

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 16-30 aprilie 2009

159



Județul Cluj

3 lei



www.revistatribuna.ro

Ilustrația numărului: Obiceiuri săsești (fotografii de Stefan Socaciu)

Romancierul Filip Florian

intervievat de Ștefan Manasia și Claudiu Groza

Veronica Maier
**Sășii din
Transilvania
și obiceiurile lor**

Ion Pop
**„Sadisme”
de odinioară**

Horia Lazăr
**Reprezentarea și
mediatizarea puterii
la Versailles**

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

info

Pentru o ediție critică Pavel Dan

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

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

Cu mulțumiri,
Aurel Podaru

Festivalului Internațional „Lucian Blaga” - ediția a XIX-a, Cluj-Napoca, 14 mai 2009 -

Joi, 14 mai 2009

Ora 09.00 - Depunere de jerbe la statuia Poetului (Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga”)
Ora 09.30 - Deschiderea festivă (Sala „I. Mușlea a Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga”)
Cuvinte de: Irina Petraș, Mircea Borcilă, Basarab Nicolescu, Horia Bădescu
Ora 10.30 - RECITAL DE POEZIE *În lumină* (moderator Horia Bădescu)
Ora 13.30 - Vernisajul *Salonului de primăvară al scriitorilor*, ediția a doua (dedicată lui Lucian Blaga) - Casa artelor, sediul Societății *Carpatica* (B-dul Eroilor)
Ora 16 - (sediul Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România (str. Universității nr. 1):
- Lansarea volumului retrospectiv *Meridian Blaga în lumina 9*
- Lansarea *Jurnalelor* Corneliiei Brediceanu-Blaga editate de Dorli Blaga
- Lansarea cărții electronice *Lucian Blaga* editată de Radiodifuziunea română
- alte lansări de carte consacrată vieții și operei lui Lucian Blaga (în prezentarea autorilor)

IMPORTANT:

Înscrierile pentru *Recitalul de poezie* se fac pe adresa: badescu_horia@yahoo.com
Înscrierile pentru lansările de carte, se fac pe adresa: irinapetras@yahoo.co.uk

Data limită pentru înscrieri: 1 mai 2009.

Concurs Național de Poezie „Armonii de primăvară”

- lucrările vor fi trimise până în 15 mai 2009 -

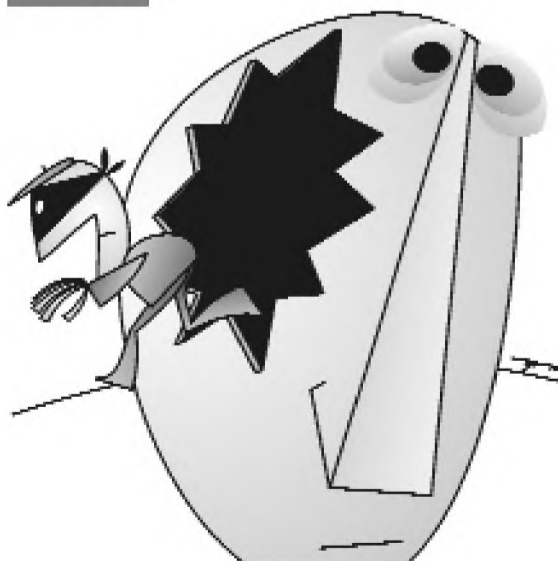
Casa de Cultură Vișeu de Sus, cu sprijinul Consiliului Local și al Primăriei Vișeu de Sus, al Cenuclului Literar „Andrei Mureșanu”, organizează, în cadrul celei de-a XXXI-a ediții a Festivalului Interjudețean „Armonii de primăvară”, un dublu concurs de poezie: pentru volum în manuscris (deschis tuturor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

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

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

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

bour



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

Cu optimism, despre alegerile europarlamentare

George Jiglău

O dată cu apropierea noilor alegeri europarlamentare, stabilite pentru 7 iunie 2009, partidele au fost nevoite să își concentreze atenția asupra stabilirii listelor de candidați și a unei strategii cu care să abordeze campania electorală care va debuta peste doar câteva zile. Spre deosebire de alegerile de pe 25 noiembrie 2007, cele de pe 7 iunie se vor deosebi prin câteva aspecte, pe care le vom aborda, în parte, în cele ce urmează și care ne dau motive să privim cu mai mult optimism către alegerile de peste două luni.

O altfel de campanie electorală?

Primele alegeri europarlamentare din România, din 2007, au fost mai degrabă unele parțiale. 25 de state membre ale UE organizaseră alegerile pentru ciclul 2004-2009 cu trei ani mai devreme, iar Bulgaria ținuse și ea alegerile în primăvara lui 2007. Se știa că cei care vor fi aleși vor beneficia de un mandat scurt, de doar un an și jumătate. Nefiind conectate la tensiunea unei campanii electorale care să cuprindă simultan întreaga Europă, a fost greu ca alegerile europarlamentare din 2007 să fie altceva decât un pas în pregătirea alegerilor viitoare de pe plan intern, care urmau să aibă loc în 2008. Am asistat atunci la o campanie tipică pentru România, cu promisiuni dintre care puține aveau legătură cu Parlamentul European. Ni se vorbea din nou despre mărirea pensiilor, a salariului minim sau despre alte lucruri pe care le auzim din 1990 înainte de fiecare rând de alegeri, indiferent ce urmează să se voteze. În plus, în 2007 alegerile europarlamentare au fost legate de referendumul convocat de președintele Traian Băsescu pentru introducerea votului uninominal în două tururi de scrutin, astfel încât campania electorală a fost viciată și mai mult de problemele care frământau politica internă. Totul a culminat cu o prezență la vot scăzută, de sub 30%.

Pe 7 iunie, însă, putem spera că românii vor avea parte de alegeri cu adevărat „europene”, sub toate aspectele acestui cuvânt. Campania electorală se va suprapune cu cea din celelalte state membre UE. În condițiile în care aceste alegeri, văzute unitar la nivel european, vor decide modul în care se vor distribui între principalele familii politice europene toate cele 736 de mandate de deputat în Parlamentul European, și nu doar 35, așa cum se întâmpla la alegerile din România din 2007, este de așteptat ca liderii politici europeni din toate partidele europene să vină des pe la București și să abordeze teme de interes pentru întreaga Uniune, explicând miza acestor alegeri pentru întreaga Europă, forțându-i astfel și pe politicienii români să adopte un ton mai sobru și mai serios, diferit de cel care caracterizează bătăliile electorale interne.

Desigur, miza internă a alegerilor europarlamentare nu va dispărea, iar acest lucru este valabil pentru toate statele, nu doar pentru România. Apropierea alegerilor prezidențiale își va pune amprenta și asupra alegerilor din iunie, ba chiar e posibil ca cele două alegeri să fie comasate, caz în care alegerile europene vor fi din nou compromise.

Candidați buni la toate partidele

Un alt aspect care diferă semnificativ de alegerile din 2007 este alcătuirea listelor de candidați. Ca și la primele alegeri europene, vom vota pe liste naționale, fiecare partid trebuind să treacă pe listă 33 de candidați, adică numărul de mandate alocate României, plus încă 10 „supleanți”, deci un total de 43 de candidați. Desigur că numărul de locuri eligibile pentru fiecare partid este mult mai mic și poate fi deja intuit, cu o marjă de eroare, în funcție și de cotele electorale ale partidelor de la alegerile din ultima perioadă. Spre deosebire de alegerile europene din 2007, partidele au pus pe primele locuri pe listă europarlamentari cu experiență. Numele coincid întrucâtva cu cele din 2007, însă candidații au trecut acum și prin filtrul propriei lor activități din Parlamentul European. Putem spune că nu mai avem de-a face cu debutanți, ci cu europarlamentari cu experiență. Nu trebuie să luăm în calcul în mod necesar propriile simpatii politice sau dacă suntem sau nu de acord cu cele susținute de fiecare dintre ei, ci faptul că au promovat imaginea României în rândul celorlalți europarlamentari și că s-au afirmat prin implicarea lor în proiecte relevante pentru întreaga Uniune.

