut faptul că artiștii, scriitorii din România au jucat un rol important în avangarda europeană. După „bomba” dadaistă lansată de Tzara, Marcel Iancu (Janco) în 1916, la Zürich (la acea vreme se afla acolo, din alte motive, Lenin), avangardismul a luat avânt în Europa, în special după încheierea ostilităților militare. În 1922, la București, Ion Vinea înființează revista *Contimporanul*, care va rezista zece ani. El avea drept companioni pe Tzara, venit o perioadă în țară (n.n. Samuel Rosenstock și-a luat numele de Tristan Tzara printr-un joc de cuvinte - trist în țară), Marcel Iancu, B. Fundoianu, Felix Aderca, Jacques Costin, Ion Călugăru, M. H. Maxy, ș.a. Ilarie Voronca și Victor Brauner au lansat picto-poezia, un gen nou, inspirat din maniera lui Apollinaire. Au apărut revistele *75HP*, *Integral*, *Punct*, ș.a. Amintim aceste momente pentru a înțelege cum a ajuns avangarda din România în Israel. Desigur, artiști din Franța, Germania, Italia, Elveția, țările nordice, Rusia au adus contribuții pe măsură. În 1930, apare la București revista *Alge* cu colaborarea lui Baranga, Sesto Pals (s-a stabilit după război în Israel), Gherasim Luca, D. Trost, Paul Păun. Participarea a numeroși evrei la mișcarea avangardistă a produs nu numai obișnuitele „valuri” în lumea artelor, dar și reacții antisemite, un oarecare Nicolae Roșu acuzând pe evrei de decadență, exact în spiritul propagandei naziste din anii de după 1933. Numeroși artiști au plecat, din acest motiv, din țară, dar nici românul Constantin Brâncuși, genialul sculptor nu a rezistat criticilor și zeflemelelor răuvoitoare, stabilindu-se la Paris.

I

De fapt ce se înțelege prin avangardism? El este confundat cu modernismul, care nici el nu este bine definit. Din avangardism s-au desprins următoarele curente - expresionismul, futurismul (de la *future* - viitor, în franceză), dadaismul, constructivismul, suprarealismul. Ovidiu Morar, un exeget al avangardismului românesc numește aceste curente - avataruri ale avangardismului. În fond este vorba de un eclecticism, iar fiecare din aceste „avataruri” au avut evoluții și aplicații diferite. Expresionismul a avut primii aderenți în Germania, apoi în Franța, Rusia, futurismul s-a născut în Rusia preroluționară, chiar Maiakovski a fost unul dintre promotori, despre dadaism am amintit, constructivismul s-a dezvoltat mai mult în arhitectură, în special în stilul sovietic din anii 30, suprarealismul a cuprins cea mai întinsă arie, având și astăzi adepți. Indiferent de tipul de avangardism, trebuie remarcat că artiștii evrei din diverse țări au avut contribuții importante. În pictură Haim Soutine, Marc Chagall, în poezie, majoritatea dadaiștilor, apoi Fundoianu, Luca, Voronca, sunt nume sonore. La aceștia se adaugă creatorii din cinematografie, teatru, balet modern, arhitectură, sculptură, inclusiv teoreticienii din aceste domenii. Ne vom referi aici la poezie și apoi la artele plastice, ca domenii de manifestare ale avangardismului

în Israel. Din generația mai tânără amintim pe Amir Or, Nurit Zarhi, Liat Kaplan, Agi Mishol, Ronny Someck, Salman Massalha, Asher Reich, Dan Armon, ș.a. Desigur, acești poeți nu pot fi considerați avangardiști, poate, într-o accepție largă, moștenitori ai diverselor maniere, motive, abordări avangardiste. Poezia modernă nu poate fi ruptă de moștenirea poetică a lumii, inclusiv avangarda. „Acest poem merge în marș cu durerea, peste magma gânditoare a secolului”, scrie Amir Or, limpede, în manieră expresionistă. „Copilăria mea translucidă ca un vis, vântul deșertului îi ridică marginile rochiei”, versuri ale poetei Nurit Zarhi, de asemenea în expresie post-avangardistă.

Deși nu a aparținut culturii israeliene, marea poetesă germană Else Lasker Schüeler și-a petrecut ultimii ani de viață în Eretz Israel, unde a murit la 22 ianuarie 1945. A fost o exponentă a expresionismului poetic german. A scris atât poezie, cât și dramaturgie, proză. S-a născut la 11 februarie 1869, la Elberfeld (azi, Wuppertal), tatăl era bancher, dar fiica a ales un mod de viață mai puțin ordonat, s-a căsătorit cu fratele celebrului campion de șah, Lasker, a avut un copil, a divorțat, s-a recăsătorit, a dus o viață de boem la Berlin, a cunoscut numeroși artiști, poeți, viața ei se aseamănă oarecum cu aceea a Almei Mahler, Frieda Kahlo, era plină de energie și imaginație, o inteligență scilicet o făceau să fie în atenția a numeroși admiratori. În 1932 primește premiul Kleist, dar în 1933 se refugiază din fața violențelor antisemite ale naziștilor, la Zürich, apoi, în 1934 vizitează Palestina și în 1937 se stabilește la Ierusalim. A publicat volumele de poezie *Styx* (1902), *Der siebente Tag* (Ziua a șaptea) în 1905, *Mein Wunder* (Minunea mea) în 1911, *Gedsammelte Gedichte* (Poeme alese) în 1917, *Mein Blaues Klavier* (1943). A scris drama *Die Wupper* în 1908, pusă în scenă abia în 1919, la Berlin. Dintre poeme, emblematic pentru arta ei poetică este „Un vechi covor tibetan”, un poem de dragoste, în care geometria țesăturii cuprinde și prinde viață prin sufletele celor doi amănți, autoarea și iubitul ei. Influența avangardistă este vizibilă, la fel ca și în poemele „Aș părăsi această lume”, „Barbarului”, „Cunoscându-l pe Tristan”, ș.a. Dar valențele poetice, amplitudinea mesajului depășesc pragul oricărei maniere, Else Lasker Schüeler este mai mult decât un autor expresionist. Un alt poet ajuns în Israel, după o carieră în Europa a fost Sesto Pals, născut la 18 septembrie 1913, la Odesa (il chema Semion Șestopal, probabil de la rusescul „șestoi paleț”, adică al șaselea deget, o poreclă). Venit de copil în România, a publicat la revista *Alge*, în 1930, ca și la „unu”, unde era Geo Bogza, Păun, ș.a. Se inspiră din *Cântarea Cântărilor*, în registru avangardist, face referiri la Patriarhul Abraham, la Noe, Apocalipsă, Potop, combate ura dintre oameni, comparându-i cu lupii. A fost coleg de clasă cu Gherasim Luca, amândoi devenind apoi corifei ai avangardismului poetic. (Luca s-a sinucis la Paris). În 1933 este arestat pentru pornografie, dar părinții îl salvează de la o condamnare. Studiază la Politehnică între 1934-1940. În 1970 pleacă în Israel, se stabilește la Haifa, dar activitatea literară și-o reia abia în 1982. Moare la 27 octombrie 2002, la vârsta de 89 de ani, practic uitat în România, deși, la editura Vinea i-a apărut în 1998 volumul antologic *Omul ciudat*, republicat în 2003, la

Ed. Paideia. Pe Internet este prezent cu un citat exemplar - „Cam așa se întâmplă/ Când îți cântă greierii în tâmplă”. Despre poet au scris Ov. S. Crohmălniceanu, Michael Finkenthal, Nicolae Tzone, ș.a. În anii regimului comunist, el a refuzat să publice deși era prieten cu Baranga, Bogza, aflați în grațiile conducerii de stat și de partid. A lucrat ca inginer geotehnic la Centrala CFR, a brevetat invenții proprii, apoi a trecut prin primejdia de a fi arestat, soția sa, Valentina fiind condamnată în lotul lui Caraion, la 15 ani închisoare. Puțini știau că poetul Sesto Pals există, scrie, cugetă, umple pagini pe care nu le publică. După moartea sa, s-a scris mai mult despre el, în România și în Israel. Revistele *Apostrof* (Cluj), *Observator cultural* (București), *Izvoare* (Tel Aviv) i-au dedicat pagini cu evocări și poeme. Riri Manor, poetă israeliană a scris în cotidianul *Ziua*, la un an de la dispariția lui Sesto Pals. Poezia sa, de o mare putere iradiantă, merită o analiză pe care o vom face cu altă ocazie. Deși expresia diferă de cea a lui Bacovia, există o paralelă între cei doi poeți - „Au murit îngerii trecutului/ au murit demonii viitorului/ și în spațiul vid, suspendat ca o fantomă/ sufletul se rotește în jurul meu/ cu un chip de lună”. Se regăsesc aici și accente din poezia lui Emil Botta.

Liderul sionist A. L. Zissu (1888 - 1956) a fost și un scriitor de talent, a lăsat, printre alte creații, o proză stranie, *Spovedania unui candelabru*, tradusă în 1926, în franceză de B. Fundoianu. Sunt destule motive s-o încadrăm în literatura avangardistă. Zissu a murit în Israel, la câteva luni după eliberarea din închisoare, în România.

Poezia israeliană, atât cea de limbă ivrit, cât și cea scrisă în limbile țărilor de proveniență a autorilor, are, desigur, un specific propriu, astfel că indiferent de stil, manieră, tematica le apropie de anumite repere, istoria seculară și recentă, problematica situației din zonă, aspectele sociale, etc. Totuși marii poeți din Israel, de la Zeldă la Yehuda Amichai, la Nathan Zach, la Shaul Carmel, ș.a. au avut contact cu fenomenul avangardist, chiar dacă nu l-au asimilat. În 1990, la inițiativa lui Amir Or s-a înființat Helicon Society for Advancement of Poetry în Israel, care promovează poezia cu cele mai moderne „arme”. Au fost organizare festivaluri de poezie, s-a editat o publicație, iar printre participanți se numără T. Carmi, Tuvia Rubner, David Avidan, Hayim Gouri, Yoram Bronovski, Dan Daor, ș.a. Cursuri, conferințe, decernarea unor premii fac obiectul acestei societăți, iar sponsorul principal este Primăria din Rishon LeZion.

Poetul Radu Cârnelci a întocmit, în 1997 o antologie a poezilor israelieni de limbă română, sub titlul *Arborele memoriei*, în care a inclus nume de poeți, unii cunoscuți în România - Luiza Carol, Felix Caroly, Shaul Carmel, Sebastian Costin, Andrei Fishof, Solo Har, Solo Juster, Tania Lovinescu (a revenit în România), Bianca Marcovici, Noemi Pavel, Eran Sela, Vlad Solomon, Elena Esther Tacciu, Lina Maxy, ș.a. Desigur, niciunul dintre acești poeți nu pot nega faptul că expresia lor, concepția artistică nu a preluat ceva și din avangardismul generațiilor trecute.

II

Despre modernismul în arta israeliană a scris, printre alții și Emil Wittner (Ed. Forum - 2003) în cadrul unei lucrări mai extinse - *Un secol de artă modernă*.

Aflăm că există o monografie *O sută de ani de artă în Israel* de Gideon Ofrat, pe care nu o avem la îndemână, dar Wittner se referă la această carte. Sunt menționați o serie de artiști moderniști. Iosef

Zarițki (1891-1985) a venit la Ierusalim în 1923, din Kiev, pictor monumentalist, admirat și de Ben Gurion, influențat direct (a stat un timp la Paris) de Matisse, Soutine, Braque, Picasso, Juan Gris. Împreună cu Marcel Iancu, Y. Streichman, Jean David (din România) Iacov Wechsler, ș.a. au înființat gruparea "Orizonturi noi", care a atras și pe poeții Avraham Shlonski, Lea Goldberg, prima asociație de avangardă, din Palestina mandatară. Avigdor Stemațki (1908 - 1989) s-a născut la Odesa, a ajuns cu familia în Palestina, în 1922, studiază cu pictorul Orland și cu arhitectul Iosef Berlin, apoi pleacă pentru un an la Paris, în 1930.

Revenit în patrie, cu artiștii avangardiști, deveniți destul de numeroși (Avni, Ghiladi, Holzman; Levanon, Zvi Schor, Priver, Felius, Melnikov (ultimii trei, sculptori). *Orizonturi noi*, de care am pomenit, promovează în 1948 un abstracționism liric, specific artei israeliene moderne. Reuven Rubin (1893-1974) a ajuns în Palestina, în 1922, după ce studiasse la Paris, München. În același an, 1922 are o expoziție la New York, care se bucură de succes. Privit cu oarecare rețineră de unii confrăți, inclusiv de clasicistul Boris Schatz, directorul Muzeului Bezalel, Reuven Rubin a fost prețuit de Haim Bialik, A.Shlonski care i-au sugerat lui Ben Gurion numirea pictorului în funcția de ambasador al nou înființatului Stat Israel, la București. Influențat în egală măsură de avangardismul francez, de arta naivă, de arta populară, inclusiv cea românească, Reuven Rubin, un colorist de mare clasă, cu o marcă de originalitate indiscutabilă, s-a impus în istoria artelor plastice. Marcel Iancu, care a sosit în Palestina în 1940, după ce se făcuse cunoscut ca

fondator, cu Tzara ș.a. a mișcării DADA, ca arhitect în București, autorul a mai multor proiecte puse în operă, a devenit o celebritate în Țara Sfântă, în cinstea lui a fost înființat, el fiind în viață (a trăit între anii 1895-1984), un muzeu la Ein Hod, satul artiștilor, la nord de Tel Aviv, care și astăzi poartă numele de „Janco - DADA”. El a afirmat că a privit mișcarea DADA ca pe un protest împotriva iraționalismului ce a dus la izbucnirea Primului Război Mondial. Spre deosebire de Tzara, Iancu a păstrat un bun respect pentru valorile „clasice”, fără a respinge inovațiile în arhitectură și în pictură. A făcut portrete numeroase prietenilor din România, din Franța, pictori, poeți. Primul maestru al lui Iancu a fost Iosif Iser, căruia i-a purtat recunoștință de-a lungul vieții. Iancu a respins suprarealismul, care l-a atras pe Tzara, pictorul-arhitect fiind un „constructivist”. A colaborat la revistele *Integral*, *Punct* cu Voronca, Maxy, a ilustrat scrieri ale lui Tzara, Zaharia Stancu. Cum am amintit, cu Vinea a editat *Contemporanul*. Vilele de la șosea, din strada Negustori, bazinul Lido (în desființare), alte construcții poartă semnătura lui Iancu. Sosit în Eretz Israel, Iancu era un necunoscut (1940), fiind întrebat doar dacă Van Gogh era evreu ori nu (din interviurile sale oferite unor vizitatori din România). Nu ne mai oprim la alți artiști avangardiști, cum spuneam, numeroși în Israel și activi, vom menționa doar „școlile” din care fac parte - „canaaniții”, Tamuz, Danziger, ș.a., apoi „berlinezii”, Lehman, Eisenscher, ș.a., fiecare dintre aceștia purtând repere din țara de origine, apoi existențialistul Avigdor Arikha, pictor de mare succes (n. 1929, la Rădăuți), care și-a văzut părintele ucis în Transnistria de un ofițer-călău. În

kibuțuri s-a născut arta „de stânga”, un realism-socialist sui-generis, dar o parte dintre artiști s-au desprins de modelele sovietice și au revenit la un avangardism de calitate.

Gruparea „Zece plus” a reprezentat orientarea spre pop-art, inițiată în Israel de Raffi Lavi. Printre școlile mai recente se numără și „Fin de siècle”, o revenire la izvoarele artei israeliene părăsite timp de decenii.

Înainte de a încheia, vom aminti de sinagoga de lângă noul Spital Hadassa, din Ierusalim, ale cărei vitralii au fost executate după proiectul lui Marc Chagall, reprezentând cele 12 triburi ale lui Israel, din antichitate. Artistul este atât de cunoscut și prețuit, încât unii îl consideră ca făcând parte din arta Țării Sfinte.

Despre Mane-Katz, născut în 1894 la Kremenciuk, în Ucraina, cetățean al Franței, apoi al SUA, decedat la Tel Aviv în 1962 nu vom vorbi aici, deși importanța sa este de netăgăduit, deoarece nu s-a stabilit niciodată în Israel, dar l-a vizitat în cele mai grele momente. La Muzeul de Artă Modernă din Haifa se află o colecție impresionantă, de 104 tablouri și șase sculpturi toate reprezentând diverse direcții ale artei moderne și avangardiste, semnate de Mane Katz.

Titlul onorific "Amicus Romaniae" la Lisabona



Instantaneu de la decernarea titlului "Amicus Romaniae" la ICR Lisabona (de la stânga la dreapta): Lauro Moreira, ambasadorul Braziliei, Eduardo Lourenço, legenda vie a filosofiei portugheze contemporane, Anabela Martins Baptista, directoarea la Palácio Foz, Virgil Mihaiu, director ICRL

Cu ocazia împlinirii a doi ani de la inaugurare (martie 2009), la Institutul Cultural Român din Lisabona a avut loc ceremonia decernării titlului onorific *Amicus Romaniae*. Acesta a fost instituit spre a evidenția personalitățile din lumea lisaboneză consecvent implicate în susținerea activităților ICRL, de la înființare și până în prezent. Din lista primilor laureați fac parte: Anabela Martins Baptista, directoarea pentru programele culturale de la Palácio Foz (impozant edificiu de secol 18 din centrul Lisabonei, unde ICRL a fost adeseori invitat să prezinte recitaluri muzicale); Álvaro Lobato de Faria, director coordonator al *Movimento Arte Contemporânea*, exeget al operei lui Brâncuși, prezent și la această manifestare cu un eseu despre marele artist; João Bigotte Chorão, membru al Academiei de Științe din Lisabona și al Institutului de Filosofie Luso-Braziliană, locutor-invitat la aniversarea centenarului Eliade și lansări de carte sub egida ICRL (*Jurnalul portughez de Mircea Eliade*, traduceri din Gh. Ceaușescu și Dinu Flămând); Manuel Valverde - director al festivalului cinematografic *IndieLisboa*, unde România a fost prezentă anul trecut cu 35 de filme și 20 de realizatori; Mário Sena Lopes,

director al editurii *Guerra e Paz*, care a publicat cărți românești prin programul de traduceri lansat de ICR; Andrea Lupi, redactora emisiunii *Concerto Aberto* de pe canalul cultural RDP Antena 2, ce a difuzat câteva dintre concertele remarcabile propuse de ICRL. Din domeniul diplomației au binemeritat titlul de *Amicus Romaniae*: Lauro Moreira, ambasadorul Braziliei pe lângă CPLP (Comunitatea Țărilor de Limbă Portugheză); Laure Bourdarot, directoarea Institutului Franco-Portughez, și Jean-Paul Lefèvre, atașatul cultural al Franței - ca mărturie a excelenței coabitării dintre ICRL și IFP în același edificiu, în beneficiul relațiilor culturale trilaterale româno-franco-portugheze; Gaspar Díaz, ministru plenipotențiar și atașat cultural al Spaniei în Portugalia, un activ susținător al inițiativelor ICRL. Au fost distinși și câțiva intelectuali de elită, ce și-au manifestat în mod concludent, prin acțiuni efective, sprijinul față de cultura noastră: muzicianul de talie mondială João Paulo Esteves da Silva; antropologul Daniel Perdigão, expert în raporturile româno-lusitane pe diverse planuri; Fernando Couto e Santos, eseist și investigator al literaturii române; Manuel Rodrigues Vaz, critic plastic, co-fondator al Televiziunii din Angola,

propagator al culturii române; Antonio Ramalheira, jazzolog și fervent susținător al activităților ICRL. În fine, ca o deschidere spre o potențială listă de viitori *Amici ai României*, i-a fost atribuit acest titlu domnului Pedro Lapa, directorul Muzeului Național de Artă Contemporană Chiado, pentru disponibilitatea de a găzdui masiva expoziție *Culorile avangardei*, care va aduce în centrul capitalei portugheze exponate de la nouă muzee similare din România. În alocuțiunile lor, purtătorii noului titlu onorific au elogiat în unanimitate cultura română și felul în care este ea promovată în Portugalia de către ICR. Titlurile au fost înmânate de către directorul instituției, dr. Virgil Mihaiu. Cu aceeași ocazie s-a vizionat scurt-metrajul *Brâncuși - rădăcinile și ramurile*, realizat în ținuturile natale ale sculptorului de către cineștii portughezi Alexandre Martins și Nuno Miguel, cu susținerea instituției-amfitrion.

Spațiile ICRL s-au dovedit neîncăpătoare pentru cei dornici să asiste. Pe lângă patriarhul filosofiei portugheze contemporane, Eduardo Lourenço, am remarcat și alte prezențe onorante: cunoscuta scriitoare Lídia Jorge, prof. univ. dr. José Esteves Pereira, directorul revistei academice *Cultura*, notoriul muzician avangardist Carlos Zingaro, Eliza Frugnoli, directoarea departamentului pentru promovarea literaturii portugheze în străinătate la Institutul Camões, Luís Pedro Correia, reprezentant al Comisiei Europene pentru Multilingvism, José Melo Saraiva, coordonatorul Centrului Internațional de Jurnalism din Lisabona, Luisa Possollo, coordonatoarea Grupului de lectură francofonă, pictorii Hilário Teixeira Lopes, Maria João Franco, Helena Justino, universitari, diplomați, jurnaliști, studenți ș.a.

Simion Doru Cristea

Despre spoof-uri

Ciprian Pop

Așteptând în stația de autobuz într-o bună zi, inevitabil ascult reclamele de pe postul de radio și interpretez fugitiv afișele din jur. Nimic neobișnuit, până când privirea mi se ațintește asupra unui altfel de afiș: „Citești 1000 anunțuri publicitare în fiecare zi. Mai poți?”. Cu alte cuvinte, fără să vreau, memoria mea filtrează în fiecare zi o mie de slogane și afișe publicitare, ea este solicitată și uzată, fără a mai spune manipulat (dovadă sunt toate acele cazuri când, văzând un produs, ne vine în minte involuntar un slogan). Însă ceea ce este într-adevăr îngrijorător e faptul că, după ce conștientizezi această situație, ești cuprins de o senzație de neputință în fața publicității. Ești cuprins de senzația că te confrunți cu o forță scăpată de sub control. Încă o producție umană care, ajunsă pe mâini străine, s-a întors împotriva omului. Cu toate acestea, unii sunt de părere că este posibilă și chiar necesară o luptă acerbă cu publicitatea, pentru care și-au creat arme personalizate. Dar înainte de a vedea ce înseamnă antipublicitatea, să ne concentrăm asupra fenomenului publicitar și a abuzurilor cărora le cădem victimă.

Scopul unei publicități corecte ar fi să informeze potențialul consumator, să-l ajute să facă alegerea. Să îl ajute să-și satisfacă nevoia de produse cât mai eficient. Însă publicitatea nu numai că îl informează greșit privitor la un anumit produs (încât a ajuns să nu mai fie credibilă, deși continuă să seducă prin promisiunile sale vane), dar ea creează doar iluzia unor nevoi pentru ca produsele promovate să aibă succes. Prin publicitate, produsul își modelează imediat consumatorii, el creează în aceștia nevoia de a și-l însuși. Cu alte cuvinte, publicitatea nu mai răspunde dezideratelor pentru care a fost creată, iar existența ei își pierde justificarea.

Bombardați cu reclame în spațiile publice (pe stradă, iar mai nou pe liniile de autobuz, în stații, pe biletele de tren etc.), ca să nu mai vorbim de ușa apartamentului sau de căsuța poștală (de orice fel, cea din fața casei, din scara blocului sau cea virtuală), de peste tot răsar parcă materiale promoționale. Unele, „în picaș” când deschidem ușa, ne lovesc de-a dreptul, sau ne ocupă până la refuz spațiul rezervat poștei, altele le primim pe stradă când se profită de așteptarea noastră la semafor. Ba chiar și numărul de telefon ne este cumpărat de firmele de publicitate pe bani buni, ca să ne poată suna și resuna, adică pentru a ne invada și acest spațiu privat. Cei din spatele publicității știu să exploateze orice nișă, de la locurile publice, unde căutăm să ne sublimăm așteptarea explorând spațiul din jur, până la telefonul propriu, la care își cumpără accesul mituindu-ne prietenii.

Ne găsim pradă publicității mai ales când ne vedem copiii manipulați de reclame. Mall-urile creează spații de joacă nu doar din dorința de a le oferi părinților posibilitatea de a cumpăra în voie, ci mai ales, și mult mai puțin evident, pentru a fideliza încă din copilărie niște viitori cumpărători. Interesul de a atrage copiii este chiar dublu profitabil: în primul rând, nevoia copilului de joacă la mall se va traduce de acum încolo în cumpărături ale părinților, care inevitabil vor explora zona mall-ului în timp ce copilul își satisface nevoia de joacă, iar în al doilea rând, copiii care se joacă la mall sunt expuși de mici culturii

de mall, deci sunt viitori cumpărători fideli. Dar poate și mai evidente sunt efectele nocive, intruzive, ale publicității adresate direct copiilor: ea este condamnabilă fiindcă creează dorința de a avea niște produse, lucru care mai apoi se traduce printr-o falsă trebuință de a le posedea, și mai ales fiindcă face aceasta la o vârstă când cel vizat este cel mai susceptibil influențelor din exterior, care îi vor șlefui personalitatea în viitor. Cu alte cuvinte, publicitatea dă dovadă de o crasă lipsă de *fair-play*.

Publicitatea e unul din domeniile cele mai active acum, pe timp de criză financiară. Acum când vânzările scad considerabil, lupta pentru cumpărători este cea mai acerbă. Am observat însă și un efect pozitiv al acestei perioade asupra publicității: criza ne-a învățat să ne promovăm produsele românești. În marile magazine au apărut marcaje speciale care să încurajeze vânzarea produselor autohtone pentru a permite supraviețuirea producătorilor naționali, iar mijloacele media s-au alăturat și ele acestui efort: de exemplu, există posturi de radio care le propun producătorilor autohtoni să le promoveze produsele gratuit.

Pe lângă această stare de fapt pozitivă, mai trebuie menționate și alte aspecte, mai puțin îmbucurătoare, din actualitatea publicitară: afișele electorale rămân încă prezente pe stâlpi. Abandonându-le și prin aceasta refuzând responsabilitatea îndepărtării lor, promotorii lor, inșiși legiferatorii statului, își demonstrează încă o dată lipsa de respect față de regulile morale și față de fiecare cetățean în parte.

În fața atacului publicității în totalitatea spațiilor comunicative, cu ținte de toate vârstele și cu mijloace sporite pe fondul crizei, răspunsul defensiv este la fel de puternic. Un exemplu pertinent de răspuns antipublicitar sunt *spoof*-urile, adică pamflete, pastişe, contra-reclame. La acestea se adaugă o serie de denumiri precum marketing viral sau publicitate parodică, care fac și ele referire la ceea ce în limbaj internațional reprezintă un *spoof*. De fapt, *spoof*-ul reproduce în mod grotesc un afiș sau spot publicitar, pentru a obține un efect comic sau satiric. Un afiș *spoof* păstrează structura și elementele definitorii ale



Zi fără cumpărături



afișului inițial, însă schimbă denumirea produsului și-i modifică sloganul sau unele elemente grafice pentru a crea efecte comice.

Puțină lume (foarte puțină, de fapt, căci s-a avut grijă să fie așa) a auzit de un site Internet spoof realizat în anul 1996 de doi jurnaliști de la *Ziua*, în care realizau o pastişă a site-ului Ministrului Afacerilor Externe de atunci. Prin acest spoof, cei doi încercau să atragă atenția asupra haosului ce domnea în minister (de unde și adresa site-ului: www.mae.haos.ro), așa încât au copiat site-ul inițial și au adaptat conținutul pentru a fi un pamflet. În orice caz, dacă încercați să accesați site-ul acum, o veți face în zadar, căci guvernarea a acționat imediat și discret în vederea închiderii sale definitive. Dar aceasta este deja o altă problemă, legată de cenzură și de pretenția celor pamfletați că le-ar fi stricată reputația, deși aceasta se clădește, știm bine, pe informații false furnizate omului de rând prin publicitate sau pe alte căi media.

Peste hotare, forțele mișcării antipublicitare s-au dezvoltat mai repede și au izbutit acțiuni îndrăznețe. Întreg cartierul Neubau din Viena și-a văzut aspectul complet transformat după ce, în vara lui 2005, toate afișele și sloganele publicitare au fost acoperite cu folie și hârtie galbenă. Timp de două săptămâni, promotorii campaniei „Delete!” și-au propus să semnalizeze prin galben spațiul enorm ocupat de publicitate și să arate cât de mult are de câștigat aspectul orașului în lipsa avalanșei policrome. O acțiune cu urmări de durată a avut loc în São Paulo, unde s-a votat o lege care interzice orice afișaj publicitar exterior. Drept consecință, nu mai puțin de 13 mii de afișe au dispărut din una din cele mai mari metropole ale lumii.

Cu toate acestea, unele demersuri antipublicitare nu au făcut decât să îmbogățească și mai mult peisajul publicitar. Promotorii publicității s-au adaptat noilor tendințe și au știut să copieze spoturile antipublicitare spre folosul produsului promovat. Ei parodiază parodia, disimulând efortul publicitar în efectul comic. Antipublicitatea este, la urma urmei, o urmașă a publicității, care negând-o, poate atrage și mai mult atenția asupra ei.

Seamănă dar nu... (Zicale dubioase)

Tudor Ionescu

Construcții cheie: „Seamănă dar nu răsare”; „Cum e sacul și peticul”; „Cum e turcul și pistolul”.

Definiții necesare: **Zicătoare:** Frază scurtă prin care poporul exprimă o constatare de ordin general; **Zicală:** Zicătoare, proverb; **Proverb:** 1. Frază scurtă, de obicei ritmică, în care poporul exprimă în chip metaforic, concis și sugestiv, rezultatul unei experiențe și care conține o povată, o învățătură. 2. (Franțuzism) Operă dramatică scurtă al cărei conținut ilustrează o temă morală. (Sursa - DLRM)

De remarcat: absența virgulei între „seamănă” și „dar”, între „sacul” și „și”, între „turcul” și „și”!

Dar, de fapt, ce vreau să spun? Vreau să spun că românii, într-o proporție de alegeri „ceaușiste” (peste 99,8 %), se folosesc/folosesc aiurea și greșit (de) aceste zicători (aici le-aș include). Eu nu le folosesc, tocmai fiindcă mă tem că nu m-aș face înțeles, sau - mai rău! - folosindu-le așa cum cred eu, m-aș face înțeles pe dos sau altminteri. De ce? Deoarece consider că eu le înțeleg așa cum ar trebui (fără virgulă, absență cerută de morală, care virgulă, firește, le-ar schimba esențial sensul), dar, mai înainte, s-ar cuveni să ne înțelegem, la fel ca în cazul barbarismelor, al neologismelor, ca să știm despre ce vorbim, ce vrem să spunem, ce vrei să spui (vezi momentul în care P. Roman a introdus - așa cred eu - în limba română termenul de „implementare”!).

S-o luăm pe rând? O iau pe rând:

A. „Seamănă dar nu răsare”: cinstit, are vreun sens dacă folosești această zicătoare așa cum e ea folosită, având sensul, brambura impus prin uz greșit, sensul de „da, există o asemănare, dar nu semnificativă, nu evidentă, prea puțin convingătoare”? Părerea mea este că nu are **niciun sens**, e chiar stupidă, nemotivabilă, inexplicabilă. Singurul cuvânt care, cumva, ar da un sens este „dar”, care contrazice primul verb. Asta, în fond, s-ar petrece indiferent de verbul care ar urma, sau de adverb („prea”, „tocmai” sau alte construcții lingvistice asemenea: „nu deosebit”, „n-aș zice”, ș.a.m.d.). Pare-se că românul „uită” de plurisensul verbului „a semăna”: 1. **a pune grăunțe în pământ** sau 2. **a exista o asemănare** fizică sau psihologică. Păi, nu cumva tocmai spre a sugera, spre a impune interpretarea verbului în sensul că „**există o asemănare**” ar avea rost să fie folosită această zicală? Adică spre a spune, când zici că „Ion și Gheorghe seamănă”, că între ei doi există o asemănare și nu că ambii sunt pe ogor în curs de a pune semințe în pământ, adică de a elimina celălalt sens al verbului „a semăna”? Dar, în afară de mine, mai există cineva care să interpreteze astfel această zicală? Iar atunci, ce să facem - eu și ceilalți? Eu, precum ziceam, nu o folosesc.

Da, cu destul de mult îngăduință, ar mai exista o interpretare posibilă: dacă cei doi seamănă (pun grăunțe în pământ) dar nu răsare,

înseamnă că au făcut acțiunea cu pricina degeaba, fără un rezultat vizibil. Deci, cam la fel s-ar putea zice că „între ei există o asemănare, dar nu se prea vede că ar exista” (adică tocmai sensul în care este folosită aceasta zicătoare). Aceasta să fie, oare, interpretarea corectă? Poate că da, însă mie mi se pare puțin posibil.

B. „Cum e sacul și peticul” sau, echivalent zic eu, „Cum e turcul și pistolul”, înseamnă (sau **ar însemna**) „de nedespărțit”. Or, ce se întâmplă în rostirea covârșitor de frecventă? Din pricina lui „și” de data asta, se consideră că ar fi vorba despre existența unei asemănări evidente, indiscutabile și „logice”? Or? Ce asemănare poate exista între turc și pistol? Eu consider că, fără puțință de tăgadă, niciuna. Așadar, **singurul** sens logic ar acestor zicale ar fi că atât independența, existența unui turc fără pistol, cât și a unui petic necusut de un sac, ar fi anevoie de conceput, de imaginat. Deci, nu despre o asemănare este vorba, ci despre o **apropiere foarte strânsă**, constantă (cum, probabil, o fi fost cazul turcilor din România acelor vremuri). Un petic necusut de un sac, nu este petic, este o oarecare bucățică de material textil, iar un turc fără pistol „nu părea serios”, nu părea un turc adevărat.

În concluzie: potrivit opiniei mele, aceste trei zicale sunt folosite greșit, astfel folosite nu au nicio noimă decât supunerea la o uzanță nu-mi dau seama de unde apărută.

De ce am **ținut** să public aceste rânduri? Cu nădejdea că își va mai exprima cineva părerea, ceea ce m-ar dumeri și pe mine, poate și pe alții (care, mai știi, s-au mai gândit și ei la această „practică” a limbii române actuale).

ferestre

Ahile, Priam, Ulise și ceilalți

Horia Bădescu

Cândva am crezut că omul e o ființă perfectibilă. Acum nu mai cred. Acum știu că omul rămâne același, din totdeauna. Cu toate ale sale; cele bune ca și cele rele. Iar dacă uneori se întâmplă să iasă din sine, adică din această imuabilitate interioară, dacă e s-o ia, adicătelea, razna, atunci în niciun caz n-o ia spre bine. Astfel că, a-l sfătui de bine a început să mi se pară o inutilă încercare. După cum a nu-i reaminti, totuși, că zidul în care se pregătește a da cu capul e chiar în fața lui, mi se pare de neconceput. Chiar dacă ai mai făcut-o și altă dată. Cu aceleași rezultate; adică fără. Nu de alta dar zidul nu are nicio vină.