La PNL de exemplu, lista este deschisă de Norica Nicolai, o nou venită, însă este continuată de Adina Vălean, Renate Weber și Ramona Mănescu, toate trei europarlamentare cu o activitate foarte bună în ultimele luni. Toate au primit distincții din partea colegilor lor europarlamentari pentru felul în care s-au comportat și este un câștig pentru România faptul că ele vor fi prezente și în următorii cinci în legislativul european. Al cincilea pe lista liberală este Cristian Bușoi, și el europarlamentar în funcție. Pe lângă cele trei candidate foarte bune propuse PNL în primele cinci locuri, care cu siguranță vor aduce un plus dezbaterilor din campania electorală, este de așteptat ca lista liberală să aibă priză la public și prin prisma faptului că este deschisă de patru femei, lucru fără precedent în România.

La PSD, lucrurile se prezintă la fel de bine din perspectiva experienței în Parlamentul European. Primele opt locuri de pe listă sunt ocupate de europarlamentari în funcție, lista fiind deschisă de Adrian Severin, și el remarcându-se prin activitatea sa din ultimii ani. Ca și la PNL, patru din primele șase locuri de pe lista social-democrată sunt ocupate de femei, între care Corina Crețu, Daciana Sârbu și Adriana Țicău, toate trei cu activitate notabilă în Parlamentul European.

Situația e ceva mai diferită la PD-L, unde lista cuprinde în fruntea sa multe nume noi, partidul alegând să mizeze pe imaginea publică a candidaților și pe reputația lor din societatea civilă sau din media decât pe experiența lor de europarlamentari. Lista este deschisă, ca și în 2007, de Theodor Stolojan, care însă nu este cunoscut românilor pentru activitatea sa de europarlamentar, ci mai degrabă din cauza prestației sale din politica internă. Urmează apoi trei candidați noi pentru Parlamentul European:

fostul ministru al Justiției, Monica Macovei, consilierul prezidențial Cristian Preda, decanul facultății de Științe Politice de la București, și fostul jurnalist Traian Ungureanu, care își face astfel debutul în politică. Abia pe locul cinci se află Marian Jean Marinescu, un europarlamentar foarte activ în grupul popularilor europeni, însă cu notorietate scăzută pe plan intern. Ținând cont de faptul că anturajul lui Traian Băsescu dă candidații aflați în fruntea listei, este de așteptat ca PD-L să ducă o campanie centrată mai mult pe teme interne, mizând pe imaginea președintelui, dar și încercând să transmită încă de pe acum mesajul președintelui în perspectiva prezidențialelor de peste jumătate de an.

Un caz aparte este UDMR. În 2007, politicienii maghiari au fost divizați, între UDMR, pe de o parte, și Tokes Laszlo, care a refuzat să intre pe lista UDMR și a preferat să candideze ca independent. Deși se părea că această divizare va pune în pericol reprezentarea maghiarilor din România în Parlamentul European, rezultatele obținute au fost peste așteptări. Pe fondul unei mobilizări foarte bune la vot a maghiarilor, comparativ cu apatia din rândul electoratului „românesc”, UDMR a obținut peste 6% din voturi, iar Tokes alte trei procente, ceea ce i-a asigurat și lui un mandat de europarlamentar. Pentru alegerile de pe 7 iunie, Tokes și UDMR au căzut la pace, astfel că episcopul maghiar va conduce lista propusă de UDMR. Următorii doi candidați de pe listă, Winkler Iuliu și Sogor Csaba, sunt și ei europarlamentari în funcție. Dacă divizarea candidaților maghiarimii în 2007 a fost în cele din urmă benefică, rămâne de văzut în ce măsură acest segment de electorat se va mobiliza în aceeași măsură și lista UDMR+Tokes va obține din nou către 10% din voturi sau dacă această listă va reveni la clasicul scor de 6-7%.

Societatea civilă dă o mână de ajutor

Luna trecută, Institutul „Qvorum”, de la București, a dat publicității un studiu pe marginea activității europarlamentarilor, demn de luat în seamă de alegătorii care doresc să participe la vot atunci când își vor cristaliza opțiunile pentru un partid sau altul. Studiul celor de la „Qvorum” a evidențiat drept foarte bună activitatea unor europarlamentari care se află și acum în fruntea listelor de candidați, printre care Marian Jean Marinescu, Adina Vălean, Adrian Severin, Adriana Țicău, Renate Weber, Ramona Mănescu, Cristian Bușoi sau Daciana Sârbu. În subsolul clasamentului realizat de „Qvorum” se află maghiarii Tokes și Sogor. Per total, însă, rezultatele studiului au arătat că europarlamentarii români au avut o activitate mult mai bună decât cea pe care o au parlamentarii români, semn că influența Parlamentului European asupra politicienilor români este una benefică. Din acest motiv, putem spera că alegerile europarlamentare de pe 7 iunie vor aduce la urne mai mulți români decât în noiembrie 2007 sau cel puțin că interesul românilor va fi mai mare, dar și că politicienii români vor reuși să transmită cu mai mult succes mesaje europene decât mesaje dâmbovițene. ■

cărți în actualitate

Împotriva limbajului sau jucărelele fratelui Alexandru

Octavian Soviany

Alexandru Vakulovski
Ecstasy
București, Editura Pontica, 2005

Încă din romanul *Fizdeț* (care l-a făcut cunoscut), Alexandru Vakulovski se arăta un spirit non-conformist, a cărui vervă „demolatoare” amintea de „furia” avangardelor interbelice, dar și de vehemența contestatară a manifestului fracturist. O permanentă stare de insurgență îi străbate textele de la un capăt la altul: aici viața și cărțile, lucrurile și semnele, cu fetișurile și poncifele lor, sunt puse la zid, arătate cu degetul, trase de urechi, denunțate drept minciuni și convenții, în numele aceluiași „imperativ categoric”: autenticitatea.

Așa se întâmplă, firește, și în volumul de versuri *Ecstasy*, ce se constituie într-o „critică” a limbajului și a literaturii, rezultatul fiind o poezie radical experimentalistă, care contestă și se autocontestă, funcționând – în spiritul experimentalismului – ca „paralogie”. Înainte de a se lansa în aventura poetizării, autorul încearcă să-și verifice instrumentele și mijloacele, descoperind astfel multiplele imperfecțiuni ale limbajului, care se dovedește un material cu totul inapt pentru a servi ca suport acului de comunicare/semnificare; poezia deconectează la rândul ei pentru că nu e decât o colecție de cuvinte „fardate”, date cu ruj și rimel, care sfârșește prin a inhiba orice impulsie scripturală, orice tentativă de a genera text: „cuvinte negre înșirate pe perna mea albă/ lacrimi amestecate cu rimel/ pe hârtie albă/ aș putea să-ți spun/ ceva dar/ tic-tac”.

Limbajul se găsește – din perspectiva lui Alexandru Vakulovski – sub amenințarea perpetua a catastrofei entropice; odată articulat, cuvântul este pe punctul de a-și epuiza întreaga încărcătură de potențialități energetice, astfel că moartea, frecvent invocată pe parcursul poemelor din volum, se identifică nu cu un accident fiziologic, ci cu entropia cuvintelor, cu degradarea acestora în non-sens și în parodie: „începe un poem cu/ iar moartea...// încerc să scriu un/ poem despre fotbal/ despre cafea/ coca cola înghețată/ droguri și drogoste// sfârșește un poem cu/ iar,

moartea...” Plecând de aici, poetul va invoca utopia unei comunicări onomatopeice, interjecționale, care și-ar extrage esențele din intimitatea proceselor metabolice, fiind ea însăși, în cele din urmă, fiziologie: „cel ce se întoarce la tine/ te iubește mai mult decât cel/ ce abia vine/ am nevoie de multe cuvinte/ ca să te fac să înțelegi/ totul/ nu-ți spun mai bine/ un scurt/ grohăit al durerii/ din piept/ cuțitul înfipt direct în/ inima porcului”. De același registru al utopiei ține și scrierea „pe piele”, scrierea penetrantă care scrijelește în profunzimea țesuturilor producând explozii hemoragice de umoare vitală: „a scrie un poem lung pe pielea sa a își înfige cuțitul înăuntru/ cerneala iese dinăuntru a își scoate ochii y cu cuțitul dinspre/ ceafă poemul lui a doare dar a știe că e unicul irepetabilul poem/ pe care nici chiar el nu-l va mai putea scrie niciodată”.