Trăim într-o lume veselă. Atât de veselă încât a ajuns să se-inece în propriile hohote. Atât de veselă încât nu numai că râde cu lacrimi dar, mai ales și mai cu osebire, râde de lacrimi! «*S-a dat drumul la distracție*», cum bine și inspirat spune sloganul de fiece zi al lumii românești. Al uneia dintre ele. Fiindcă oricum există cel puțin două: una, cea reală, a amărăților, a nenumăraților, a triștilor, alta, la fel de reală a ajunșilor, a plictisitorilor, a drogaților de veselie, a prostăliilor inecați în propriile hohote: *teelumea*.

Însă dincolo de aceste adevăruri, nu poți să nu constăți, cu tristețe, această rușinare aproape universală a umanității acestui veac dinaintea lacrimilor. Oare ce strâmbă judecată face să uităm faptul că nu doar râsul îi este dat numai omului, ci și plânsul. Mai ales plânsul !

Desuetă, sentimentală, romanțioasă, așa cum am declarat-o, alungând-o din viața noastră, din arta noastră, unde își va fi ascuns lacrima cristalul pur prin care ne descoperim oameni, dincolo de măștile mizeriei noastre cele de toate zilele?

Suntem mai bărbați, mai demni, mai intransigenți, mai dreți fără lacrimi? Ahile, plângând lângă mormântul lui Patrocle, e mai puțin Ahile? Vedeți-l amestecându-și lacrimile cu acelea ale nefericitului Priam lângă trupul ucisului Hector! E mai puțin măreț, Peleianul? E mai puțin rege, mai puțin demn, Priam? E mai puțin el însuși preaicusitul Ulise plângând pe țărnișele Ithacai? Jalea orbului Oedip sau cea a înzăbrănitei Antigona îi face pe aceștia mai puțin măreți în durerea lor? Sunt desuete, romanțioase, false, tânguitorile personaje shakespeariene ori sfâșiații eroi dostoevskiieni?

Suntem mai umani, mai frumoși, mai buni sub zodia unei veselii perpetue, răsând de toți și de toate, demitizând, desacralizând, coborînd totul în deriziunea unui hohot generalizat? E mai puțin rău în lume, mai puțină tiranie de când râdem întruna de ele? *Castigat tidendo mores!* Poate! Dar nu sunt convins de mai marea eficiență a parodiei decât a diatribei. Nu sunt convins că râsul nu e, de multe ori, cel puțin o complicitate. Bufonii trăiesc la curțile regilor și regalitatea nu se simte deloc amenințată.

Așa după cum sunt lucruri de care nu se poate râde sau de care nu se mai poate râde. A



râde într-una, a râde de tot ce e în jurul tău și în tine mi se pare la fel de nociv ca seriozitatea veșnică ori ca dogma sau ascetismul fariseic. La fel de inuman, de fals, de aberant. Și la fel de periculos.

Limba română are o expresie cum nu se poate mai potrivită pentru aceasta. Românul rural, românul cel mult și trist și nu numai el, spune de multe ori nu «de ce râzi?», ci «de ce te râzi»? Cândva scriam că există riscul ca, răsând la nesfârșit, să te râzi până la urmă pe tine însuși. Acum sunt convins că-am reușit această performanță.

Știință și violoncel

Despre incest

Mircea Oprîță

Incestul face și el parte din societatea umană, dar, statistic vorbind, e destul de rar. Din fericire! trebuie să adăugăm imediat. Iar atunci când televizorul ne pune în relație vizuală cu protagoniștii lui, incestul produce o veritabilă reacție de respingere, ca și cum ai veni în contact direct cu oroarea. Freud spune multe în legătură cu acest subiect, sugerându-ne că atracțiile incestuoase sunt în firea omului și se manifestă încă din faza de sugar. Stai atârnat la sân, te simți bine învăluit de dragostea și căldura maternă, iar subconștientului îi vin idei pe cât de năstrușnice, pe atât de profund înrădăcinate în memoria lui tenebroasă. Se pare, însă, că nu tot ce spune psihanalistul-șef e literă de lege, iar unele teoretizări ale sale trebuie corectate. O să vedem mai jos și de ce.

Grecii antici au fost, după câte cunoaștem, primii dispuși să se preocupe de studiul incestului, lăsându-ne prin milenii istorisirii tulburătoare. Cu toate libertățile sexuale pe care și le permitea distinsa lume ateniană de pe vremea lui Platon, aveau și ei oroare față de incest. Nu se sfiau să-l aducă în scenă pe incestuos, ca să-l vadă publicul la fel cum îl vedem noi astăzi pe austriacul Josef Fritzl, cel ce și-a sechestrat îndelung fata în pivniță, făcând cu ea serii întregi de plozi nefericiți. Să se cutremure spectatorul și să-i condamne fapta, ca pe un act pentru care, oricât de înțelegători fiind, nu mai aveau înțelegere. Altfel nu l-ar fi făcut pe Oedip un atât de pregnant personaj de tragedie, nu l-ar fi pus să plătească din greu pentru un lucru de care nici măcar nu era conștient atunci când se întâmplase să-l săvârșească. Sigur, vechii tragedieni, începând cu Eschil și terminând cu Euripide, aveau un profund respect pentru Moira, soarta implacabilă a omului, iar Oedip e lăsat astfel în seama milei noastre târzii, ca o biată alcătuire umană cu care Destinul face tot ce vrea. Copil părăsit și crescut printre străini, când își ucide tatăl și își ia propria mamă în căsătorie, el nu poate ști la ce nelegiuiri impardonabile se înhamă. Dar paricidul rămâne paricid și incestul incest. Prin urmare, motive destul de grave încât să-l urce pe culmile disperării și, încă în viață fiind, să-i cânte corul antic prohodul.

Nu văd, în schimb, cine l-ar jelui pe Josef Fritzl. Presa ni-l înfățișează ca pe un infractor bătrân fotografiat la zidul poliției - dovadă umbrele proiectate de blitzul profesional pe albul peretelui de serviciu. Un moșneguț cu mustăcioară căruntă și pungi grele sub ochii de un albastru apos. L-o fi purtat și pe el Moira proprie, însă în momentul când își sechestra fiica de 18 ani în bunkerul special amenajat pentru un lung prizonierat știa foarte bine ce face. Nu era Oedip, ci, eventual, purtător al unui complex oedipian (dacă am admite că un asemenea concept funcționează). Ori, mai curând, al unui complex al tiranului cu subtile dereglări psihice, gata să-și reverse aroganța puterii și desfrâul poftelor asupra oricui, cei din familie fiind însă la îndemână și, bineînțeles, mai ușor de abordat. Să faci nu mai puțin de șapte copii cu propria ta fiică, iată o veritabilă performanță chiar și pentru un tată incestuos! Nu e un simplu abuz, ci un lanț întreg de abuzuri, o sălășluire temeinică în păcat - ca să folosesc o expresie ceva mai filozofică - și o perversă conviețuire cu secretul mârșăviei de care nu numai Fritzl pare să fi fost

conștient, ci și familia „de la suprafață”. Soția lui, bunăoară, altă victimă a Moirei moderne, împărțită între frica de monstru și compasiunea pentru victimele relației imorale derulate timp de 24 de ani după ușile blindate ale unui subsol de onorabilă vilă austriacă.

Revin la Freud, nu înainte de a observa că Josef Fritzl ar fi numai bun să stea întins pe canapeaua medicală a acestui alt austriac, infinit mai durabil în celebritate decât ar putea spera materialul său didactic de astăzi să i se întâmple. Complexul lui Oedip presupune existența unui întreg set de idei și trăiri subconștiente, reprimare la nivelul activ al conștiinței, însă centrate pe dorința de a poseda părintele de sex opus și a elimina părintele de același sex. Cam dur formulat, dar nu putem altfel, din moment ce însuși părintele psihanalizei își definește teza așa. Sigur, bunicuțul specializat în lipsirea de libertate și, consecutiv, în violarea fiicei sale n-ar mai fi avut cum să-i facă același lucru propriei sale mame, după cum și momentul uciderii oedipiene a tatălui se pare că l-a ratat. Prin urmare, transferul exaltării libidinoase asupra unui alt obiect sexual din familie pare să fi fost singura scăpare a lui Fritzl de sub presiunea frustratei sale copilării freudiene. Semn că și teoria clasică poate suferi îmbunătățiri, adaptări „din mers” și în funcție de necesități fiziologice irepresibile. Varianta fundamentală a teoriei s-ar aplica eventual doar fiicei lui Fritzl, în măsura în care s-ar putea dovedi că incestul ar fi fost benevol și nu exersat, vreme de un sfert de secol, după zăvoarele trase ale unui adăpost antiatomic.

Interesant este însă și ce spun psihologii de astăzi, precum Leda Cosmides și John Tooby de la University of California din Santa Barbara, sau Debra Lieberman de la Universitatea din Hawaii. Testând pe 600 de voluntari, cărora li s-au pus fel de fel de întrebări divagante și învăluitoare, anume ca să nu se poată ști unde era adevărata țintă a cercetării, ei ajung la o concluzie menită să spulbere alibiurile psihanalitice ale violatorilor

incestuoși. Să nu-i mai poată chema în sprijin nici pe Freud, nici pe mama Natură, motivând eventual că așa-i brodit omul, cu slăbiciuni morale și cu patimi de neoprit vizavi de rudele sale cele mai apropiate. Studiile amintite mai sus dovedesc cu totul altceva, și anume: că în însăși natura omului există un sistem ce respinge pornirile incestuoase, din simpla nevoie de protecție a speciei față de riscul propriei sale degenerări. Mecanismul acesta subtil generează atât altruismul uman, cât și dezgustul pentru incest. Nu numai că n-ar fi în instinctul omului această pornire vicioasă, ci dimpotrivă, însuși acest instinct al conservării biologice sănătoase ar fi funcționat în om de pe vremea când acesta activa pe treptele inferioare ale scării civilizațiilor, în calitate de vânător-culegător. Asemenea constatări inversează termenii în problema figurată de Freud. Relația incestuoasă nu mai e atât de tiranică pe cât părea, iar rolul culturii și al societății devine mai puțin important în reprimarea conștiinței a unei asemenea porniri bolnăvicioase. Ceea ce părea o dilemă etică începe să-și piardă acest aspect.

Și atunci cum rămâne cu Fritzl? Mecanismul altruismului său, în măsura în care-l va fi avut, pare să fie complet blocat, mâncat de rugină, dimpreună cu dezgustul pentru mame, și mai ales pentru fiice, care-l însoțea. Noroc că-i un biet bătrân septuagenar, altfel urmau la rând nepoatele și așa mai departe. Părăsit de Freud, rămâne să aștepte deciziile tribunalelor. Cu Freud sau fără, comunitatea de burghezi liniștiți pe care a tulburat-o cu patimile lui șocante nici nu mai vrea să audă de el, ca de un vis urât. Psihanaliza însăși îi dă cu tifla, din moment ce până și în cazul născocitorului ei, pe vremea când își trăia instinctele subconștiente ale vârstei celei mai fragede, interesul sexual ce putea eventual să i se trezească ar fi fost orientat nu spre mamă, ci spre doica mănoasă și străină de familie care îl alăpta. ■



Clickmania

Adrian Țion

Zeul Video s-a supărat și e gata să se răzbune. S-au folosit toți de el cu vârf și îndesat. Ba să informeze, ba să dezinformeze, ba să distreze norodul lălăind manelistic, ba să mintă poporul cu televizorul, ba să stârneasce scandaluri artificiale ca să abată atenția de la adevăratele probleme economice și sociale. S-a săturat și el de atâta manipulare. A fost docil, înțelegător, răbdător. Ajunge! Profitorii și-au luat nasul la purtare. Acum e gata să dea în vileag adevărul gol gol despre criza mondială și încă multe altele ținute la fondul secret. Vrea să se facă lumină! Era și timpul. Cum? Punându-ți la dispoziție interpretările unor vizionari iviți din pământ pentru a te pune în gardă cu îngrozitoarea perspectivă care ți se pregătește.

Cu un simplu click afli că la baza crizei economice stau familiile Rotschild și Rockefeller care vor să conducă întreaga planetă. Elitele bancare au dat un bobârnac piesei verticale din piața imobiliară americană, după care, pe principiul dominoului, s-au prăbușit și cele din Europa. Acesta a fost începutul, iar sfârșitul e încă departe de a fi întrezărit. Experții au avertizat, dar nimeni nu i-a luat în seamă. Acum s-au înmulțit cărcotașii, pesimiștii, defetiștii. Croncănesc ei ca ciorile alungate din cuib, dar nu mai pot îndrepta nimic. Cel mult pot da în vileag pregătirile de care sunt preocupate elitele.

Românii cu buzunarele lovite de criză clichează

pe internet cam 3 ore pe zi, spun statisticile. Iată ce mai pot ei afla navigând printre știri, tabloide, filmulețe și câte un *attachment* drăgălaș, binevoitor, primit de la prieteni: că elitele își construiesc în secret buncăre subterane pentru depozitarea pe termen lung a unor bunuri materiale și a unor uriașe rezerve de semințe pentru a reîmpăduri planeta după distrugerea vegetației cu armele biologice folosite pentru a înjumătăți populația globului. Totul pare a se desfășura după un plan diabolic. Roadele lui sunt abia la început. Îmbolnăvirea cu antrax, otrăvirea lentă cu alimente bogate în e-uri sunt metodele lor malefice de a-și pune în aplicare planul: decimarea populației. Poporul român i se pregătește o fraudă de proporții dacă va împrumuta de la FMI. Cum au miroșit că e rost de ceva, șacalii FMI și-au făcut apariția. Elitele vor un control complet și când vine vorba despre așa ceva iar e invocat George Orwell cu romanul *1984* spre a fi demonstrată distopia renăscută sub o altă formă. Căci distopia nu se reduce doar la statul totalitarist, ci și la extinderea camuflată și generalizată în democrațiile actuale.

Controlul complet al populațiilor prin camere de supraveghere e doar la început. Încă nu poate fi realizat prin introducerea *chip*-urilor pe mână. Vorba unui jurnalist „un *chip* mic pentru mână, un pas uriaș pentru omenire”. Se încearcă deocamdată introducerea pașapoartelor cu *chip* biometric

împotriva habotnicilor ortodocși care au văzut în cifra 666 chipul fiarei. Ni se sugerează că scopul final al crizei este distrugerea completă a economiilor și a sistemelor bancare. Lumea va sărăci în așa hal încât oamenii vor cere ajutor guvernelor. Acestea vor aduce în prim plan, spun îngrijorații profeti ai prezentului, Banca Mondială, forța supremă, acel Big Brother orwellian și la cheremul acestui gigant cu puteri absolute oamenii vor accepta orice ca să scape de foame. Se va produce așadar și monitorizarea cu *chip*-ul introdus pe mână și criza tot nu va înceta. Predicțiile sumbre se înmulțesc numai în viziunile pesimiștilor sau reușesc să ne tulbure și pe noi, cei aflați în gradenul opus?

După ce citești asemenea grozăvii nu mai știi cui să dai dreptate. Zeul Video se retrage subtil, cu un zâmbet sardonice încremenit pe față. Clichezi mai departe și afli că o tânără din Caracal și-a scos la licitație virginitatea pe un site din Germania ca să-și poată plăti studiile. În spatele ei, în fotografie, se văd rafturile cu pantofi din magazinul unde câștigă prea puțin. E un mod de a te descurca pe timp de criză. Păcat că „produsul” pus la mezzato nu se poate vinde de mai multe ori, deși dacă a început așa, e clar ce va vinde în continuare. Mai afli că Andreea Raicu își pune sâni noi și că Lazarus s-a cuplat cu o vedetă Playboy. Știri tari, nu glumă! Mai afli că tabloidul *Click* se tipărește în 550000 de exemplare și că toată lumea își joacă șansa vieții la Clickmania! Astea știri, astea jocuri de noroc, nu bazaconii cu antrax și arme biologice!

portrete ritmate

La bodîrlău, cu regina nopții!

Radu Țuculescu

- Bă, violonistul ăla jigărit de fratelo s-a vîrît ca musca-n curul vacii în discuție cu babanu și era, prostu, s-o pună de pastramă dacă nu mă băgam eu pe fir.

- Păi, era cam mângă, de aia. A înghițit o sticlă de țuischi într-o oră.

- De ce, mă-sa, o cărase după el și pe bibisi cea lată-n buci? Ca să audă și ea și să ciripească, nu?

- Aia e mucleș, crede-mă, îi aduce lui fratelo al meu albitură pe neve.

- Sînteți dilii amîndoi? Bă, vă împănez definitiv, dacă mai umblați cu albitură, auzii!

- E bună... bagi puțină în tine și stai erect toată noaptea.

- Bag eu în tine niște scatoalce de te tencuiesc definitiv. Am spus, fără albitură. Dacă nu, atunci valea de lingă mine, nu vă cunosc, n-am auzit că existați. Mucleș.

- Eu nu vreau să fiu solist. O purcea mai bine-o mulg în gașcă decît de unul singur. Da fratelo nu prea cred că poate renunța la albitură.

- Atunci să-și bată cuie-n cap, dacă-i zăhăit la scăfîrlie și să trăiască ca morcovul. Eu nu am chef să-mi putrezească ciolanele în celulele bulăului.

- Mai intrăm, mai ieșim... depinde de anotimp. Cum bate vîntul.

- Dacă paști muștele prea mult, încep să te mănînce palmele.

- Te-apucă dorul de-o mangleală.

- Dacă o faci cu cap, n-ajungi în strană.

- Și ce dacă ajungem? Sîntem vechi ilegaliști, nu ne speriem.

- Știm să scurtăm puntea suspinelor, avem experiență căcălău!