Fascinat de himera „poemului viu”, Alexandru Vakulovski se va lansa în direcția experimentului radical, poemele sale fiind aproape de fiecare dată niște tentative de revitalizare a limbajului și, în ultimă instanță, a poeziei. Aceste exerciții cunosc o mare diversitate; uneori autorul face apel la rețeta poemului „dadaist”, în care cuvintele sunt plasate în contextele cele mai insolite, atunci când nu sunt spulberate pur și simplu, cu un bine dozat simț al absurdului („alerg ca un idiot prin cameră/ și mă împiedic de picioarele mele// ia-mi mâinile te rog și du-le să se spele/ ia-mi puța și du-o la pișare// un domn cu capul ras și cu cască/ se plimbă prin oraș cu o floare galbenă/ se A/ p le/ a/ c/ ă și o depune la pi/ Cioar/ e”), alteori se cultivă textele „lacunare” perforate de „goluri” care sugerează acel „dincolo” al limbajului care este sau ar trebui să fie poezia („îmi dau palme/ fiindcă ***/ sunt un *** și un***/ și *** (***) dar ***/ în ***/ *** denumirea poemului/ deasupra mea ***/ tot ce vreau să vă spun ***/ îmi desfac mâinile/ rima (***) mea ***/ și vă lovesc”) pentru ca, în cele din urmă, poetul să ne propună varianta redusă la „corporalitatea” consonantică a textului său, ca în scrierile semitice („spre dimineață moartea spr dmnț mrt/ îți va face o vizită ț v fc vzt/ îi vei primi mâinile

ei albe v prv mnl lb) cu pielea ei/ lină îi vei c pl în v/ privi părul lung lucitor prv prl lng lcttr/ sânii ei te vor dura sn t vr dr”). Acest experimentalism radical este împins până la ultimele lui consecințe în *Lauri pentru cap de mort sau poemele pe care Alexandru Vakulovski nu le-a scris niciodată* – colecție de titluri ale unor texte virtuale, marcate de fascinația paginei albe, în care sunt conținute latențele tuturor limbajelor și ale tuturor textelor și însoțite de adnotări succinte care creează iluzia jocului dintre referențial și autoreferențial, poetic și metapoetic. Iar printr-un asemenea experiment, poezia este simultan (ceea ce vine perfect pe linia experimentalismului) acreditată și discreditată: ea este posibilă doar ca un spasm al rostirii, ca o tentativă, întotdeauna ratată, de a articula în limbaj indicibilul. Dar, odată scris, poemul nu va fi decât rezultatul unui *acte manqué*, mărturisind eșecul trecerii lui în verbalitate și devine „cadavrul” unei trăiri, de vreme ce viața nu poate fi nici rostită, nici scrisă.

Dincolo de toate acestea, „filele albe” ale lui Vakulovski constituie însă și o teribilă provocare la adresa cititorului chemat (iată o formulă mai puțin ortodoxă a utilitarismului!) ca, în absența textului, să se implice el însuși în exercițiul poetic. Acum „poemele nescrise” vor funcționa după principiul „cărții de colorat”, în care titlurile și notele reprezintă „desenul” pe care cititorul este invitat să îl „coloreze” în cheia cromatică a propriilor sale trăiri. Iar noi ajungem la constatarea că autorul cheltuiește enorm de multă imaginație în elaborarea acestor exerciții experimentaliste, iar dacă nu știm în ce măsură ele pot constitui poezie, avem cel puțin certitudinea că poezia implică în mod necesar contestația, autocontestația și, ca un corolar al acestora, experimentul.

Mai mult decât atât, jocurile lui Vakulovski reușesc de multe ori să se convertească în veritabile stări lirice, „critica poeziei” în poezie”, poetul oscilând între scepticism și entuziasm, așa cum ne-o poate dovedi acest foarte frumos poem de notație: „după concert/ cruce pe tine/ trei pumni de praf peste tine ca un/ cearșaf umed de transpirație și/ cruce pe tine/ draga mea/ chitară dezacordată/ chitară ruptă în 4/ odihnește-te odată/ juma de chitară cu 12 corzi”.

Prea lucid însă pentru a se lăsa mereu furat de himerele lirismului, poetul va reveni la prestidigitațiile sale experimentaliste, va fi cu precumpănire critic și dezabuzat, dovedindu-se un spirit insurgenț prin excelență și incomod. Nu e de mirare că autoritățile românești, după ce vreme de cinci ani au amânat să-i acorde cetățenia, se grăbesc acum să îl expulzeze. Societatea noastră actuală are nevoie de trântori și hoți, nu de artiști rebeli, care dau cu tifla tuturor retoricilor și tuturor pudibonderiilor ipocrite. Pe Vakulovski l-au expulzat... pe Nora luga cititorii unui ziar de scandal se pregătesc sa o ardă pe rug... Nu mă aștept ca autoritățile să rezolve problema scriitorului basarabean... mă aștept dimpotrivă la noi expulzări... chiar și ale celor cu cetățenie română.



cartea străină

Metoda urâtirii și ridiculizării

Vianu Mureșan

„O minte bună e o minte ce caută erorile omenirii, o minte excepțională e o minte care găsește erorile omenirii, iar o minte genială e o minte care, după ce a găsit aceste erori, le arată prin toate mijloacele ce-i stau la îndemână.”

Thomas Bernhard,
Vechi maeștri

Nu există persoană sau fapt, convingere, gest sau atitudine care, dintr-un anumit punct de vedere, să nu fie ridicole. Secretul marilor admirații, fie că privesc persoane sau înfăptuiri ale acestora constă în faptul că, încă, cei și cele admirate nu au fost observate din unghiul în care se dezvăluie în ridicolul lor, în care își scoate mutra rânjind caricatura a ceea ce păreau a fi. Cum ajungem în unghiul de ridiculare al unui lucru, operă de artă, de exemplu? O să încerc reconstituirea acestuia așa cum îl înțeleg eu în cartea lui Thomas Bernhard, *Vechi maeștri* (ed. Paralela 45, 2005), între ultimele cărți antume ale scriitorului austriac.

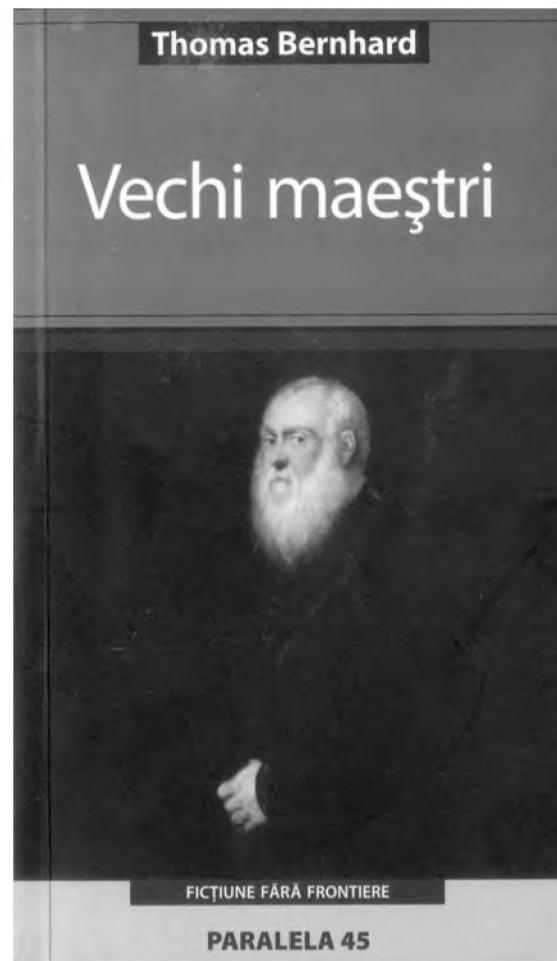
Bărbatul cu barbă albă este un tablou al lui Tintoretto, aflat acum la Kunsthistorisches Museum din Viena, sala Bordone. După aprecierea istoricilor de artă este o capodoperă, fapt ce poate stârni curiozitatea oricărui amator de artă ori simplu turist, ce va continua ecoul extaziat că, într-adevăr, e o lucrare de artă neobișnuită. Un tablou perfect. Pe ce se sprijină această univocitate pompoasă a aprecierilor critice? În opinia lui Bernhard, formulată de personajul central al cărții, muzicologul de mare prestigiu, Reger, pe superficialitatea incalificabilă a criticilor de artă și istoricilor artei, meniți a perverti gustul public, a „omorî arta” cu nesfârșita lor flecăreală savantă, vină pentru care ar trebui „alungați cu biciul” din lumea artei: „Mii, ba chiar zeci de mii de istorici de artă trăncănesc și distrug arta, spunea el. Istoricii de artă sunt adevărații asasini ai artei, dacă ascultăm un istoric de artă, luăm parte la distrugerea artei, acolo unde calcă un istoric de artă, arta e distrusă, asta-i adevărul.” (p. 36) Deși specialitatea lui este muzica, fiind unul dintre cei mai reputați muzicologi austrieci în viață, colaborator al revistei londoneze Times, Reger și-a făcut o metodă din inspectarea operelor de artă și cărților marilor autori, așa-zisii *vechi maeștri*. Spun inspectare, pentru că ceea ce face el nu mai este pură contemplare estetică a tablourilor, nici simplă lectură a textelor clasice.

Timp de treizeci și șase de ani, tot la două zile o dată Reger intră în muzeu, se așează pe o băncuță incomodă și preț de o oră stă cu ochii fixați pe tabloul lui Tintoretto, *Bărbatul cu barbă albă*. N-a vizitat muzeul niciodată, n-a fost curios nici măcar față de celelalte tablouri ale maeștrilor clasici, pentru că pur și simplu nu-l interesează pictura și majoritatea realizărilor i se par ridicole, decât pentru a-și testa o metodă. S-a dedicat aproape total tabloului lui Tintoretto, studiindu-l exact și *riguros* (p. 179). Și, după miile de ore petrecute în vizionare, analiză și evaluare a faimoasei capodopere, aceasta îi apare, ca toate celelalte tablouri din muzeu, ca toate celelalte din multe muzee europene vizitate o operă neizbutită. Oricum departe de a fi o capodoperă. Prin acest exercițiu, ce ar putea părea maniacal văzut din afară, Reger și-a dezvoltat așa-zisa

metodă a urâtirii și ridiculizării, a caricaturizării, pe care mai apoi o aplică cu succes devastator la operele muzicale, literare și filosofice, dovedindu-și nu numai că în niciunul dintre aceste domenii ale culturii nu există capodopere veritabile, dar și că cei mai lăudați artiști, scriitori și filosofi sunt figuri nostime, tragice, comice, caricaturale, iar operele lor nu mai puțin jalnice, proaste sau ridicole, luate ca întreg.

Secretul acestei metode este descoperirea *erorii grave*, pe care, la o inspecție atentă și repetată o conține orice operă, fie pictură, compoziție ori carte. Pentru descoperirea erorii, este necesară analiza fragmentară a operei, descompunerea totalității în părți din ce în ce mai mărunte și fixarea atenției pe acestea. După încheierea unei astfel de analize laborioase e cu neputință să nu se vadă imperfecțiune operei, stângăciile, erorile, greșelile de execuție ori stil, slăbiciunile de concepție etc. Numai privitorului superficial ori cititorului superficial, cum de regulă este criticul de artă și cel de literatură, i se mai pot părea perfect realizate un tablou ori o carte. Iată în formularea autorului metoda lui Reger, numită a *urâtirii*, privitor la artă și, mai târziu a *ridiculizării*, privitor la persoane și faptele acestora: „*Pornesc de la faptul că perfecțiunea, întregul nu există nicidcum, și de fiecare dată când am redus la fragment vreuna din așa-zisele opere de artă perfecte agățate aici pe perete, căutând atât până ce am găsit la această operă de artă eroarea gravă, punctul decisiv al eșecului artistului, am făcut un pas mai departe. Și în fiecare din aceste tablouri, așa-zise capodopere, am găsit și deconspirat o eroare gravă, eșecul creatorului său.*” (p. 41) Niciun pictor nu rămâne cu fața nepătată în urma unei atare examinări, fie că e vorba de Leonardo, Mantegna, Biliveti, Campagnola, Tizian, Rembrandt, El Greco, Veronese, Velázquez, Klimt, Schiele. Goya și Kokoschka se apropie mai mult de idealul perfecțiunii expresive. Niciunul n-a pictat mâinile personajelor lor cum trebuie, niciunul nu i-a ieșit perfect o bărbie, un genunchi, o pleoapă. Ca atare, oricât de faimoase și laudate de critici, operele acestora rămân imperfecte, după cum artiștii rămân, în feluri diferite niște ratați. Genialitatea, dacă a fost cândva realizată, s-a întâmplat la un detaliu, un unghi, o expresie, o figură, o umbră, un corp, o perspectivă, dar în niciun caz un tablou întreg. Așadar ce înțeleg criticii când pretind că un artist a compus o capodoperă? Ca de obicei nu înțeleg mare lucru, însă meseria îi obligă să adopte poza emfatică și aerul sfătos, pe care le pun în serviciul ignoranților și veleitarilor cu aerul responsabil al unor „mașini de trăncănit”, menite să salveze în fața istoriei marile opere.

Cât privește compozitorii, kitsch-ul, degradarea, mediocritatea, militarismul se iau la întrecere în operele celor mai faimoși. După aprecierea aceluia personaj omnivor, Reger, care vorbește aproape singur de-a lungul întregii cărți – în care de fapt nu se întâmplă nimic, dar absolut nimic, ceea ce-i dă mai curând aerul unei perorații iconoclaste scăpate din chingi, fără o temă, fără tramă, fără concepție epică –, muzica lui Mozart este un „kitsch plin de juponașe și pantalonași de damă” (p. 155); Mahler, tipic pentru Jugendstil,



este un compozitor mediocru, supraapreciat, dar mult mai kitschos și plictisitor decât Berg, Schönberg și Bruckner, acesta din urmă, confuz și neclar, neavând decât producții „cârpăcite” și „gunoaie componistice” (p.67). Beethoven, beneficiind de mai multă apreciere decât ceilalți, rămâne totuși compozitorul statului, bubuiala, titanul și stupizenia muzicii de marș fiindu-i principalele caracteristici. În muzica acestuia „totul mărșăluiește”. Schubert este un maestru dintre cei mai mari, însă aproape mereu este prost redat de acei „interpreți total imbecili cu părul lor buclat și vanitos” (p. 103), ce transformă concertele în adevărate catastrofe sonore. Chiar și Bach, cu „burta lui puțind” revărsată peste orga din Thomaskirche, este doar o „apariție ridicolă și profund penibilă”, căruia nu i-a reușit integral nici măcar o Fugă.

Kitsch-ul și sentimentalismul caracterizează și literatura austriacă, în opinia lui Bernhardt, exponentul cel mai notoriu al acestei tendințe fiind Adalbert Stifter, scriitor cu o viziune insuportabil de provincială, un orb ce s-a crezut vizionar, sfătos și didactic, cu indexul lui de inspector școlar mereu țintit spre lume a povață. De altfel succesul acestuia, faptul că a fost la modă și a dominat atâtea decenii proza austriacă e datorat capacității lui magistrale, rar egalate de a practica kitsch-ul: „Pe lungi porțiuni din proza lui, Stifter e un flecar insuportabil, are un stil cârpăcit și, cel mai reprobabil, neglijent și, pe deasupra, într-adevăr e cel mai plictisitor și fals autor din câți există în literatura germană (...) Stifter nu-i un geniu, Stifter e un filistin trăind crispat, un mic-burghez ponosit scriind la fel de crispat ca un dascăl, care nu a făcut față nici măcar exigențelor minime ale limbii, și a fost cu atât mai puțin în stare să creeze capodopere.” (p. 65). Situația actuală a literaturii austriece este apreciată nu numai ca lipsită de spirit, de idee, fără stil și inteligență, falsă și patriotardă, dar ea arată pur și simplu ca un „gunoi scriitoricesc ... și imbecilitate patetică ce pute până la cer” (p. 174) Ceea ce în



niciun caz nu le inhibă scriitorilor îndemnul lăuntric de promovare a propriilor opere, dimpotrivă, îi ațâță, străbătând neobosiți de-a lungul și de-a creștului Austria, Germania și Elveția în turnee de lectură, oferind publicului ahtiat „gunoiul lor poetic, proza lor senilă imbecilă”. Și pentru asemenea comedianți grotești și volubili, ce mășăluiesc gâfâind să-și ocupe soclul iluzoriu în panteonul nemuritorilor, se găsec mereu instituții care să-i sponsorizeze și să le umple buzunarele, aglomerându-le în același timp memoria cu diplome onorifice și premii.