- Iar dacă ne ia la prăvălie, avem oarece cunoștințe pe acolo.

- De lovele au toți nevoie.

- Să comandăm ceva că am o puternică insuficiență castronală!

- Și eu.

Poate nu ați priceput chiar tot ce au dialogat cei doi vechi prieteni, încărungiți într-ale înfracțiunilor și într-ale perioadelor de detenție, mai lungi ori mai scurte. Am să lămuresc cîte ceva din argoul lor: bodîrlău = închisoare; regina nopții = duba poliției; violonist = violator; bibisi (nu BBC...!) = curvă; albitură = cocaină; purcea = casă de bani; să trăiască ca morcovul = să ajungă în pămînt; a paște muștele = a pierde vremea; a lua la prăvălie = a lua la poliție; puntea suspinelor = perioada de detenție; insuficiență castronală = foame... Toate acestea (și multe altele, la fel de pitorești) le-am aflat, citind (nu răsfoind!) *Dicționar de pușcărie* (argoul deținuților din România, editura Napoca Star, 2007) publicat de Viorel Horea Țanțaș, poet creștin, în anumite momente ale vieții sale, chiar dacă a trăit, ca ofițer, cîteva decenii în mediul penitenciarilor de maximă siguranță. Ori, poate, tocmai de aceea... O lucrare unică în felul ei, o lucrare de pionierat, plină de savoare pe care o citești cu încîntare, cu zîmbetul pe buze și care-ți oferă surprize (lingvistice) la fiecare pagină. Și cred că dorința autorului de a face un „real serviciu lingviștilor, scriitorilor,



dramaturgilor, scenariștilor, psihologilor, sociologilor, juriștilor, psihiatrilor, lucrătorilor din închisori...” este perfect justificată și poate prinde contururi. Căci, nu-i așa, penitenciarul este oglinda societății în care ființează. Chiar așa...! În încheierea acestor rînduri sumare, doresc a vă mai dezvălui cîteva „expresii” din argoul deținuților din România, spicuite din lucrarea lui Viorel Țanțaș, așa, ca să vă stîrnesc curiozitatea și... să vă binedispun în această perioadă de crize generale, naționale și internaționale, mai mult ori mai puțin planificate. Verighetă = cătușă, anus; sifon = deținut care dă informații cadrelor de penitenciar; savarină = agent de circulație; ospitalier = homosexual pasiv; O.Z.N. = o supă neidentificabilă servită deținuților; a merge la export = a muri; lambda = epilepsie; duplex = act sexual între homosexuali; cioran = deținut zgîrcit, răutăcios; amigdalită = deținut informator; Georgică = bastonul de cauciuc din dotarea subofițerilor de pază; Twin Peaks = Serviciul Român de Informații!

„Ușor desperați, ușor indiferenți”...

(Urmare din pagina 7)

zisă „postmodernă” față de Tradiție poate fi citită tocmai în destinderea presiunii reputațiilor și aducerea lor la numitorul comun al „obositei” sensibilității actuale. Mărcile livrești sunt numeroase în această carte, și ele au reverberații de nuanțe și intensități diferite. Lipsa de repere și delăsarea inercială din metroul bucureștean aduc aminte ironic despre nuvela lui Eliade *La Țigănci*, în care „Urci undeva / Cobori undeva ești / același om / Neschimbat uluitor / De tânăr”, sau de „boarea de primăvară întunecată din *Călăuza* lui Tarkovski. Sentimentul exilului din *Tristele* lui Ovidiu e reactualizat în decorul cu noroi și frig bacoviene al unui cenușiu cartier brașovean; „instalațiile” de un kitsch programatic ale unui Jean Fabre, care a „fotografiat lumea / ...cu sutele de ochi / Înfipti pe picioare”, așadar de la un nivel foarte de jos, al concretului existențial, sunt prinse între picturi de Rembrandt și aluzii la secolul XIX al lui Manet; prestigioasa temă universală „viața e vis” rememorează un spațiu oniric în care o „intensă hărmălaie” de scenă teatrală, cu poetul ca actor și martor mut, se amestecă cu obsesia celor douăsprezece ore de curs pe care urma să le țină într-o zi de miercuri; chipul răsfrânt în oglinda unui compartiment confortabil de tren maghiar descoperă niște „orbite goale mirate ca-n Munch”; un inventar de mari performanțe culturale, de la mitologie la știința modernă, se încheie cu „frânghia moale și

caldă ruptă sub greutatea / elevului Bacovia”; un mic poem se intitulează „romantic” *Un tren încetinind. La Feldioara*, făcând ecou poeziei cu lună peste ruine și pădure a lui Grigore Alexandrescu, dar cu o întrebare finală ce aruncă dubiul asupra rememrorării de către altcineva a „numelor pașoptiștilor”... Măinile de pianistă ale unei studente prezente la „maratonul” poetic organizat de autor la Sibiu trezesc cu tandrețe amintirea aceluiași poet... „Între școală și casă”, schimbarea scutețelor copilului și gândul la poemele pe care le-ar putea compune „în parc”, străbate un moment grav și emoționant: „Nesigurul interval dintre vârste / Când tot mai aproape de mine / Dimineța sau noaptea explodează / Morțile celor dragi”... Peste tot, poetul are grijă, însă, să topească stările de spirit care ar friza patosul poetizant în fărime de emoții și impulsuri punctuale, vizând mereu dimensiunile simplu-umane ale trăirii, dar cu o acută atenție „critică” la contexte și ambianțe care le periclitează.

„Oboseala” generală atinge și domeniul scrisului. Motivul evaziunii exotice simboliste primește o sugestivă, surzătoare replică în poezia *Poate la Estoril*, ce înregistrează agitația verbală a unui confrate care „de oboseală / Vorbește tot timpul”; sentimentalismul, de „ecou de romanță” e tradus pe treapta de jos a nostalgiei mimate, după obiecte mărunte, deloc atașante în fond, rătăcite în dezordinea cotidiană – o agendă, o carte de telefon, o telecomandă; un alt excelent poem, aduce pe plajă și în costum cenușiu figura interiorizat-inspirată a bardului Grigore Vieru, în aceeași notă de ambiguitate între tandrețe și



ironie; pe teme „orice poet bun e un poet mort” se glosează, ușor comediografic în două texte din care reiese, prozaic vorbind, lipsa de receptivitate a noilor generații față de poezie...

Prin astfel de instantanee, mici scene, întâmplări cotidiene construite sau notate cu doar o aparentă indiferență, căci sub ea se insinuează acizii ironiei și se aud, în surdina, note elegiace, Andrei Bodiou reușește să transmită foarte mult din ceea ce am putea numi un sentiment al lumii de azi în dimensiunile ei derizorii, precare, în fond înstrăinate. Se servește de mijloace programatic modeste, regizate însă abil și cu finețe, evitând violențele de limbaj pe care, din păcate, mizează încă prea mult cei mai recentii „minimaliști”. Diferența de... clasă se vede imediat.

De la formă la concept. Subsecvențe metafizice

(Urmare din pagina 36)

Sorin Scurtulescu a reușit să evite situarea artei sale în proximitatea picturii gestuale a *action painting*-ului, cu care a polemizat în *Corp I*. Pe de altă parte, artistul a polemizat și cu pointillismul lui Georges Seurat, atunci când, în lucrarea *Corp 5*, a utilizat, pe toată suprafața picturii, puncte gri fără alt rol decât acela decorativ. Același rol a fost accentuat și de către decorativismul corpului care abia dacă se materializează pe un fond roz. Fantezia cromatică debordantă a tuturor acestor nuduri se asociază cu aspectul lor impalpabil, ceea ce le conferă aspectul unor proiecții fantasmatiche, a căror aură metafizică pare evocată prin dispersarea realității corporale.

În aceeași direcție a unui dublu metafizic asociat obiectelor cotidiene pare să fi lucrat și Sorin Neamțu, atunci când a creat seriile tematice ale *containerelor* și ale *scaunștălpilor*. Toate lucrările artistului au în comun faptul că par să aducă, în permanență, dovada unei ubicuități profan-transcendentale a realității fenomenale. În spatele acestei iconografii austere, realizate parcă din hologramele abstractizate ale obiectelor de uz cotidian sau aparținând realităților industriale ale epocii noastre, subzistă, în continuu, ideea de raportare și de conectare la o dimensiune superioară. În acest sens, seria foarte diversificată cromatic a *scaunștălpilor* are drept constantă plastică aproape omniprezentă unificarea, prin prezența centrală a *scaunștălpului*, a unui fond

cromatic inferior cu unul superior, planuri despărțite, de o zonă mediană, asemănătoare unei linii a orizontului (*Scaunștălp 802*, *Scaunștălp 901*, *Scaunștălp 882*). Morfologia acestor *scaunștălpi* este, la rândul său, semnificativă pentru idealul de raportare la un plan transcendent. În mod similar, dialectica plin / gol a seriei containerelor trimite la același ideal și completează mesajul artistic prin ideea de conținut spiritual.

Sorin Neamțu a polemizat, la rândul său, prin lucrările expuse, cu o largă gamă de curente, începând cu expresionismul și terminând cu abstracționismul. Prin dimensiunile lucrărilor și, mai ales, prin efectul aproape pulsant al culorilor sale calde, artistul pare să-și fi îndreptat raportările creative îndeosebi înspre experimentele lui Mark Rothko.

Cu toate acestea, cei trei artiști evită canoanele diferitelor curente cu care polemizează, operând aceste trimiteri într-un mod creativ și asimilând propriilor demersuri artistice diferite principii ale stilisticii curentelor respective. În același timp,

expozanții se delimitează și de controversele modelor contemporane. Aceștia nu se complac nici în tendința tematică sociologizantă a artei contemporane, căreia îi opun siguranța unei *techné* artistice bine stăpânite, și nu se complac nici în a adopta mitologia „morții artei”, ale cărei expresii exacerbate s-au manifestat odată cu procesul modernizării artei de la sfârșitul secolului al XIX-lea și mai ales din secolul XX și care au cunoscut, de altfel, diverse avataruri și în arta contemporană.

Deși sesizăm în sintagmatica lucrărilor expuse adoptarea unui discurs de tip demistificator (atunci când este propusă o reevaluare polemică postmodernă a unor curente celebre), în intențiile cele mai semnificative ale discursului artiștilor pare să prevaleze ideea de refundamentare a realității fenomenale, în sensul identificării, în chiar datele sale concrete, a unor subsecvențe metafizice.



Andrei Rosetti

II II II 01

parlando

(Des)cîntec cu cuvinte**Despre Mendelssohn și ale muzicii post-mature****Marius Tabacu**

La cumpăna dintre veacul al XVIII-lea și al XIX-lea muzica și-a croit drumul său, afirmându-se cu o maturitate pe care pînă atunci nu o avusese. Contrapunctul era o metodă de scriere, nicidecum o formă, suitele veneau din dansurile de salon, cu obîrșia în negura timpurilor în care notația muzicală nici nu exista. Poate nu ar fi lipsit de sens dacă am fi mai puțin complexați în această privință, dat fiind că și suitele noastre de dansuri populare au cam aceeași obîrșie. Nu tradiția muzicală ne lipsește, ci pasul următor, pe care cultura occidentală l-a făcut mai apoi, adică continuarea organică, preluarea „din mers” și fără programatismul triumfalist în dosul căruia se ascunde un gol pe care sentimentele patriotarde nu pot să-l umple decît printr-un alt gol. Din păcate, nici geniul enescian incontestabil nu a reușit să asimileze folclorul în mod organic, dat fiind tocmai programul compozitorului, potrivit căruia muzica populară e ceva sfînt, de care nimeni nu are voie să se atingă, doar să o citeze. Pe tărîmul altor „întîrziati”, aidoma noastră, cel care și-a format un limbaj universal acceptabil pornind de la folclor a fost Bartok, care a fost totodată și cel mai important culegător și de folclor românesc. Dar despre toate acestea, altădată. De fapt, la începutul secolului al XIX-lea, muzica se afla în fața paradoxului beethovenian. Ultimele sale sonate pentru pian, dar mai ales cvartetele cu care și-a încheiat opera, au spart toate tiparele, ale formelor muzicale, dacă ele au existat vreodată. Adică a distruge tot ce putea fi preluat de urmașii săi, obligîndu-i să-și caute propria cale. Cei care ar fi vrut să continue cumva așa-zisul clasicism vienez, ar fi avut cu ce să-și bată capul. Ceea ce au și făcut, fie și numai pentru a înțelege că drumul acela duce într-o fundătură. Iar asta tocmai fiindcă forma de sonată – coroana celor trei, pe care tocmai ei au siluit-o în toate chipurile – nu mai ducea nicăieri. Beethoven a fost cel ce i-a pus bomboana pe colivă, el fiind primul care a realizat impasul în care a ajuns. În ultimele cvartete, forma de sonată e zdrențuită de frămîntări greu, dacă nu imposibil de analizat din punct de vedere strict muzical. Simbolic, sfîrșitul unei lumi care s-a voit a fi armonioasă, ordonată și, de ce n-am spune, frumoasă (în sensul clasic,

neo-clasic al cuvîntului) este, pentru mine, tranziția către ultima parte din simfonia a IX-a. Cine nu înțelege că ultima parte (cea terfelită în barbara banalitate a imnului european) răsună în altă lume, iar cele ce se întîmplă înaintea ei sunt chinurile conștiinței conștiente de păcatele, de micimile ei în fața obștescului pas pe care-l avem cu toții a-l face, acela ascultă simfonia degeaba. După asta a venit neantul, în care numai Beethoven a fost în stare să se chinuiască cu oarecare folos.

Cei care l-au urmat nu au avut o sarcină ușoară. Muzica ajunsese într-un impas asemănător celui în care au dus-o genialii contrapunctiști și prolificii producători de opere mai mult sau mai puțin „serioase” cu trei sferturi de veac mai devreme. Oricît de mult s-ar fi străduit să ducă mai departe ceea ce am numit nu demult independența muzicii, cei de după Beethoven au fost nevoiți să accepte că lucrurile erau cusute cu ață albă. Aceasta nu este nicidecum o judecată de valoare. Ar fi ridicol să afirm că tot ce s-a scris din secolul al XIX-lea încoace, sau măcar în prima jumătate a lui, ar fi maculatură. Dar, foarte pe scurt, cei pe care îi considerăm azi romantici s-au confruntat cu o criză pe care tocmai clasicii au provocat-o, ducînd forma muzicală la o perfecțiune imposibil de continuat. În urma acestora nu a rămas o formă concretă, dat fiind că tocmai creatorii ei au spart-o în bucăți, ci un mod de gîndire muzicală care a rămas valabil pînă în zilele noastre – pentru cei care se încăpăținează să gîndească muzica, nu doar să se folosească de ea ca să producă cele mai năstrușnice scîlbîmbăieli sub plapuma primitoare a modernismului.

În mod paradoxal, dar provenind tocmai din criza de care am amintit, marii romantici au început prin a fi mai clasici decît clasicii consacrați – de altfel, cum am mai scris, clasicismul vienez a fost numit ca atare tocmai de romanticii din jurul lui Schumann. Au fost mai clasici, dar bineînțeles cu un limbaj mult diferit. Schubert a scris 22 de sonate pentru pian, care, de cele mai multe ori, sunt mai clasice decît cele ale lui Mozart. Totuși, dacă n-ar fi scris puzderia de lieduri, îmi vine greu să cred că l-am aprecia precum o facem. De altfel, ca să rămînem la sonata în sine, Brahms, Schumann, Chopin și

Liszt au scris mai mult de patru sonate pentru pian, ultimul dîndu-le ambelor cîte un caracter mai mult sau mai puțin programatic. Romantismul muzical a fost caracterizat prin faptul că marii compozitori au apelat la elemente extra-muzicale. Trăsătura epică a muzicii lui Schumann este chintesența acestei căi pe care a urmat-o muzica. Este un subiect asupra căruia merită să revenim. Deocamdată vreau să mă opresc doar asupra unui fenomen care mi se pare un compromis pe care numai un geniu poate să-l înfăptuiască, încercînd să împace echilibrul revolut pe care spera să-l moștenească de la clasicismul vienez cu epica revoltată a romantismului. Geniul este Mendelssohn, iar pilda o constituie acele bijuterii numite generic *Lieder ohne Worte* (Cîntece fără cuvinte). Nu cred să existe ceva mai eclatant pentru frămîntările epocii între echilibrul ireal – și în mare parte iluzoriu – al secolului precedent și romantismul bine temperat din timpul și imediat după moartea lui Goethe. De a căruia binevoitoare protecție Mendelssohn s-a și bucurat, vizitîndu-l de mai multe ori la Weimar – ultima dată în 1830, cu doi ani înaintea morții celui care l-a făcut pe Werther să sufere pe vecie.

Născut la 3 februarie 1809 într-o familie de bancheri evrei creștinați, Felix Mendelssohn Bartoldy a fost un compozitor prodigios și precoce. Primul cvartet, în do minor – cea mai „la îndemînă” tonalitate romantică – datează din 1822. Bunăstarea sa materială i-a deschis ușile celor mai selecte saloane, totuși, educația protestantă, uneori chiar exagerat de severă – copil fiind, era trezit zilnic la cinci dimineța, ca să urmeze un program cotidian foarte strict – pe de o parte, precum și modestia generatoare adeseori a unor complexe de inferioritate chinuitoare, l-au făcut să pretindă întotdeauna onorariile care i se cuveneau, considerîndu-se un muzician onest, care trăiește din munca sa. Prima lucrare care i-a adus faima – scrisă la 17 ani – era, cum se putea altfel, o lucrare cu „titlu”, deci programatică: uvertura la *Visul unei nopți de vară*. Aidoma prietenului și modelului său, Schumann, lucrările sale „povestesc”, chiar și fără cuvinte. Mi se pare semnificativ faptul că vestitele sale Cîntece fără cuvinte au revenit mereu actuale. A scris opt volume de asemenea cîntece și prin ele se poate urmări întreaga evoluție a compozitorului. Par un vis din cele în care nu poți rosti cuvintele esențiale pe care nici în viața aieva nu îndrăznești să le spui. Sau o dragoste molcomă și prelungă – de care Mendelssohn nu a avut niciodată parte – cînd cuvintele sunt de prisos.