Cum stau filosofii în acest peisaj? Schopenhauer triumfă la modul absolut deasupra tuturor, însă îl urmăresc strâns Nietzsche, Pascal, Montaigne, Descartes, Schleiermacher, Herder. Schopenhauer nu este doar un mare filosof, ci unul vital, prizat în terapia recuperatoare de către muzicologul Reger, după suferința pricinuită de moartea soției, timp de șase săptămâni, cât durează ruperea de lume și închiderea în casă. O vorbă are de spus și despre Heidegger, al cărui portret nimeni n-ar trebui să fie atât de bătut de soartă încât să-l rateze. Acest „ridicol filistin național-socialist în pantaloni bufanți” (p. 74) a transformat filosofia în kitsch, făcând ca toate ideile mari să devină mici, adică pe măsura lui, excelând în comentarii pe marginea operei, afirmațiilor și ideilor altora. Rustic în gesturi, dar fardos în exprimare, inventând un jargon filosofic pe măsura grandomaniei proprii, vanitos ca un animal de prăsilă dus la târg, lăsându-se „venerat ca o vacă sacră”, soț timorat ce-și ascundea lipsa de curaj într-o balmăjeală poetică de inspirație hōlderliniană adresată iubitei secrete, Hannah Arendt, dărdăia ca un bătrânel tremuracios ce s-a scăpat pe el la gândul că soția îi va descoperi trădarea: „Pe Heidegger nu-l pot vedea altfel decât pe banca de acasă din Pădurea Neagră, alături de soața lui, care l-a dominat complet toată viața și care i-a împletit toți ciorapii și i-a croșetat toate scufiile și i-a copt pâinea și i-a țesut așternutul de pat și i-a cârpit chiar și sandalele (...) Heidegger avea un chip obișnuit, nu unul spiritual, spunea Reger, era un om cu desăvârșire nespirtual, lipsit de orice fantezie, de orice sensibilitate, un rumegător de filozofie străgerman, o vacă filosofică gata să fete oricând, care a păscut pe pășunea filozofiei germane și a lăsat decenii în șir să cadă baligile ei cochete în pădurea Neagră.” (p. 75-76) Noroc, poate pentru el, că situația politică a Germaniei a obligat-o pe Hannah să emigreze pentru a-și salva pielea, altminteri cine știe cum și-ar fi scos cămașa marele metafizic îndrăgostit. Nu-i greu de închipuit ce mutații ar fi avut de suportat urechile

și căpățâna-i grea de gânduri absolute, odată tăbărită asupra lor consoarta furibundă a lui Heidegger tocmai venită cu șisțarul plin de lapte de la mulsul oilor, decisă să pună capăt infidelității maestrului.

În Heidegger, „filosoful papucilor și al scufiilor de noapte” (77) și-a găsit expresia ei apoteotică imbecilitatea germană, după opinia lui Reger. Deși ideile lui sunt de mâna a doua, haine vechi și ponosite, unele furate, asta nu-l împiedică să-și strige marfa la piață ca un negustor ordinar, și să mulțumească îmbujorat de recunoștință celui ce i le lua de bune. Ca și Adalbert Stifter, Heidegger a fost gustat de femeile crispate, de călugărițele și surorile medicale zeloase, de regulă fete bătrâne și nefericite, destul de neatractive încât timpul liber să-și dedice mai curând metafizicii. Echipat marțial cu scufia lui de noapte croșetată și izmenele țesute-n casă de a lui rumenă Penelopă, cu bastonul fermecat cioplit de el însuși în Pădurea Neagră, cu aerul de „ofițer rotofei de stat-major ieșit la pensie” Heidegger rămâne „filosoful favorit al lumii feminine germane”, idolul lăuzelor ce-și întrețin bagajul lingvistic pe perioada concediilor maternale, transmițându-l odată cu laptele matern progeniturilor lor menite a oferi eternității adâncă speculație teutonă. Frecventat cu abnegație mai ales de cei ce confundă filosofia cu arta culinară – tratând-o când ca pe-o friptură, când ca pe-o ciorbă, când ca pe-o patiserie aleasă – în aceeași măsură el este meniul ideal pentru pozeuri sofisticate și a lor dame oftând, un soi de cod de acces în lumea elitelor: „Când meștegi într-o societate mic-buigheză ori într-una aristocrat-mic-buigheză, vi se servește deseori, înainte de aperitiv, Heidegger; nici nu v-ați scos bine paltonul și vi s-a și oferit o bucată de Heidegger; nu v-ați așezat bine, și amfitrioana, ca să zicem așa, v-a și adus pe tava de argint, pe lângă sherry, pe Heidegger. Heidegger este filosofia germană întotdeauna bine gătită, care poate fi servită pretutindeni și oricând, spunea Reger, în orice menaj.” (p. 77-78)

Aceste portrete de maeștri reprezintă aplicația metodei ridiculizării, care are o filosofie destul de simplă. Nu suntem apți, prin natură, să suportăm măreția, grandoarea și importanța cuiva, persoană, ori a unui lucru săvârșit de el, mai ales dacă le suspectăm ca fiind neautentice. Pentru a reduce distanța strivitoare față de figurile mari trebuie să le urășim, să le ridiculizăm, să le caricaturizăm, reducându-le la orizontul nostru mărunț. Pentru a scăpa de autoritatea lor, ne caricaturizăm părinții, șefii, și mai apoi pe toți aceia pe care gustul public sau conjunctura îi transformă în idoli. Caricaturizarea este o acțiune de omogenizare valorică, o formă de reducere

estetică și o subversiune constantă a oricărui prestigiu, în urma căreia se creează o lume fără diferențe de nivel, o lume nostimă unde batjocura și râsul sunt singurele activități utile. Odată găsit unghiul potrivit, orice om și orice fapt pot fi ridiculizate: papa, care „stă ca o marionetă sulemenită și perfidă ce călătorește în jurul lumii sub clopotul său de sticlă blindată”, președintele de țară „care diluează totul cu bazaconiile lui senile de părinte al statului”, cavalerii maltezi în robele lor negre „cu capetele lor seci, albe și pseudoaristocratice sclipind sub policandrelle bisericii” (p. 99), un cardinal pompos, un universitar ceremonios cu pelerina neagră și gulerașul mov oficiind îmbujorat laudatio la un proaspăt doctor honoris causa etc. Totul e și toți pot fi caraghioși.

Caricaturizarea lumii este nu numai reacția la falsitatea, infatuarea și artificialul solemn al unora dintre așa-zisele personalități, dar este în același timp o reșezare filosofică a lucrurilor pe poziția micimii și imperfecțiunii lor, într-o lume unde nu există nimic desăvârșit și unde, prin urmare nimic nu are importanța acordată. Capacitatea de a caricaturiza este cea mai mare putere a spiritului, dar și o artă a supraviețuirii într-o lume dominată de falsuri, valori contrafăcute și idoli de mucava. Doar prin ridiculizare lumea poate fi suportată și, poate, chiar stăpânită, crede Thomas Bernhard. Continuându-i ideea, aș spune că abia cine trece cu succes examenul ridiculizării, dacă acest fapt nu-l dizolvă total, dovedindu-i falsitatea, are șansa de a ajunge într-o bună zi vrednic de aprecierea și interesul nostru.

A fi uneori ridicol e de neevitat, dar a persista lucrativ și mândru în ipostazele care te fac ridicol indică lipsa de inteligență și chiar de stil. Rareori discreții, cei așezați și sinceri cu ei înșiși ajung ridicoli. Însă ambițioșii, liderii, șefii, directorii de opinie, vedetele, entuziaștii, toți realizații falsei noastre lumi sunt de la un capăt la altul ridicoli. Ca regulă, cineva care nu-și dă importanță, nu se umflă în pene, nu are ifose, un astfel de om nu devine ridicol. Acest efect estetic, ridicolul, apare tocmai pe fondul diferenței dintre importanța pe care ți-o dai și cea pe care lumea e dispusă a ți-o recunoaște, dintre ceea ce ești și imaginea ta mediatică. Un efect de imagine, deci. Ești cu atât mai ridicol cu cât te situezi la un nivel mai înalt în aprecierea de sine pe care o oferi mai apoi ca poză socială. Conștiința valorii sau meritelor tale, recunoscute parțial sau total, n-are nimic de-a face cu jocul de imagine publică, în perspectiva căruia ajungi ridicol.



teoria

Studii în stacojiu (II)

Horea Poenar

Horea Poenar continuă investigațiile sale în căutarea teoriei. Este aceasta o narațiune singulară, un mod de a funcționa istoric? O lecție necesară pentru cultura română contemporană?