Acestea sunt pentru mine esența romantismului. A muzicii romantice, care a fost în stare să spună ceva pe limba muzicii, chiar fără cuvinte: Iar cînd acestea există, ele sunt parte organică a muzicii, care nu mai are doar menirea de a le acompania, de a se supune voinței lor, fie ea doar prozodică.

Marea cucerire a romantismului muzical a fost aceea că el a reușit să se ridice la nivelul cuvîntului, al înțelegerii sale muzicale. A dat muzicii un sens palpabil, comprehensibil, dincolo de cristalinul forme clasice și dincoace de izolarea elitistă spre care se îndrepta prin suferințele revoltate ale lui Beethoven.

Pînă la arta totală a lui Wagner nu mai e decît un pas.



muzica

In memoriam Alexandru Fărcaș

Mirela Mercean-Țârc

La doi ani după trecerea în neființă a lui Alexandru Fărcaș, profesor, cântăreț, manager, cetatea culturală a Clujului a omagiat viața și personalitatea acestui mare ambasador al artei lirice românești prin două concerte memorabile. Sub semnul simbolic al RECUNOȘTINȚEI inițiatorul acestui proiect, Sabin Mircea Rus, a reunit un număr impresionant de artiști lirici, pianiști, dirijori, artiști instrumentiști, instituții, asociații, societăți culturale și comerciale, parteneri media. Și-au arătat deplina deschidere față de această nobilă idee, Universitatea Babeș Bolyai care a oferit gratuit, Sala Auditorium Maximum, Academia de Muzică Gh. Dima prin minunații soliști, încă pe băncile școlii și profesorii lor, Opera Maghiară și excelenta sa orchestră împreună cu dirijorul Hary Bela, soliști ai Operei Române, dirijorii, Victor Dumănescu, Petre Sbârcea, Adrian Morar, precum și Societățile Culturale Filarmonia și Classus Art Promotion ca organizatori ai evenimentelor. Remarcabil este faptul că numele lui Alexandru Fărcaș a deschis porți, dar mai ales a deschis inimi. Artiștii au cântat benevol și au venit din toate colțurile țării pentru a-și aduce prinosul de recunoștință celui care le-a fost deschizător de drumuri. Nu trebuie să uităm faptul că aceste două concerte urmează unei inițiative similare a baritonului Gheorghe Petean care a organizat în 22 decembrie 2008 unul dintre cele mai impresionante concerte din ultimii ani, reunind în memoria lui Alexandru Fărcaș cântăreți consacrați pe cele mai mari scene ale lumii. În aceste gesturi recunoaștem spiritul de generozitate pe care Alexandru Fărcaș l-a insuflat și l-a cultivat generațiilor de artiști tineri pe care i-a promovat de-a lungul întregii sale vieți. Sălile au fost pline, emoțiile puternice, atmosfera electrică, nu s-au ținut discursuri, nu s-a omagiat, doar s-a cântat. S-a cântat la standarde maxime iar publicul a aplaudat, a bisat, a ovaționat minute în șir cele mai spectaculoase evoluții.

Primul concert, din data de 28 februarie 2009, a reunit în sala Studio a Academiei de Muzică Gh. Dima, studenți și masteranzi la clasa de canto a profesorilor Ramona Ieremia, Elena Andrieș, Ana Rusu, Iulia Merca, Mircea Sâmpetean, Gheorghe Mogoșan, Gheorghe Roșu, Marius Budoiu. Sub denumirea de *Generația Pro Excelență* prin care Alexandru Fărcaș a inițiat o serie de proiecte de promovare a tinerilor artiști lirici, au cântat: Krejčík Agnes, Fodre Attila, Ato Kawara, Bogdan Nistor, Nadejda Cerchez, Florin Sâmpetean, Egyed Appolonia, Jolanda Kovacinschi, Ovidiu Daniel, Veress Orsolya, Alin Anca, Fatyol Luisa, Ștefan Pop, Cristina-Maria Subțirică. Tinerii artiști au fost acompaniați de excelenții pianiști: Ștefan Ronai, Horea Haplea, Raluca Ciobanu, Irina Țigler, Codruța Ghenceanu. Repertoriul ales, cu preponderență romantic și verist, a evidențiat faptul că majoritatea interpreților se îndreaptă spre operă, abordând cu curaj și competență arii de mare dificultate tehnică sau intensitate a expresiei. Calitatea concertului a dovedit încă o dată că școala de canto transilvăneană se înprospătează continuu cu noi talente. Legitimă rămâne însă întrebarea pe care o pune marele cântăreț Ionel Pantea în emoționanta scrisoare din pliantul concertului: *Dragă Sandu... În munca mea de zi cu zi îți simt lipsa și golul pe care l-ai lăsat nu vrea să se umple, iar instituțiile care ar trebui să profite de tinerii noștri cântăreți și artiști lirici, le întorc spatele. Ei se simt descurajați și dezorientați. Știu ce ai făcut tu*

pentru ei, dar nu mai știu ce-i de făcut acum. ...

Calitatea esențială a lui Alexandru Fărcaș a fost aceea de a crea punți între instituții, între oameni, prin intermediul artei, de a demonstra că imposibilul nu există. *...La moment de evocare se cuvine să rememorăm caracterul puternic al acestui manager de educație și artă interpretativă și să recunoaștem tenacitatea omului implicat în fătura proiectelor mari, viziunare. Fărcaș nu s-a ocupat niciodată de „mărunțisuri”. Vulturii nu vânează muște. și încă ceva, Alexandru Fărcaș a iubit tinerețea și tinerii....* (Conf. univ. Emil Strugaru). *...Solist, conferențiar, decan, rector, regizor, director de operă... alchimist veritabil. Pe tot ce pune mâna se prefăcea în aur. ...* (Alexandru Iorga). *În calitate de rector a organizat simpozioane, comemorări, decernări de titluri honoris causa unor personalități din țară și de peste hotare. A organizat concursuri naționale și internaționale... a făcut cunoscută activitatea academiei în întreaga lume prin pliante și broșuri cât și prin schimburi de experiență cu prodigioase instituții de același profil.* (Conf. univ. Valentin Gora).

Publicul a umplut sala fostei Case a Universitarilor în cea de - a doua seară consacrată memoriei lui Alexandru Fărcaș, 2 martie 2009. Concertul, intitulat sugestiv *Generația excelenței*, s-a bucurat de prezența unor soliști de marcă ai vieții muzicale românești. Orchestra Operei Maghiare, dirijată de cei patru maeștri dirijori amintiți, s-a dovedit a fi una dintre cele mai profesioniste ansambluri asigurând concertului, în condițiile unui repertoriu extrem de eterogen, a lipsei repetițiilor, o calitate artistică de excepție. Aceasta s-a dovedit atât în debutul concertului prin interpretarea plină de vervă, sclipitoare, sincronizarea excelentă, a uverturii operei „Nunta lui Figaro” de W. A. Mozart, dirijată de Adrian Morar, cât și pe tot parcursul concertului. Atacuri sigure și omogene, momente solistice de mare expresivitate, promptitudine în dialogurile solist-orchestră, toate au arătat potențialul artistic al acestei orchestre și nu în ultimă instanță, disciplina, ca o condiție esențială a existenței unui ansamblu sudat și profesionist.

Aria Rosinei din „Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini a deschis concertul prin prezența fermecătoare a Mihaelei Ișpan, solistă la Opera Națională din București. Tehnica impecabilă, timbrul cald și generos al solistei, s-a dovedit a fi în perfectă simbioză cu expresivitatea rolului, prezent și în partea a doua a concertului, în duetul Rosina-Figaro alături de Florin Estefan. Tenorul Cristian Mogoșan a fost o prezență spectaculoasă în scurta arie a lui Pinkerton din *Madame Butterfly* precum și în impresionantul duet Don Carlos-Rodrigo din opera „Don Carlos” de G. Verdi, unde prestația sa vocală alături de tatăl său, Gheorghe Mogoșan, a ridicat sala în picioare. În alt registru al expresivității, ariile buffe din „Don Pasquale” de G. Donizetti și „Cenușăreasa” de G. Rossini au adus pe scena de concert, interpretarea, tonică, de un comic irezistibil a lui Petre Burcă, solist al operei clujene, alături de Florin Estefan. Adrian Sâmpetean este unul dintre cei mai talentați artiști tineri ai țării. Timbrul său puternic, generos, tehnica vocală bună, potențialul de trăire, îl recomandă pentru rolurile intens dramatice așa cum a dovedit în aria lui Filip din „Don Carlos” de Verdi sau în duetul Lucia - Raimondo din „Lucia de



I N M E M O R I A M

Alexandru Fărcaș

Lamermoor” de G. Donizetti, unde alături de soprana Ramona Ieremia a sondat resursele expresivității lirice.

Interpretarea Ariei lui Manon din opera cu același nume de J. Massenet, de către soprana Ramona Ieremia, a adus un suflu dramatic în *crescendo*, împlinit în partea a doua a concertului, în duetul amintit. Printre aceste prezențe feminine impozante prin arta interpretativă și apariție scenică, Florina Hinsu-Mariș s-a distins în aria Santuzzei din „Cavaleria Rusticana” de P. Mascagni.

Arta interpretării lirice a strălucit în seara generației excelenței în cele mai variate registre de reprezentare: veselă și spumoasă în duetul Hanna Danilo din „Văduva veselă” de Lehar, interpretat de Jordan Eva și Pataki Adorjan, sumbră, resemnată în aria Bătrânului Țigan din opera „Ivan Susanin” de M. Glinka interpretată de Simonfi Sandor, amenințător, demonic, în rolul lui Mefisto din „Faust” de Ch. Gounod interpretat de Sandor Arpad, sensibilă și cantabilă în aria lui Ricardo din „Puritanii” de V. Bellini interpretată de Florin Estefan.

Punctele de climax emoțional au fost marcate de sextetul din „Lucia de Lamermoor” la finalul primei părți precum și de strălucitoarea interpretare a tenorului Robert Nagy, în ariile ducelui Rigoletto din opera cu același nume de G. Verdi, și Aria lui Calaf, *Nessun dorma* din „Turandot” de G. Puccini. Virtuozitate vocală, sensibilitate și bun gust în dozarea expresiei lirice sunt atribute ale interpretării „vedetei” serii, care a bisat în ovațiile publicului, aria pucciniană amintită și celebra acută (echivalentă cu triplul salt mortal la acrobați), spre încântarea generală. În buna tradiție a finalurilor de concert având ca protagoniști artiști lirici, *Brindisi* din Traviata de G. Verdi, a încheiat triumfal această seară dedicată celui care a fost mentor și părinte, dascăl și mecena, Alexandru Fărcaș.

În final, ceea ce rămâne în urma noastră este ceea ce am dăruit celor din jurul nostru, iar Alexandru Fărcaș a dăruit enorm, dedicându-și întreaga viață artei pe care a slujit-o de pe scenă sau de la catedră. *Dumnezeu să-l odihnească!* (Călin Ionescu-Arbore - Directorul Operei Naționale din București).

Corespondență de la New York

Casa cu Păpuși într-un „Liliput” al bărbaților

Roxana Pavnotescu

Dumbo, cartierul artistic al Brooklyn-ului, desfășurat pe malul lui East River și strangulat dinspre ape de estuarul format de podurile Brooklyn și Manhattan, oferă cea mai frumoasă priveliște de noapte a Manhattan-ului. Un caleidoscop de lumini frează energic ca un pom de Crăciun din perspectiva trenurilor și a mașinilor ce aleargă pe poduri, întregit panoramic de siluetele zgârie-norilor de dincolo de ape.

Chiar aici, pe mal, o clădire roșie și înformă ca un hambar (o fostă fabrică de produs ingrediente), St. Ann's Warehouse adăpostește o producție inedită, a companiei „Mabou Mines”, a piesei *Casa cu păpuși* de Ibsen, în regia lui Lee Breuer, fondatorul teatrului de avangardă american. Ca mai toate reprezentațiile de muzică, teatru sau „gesamtkunstwerk” ce vin aici din toată lumea, producția de față uimește prin originalitate și formă. Lee Breuer este poet, scriitor, regizor de film și teatru și directorul artistic și fondator al companiei Mabou Mines. Sub bagheta lui, piesa lui Ibsen primește premiul Obie în 2004 pentru cel mai bun director și cea mai bună punere în scenă. Spectacolul s-a jucat în premieră la New York în 2004, la St. Ann Warehouse, și acum își încheie ciclul în același teatru, după ce a făcut timp de cinci ani turul lumii. Ne aflăm în fața unui teatru experimental, ce reconstruiește drama lui Ibsen cu mijloace neconvenționale, propunând un univers cu o arhitectură bizară, a cărei scenarizare covârșește prin grotescul și șarja împinse la extrem. Ea se cuprinde virtual în acea lume iluzorie în care trăiesc personajele ibseniene și care intră lent în disoluție pe măsură ce se consumă drama.

Tema este atât de obișnuită: femeia care se dăruie prin iubire, salvându-și soțul, și egoismul bărbatului anchilozat în superioritatea lui, idee reluată obsesiv în teatrul ibsenian.

Deschiderea în evantaiul de reprezentări obiective, subiective, supraobiective vizează complexitatea lumii în evoluția ei, dar și ochiul regizorului care traduce prin simboluri și metafore aceeași dramă nuanțând-o, suprapunând genuri și specii, într-un limbaj vizual și auditiv nou.

Nora trăiește într-un univers mărunț, într-o lume convențională, în care bărbații sunt puternici iar femeile sunt neputincioase și copilăroase, restrânse la activități casnice și fără libertate de mișcare. O casă de păpuși, pe care scrie cu litere de-o șchioapă „Fragile”, domină scena; în fața ei un pat de copil și un cal de lemn. În stânga, o cutie mare de carton, în care Nora se ascunde de câte ori se simte frustrată, ca-ntr-un joc de copii. Ea se alintă când îi vorbește soțului, gângurește, oftează și ai mereu impresia că se zbate, dar se și complăce, între granițelele unui spațiu prea mic pentru ea: de la corsetul rochiei păpușești cu volănașe până la ușa căsuței de pitici, prin care pătrunde de-a bușilea.

Toate personajele masculine sunt pitici: Torvald, soțul Norei, doctorul Rank, prietenul familiei și eternul îndrăgostit ce aspiră la grațiile Norei, Krogstad, avocatul ce o șantajază pe Nora. Ele se încadrează perfect în recuzita mărunță ce compune casa de păpuși și sunt adesea manipulați ca niște

marionete de alte personaje sau de păpușari mascați, îmbrăcați în negru, ca în teatrul de marionete *bunraku*. Femeile sunt foarte înalte și adesea se deplasează în genunchi sau în patru labe pentru a se coborî la nivelul bărbaților sau a se strecura printre mobilele mici. Ele stau într-o poziție bipedă numai când nu se află în prezența bărbaților sau când iau o poziție dominatoare: Helene, guvernanta, îi privește de sus pe stăpânii casei și îl ține pe doctorul Rank în brațe, pe burta ei însărcinată. În final, Nora cântă din loja de păpuși și își revarsă o rochie excesiv de lungă peste balcon, într-o postură ce amintește de tablourile lui Klimt. Dimensiunea personajelor dă o ierarhizare răsturnată sau este o proiecție fizică a schimbării valorice ce se instituie abia în finalul piesei.