În celebra scenă a treptelor din Odessa din *Bronenosets Potyomkin*, filmată de Eisenstein în ciuda faptului că nu fusese planificată, există un detaliu care, în ritmul alert și expresiv al imaginilor, poate trece neobservat. La un moment dat vedem o umbrelă albă, cadrată în prim-plan, fără aparent nicio altă justificare decât efectul vizual. Cîteva cadre mai tîrziu însă ea reapare într-un moment justificat narativ. Retrospectiv primul cadru devine esențial în țesătura de sens (și efect) a imaginilor. Mai mult, în aglomerarea de imagini, majoritatea populate de multe detalii, rolul umbrelei primește o pondere sporită, chiar dacă dificil de limpezit în interpretare (riscurile alegoriei și tematismului sunt întotdeauna primele care înconjoară opera de artă). E mai degrabă un punct de intensitate, o direcție deschisă înspre un orizont de sens ce va rămîne indecibil, o perpendiculară ce iese din imagine înspre real, înspre ochi, la fel cu intersecția privirilor din *Las Meninas* analizate cu ingeniozitate de Michel Foucault.

E doar unul dintre punctele de intensitate din filmul lui Eisenstein (iar mai tîrziu căutarea, privilegierea acestor puncte va atinge un nivel de rafinament și calitate estetică de excepție în *Que viva Mexico!*, nu întîmplător proiect neterminat de regizor, ieșit de sub controlul său). Receptorul rămîne cu impresia că, în filmul din 1925, esența cinematografului e deja prezentă. 85 de ani după acest moment, nu au fost descoperite (sau inventate) nivele de profunzime care să nu fie deja acolo. Frecvențe, forme, stiluri, efecte care să nu fie în toată forța lor accesibile în pelicula lui Eisenstein. Pe urma acestei impresii (intuiție prea puțin subiectivă, pentru că e provocată și reglată mai ales de formă, de mișcarea ei deja istorică), receptorul cîștigă și credința că există o esență a speciei, a genului. Detectabilă, istorică, funcțională. Deductibilă într-un studiu ce îi caută vizibilitatea.



Pentru că, firește, tehnica, procedurile și inovațiile pe care le permite și care sunt substanța unui gen nu au relevanță istorică, nu au efect creativ decât dacă devin stil. Iar stilul, în cuvintele lui Jean-Luc Godard, e locul unde începe semnificația, e reperul ei esențial. Acel Godard pentru care istoria cinematografului (*Histoire(s) du cinéma*) e simultan cinematograful istoriei și istoria personală, memoriile, biografia autentică. Istoria și cinematograful (dar, extinzînd, și formele, speciile multiple ale artei) își deduc reciproc identitatea. Am putea adăuga, în această țesătură a deducției, factori suplimentari care se reflectă, se condiționează și se explică reciproc: viața, dorința, teoria.

Cînd spun deducție, mă refer la Holmes. La urmarea (și urmărirea) atentă a textului, care este în același timp performarea lui. Iar performarea nu e lectură, nu e reprezentare, ci e forare în(spre) vizibilitatea țesăturii, acolo unde semnificațiile și identitățile rezistă și refuză etichetele și categoriile rigide cu care ideologiile vechi și noi au încercat să organizeze discursurile, altfel necontrolate, ale artei. Didactic, am putea desprinde un prim înțeles al teoriei în această împărțire a armelor și a teritoriilor: filosofia încerca să înfrîngă rezistența, să transfere ilizibilul în lizibil, să permită sistemului – indiferent de logica sa – să funcționeze după legi care îi aparțin. Teoria n-are sistem, n-are etichete, n-are categorii. Nu are distanță. E *praxis* și parte a țesăturii. Teoria literaturii și literatura teoriei; același gest ca la Godard, prin testarea continuă a rezistențelor, prin rupturi și puncte de intensitate, prin determinarea reciprocă în care prinde celelalte discursuri, semnificații și mai ales timpul și spațiul de dincolo de ele.

Pentru Gilles Deleuze, teoria definește bucăți și piese, coduri și fluxuri intersectate, elemente și derivări parțiale. O afirmație din 1972 a teoreticianului francez cu privire la "mașina socială" o putem aplica, deplasa înspre teorie: tocmai ca să funcționeze, teoria trebuie să nu funcționeze bine. Mișcarea teoriei e, din nou, accesibilă; singularitatea ei e ceva mai aproape. În căutarea timpului pierdut, se intensifică pierderea. Pentru Jacques Lacan, finalitatea dorinței e atinsă tocmai în eșecul atingerii scopului.

Acel punctum al imaginii fotografice care, pentru Roland Barthes, e rana și în același timp esența ei. Chiar mai mult: e rana și esența noastră, pe care nu le putem explica.

Patru narațiuni vizibile, în capitolul doi din *The Hound of Baskerville*. Ele sunt forma și suprafața textului, intersecția lor e un colaj pe care îl justifică deja personajele (al căror rol, într-un roman, e mai ales acesta, de a legitima intersecția discursurilor și procedurilor, strategiilor în limbajul lui Wolfgang Iser), intenția autorului model și tendința cititorului de a-și construi lectura pe gesturi limpezi, stabile și securizante. Mai mult decât în majoritatea povestirilor despre Holmes, aici nu vom asista la dezvăluirea unei narațiuni de profunzime, un mister ce, îndată ce e relevat, va face vizibilă coerența ce străbătea de la



început toate celelalte narațiuni, toate zonele lizibilului. În multe dintre cazurile sale – și nu întîmplător cele care nu au, în desfășurarea lor textuală, întinderea și arhitectura unui roman – Holmes aduce în lumină punctul de intensitate, centrul fragil (și vinovat) al întîmplărilor. În *The Hound of Baskerville*, căutarea celei de-a cincea narațiuni e în același timp performarea ei. E o performare, un eveniment ce obține atît coerența intersecțiilor și a fluxurilor, cît și deschiderea unei noi direcții textuale. A cincea narațiune e chiar *urma* textului, înaintarea sa (la fel cu mișcarea memoriei, într-o geometrie ale cărei concepte devin confuze, inutilizabile). E o înaintare ce armonizează trecutul, depășește tocmai detașarea pe care o implică, fără de care nu ar putea exista (și într-un mod ciudat dar decisiv nu ar putea exista nici celelalte patru narațiuni).

Pentru Alain Badiou, evenimentul Adevărului, contingent și produs printr-o decizie, un act istoric, deloc transcendent, sparge coerența și suficiența cunoașterii, implicînd și cerînd o rearanjare (iarăși istorică) a tuturor narațiunilor (pentru a reveni în limbajul pe care îl folosim în acest text). Firește, în primul rînd pentru că e suspectă ideea unui Adevăr anistoric, deși această suspiciune nu sfîrșește în relativism. Nu întîmplător, istoria teoriei literare reține textele a căror închidere nu e niciodată completă, pe care un text nou, contingent, văzut printr-o altă decizie, le redeschide, le redesfășoară, nu doar în sensul unei deconstrucții care le diseminează, ci în cel al unei direcții reale, constitutive (în limbaj deleuzian, al unei deveniri-reper). Teoriile nu sunt convenții, nici simple ficțiuni sau devieri ideologice. Deducția care le leagă e testarea unei noi narațiuni, cu precizarea că narațiunea are privilegiul (spre deosebire de silogismul logic sau desfășurarea unui sistem filosofic) unei tensiuni irezolvabile, al unei identități permanente *aut of joint*, o diferanță, un joc al structurii.