Astfel, scena se construiește sub ochii noștri: o pianistă chinezoaică (Eve Blegarian) traversează podiumul și se așează în fața unui pian cu o claviatură excesiv de lungă, integrat într-un fel de demisol în podeaua scenei. Textul adaptat al lui Ibsen va fi pe tot parcursul piesei dublat de fundalul muzical, un melanj de studii de pian de Edvard Grieg, aranjat de interpretă. Tot ea va compune și muzica pentru epilogul *operei* din finalul piesei. Nu este o simplă interpretă, ea se încadrează în lumea personajelor și nu participă la drama lor. În actul doi, părăsește scena, pentru că e jignită de aluzia disprețuitoare „chinezească” făcută de Torvald, vizavi de tricotate. Câteva secunde mai târziu, însoțită de Torvald, își reia locul la pian. El o reinstituie scenei, în pas de dans, ținând-o împăciuitor de mână. Primele acorduri interferează cu zgomotul pe care-l fac draperiile roșii. Ele coboară una câte una, înconjurând deopotrivă scena și audiența. Lee Breuer se dovedește un mare creator de atmosferă; ne regăsim deodată, audiență și actori, într-o lume închisă, cu pereții roșii: un univers cu o arhitectură iluzorie, în care valorile, par a fi dimensional inversate: bărbații pitici și femeile mari și puternice, fetița Norei (interpretată de o pitică de 14 ani) aduce mai degrabă cu un avorton sau un gnom cu fața scofălăcită. În prima scenă, fetița se mișcă ca o jucărie cu cheiță și poartă un costum bizar, cu o coadă și nas de tapir, ce ne trimite la scenografia lui Robert Wilson. Ulterior, va apare, în coșmarurile Norei, în brațele Morții pe picioare, ce constituie dimensiunea a treia în spațiul arhitectural al piesei. Spun arhitectural, pentru că dramele și conștiințele personajelor se concretizează într-o pură implementare fizică în această producție; psihologicul atât de remarcabil sondat de textul ibsenian este tot mai mult substituit de vizual și grotesc, ca instrument estetic. Spațiul, la Breuer, continuă să aibă trei dimensiuni: piticii, femeile și Moartea. Moartea are aici semnificația uciderii iubirii sau distrugerea cuplului Torvald-Nora. Pe măsură ce înaintăm în dramă, coordonatele spațiului se modifică; piticii ce aparent sunt demiurgii sau legiuitorii acestei lumi sunt pe rând dominați de cele trei femei. Asistăm la o erotică la limita între șarjă, comic și grotesc între cuplurile

Nora și Torvald, Doctor Rank și Elena, Cristine și Krogstad. Torvald, așteptând-o pe Nora să se schimbe, se crede suficient lui însuși. Se satisface singur sub plapumă, închinându-și osanale vizavi de făptura lui puternică și posesivă. De altfel, după ce Krogstad își retrage acuzațiile, o va ierta pe Nora și o va reprimi în patul conjugal. Moartea apare ca un leit-motiv, traversând scena pe picioare, cu copilul gnom în brațe, bătându-i coșmarurile Norei inspirate de vizitele lui Krogstad. Acesta o șantajază pentru falsul pe care Nora e nevoită să-l facă, pentru a-l salva pe Torvald. Deci, iat-o pe Nora capabilă să acționeze, să întreprindă fapte mari, sacrificiale, în beneficiul altora. Dar aceeași Nora se teme pentru echilibrul universului ei mărunț, pentru Casa cu Păpuși, care va începe să se zdruncine dacă onoarea și reputația lui Torvald vor fi pătate. Tematica și titlul piesei se concretizează în scene populate cu așa-zisa recuzită vie, formată din păpușarii îmbrăcați în negru, ce poartă mască. Ei manipulează pe rând personajele, asistăm la un teatru de marionete, în care păpușile sunt reale, vii: Helene este susținută și manevrată într-o scenetă de balet de un personaj în negru. Torvald survolează la înălțimi umane scena, pentru a-și manifesta bucuria și eliberarea cauzate de apariția scrisorii salvatoare de la Krogstad. El este înălțat în aer de un figurant cu mască, îmbrăcat în negru. Scrisoarea, aparent salvatoare, trimisă de Krogstad, este adusă de Moartea pe picioare. A treia dimensiune, dintre cele trei coordonate, semnifică distrugerea relației lor. Reacția lui Torvald la venirea scrisorii este cea care declanșează dizlocarea spațiului, năruirea Casei cu Păpuși, și determină hotărârea Norei de a-l părăsi pe el și deopotrivă pe copii. Copiii nu sunt altceva decât niște jucării, concepuți cu un „străin, cu care a trăit opt ani”, ne spune Nora; de aici și apariția grotescă, de gnom, a fetiței, prezentă adesea în brațele Morții.

Finalul propune un moment ca de operă, prin suprapunerea genurilor. Cortinele roșii, ce îmbracă complet scena și auditoriul, în actul întâi, se ridică și dezvăluie lojele etajate ale unei săli clasice de operă, locuite cu păpuși. Torvald și Nora devin soprană și bariton, ei își cântă suferința acompaniați de corul de marionete. Gesturile lor sunt repetate frenetic de marionetele din lojă. Deodată bărbații încep să vibreze sau să tremure nervos, iar femeile dispar. Tabloul este escherian, fiecare nișă-lojă multiplică cuplul Nora-Torvald. Tensiunea dramatică crește cu muzica, Nora se mișcă ca o adevărată divă. Eliberarea Norei se concretizează, ca și până acum, în aceeași fizicalitate sau reprezentare metaforico-vizuală a stărilor de conștiință: Nora își dezbracă pe rând rochia cu volănașe, corsetul, apoi își aruncă cu dezinvoltură peruca. Continuă să cânte pentru câteva clipe goală în fața audienței, după care dispăre odată cu marionetele feminine din loje. Capul lucios, tuns la zero, amintește de bebelușii vechi de porțelan.

Ultimele cuvinte ale lui Torvald: „Ce-o să zică lumea?” sunt semnificative; drama lui rămâne una socială, el nu este capabil de sentimente și condiția lui de pitic este o metaforă pentru un spirit îngust, pentru micimea firii. „E o lume mică”, spune Nora la un moment dat.

Primul act dă o măsură a supremației bărbatului, prin spirit de posesiune și poziție socială. Femeile sunt supuse, stau în genunchi sau în patru labe pentru a se coborî la nivelul lor, și se gudură pentru a le face pe plac; vezi scenele de tandrețe Nora-Torvald, Cristine-Krogstad sau Nora-doctorul Rank. Bărbații, tolăniți pe scaunele lor de



Ceai englezesc servit la subsol

Adrian Țion

Într-o perioadă de criză (economică, socială, morală), furia celor defavorizați se întetește, infracțiunile se înmulțesc, nemulțumirile iau forma unor revendicări spontane. Masa pauperă a marginalilor devine un virtual butoi cu pulbere. Pe plan strict individual, spiritele insurgente își revarsă umorile în explozii verbale necontrolate. Unor asemenea stări de fapt și de conștiință încearcă să răspundă spectacolul lui Horațiu Ioan Apan montat recent pe scena Teatrului Dramatic „Ion D. Sîrbu” din Petroșani, *Privește înapoi cu mânie*, celebra piesă a lui John Osborne. Introspecția tăioasă și necruțătoare, făcută de regizor în „rebeliunea cu substrat sentimental” a „tinerilor furioși” de acum o jumătate de secol, izbuteste să valorifice mesajul contestatar al așa-zisei „generații pierdute” din anii '50, oferind o vizualizare pertinentă a unei pagini importante din istoria teatrului englez și universal. Mai mult chiar, la nivelul viziunii scenice, se remarcă o prelungire a protestului în reverberații similare preluate de alte generații dezamăgite care au urmat. Spun asta deoarece ni se sugerează că seria nonconformiștilor continuă și evident că așa este. Generațiile de revoltă continuă să-și facă apariția pe scena istoriei, până când, treptat, se transformă în generații de acceptare. Așa a fost și cu „tinerii furioși” și cu alți tineri din alte epoci trecute ce nu și-au clamat atât de energic furia.

În spectacolul lui Apan, eroii piesei lui Osborne nu mai trăiesc într-un apartament sordid de la mansardă, ci viețuiesc printre *homleșii* aciuaiți prin cotloanele unei stații de metrou. Ei sunt sortiți să se tăvălească bezmetic prin bezna tunelului, fără a avea certitudinea că vor răzbate spre lumina de la capătul lui. Este augmentarea cea mai îndrăzneată a montării, ce îmbracă în falduri postmoderne realismul direct, frust al dramei. Depistăm deja în discul luminos așezat central în fundal, ca lumină promisă întru izbăvirea suferințelor eroilor, o nuanță de rezoluție manieristă ce subliniază un stil regizoral în formare. Am găsit componente de decor asemănătoare în spectacole anterioare precum *Emigranții* sau *Leonce și Lena*, ambele montate de Horațiu Ioan Apan la Teatrul „Elvira Godeanu” din Târgu Jiu. Această sugestie a tunelului perpendicular așezat pe lungimea scenei este realizată de scenografa Vioara Bara, care menține senzația de sordid a pereților prin pete de culoare și graffiti. Încă un element surpriză înviorează monotonía presupusă a textului. Regizorul introduce un personaj simbolic în triunghiul amoros văzut ca „nebulă a iubirii”. E vorba despre „fata cu florile” numită Drury și interpretată de Delia Ciorășteanu. Ea are două apariții care strecoară fiori prin râsul ei rebarbativ (semn al disperării și al damnării iubirii), dar și un fel de memento vindicativ adresat indirect personajelor piesei pentru a nu-și batjocori dragostea. Replica ei „Vă iubesc la infinit” planează

ca „un balsam vindecător” peste destinele mutilate de contradicții interne ale eroilor. Pentru că despre iubire este vorba în *Privește înapoi cu mânie* sau despre rănilor cauzate de absența ei.

Regizorul a apelat la acest artificiu, sunt sigur, pentru a sublinia importanța filonului afectiv al personajelor, sensibilitatea lor exacerbată prinsă în captivitatea confruntării dramatice. Personajele oscilează între dragoste și ură, între dispreț și acomodare. Căutările lor, strădaniile de integrare în comunitatea postbelică doldora de convenții vetuste sunt tot atâtea dezamăgiri dureroase. Purtătorul de drapel al generației care trăiește acut aceste frământări este, desigur, Jimmy Porter, excelent interpretat de Dragoș Spahiu. Tânărul actor, format la școala de teatru craioveană, răspunde cu patos solicitărilor personajului, acoperind pe cea mai mare parte a duratei spectacolului, cu exteriorizări violente, tumultul de revolte cuibărit în sufletul eroului ce caută să-și ascundă astfel, la tot pasul, vulnerabilitatea prin „explozii verbale”. Mărturisirea „din fragedă pruncie am învățat să fiu furios” vine chiar din străfundurile sufletești ale eroului neînțeles. Dragoș Spahiu „se pliază” atât de convingător pe tarele personajului încât nu lasă loc interferențelor seci, neutrale dintre replici și temperamentul vulcanic al lui Jimmy. De altfel, tot spectacolul este susținut într-un tempo îndrăcit, colorat cu excese gestuale și derulări vivante de scene, aproape fără spații de respiro. Cel care-l secondează iscusit, cu aceeași energie și acrobație, așa zice, căci salturile și tumbașele sunt multe, este Radu Lupu – alt produs recent al școlii de teatru din centrul universitar al Craiovei – în Cliff. Dacă le adăugăm pe Diana Nichiteanu (absolventă a institutului de profil din Sibiu) în Alison și pe Irina Bodea-Radu (actriță formată la Institutul de Teatru din Târgu Mureș) în Helena, vom înțelege că Teatrul Dramatic „Ion D. Sîrbu” a întinerit profesional și valoric sub bagheta tinerei directoare Nicoleta Bolcă, reputata actriță a scenei petroșenene. „Inanimată” Alison primește din partea Dianei Nichiteanu încălcătura sufletească necesară unei introvertite suave și sentimentale. Irina Bodea-Radu detensionează prin jocul ei expansiv, împins cu abilitate spre comic și caricatural, tensiunea acumulată în viața cuplului până la apariția Helenei.

Horațiu Ioan Apan înscrie jocul actorilor într-un limbaj al violenței scenice, adiacent replicilor agresive ale colericului Jimmy, care impune teroare în rândul apropiaților. Nelipsita scândură de călcat e răsturnată de mai multe ori, căzăturile și îmbrâncelile sunt la limita vătămărilor efective, scara cade milimetric de capul unui interpret, tăind respirația spectatorilor. Atmosfera dimineților de duminică, secvențe repetitive cu citirea ziarelor cu

că onoarea și reputația unui bărbat sunt mai presus de iubire, Nora îl părăsește.

Între acte poți lua ceai și prăjituri de ghimbir și orez sau cidru de pere la barul ultrapunkist din hala de la intrarea în teatru, sau ai opțiunea să ieși afară și să privești la cele două punți de lumină întinse peste ape ce unesc Brooklyn-ul de Manhattan – un peisaj de dimensiuni giganteste ce contrastează pregnant cu Liliput-ul de pe scenă.

Scena e în dezagregare: casa de păpuși năruită, un copil zbiară într-un cărucior de jucărie, fetițagnom scoate sunete terifiante, Torvald coboară din pătuțul lui și eșuează între rândurile audienței, unde o strigă și caută disperat pe Nora. Transgresarea



„aceleași recenzii” la cărți diferite, ceaiul englezesc servit în subsolul igrosos alternează cu imagini de un dinamism bulversant, desprins din tehnica unui adevărat *ciné-veitité*. Efectele sonore întregesc drama când violentă, când lirică a acestor frustrați ai vieții. Acorduri din Jim Morrison fixează o nostalgică determinare temporală, în vreme ce trăirile de înălțare și prăbușire prin iubire sunt acoperite de uruitul egal al metroului, căci, după cum spune regizorul, „timpul aleargă în zgomot de garnitură feroviară”.

Ambiționând să înfățișeze, în manieră aproape veristă, un crâmpet din mișcarea „tinerilor furioși”, curent denumit peiorativ și „școala chiuveței de bucătărie”, deși accentele desprinderii, decăderii din formula edulcorantă a teatrului burghez sunt îngroșate evident, spectacolul lui Horațiu Ioan Apan cu *Privește înapoi cu mânie* nu se îndepărtează câtuși de puțin de problematica unei piese „despre ceea ce înseamnă a dăru și a primi dragostea”.

Teatrul Dramatic „Ion D. Sîrbu” Petroșani
Director artistic Nicoleta Bolcă
Privește înapoi cu mânie de John Osborne
Premiera: 28 februarie 2009
Regia artistică: Horațiu Ioan Apan
Scenografia: Vioara Bara

Distribuția
Jimmy: Dragoș Spahiu
Cliff: Radu Lupu
Alison: Diana Nichiteanu
Helena: Irina Bodea-Radu
Drury: Delia Ciorășteanu



păpuși sau călărind năpraznic calul de lemn, patronează și hotărăsc soarta celor mai slabi decât ei. În același timp, inițiativa Norei de-a face falsuri în acte pentru a-și salva soțul, comentariul Cristinei, prietena ei, în legătură cu soțul bătrân, ce „în sfârșit, a murit”, postura adesea superioară a guvernantei, anunță toate, în fapt, o lume iluzorie, de aparențe, în prag de disoluție.

Actul doi concretizează gradat tema legată de poziția femeii în familie și societatea persiflată de Ibsen: Nora intervine pe lângă Torvald pentru Cristine și Cristine o ajută pe Nora oferindu-și grațiile lui Krogstad. În sfârșit, când Torvald afirmă

spațiului audienței sugerează o modificare de conștiință, echivalentă cu o traumă ce se instituie în momentul în care eroul este deposedat, i se ia jucăria.

Lumina se stinge, strigătele disperate ale lui Torvald mai rezonează încă în urechile și conștiința audienței...

New York, martie 2009

film

Vagabondul milionar

Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier

Danny Boyle a atras atenția cu *Trainspotting* - *Din viață scapă cine poate* (*Trainspotting*, 1996), până acum cel mai bun film al său, a confirmat cu savurosul *O viață mai puțin obișnuită* (*A Life Less Ordinary*, 1997), a dezamăgit cu penibilul *Plaja* (*The Beach*, 2000), nominalizat în mod inexplicabil la Ursul de Aur berlinez, s-a jucat de-a filmul în modestele SF-uri *După 28 de zile* (*28 Days Later*, 2002) și *Sunshine* (2007) și a dat lovitura cu acest *Vagabondul milionar* (*Slumdog Millionaire*, Marea Britanie, 2008; sc. Simon Beaufoy, după o carte de Vikas Swarup; r. Danny Boyle și Loveleen Tandan, acesta din urmă consilier din partea indiană). A dat lovitura în sensul că a câștigat vreo opt Oscaruri, cele mai importante fiind pentru film, regie și scenariu adaptat.

Vagabondul milionar este o melodramă aproape perfectă, un film căruia Oscarul i se potrivește ca o mânășă: este un film de public în cel mai larg și bun sens al termenului, are poveste, are mesaj, este bine jucat, are un scenariu profesionist și o regie așisderea. Povestea lui Jamal (foarte bun în rol Dev Patel), adolescentul care participă din motive de „inimă albastră” la un concurs TV gen „Vrei să fii milionar?” și se îmbogățește, nu poate lăsa indiferent niciun spectator, cât de hârșit sau de cărcotaș ar fi. Mai ale că Danny Boyle este destul de inteligent încât să nu se ia prea în serios, lăsându-se el însuși prins de basmul pe care ni-l povestește, fără tonul moralizator-didactic sau încrâncenarea artistică la care s-ar fi pretat subiectul filmului. Nici originalitatea nu se poate spune că îl dă afară din casă pe regizorul englez. Dimpotrivă. Narațiunea curge domol, previzibil (e doar un basm, nu?), semănând cu multe alte filme pe care le-am văzut (sau urmează să le vedem!), modelul cel mai vizibil fiind *Suspecți de serviciu* (*The Usual Suspects*, 1995) al lui Bryan Singer (a se vedea „duelul” dintre Jamal și ofițerul de poliție care îl anchetează). Cât despre credibilitatea faptelor în sine, aceasta lasă mult de dorit. Și totuși, povestea este veridică, cu condiția să accepți, ca în orice basm, convenția propusă inițial de realizatori. În asta rezidă farmecul și valoarea, atâta câtă e, a peliculei.

Vagabondul milionar este un film care se vede cu mare plăcere, fără a ne zdruncina reperatele estetice și fără a tulbura bunul simț al spectatorului de bună credință. Poate nedumeri doar faptul că a primit Oscarul pentru cel mai bun film și regie, în condițiile unei concurențe nu chiar de lepădat: *Frost/Nixon*, *Milk*, *Strania poveste a lui Benjamin Button* / *The Curious Case of Benjamin Button* și *Cititorul* / *The Reader* (acesta din urmă de departe cel mai bun; vom reveni asupra lui într-un număr viitor). Dar dacă ținem cont de faptul că Oscarul răsplătește în primul rând corectitudinea prestației cinematografice, fără a ignora nici păguboasa corectitudine politică, și nu neapărat valoarea artistică, aceasta din urmă implicând de multe ori o doză de imperfecțiune, surpriza nu mai este la fel de mare. Mai mult, cum preferatele academiei americane par să fie filmele care nu problematizează punctual ci plutesc în generalități călduțe, ferindu-se a „leza” orice fel de sensibilitate (de natură morală sau etică, religioasă sau laică, minoritară sau majoritară ș.a.m.d.), ar fi

fost o surpriză ca *Vagabondul milionar* să nu-și adjudece Oscarul. În treacăt fie spus, e ca și cum un profesor de limba română ar fi premiat pentru că știe să scrie corect românește. Situație, din păcate, tot mai des întâlnită. (I.-P.A.)

Slumdog Millionaire e o exemplificare de clasă a ceea ce înseamnă realism magic (hollywoodian). O poveste cusută cu ață albă, o poveste care încontinuu umflă situațiile prezentate, pentru că basmele sociale trebuie să fie Mari cât Marele Ecran și trebuie să acopere o ecuație pe care realitatea aia reală - din zonele calamitate ale metropolelor indiene sau braziliene - nu o poate respira din cauza propriei îngustimi. Pentru cei care iubesc frisoanele hollywoodiene, pentru cine găsește desfătare în povestirile care transcend problemele de zi cu zi și ajung să redea viața în culori de vis, *Slumdog Millionaire* e filmul primăverii. Dacă mai puteți crede că Moș Crăciun îmbrăcat în roșu nu e un proiect al marketingului Coca-Cola, atunci, două ore cel puțin, filmul lui Danny Boyle va fi o încântare.

Slumdog e o poveste despre destin. Și pe linia aceasta, a destinului, pînă la urmă e firesc că *Slumdog* îi urmează lui *No Country for Old Men* drept laureat al premiilor Oscar. În filmul fraților Coen destinul era construit în norme pur fataliste. Ori încercai să te aperi, ori nu încercai, moartea (Chigurh) te lovea după bunul plac. Imaginea fatalistă e întregită și de atitudinea șerifului, una profund non-combativă. Ca Pitagora în cetatea Atenei la Olimpiadă, Tom Bell înregistrează mental evenimentele și stăruie meditativ asupra lor. Ideea e că dacă faci ceva, precum Llewelyn Moss sau Carson Wells, mai mult ca sigur mori, iar dacă nu faci nimic, precum soția lui Llewelyn sau angajatul de la hotel, e la fel de probabil că vei muri, așa că în fața destinului mai bine nu faci nimic, sau nimic mai mult decît să conștientizezi că soarta are voia ei și nu poate fi eludată.

Danny Boyle arată celălalt pol. Personajul său este unul activ, își edifică destinul, are un țel și luptă cu înfrigurare pentru el. Pe chipul său scrie speranță iar în venele sale curge curajul, îndrjirea de a se lăsa purtat prin orice grozăvii pentru a împlini acea speranță. Iar cînd cineva luptă atît de mult pentru cauza sa, tot universul va concura la împlinirea acelei dorințe. Am putea spune că e o întreagă metafizică deterministă angajată în istoria lui Jamal Malik. Cînd scopul este dragostea și cînd, în trecut, ești purtat printr-o serie de evenimente dureroase din care scapi întreg, e destul de clar că natura ți-a rezervat ceva de soi, ceva care să dea sens acelui zbcucium. Fără toate acele mici momente, fără acele încercări, prezentul nu ar fi fost posibil. Raționalism burghez în cel mai înalt grad posibil, un film *made in UK* cu inimă hollywoodiană, plasat în centrul existențial bollywoodian.

Din punct de vedere vizual *Slumdog Millionaire* e grozav, Anthony Dod Mantle se întrece cu sine. Era clar că e un operator cu pedigree din vremea în care lucra cu Thomas Vinterberg la *Festen* sau cu Lars von Trier la *Dogville*. Acum pur și simplu se descătușează în tonuri și vibrații pe care le-am mai văzut doar la Christopher Doyle atunci cînd colabora cu Wong Kar-wai. Compoziția mătăsoasă a unor imagini



precum cele cu Latika în ploaie, în timp ce Jamal și fratele său Salim, copii fiind, stau sub un șopron, fugărirea musulmanilor de către naționaliștii hindu prin mahala, într-o exuberanță coloristică amețitoare (cu efect moral obținut numai din contrastul vizual: culori pline de viață și urmărire cu finalitate criminală), la fel și sosirea copiilor la centrul de instruire al gangsterului Maman sau Taj Mahalul, secvență cu secvență Dod Mantle dă măsura propriului talent. Măiestria sa face pereche bună cu cea a montorului, Chris Dickens, fiecare punînd în valoare priceperea celuilalt.

Per total, Hollywoodul bate Bollywoodul în deplasare. Din păcate nu cu armele celui din urmă, ci cu armele proprii și cu propria ideologie. Cred că *Slumdog Millionaire* mi-ar fi plăcut cu adevărat dacă povestea ar fi decurs într-un dialog ba ironic, ba reverențios între cinematografia occidentală și cea indiană. În afara iubirii necondiționate, o temă care oricum aparține ambelor spații, și în afara coloristicii amintite, care poate fi doar un clișeu occidental cu privire la înfățișarea Indiei (e drept, un clișeu care a venit tot pe cale filmică dinspre Bombay), convențiile de suflet ale zonei cinematografice comerciale din India - muzica și dansurile specifice - sînt trecute la index (pe creditele lui *Slumdog*). Eu aș fi fost tare curios să văd cum visul american e exprimat prin dans și cum speranța, dragostea sau absolutul lucrează pentru acest vis pe muzică și ritm orientale.

Așa cum e acum, *Slumdog* e doar o istorie în regulă, pe care o urmărești cu plăcere două ore. Filmul nu dă pe-afară în inventivitate, surprize în sfera narativă nu apar: niciun sfert de poveste rostită și mecanismul narativ al filmului e decriptat - știm că vom vedea o întrebare din concursul *Vrei să fii milionar?* și că apoi vom afla cum de Jamal Malik, un biet vagabond, cunoaște răspunsurile la întrebări. Dar vom găsi un întreg izvor de încântare în imaginea lui Mantle și în montajul brici al lui Dickens, la rîndul lor bine instrumentate de Boyle. (L.M.)

colajonări

O privire care nu voia să vadă pe nimeni

Alexandru Jurcan

Michael Berg, băiat de șaisprezece ani, născut în Germania, se îmbolnăvește de hepatită și varsă pe stradă. O necunoscută (Hanna Schmitz) îl conduce până acasă. Câteva luni mai târziu, el o caută să-i mulțumească. Hanna are 36 de ani, e taxatoare de tramvai, dar feminitatea ei îl subjugă pe Michael. Suntem în partea de început a *best-seller-ului Cititorul*, scris de Bernhard Schlink, tradus în românește de Ana Mureșanu (Polirrom, 2002).

Schlink s-a născut în 1944. A mai scris *Dreptatea lui Selb*, *Crima lui Selb*, *Refugii în iubire*, *Nodul gordian* etc. Multe premii, stil liniar, privire clasică, succes de critică și de cititori. La început, regizorul Minghella a vrut să realizeze un film după *Cititorul*. Din lipsă de timp nu a reușit. Acum, la decernarea Oscarului, actrița din *Titanic* - Kate Winslet - a primit Oscarul pentru interpretare în filmul *The Reader* regizat de Stephen Daldry (vezi și filmul său *Orele*). Kate este Hanna, David Kross e Michael la tinerete, iar Ralph Fiennes îl interpretează pe Michael cel matur și marcat definitiv de trecut. Minghella și Pollack sunt cei doi producători ai filmului (ambii au murit între timp).

Titlul *Cititorul* trimite urgent la asociații, la blânda năvălire a literaturii în film sub chip de personaj colectiv. Biblioteca se trezește din letargie în diverse forme de omagiu, meta-citat, subtext livresc.

Atunci răsfoiesc și *Cititorul* de Jean Raymond, precum și *Cel ce subliniază* de Caroline Bongrand, ori *Corectarea* lui David Nahmias.

În rolul Hannei ar fi trebuit să joace Nicole Kidman, numai că actrița (însărcinată fiind), a renunțat la proiect. Nu mi-o imaginam pe Kate Winslet în rolul Hannei. Recunosc. Poate de aceea - acum - înțeleg de ce a primit un Oscar. Și-a reprimat frumusețea sub straturi de crispări „analfabete”, (e drept că s-a aplicat și un machiaj gros - de la *Benjamin Buton* nu ne mai mirăm la acest capitol!), iar inteligența și-a umbrat-o sub întrebări dure, tăiate cu o daltă rustică.

Michael nu știe că Hanna a fost implicată involuntar în crimele naziste. El își trăiește prima iubire, cu evadare din lumea prietenilor săi, cu fuga precipitată spre fiorul erotic adolescentin. Ritualul spălării conține maternitate, iubire, perversiune, culpă și regret. Hanna îi spală metodic trupul, având umbre neliniștitoare pe chip. Cum te poți reconcilia cu trecutul? Astfel o reîntâlnește studentul de la drept - același Michael - în sala de judecată, unde se intențiază procese criminalilor de război de categoria a doua. Hanna a fost târâtă într-o crimă colectivă. Din mândrie, ea nu recunoaște că e analfabetă, că nu ea a scris raportul acela. După ce Hanna ajunge la închisoare, Michael continuă să-i citească tot felul de cărți, să le înregistreze pe casete. El îi transmite o BIBLIOTECĂ în fervoarea coletelor cu casete, a

înregistrărilor. De la partea întâi, unde în vană se citesc cărți, se ajunge la vocea în absența persoanei, însă literatura răzbate, găsește uși deschise. Cu ochi de sticlă, cu părul alb, Hanna ascultă cărți. Învață să scrie, mai ales apelativul „puștiule”. Pentru ea Michael rămâne băiatul care i-a arătat tărâmul magic al literaturii. Uneori Hanna plânge în timpul lecturii. Auzim *Odiseea*, *Război și pace*, *Doamna cu cățelul*... Michael se plimbă între două lumi, două vârste. Cu o alură rigidă (care a ajutat-o enorm pe Kate), Hanna realizează scene credibile, curate, cu detalii fine.

Recitim din carte: „Am recunoscut-o abia când a fost strigată. [...] Apoi statura, capul, greu de ghicit din cauza părului strâns sever într-un coc, ceafa, spatele lat și brațele puternice. [...] Purta o rochie cenușie, cu mâneci scurte.” (p. 91). Romanul apărut în 1995 a fost tradus în peste 35 de țări. *Los Angeles Times* scrie: „Învăluit într-un erotism fremătător, acest roman stă sub semnul iubirii și al enigmelor, al ororii și compasiunii, consumându-se în peisajul bântuit al Germaniei postbelice”. Și din nou ne întrebăm dacă Hanna „a fost ea atât de vinovată încât, ca un veritabil personaj expiatoriu, să ia pe umeri stigmatul unui întreg popor împins la crimă?” (din postfața de Dumitru Radu Popa).

Cronicile apărute după proiecția filmului sunt sarcastice și malițioase. În fond, regizorul accentuează imagini, stări, cu mult echilibru. Mă întreb ce ar fi trebuit să facă pentru a mulțumi miile de cititori, care își păstrează capodopera livrescă în teritorii intime. Oricum, rămâne privirea Hannei de după pronunțarea sentinței. O privire „trufașă, rănită, pierdută și nesfârșit de obosită. O privire care nu voia să vadă pe nimeni și nimic”.

plieze excelent pe povestea lui Randy și să îi dea credibilitate.

Dacă v-ați întrebat ce îi poate anima pe cei care plătesc bani serioși pentru a urmări o serie de lupte regizate (sau pe cei care stau ore întregi la televizor pentru așa ceva), aveți un motiv în plus pentru a vedea *The Wrestler*. Aronofsky deconstruiește mecanismele din spatele acestui tip de evoluție scenică. Wrestlingul reduce întâlnirea sportivă la numitori mitici: Eroul se luptă cu Ticălosul. Întâlnirea cu o astfel de bătălie e imposibilă în arenele sportive reale. Eroul din sportul real e un construct care are în spate o temelie valorică solidă. El se impune de la sine și e multiplu, spectatorul se atașază de un sportiv sau de altul pe considerente subiective. Într-un meci de box sau de tenis oricare dintre adversari e un Erou. Exercițiul mitic nu se desfășoară pentru întreaga audiență și nici măcar pentru fiecare spectator în parte, pentru că și adversarul impune respect prin valoarea sa. În wrestling, însă, diferența dintre Erou și Ticălos e clară pentru toată lumea. Și toată lumea ține cu Eroul. Când Randy e palmuit de adversarul său, toată lumea huiduie; când Randy palmuiește, toți spectatorii ovaționează. Ca în cinema, lupta din wrestling are nevoie de regie, pentru că reiterarea unui conflict mitic e realizată după canoane dramaturgice. E clar cine e Eroul, iar Ticălosul atentează la statura acestuia, încearcă să destabilizeze lumea. Spectatorul speră că Eroul lor va triumfa și că va păstra ordinea în lume. Ceea ce se și petrece, măcar pînă când generațiile se schimbă și odată cu ele apare nevoia unor noi eroi, mai în ton cu noua lume.

Stelele chiar mor. Iar pentru cei care nu mor odată cu steaua lor, apar probleme: glorie, ratare, amăgire, iluzii. Ca în *Sunset Boulevard*.

Forspan

Lucian Maier

Prin cuvintele rostite de Pam/Cassady (interpretată de Marisa Tomei) despre tratamentul la care e supus Isus de către Mel Gibson în *The Passion of Christ*, Aronofsky vorbește (cu autoironie) despre poziția pe care el o rezervă spectatorului în peliculele sale: pe eșafod, sub un potop de nuiete (iar între proiectele sale, *Requiem for a Dream* e insuportabil). În acest sens, pe terenul dramei hollywoodiene, Aronofsky seamănă cu Lars von Trier. Ambii sînt fals-existențialişti în creație, montează o poveste în așa fel încît caznele la care e supus un personaj să pară că sînt consecințele alegerilor personajului, că sînt rezultatul propriilor opțiuni (personajul devine ceea ce alege să devină), pentru ca finalul să înfățișeze anumite sentințe prin care, actual și retrospectiv (în raport cu cele petrecute pe ecran), e evident că drumul parcurs de personaj (sau de personaje) era unul prestabilit de autor în așa fel încît el să obțină un anumit răspuns în spectator. Aronofsky are farmec fiindcă încercările sale cinematografice (chiar și istoriile neîmplinite, precum *The Fountain*), eliberează sensuri pe care Hollywoodul se teme să le înfrunte. Sau dacă o face - în drama *Revolutionary Road*, dacă e să amintesc un film recent -, Hollywoodul încheie povestea destul de conformist în raport cu valorile genului abordat - o sinucidere moralizatoare, în ceea ce privește demersul lui Mendes.

În *The Wrestler* Mickey Rourke îl joacă pe Randy "The Ram" Robinson, un luptător profesionist de wrestling. Randy e o fostă glorie a acestui spectacol sportiv (spectacol pentru că e un fals sport, luptele fiind regizate, iar sportiv pentru

că, totuși, ducerea la bun sfîrșit a acrobațiilor specifice acestui spectacol necesită un grad ridicat de pregătire fizică), o stea care de un deceniu abia mai pîlpîie, prin tot felul de reprezentări de plan secund. Randy nu e un erou în sensul hollywoodian-progresist al cuvîntului, nu e un luptător, nu e un model. El nu știe să o ia de la capăt, nu vede o altă cale decît cea deja parcursă și nu știe să se elibereze din cușca fostei glorie. A fost o legendă vie, acum e un exponat de muzeu, unul perisabil, și refuză să părăsească această postură. E drept, caută ieșiri din muzeu. Caută să deschidă porți, însă ori nu se dovedește interesat și capabil să le calce pragul cu adevărat (relația cu propria fiică), ori ajunge să le refuze pentru un ultim fior al scenei (alege să lupte cu Ayatollah, într-o reeditare a unei întîlniri care cu ani în urmă umpluse Madison Square Garden-ul, în ciuda faptului că Pam îl roagă să nu urce în ring, pentru că nu ar fi vrut să-l piardă, sănătatea lui fiind destul de subredă). Când urcă în ring cu Ayatollah, Randy hotărăște că iluzia succesului și a gloriei (fie ele de mîna a doua și cu atît mai îngroșate aici cu cît e vorba despre wrestling, un act regizat!) sînt mai importante decît valorile pe care societatea i le poate oferi în schimb - o posibilă familie, o muncă onestă.

Dacă nu ar fi fost interpretat de Mickey Rourke, Randy nu cred că ar fi putut fi un personaj atît de simpatic, atît de apropiat, atît de ușor de înțeles. Wrestlingul și cinematografia sînt tipuri de spectacol în care actorii se confruntă cu același set de probleme. Strălucire, șansă, ratare sînt termeni comuni. Iar Mickey Rourke i-a cunoscut în viața reală suficient de puternic încît suflul său să se

82. Cenușă și diamant

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

În numeroasele interviuri date presei de-a lungul timpului Andrzej Wajda a insistat asupra obsesiei prezenței în filmele sale a istoriei, a cadrului istoric – în fapt a *caracterului național polonez*, cum bine observa Boleslaw Michelek¹. Acest lucru a fost prezentat aproape ca o motivație atunci când în anul 2000 marele *patiarh* al filmului polonez, a cărui creație se întinde pe mai bine de o jumătate de secol, primea la Los Angeles premiul Oscar pentru întraga carieră². Din această perspectivă Plazewski are dreptate să remarce, atunci când vorbește despre fenomenul școlii poloneze de film, rolul principal al lui Wajda în nașterea și consolidarea acesteia: „Să spunem, mai întâi, că tema celor mai reprezentative filme ale școlii este războiul. [...] Școala a preluat anumite idei de bază ale temei din cinematografia tradițională: eroismul, datoria, onoarea. Și pe fundalul istoriei concrete a Poloniei – unde lupta împotriva cotropitorilor se grefa pe înfăptuirea revoluției – școala a reprezentat aceste concepte sub toate fațetele lor. Avem așadar, pe de o parte, o puternică întrepătrundere cu istoria concretă a Poloniei, iar pe de altă parte, convingerea că experimentul nostru dureros, sângeros, cuprinde concluziile unui limbaj mult mai universal.”³

În fond tocmai această universalitate a limbajului cinematografic i-a oferit lui Wajda posibilitatea ca uriașul potențial al frământății istoriei poloneze⁴ să ajungă a se topi, prin particularitățile ei absolute, într-o generoasă universalitate și prin aceasta a se împlini ca un *bun comun* al tuturor cinefililor din lume. Abordând teme ca eroism, lașitate, iubire, compromis, onoare sau trădare Wajda reușește să vorbească – prin istoria Poloniei – despre teme general valabile ale istoriei mai vechi sau mai noi a Europei. Astfel, dacă *Trilogia rezistenței* ne vorbește despre acele zile eroice ale luptei antifasciste (*Generație* și *Canal*), dar și despre zilele imediat premergătoare victoriei (*Cenușă și diamant*), *Cenușă* are în centru perioada napoleoniană cu acei „oameni aflați la răspântia unor vremuri tragice, pline de campanii militare și de crime”⁵, *Porțile Raiului* (realizat în Marea Britanie) evocă un fragment de istorie medievală europeană, *Peisaj după bătălie* – eliberarea din lagăre, *Lotna* – lupta de rezistență împotriva agresiunii germane, *Danton* este un episod al aceluși cumplit război civil care până la urmă s-a numit *Revoluția franceză*, *Omul de marmură*, *Omul de fier*, *Fără anestezie* sunt filmele Solidarității, *Katyn* este povestea masacrului sovietic petrecut în pădurea de lângă Katyn, loc în care chiar tatăl său a pierit fiind executat, alături de alte mii de ofițeri ai armatei poloneze, de trupele lui Stalin.