Identitățile sunt mereu vide, dislocate. Subiectivitatea post-carteziană nu mai are rădăcini ontologice. Ea e posibilă într-un gest narativ (la fel cum, pentru Paul Ricoeur, temporalitatea există doar printr-un gest narativ). Orice act narativ e, în

(continuare în pagina 31)

ordinea din zi

„Sadisme” de odinioară

Ion Pop

Va apărea în curând, la Editura clujeană Dacia, retipărită după mai bine de șapte decenii, o carte cu titlu insolit, amintind îndrăznelile avangardiste interbelice: *Sadismul adevărului*, semnată de Sașa Pană. Când își aduna, în 1936, articolele publicate în presa literară în anii imediat precedenți, Sașa Pană avea deja un semnificativ trecut de militant avangardist. Dirijase, timp de cinci ani, adică între 1928-1932, revista *unu*, care atrăsese în jurul ei una dintre grupările cele mai importante ale modernismului românesc „extremist”, cu participanți ca Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu (Stephan Roll), Geo Bogza, cu colaborări precum cele ale lui Tzara, Fundoianu, Fondane, Claude Sernet-Mihail Cosma sau Victor Brauner. Fusese un moment în care se prefigurau adevăratele suprarealiste ale unor scriitori ce traversaseră rapid experiențele novatoare europene, de la dadaism și constructivismul cu ecouri futuriste, la formula de „sinteză modernă” a „integralismului”. „Asasinată” din propria voință a directorului ei, în decembrie 1932, la al cincizecilea număr („înainte de a începe școala primară”), revista *unu* încheia, astfel, o primă etapă consistentă a avangardei istorice de la noi, pe fundalul unor turbulențe ce-o afectaseră profund. În noiembrie 1931 fusese exclus din grupare unul dintre cei mai reprezentativi militanți ai săi, Ilarie Voronca, învinuit de tentația unor recunoașteri „oficiale”, iar „argintul viu al mișcării”, cum îl poreclise Sașa Pană pe Gheorghe Dinu-Roll, începuse să nu-și mai ascundă ideile politice de stânga, adeziunea la materialismul dialectic și istoric și marxist și la cealaltă avangardă, politică, „a proletariatului”, considerată de-acum singura autentică.

Spre deosebire de un Geo Bogza, rămas solidar cu autorul lui *Ulise* și al *Brății noaptilor*, Sașa Pană se situase atunci mai degrabă de partea disidentului Gheorghe Dinu, nu fără a încerca - după cum vom vedea din paginile culegerii din 1936 - să-și nuanteze poziția, atent și la ceea ce se întâmpla și în suprarealismul francez, după ce acesta se străduise, cu destule deziluzii, să se pună „în serviciul Revoluției”. La data când apărea *Sadismul adevărului*, camaradul Geo Bogza încercase o resuscitare a avangardei istorice prin editarea - dar numai într-un singur număr - a revistei *Viața imediată* (decembrie 1933), unde importantul manifest *Poezia pe care vrem să o facem* (semnat și de discipoli precum Gherasim Luca și Paul Păun, alături de pictorul Perahim) cerea cu o fermitate patetică angajarea unei poezii care - se constata - „moare de prea poezie”, de partea unei umanități prinse în dramele și tragediile „cele mai recente istorii”. A fost, însă, un demers fără urmări, căci o nouă grupare de avangardă n-a putut fi încheagată, militanții „uniști”, ca și cei de la *Alge*, continuându-și opera pe cont propriu și regăsindu-se alături doar în presa stângii social-democrate sau comuniste din anii următori.

În ce-l privește, Sașa Pană continuase să sprijine avangarda ca director al micii edituri *Unu*, unde scosese în 1934 *Primele poeme* ale lui Tristan Tzara, iar publicistica sa din această epocă îl arată conectat pe mai departe la pulsul mișcărilor novatoare europene. Sumarul - compozit - al cărții din 1936 reunește texte diferite ca factură și dimensiuni, de la articole de

caracterizare sintetică a unor figuri și opere exemplare ale modernității literare - Alfred Jarry, Lautréamont, Rimbaud, Jacques Vaché, Urmuz, în primul grupaj, intitulat *Viața de după moarte* -, la prezentări ale unor mișcări de avangardă (*Insurecția de la Zürich*, ce prefațase poemele românești ale lui Tzara, sau *Suprerealismul*), articole pe teme de actualitate politico-literară, pagini de reportaj, răspunsuri la anchete, note de lectură, precum cele din ultimul grupaj, *Extemporale*, pe marginea operei unor Ștefan Petică, Bacovia, Jacques G. Costin). Trăsătura lor comună stă în sentimentul de solidaritate cu tendințele iconoclaste și innoitoare din literatura și cultura europeană a sfârșitului de secol XIX și din primele trei decenii ale veacului trecut, exprimat într-un limbaj dezinvolt-frondeur, cunoscut din publicistica militantă de la *unu* și prelungit în anii din urmă (majoritatea textelor sunt datate 1935), chiar și în paginile cu caracter mai analitic, mai aplicat, care cereau o anumită moderație a tonului.

Blamat în principiu de toți avangardiștii, exercițiul critic atestă și aici un tip de lectură simpatetică, de cvasiidentificare cu obiectul comentariului (când scrie despre Lautréamont, de exemplu, se entuziasmează de-a dreptul: „O pagină despre Isidore Ducasse ar trebui să fie un imn”), până la însușirea limbajului operei pe marginea căreia se glosează și uzând de imagini și metafore sugestive, ce fac concurență expresiei mai austere a cititorului specializat. „Saturația tropică” despre care vorbea Mihai Zamfir caracterizând poemul în proză avangardist (în speță suprarealist) poate fi reținută ca atribut și pentru multe dintre secvențele de avânt al adevăratei fațade de scrieri prezentate de poetul-



jurnalist. *Cântecele lui Maldoror* de pildă, sunt „cântecele în cari cuvintele despletesc vâlvătaiele revoltei pure. Pagini lampioane de adevăr nedisciplinat. (...) O locomotivă trece peste încheieturile minții fragile și stoarce imprudentului pecinginea cu care se amalgamase.

Poetul rămâne nabab, fiindcă la pocnetul lui de bici planetele se adună într-un conglomerat docil”...

Succinta prefață, nu mai întinsă decât o „tabletă” argheziană, dă tonul cu care vor fi întâmpinate fie cultura oficială, instituționalizată, fie, prin opoziție radicală, manifestările de cutezanță novatoare. Față de cea dintâi, pentru care se găsesc formule chemate să le blameze („dinastia plitudunii de bărağan”, „instinctul de conservare al scriitorilor-moaște”, „leprozeriile” spre care e invitat spiritul academic atacat de „reumatism” și „senilitate”), ostilitatea este totală. Celelalte se bucură, în schimb, de calificative ce trimit spre un evantai de sugestii de ordinul contestării extreme (creierul novator care „dinamitează”), al febrei creatoare (caracterizată în termenii unui romantism frenetic - „Fruntea înroșită de chin ca o nicovală”, „vulcani în erupție”), al prospețimii sensibilității noi („gălețile de ozon proaspăt”; și chiar - într-o asociere nu foarte fericită - „vânjoșenia degetelor de trandafir roze ale celor în cari plesnesc de viață muguri până ieri nebănuți”) etc.

Prin câteva dintre secvențele sale mai întinse, cartea propune un soi de introducere în biografia și opera scriitorilor amintiți, menite să informeze publicul românesc, oferind principalele repere bio-și bibliografice, fără pretenții de analiză aprofundată, însă evident la curent cu datele de bază ale interpretării. Rezultă un număr de portrete expresive, scrise destins, chiar și atunci când sunt vizitate de duhul polemic îndreptat fie contra „creierului monstru de neînțelegere și sterp până la stafidire” al cutărui profesor de literatură (când scrie despre îndrăznelile lui Jarry); fie împotriva celui care se crede „suveran”, „tolănit pe pajiștea siestei” (în articolul despre Lautréamont). La rândul său, „sublimul” unui Rimbaud e „certat cu academicul ros de molii”, iar când vorbește despre Urmuz, îi asociază scrisul cu „seismele unui cataclism”: „De-atunci, garderoba ideilor e răvășită, ideile au schimbat cămașa cuvintelor și cuvintele nu mai sunt pe măsura creierilor de mucii. Un macaz tragic îndrumază vocabula pe linie falșă...” Evocând, apoi, cea mai radical-negatoare mișcare avangardistă, dadaismul, fraza glosatorului se amplifică în imagini convocate cu evidentă vivacitate polemică, prelungind stilistic plăcerea de a blama inerțiile tradiției și îngustimea de spirit a slujitorilor ei: „Dada, acest inventator al telefonului cu spiritele, a sfârticat ca un fulger planeta unei arte facile și a unei literaturi în care creierul se mozolea ca într-o baie de gelatină și care asemenea sosului de zgârciuri mai putea fi conservată doar în răceala de cavou a bibliotecilor, cărora hârtia imprimată se trimite din ordinul unui articol de lege și unde, din ceasul sosirii, i se pecetluiește fișa de încetare din viață”...