(Urmare în numărul viitor)

Note:

¹ Vorbind despre frumusețea de conținut dar și despre desăvârșita împlinire formală a filmului *Peisaj după bătălie*, criticul polonez observă: „Tema conține un amestec de ridicol și patos, de durere și de satisfacție, de caricatură și de frumusețe. Acest fel de a vorbi despre „caracterul național polonez”, despre tradiții, credințe și mituri apare în întreaga creație a lui

Wajda. [...] Toate creațiile importante ale lui Wajda sunt legate de o anume tradiție a culturii naționale, în filmele sale se găsesc întotdeauna ecouri mai mult sau mai puțin clare din Wyspianski și Zeromski, Slowacki și Norwid. Se pare că această tradiție ascunsă în istoria Poloniei, acest fel de a vedea lumea a stimulat cel mai mult imaginația lui. La scriitorii citați această temă a caracterului național polonez revine cu încăpățănare și este tratată cu același amestec de mânie și de dragoste, de minimalizare și de apreciere. S-ar putea ca întregul concept despre caracterul național polonez, întreaga dispută care s-a iscat în jurul lui și frământă cultura noastră de aproape două secole să fie o problemă sterilă sau chiar eronată. Dar niciodată nu se va putea nega că acest subiect, atât de neobișnuit în arta europeană, că această poziție emoțională ambiguă a artiștilor a dat culturii poloneze operele cele mai calde, cele mai intensive, că tocmai aceste opere – și nu altele – au găsit cel mai mare ecou, au avut viața cea mai bogată în conștiința cititorilor și spectatorilor.” (*Kino*, nr. 6 / 1960, p. 87)

² Criticul și excelentul profesor de istoria filmului, regretatul George Littera, vorbind despre sursele de care dispune un istoric îl evocă aici pe Georges Sadoul care împarte aceste surse în trei categorii: 1. Sursele de peliculă – filmele propriu-zise sunt sursele cele mai sigure: date de generic, elemente de subiect etc.; 2. Sursele manuscrise și tipărite (documente de producție, perioadă) – surse care trebuie luate în considerare cu o anumită vigilență, mai ales că în presă se strecoară anumite erori; 3. Sursele orale – declarațiile cineaștilor (trebuie tratate cu cea mai mare circumspecție ținând cont de subiectivitatea autorului, de fireștile goluri de memorie pe care le poate avea). În cazul surselor 2 și 3, avertizează profesorul Littera, exploatarea lor nu trebuie să fie servilă. Puncte(le) de vedere exprimate în cronicile epocii în care a apărut filmul trebuie supuse unei noi judecăți (George Littera: *Curs de Istoria filmului universal*, predat în Facultatea de film a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică “I. L. Caragiale” București, niciodată publicat). Tocmai din acest punct de vedere, cel al absolutei valori a cineaștilor polonez recunoscut internațional, ni se pare important să redăm în cele ce urmează, un document cinematografic de importanță excepțională, și anume Scrisoarea lui Steven Spielberg către Academia de Film din 22 noiembrie 1999 (Los Angeles):

Stimate Președinte Robert Rehme,

Însăși povestea vieții lui Andrzej Wajda se confundă cu multe evenimente dramatice ale secolului. A făcut parte din mișcarea de rezistență încă de la vârsta de 16 ani. Acest lucru se întâmplă imediat după moartea tatălui său, ofițer al cavaleriei armatei poloneze, ucis în pădurea de la Katyn în anul 1940. După ce a luat sfârșit cel de-al Doilea Război Mondial, Wajda a studiat la Școala Națională de Film din Lodz absolvind-o în 1954. A apărut pe ecranele lumii cu o excepțională trilogie despre anii imediați sfârșitului războiului: *Generație* (1954), *Canalul* (1957 – Premiul Special al Juriului de la Cannes) și *Cenușă și diamant* (1958 – Premiul Criticii la Festivalul de film de la Venetia). Aceste trei pelicule i-au adus reputația de foarte bun povestitor dăruit spre acele povești ironice, romanțate și de mare întindere epică. Pe durata lungii dictaturi comuniste încărcătura emoțională și intelectuală a artistului a dus la realizarea unor mari pelicule incluzând printre altele trei nominalizări la Oscarul pentru cel mai bun film străin: *Pământul făgăduinței* (1975), *Domnișoarele din Wilko* (1979) și *Omul de marmură* (1981, film care a câștigat la Cannes Premiul Palm D'or).

Revenirea la democrația vestică în Polonia a dus la alegerea lui Wajda în parlamentul polonez iar în anul 1991 Academia Europeană de Film i-a acordat cineaștilor premiul pentru întreaga activitate și premiul pentru contribuția la un nou climat cultural după



Zbigniew Cybulski în *Cenușă și diamant*

căderea Zidului. Iar în anul 1997 domnul Wajda i-a luat locul lui Federico Fellini în Academia Franceză.

Unul dintre cele mai emblematiche filme ale filmografiei recente a lui Wajda este *Korczak* (1990), operă cinematografică reprezentativă a problematicei Holocaustului. Este drama emoționantă a unui medic pediatru și profesor care a scris sub pseudonimul Janusz Korczak și care a luptat eroic pentru a proteja și a salva 200 de copii din ghetoul varșovian aflați în pericolul deportării în lagărul morții de la Treblinka. Criticul de film Kevin Thomas de la „Los Angeles Times” a numit filmul „...un alt mare triumf al lui Wajda, unul dintre cei mai reușiți cineaști ai lumii” și a concluzionat: „*Korczak* nu este numai un mare film dedicat cumplitelui Holocaust ci este și unul dintre marile filme ale anilor '60-'70”. Iar „The Wall Street Journal” a scris: „Wajda dovedește că sfinții sunt nicidecum plictisitori. *Korczak*-ul lui Wajda este măreț, sclipitor de rebel și teribil de inteligent”.

Iubitorii de film l-au gratificat pe Wajda ca fiind unul dintre cei mai importanți regizori ai filmului universal, unul dintre acei artiști care au dat strălucire cinematografului european. Print-o neobosită străduință a arătat deopotrivă înălțimea semeției umane dar și crevasele întunecate ale sufletului european, inspirându-ne astfel pe toți să reevaluăm forța și puterea de existență a umanității. Wajda aparține Poloniei, dar filmele sale sunt parte a tezaurului cultural universal.

Exemplul numit Andrzej Wajda ne aduce aminte nouă cineaștilor că, din când în când, istoria poate naște profunde și neașteptate întrebări adresate curajului nostru. Asta, uneori, cere a ne risca cariera tocmai pentru a putea apăra viața popoarelor noastre. Cu aceste considerente, pentru ceea ce este și ceea ce a făcut pentru arta filmului, cu profundă considerație și respect solicit acordarea lui Andrzej Wajda, în cadrul ceremoniei premiilor Oscar din martie 2000, din partea Academiei de film a Premiului Onorific pentru întreaga activitate. (v. Andrzej Wajda. Official Website of Polish movie director – Oscar and other Awards – file: //F:/wajda 3 Spielberg.htm)

³ *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 3/1973, p. 85.

⁴ În 1772 are loc o primă împărțire a Poloniei care pierde un sfert din teritoriul său. Încercările de adoptare a unei constituții progresiste duc la o a doua împărțire (1773), iar în 1775, după înfrângerea răscoalei naționale conduse de Tadeusz Kosciuszko, are loc o a treia împărțire, prin care Polonia dispăre ca stat de pe harta Europei, fiind împărțită între Prusia, Austria și Rusia țaristă. Napoleon creează în 1807 Marea Ducat al Varșoviei; prin congresul de la Viena (1815) ia naștere Regatul Poloniei, inclus în Imperiul țarist. Lupta poporului polonez pentru eliberare socială și națională cunoaște momente de vârf prin răscoalele din 1830-1831, 1846 (Cracovia) și 1863-1864. La 5 noiembrie 1916, Puterile Centrale proclamă un regat polonez independent. La 7 noiembrie 1916 Polonia își proclamă independența. (sursa: Popa D., Marcel, Matei C., Horia, *Mică enciclopedie de Istorie Universală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1983, pp. 289-290)

⁵ Văjeu, Titus, *Andrzej Wajda. Omul de celoid*, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 2005, p. 19.

sumar

agenda		
Șt. M.	Scriitorul Filip Florian la Cluj	2
editorial		
Sergiu Gheorghina	Negativismul celorlalți?	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Principiul catafaziei	4
V. Fanache	Profesor și diarist	4
Victor Cubleșan	Cînd istoria literară devine un top	5
teoria		
Horea Poenar	Studii în stacojiu (I)	6
ordinea din zi		
Ion Pop	"Ușor disperați, ușor indiferenți"...	7
eseu		
Marius Jucan	Umanioare de criză	8
În dezbateri		
Laszlo Alexandru	Istoria literaturii române, de la origini pînă la Nicolae Manolescu (IV)	9
Ovidiu Pecican	Nostalgia paradisiacului	10
poezia		
Constantin Acosmei		11
emoticon		
Șerban Foartă	Misivă unui șef de la moravuri	11
proza		
Adrian Suci	Terminus	12
interviu		
de vorbă cu Tudor Giurgiu și Mihai Chirilov "E momentul să discutăm serios ce vrem de la TIFF"		
tra-ford		
Doi poeți helikonarzi: Karácsonyi Zsolt, Papp Attila Zsolt		15
accent		
Sandu Frunză	Incursiuni în știința comunicării și a relațiilor publice	16
religia		
teologia socială		
Radu Preda	Ortodoxia și drepturile omului (I)	17
dezbateri & idei		
Cătălin Bobb	Fenomenologie practică	18
Mihai Ometiță	De la interpretarea viselor la lectura miturilor. De la Freud la Lévi-Strauss și înapoi	19
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	Confesiunile lui Graham Swift	21
primim la redacție		
Boris Marian	Avangardiștii din Țara Sfântă	22
Simion Doru Cristea	Titlul onorific "Amicus Romaniae" la Lisabona	23
reactiv		
Ciprian Pop	Despre spoof-uri	24
Tudor Ionescu	Seamănă dar nu...(Zicale dubioase)	25
ferestre		
Horia Bădescu	Ahile, Priam, Ulise și ceilalți	25
știință și violoncel		
Mircea Oprea	Despre incest	26
zapp-media		
Adrian Țion	Clickmania	27
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	La bodîrlău, cu regina nopții!	27
parlando		
Marius Tabacu	(Des)cîntec cu cuvinte. Despre Mendelssohn și ale muzicii post-mature	29
muzica		
Mirela Mercean-Țarc	In memoriam Alexandru Fărcaș 30	
teatru		
Roxana Pavnotescu	Casa cu Păpuși într-un "Liliput" al bărbaților	31
Adrian Țion	Ceai englezesc servit la subsol	32
film		
Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier	Vagabondul milionar	33
colaționări		
Alexandru Jurcan	O privire care nu voia să vadă pe nimeni	34
forșpan		
Lucian Maier		34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	82. Cenușă și diamant	35
plastica		
Dan Breaz	De la formă la concept. Subsecvențe metafizice	36

plastica

De la formă la concept. Subsecvențe metafizice

Dan Breaz

Expoziția *De la formă la concept* (5-22 februarie 2009), de la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca (cuvânt de deschidere - Ileana Pintilie și Ioan Gînscă), a fost concepută ca un eveniment care i-a reunit pe artiștii Sorin Scurtulescu, Sorin Neamțu și Andrei Rosetti în jurul ideii de esențializare a formei.

Expoziția celor trei artiști se remarcă, în același timp, și ca un complex dialog cu vizibilul. Ne referim, în primul rând, dacă nu la o pictură propriu-zis realistă, cu siguranță la o pictură care întreține raportări certe la datele realității fenomenale. Nu am numit-o realitate obiectivă, pentru a nu contrazice însuși demersul artistic pe care cei trei autori l-au abordat în diferite grade de esențializare formală. Este vorba despre propunerea unei infrarealități subsumabile aceleia obiective, or tocmai această infrarealitate este propusă de către artiști ca o realitate obiectivă propriu-zisă. De aceea, nicio imagine nu este ceea ce pare să comunice la o primă vedere. În acest sens, ilustrativ este dipticul *Alb&Negru, Alb&Alb (Bârcea)*, reprezentativ pentru ultima etapă a creației lui Andrei Rosetti. Această dublă lucrare califică o perioadă în care trecerea de la discursivitatea narativă a subiectului la discursivitatea plastică a motivului joacă un rol esențial. Este vorba despre motivul ferestrei care a reprezentat, și în acest caz, punctul de pornire pentru redarea esențializată a unui fost spațiu de trecere care s-a transformat într-un spațiu saturat de materie, prin zidire.

Ceea ce, la o privire mai atentă, atrage atenția este miza estetică a polemicii pe care cele două lucrări ale dipticului o lansează prin raportarea la celebrele lucrări suprematiste *Pătrat negru pe fond alb* și *Pătrat alb pe fond alb* realizate de Kazimir Malevici. Miza estetică amintită anterior constă în păstrarea unor caracteristici sublimite plastic ale materialității referentului concret, reprezentat adesea de imaginea ferestrei. Astfel, Andrei Rosetti face trecerea de la purismul geometric auster la geometriile sale discursive atât din punct de vedere cromatic, cât și din punctul de vedere al dinamicii materiei picturale. Ferestrele lui Andrei Rosetti, fie că sunt acelea pictate (*II II II 01, II II II 02, III 02 Roussillon, Strada Enescu*), fie că sunt acelea din fotografiile alb-negru, nu sunt altceva decât semne care transmit ideea că realitățile cotidiene reprezentate sunt departe de a fi unele obișnuite. Ferestrele fotografiate sunt surprinse prin cadre care decontextualizează, producând efectul de ermetizare a realității. În același timp, acestea proclamă un statut de autosuficiență care le recomandă ca pe niște adevărate *ready-made*-uri fotografice. Ferestrele pictate sunt convenții stranii, care reflectă un simț în același timp critic și analitic. Acest simț este exact acela pe care Andrei Rosetti a reușit să-l restituie realității picturale. Una dintre descoperirile pe care expoziția o relevă în acest sens este că, dacă îi eliminăm acestei realități spațialitatea (spațiul fizic obiectiv) și spațializarea



Sorin Neamțu Compoziție

(dispunerea în spațiu a lucrurilor), prin reprezentarea ferestrelor sau a zidurilor într-o manieră minimalistă, adică prin reducerea lor la forme geometrice, respectiv prin reducerea lor la suprafețe cromatice pur plastice, atunci acea realitate reconstruită din embleme cvasi-abstracte ne vorbește exclusiv prin propria sintaxă. Pentru Andrei Rosetti, adevărul realității fenomenale pare să fie *dincolo* de aceasta și în același timp *în* aceasta, rezultând din propria sa organizare internă, așa încât această "exaltare" a sintaxei trimite înspre o neașteptată refundamentare metafizică a realității.

Aceeași importanță a sintaxei o remarcăm deocamdată în sens strict plastic și în cazul nudurilor decorporalizate ale lui Sorin Scurtulescu, adevărate motive plastice care își reneagă individualitatea, pentru a se descompune în alternanța tușelor continue, verticale, cu suprafețele întrerupte, dar compacte, realizate prin tehnica *aplat*-ului. De asemenea, artistul orchestrează cu ingeniozitate latențele armonice ale contrastului complementarelor primare sau secundare, potențând calitatea de joc plastic a picturii. Sorin Scurtulescu a respectat, în majoritatea cazurilor, verticalitatea acestor drapaje colorate, adesea fluide (în care predomină diferite tonuri de albastru, galben, oranj sau roșu), care ne trimit la ideea de instabilitate formală, la aspectul tranzitoriu al corporalității, reușind să elimine, prin lipsa figurării propriu-zise a dinamismului corporal, similaritatea cu lucrări celebre, precum *Nud coborând o scară*, sau cu alte tehnici consacrate, precum serializarea secvențială din arta futuristă. Cu toate acestea, lucrările sale prind viață prin dinamismul intrinsec al actului picturii în sine. Și în acest caz,

(Continuare în pagina 28)

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. R035TREZ22165010XXX007079 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