Nu lipsesc nici elementele anecdotice ce pigmentează descrierile și, mai ales, găsesc formula fericită, adesea insolită, aptă să le dea culoare și relief. „Portul neglijenț” al lui Rimbaud, micile extravagante ale lui Jarry, comportamentul de dandy al unui Jacques Vaché îl farmecă, așa cum tot ce poate contraria simțul comun și codul bunelor maniere îi devine brusc simpatice.

Foiletonistul cunoaște bine lucrurile despre care vorbește, reușește să pătrundă adesea în intimitatea tehnicilor scripturale specifice fiecărei personalități sau mișcări literare evocate, vorbește, altfel spus, ca unul ce se află în intimitatea laboratorului avangardist. O sensibilitate aparte

are pentru suprarealismul la care el însuși începuse să ucenicească în anii de la *unu*, încât e firesc ca secvența dedicată mișcării patronate de André Breton - *Suprrealismul* - să fie dintre cele mai consistente. Retrasează atent istoria mișcării, momentele ei semnificative, evoluția și rupturile din cadrul ei, dar îl preocupă mai ales chestiunile legate de specificul discursului poetic generat de „dictarea automată”. Evidențiază, astfel, „vocabularul nou, pe măsura sensibilității contemporane” adus de suprarealiști, tocmai prin practicarea „automatismului psihic pur” din care rezultă poemul ca un fel de stenogramă, cu „legiunile de cuvinte din subconștient”, antrenate în virtutea hazardului, fie și controlat în parte, încât poetul poate fi expresiv definit ca „secretar al subconștientului”. Va reveni, în alte articole, la problema *imaginii*, cu pasiunea unui practicant al aceleiași tehnici, atingând chiar cote de expresie poetică: „În acest iureș magic de stenografii subterane, orice felinar e o trezire din miraj, o tulburare a efluviilor precum un spectacol de prestidigitatie s-ar anula într-o peliculă de fum proiectată cu încetinitorul. Cititor, trăiește poemul cum ai trece cu valizele pline de nitroglicerină printr-o țară de foc”... Sau: „În goana de fantome unde nu există cortină pentru schimbarea decorului, în viscolirea de imagini pe care le treci în revistă cu mâna la viziera-nălucă, inadvertențele ar interesa doar pe un colecționar”... (*Unui anonim*). În fond, poetul e interesat, ca și un Ilarie Voronca sau Geo Bogza, de „viața” surprinsă în actul scrierii și mai puțin de rezultatul încheșat și definitiv, al „operei”. Încă o dată, contează tensiunea existențială, neliniștea: „Plecat fără călăuză unui fir de subiect, ești primul surprins de sarabanda iscată. Te recitești fără gândul rectificărilor, pentru că nu cercetezi autenticitatea actului de naștere a unei ‚realizări’. Libere sunt cuvintele să plece la altă nuntă. În urmă, rămâne un talger de inefabil, o cochilie cu lăuntrică neliniște, ca însăși viața” (v. articolul-confesiune intitulat *Unui prieten vechi*).

Referințele la psihanaliză apar firesc în acest context, problematica visului se bucură de o atenție specială (la alte pagini va scrie că „Dintre realități, numai visul (întregire a omului treaz) și corolarul lui, poemul, nu ni le poate nimeni fura”), nu e absentă nici trimiterea la viziunea „paranoic-critică” a unui Salvador Dali sau la „obiectul suprarealist” - adică la teme de imediată actualitate în reflecția avangardei. Sub titlul *În inconștient*, poetul reia câteva idei și formulări prezente în eseurile-poeme în proză publicate cu câțiva ani în urmă, insistând, precum tovarășul de la *unu*, Geo Bogza, asupra „caracteristicii de subversivitate a visului” și a posibilităților nelimitate pe care el le oferă visătorului-poet, redeschis astfel Totului mundan; și încearcă chiar analiza unor vise proprii, căutând să demonstreze felul cum ele sunt în stare să satisfacă diverse dorințe scufundate în adâncurile obscure ale eului.

Interesantă este, pentru acest moment al biografiei lui Sașa Pană, și aprecierea nuanțată a opțiunilor politice marxizante ale suprarealismului, poetul român subliniind rezervele acestuia deopotrivă față de „devierile de dreapta și de stânga”, consecvența pe „drumul cercetărilor originare”, faptul că nu s-a „contaminat de poezia facilă și fals proletariană” (de care se vor lăsa, din păcate, contaminați mai târziu mulți dintre avangardiști, inclusiv Sașa Pană, în anii oficializării, la noi, a „realismului socialist...”). Suprrealismul ar fi, așadar, „cea mai revoluționară mișcare”, însă rămasă pe tărâmul spiritului, al viziunii poetice, neavând „nevoie de

cartea de legitimație a nici unui club sau coterie politică și socială”. Nu trece, însă, neobservat accentul „troțkist” al acestor adeviziuni. E o problemă care-l preocupă serios în acești ani, căci niște *Pagini de jurnal* datate martie 1935 notează lecturi din texte recente ale lui Breton și ale altora pe aceeași temă, cu observații privind greșita „politică culturală din U.R.S.S”, care a dus la



„falimentul poeziei oficiale”, remarcat și în articolul dedicat lui Vladimir Maiakovski, poetul sinucis în 1930. În acest sens, sunt citate și cuvintele lui André Malraux, rostite la Congresul Scriitorilor de la Moscova din 1934: „Arta nu e o supunere, ci o cucerire”. E de semnalat, în aceeași ordine de idei, reacția fermă de opoziție și revoltă față de arderea de către hitleriști a cărților în Berlin anulul 1933 (v. *Berlin, 10 mai 1933*), rememorată ca „cea mai rușinoasă zi”, moment al unui primitiv „asasinat al culturii”.

Cititorii de azi mai pot afla din cartea de față date despre mișcarea românească de avangardă, momente trăite în ambianța grupării „unu”, răspunsuri la anchete literare privind propria evoluție scriitoricească, diverse considerații, unele foarte pertinente și bine exprimate, despre poeți și cărțile lor, de la Ștefan Petică și Bacovia, la Paul Eluard. În stilul imagist caracteristic, se poate citi un mic reportaj despre bălciul bucureștean al Moșilor (V. *Motociclistul morții*) și, tot într-o secvență de *Reportaj*, rânduri despre... șoricelul Mickey din „desenul însufletit” al filmelor lui Disney ori despre formația de jazz „The Revellers”, - mici atestări ale interesului lui Sașa Pană pentru date ale modernității la care erau sensibili toți avangardiștii epocii, încă de pe vremea grupării „Contemporanul”. Le unifică o stare de spirit dinamică, a unui om curios de tot ce se întâmplă în jur ca expresie a unei noi sensibilități, atrase de spectacolul oferit de lumea în permanentă schimbare, dar care rămâne fascinată de „feerie” și de „miracol”.

Cum spuneam, însă, de la începutul acestor note, *Sadismul adevărului* nu e, în ciuda titlului promițător de cruzimi și vehemențe de atitudine și expresie care ar aminti de „divinul marchiz”, mai mult decât o carte de publicistică literară relativ senină și echilibrată. Impulsurile iconoclaste nu lipsesc, desigur, și poetul se simte

în largul lui ori de câte ori are ocazia să mai bruscheze câte-o convenție ori să deranjeze vreo comoditate sau suficiență de spirit manifestate în fața înnoirilor perspectivei asupra literaturii. Ca oricărui avangardist care se respectă, mentalitatea „academică” îi este antipatică, și am citat deja câteva plastice formule ale respingerii convențiilor sociale și estetice, exersate în anii imediat precedenți, ai militantismului de la „unu”. Însă, cum am observat altădată în legătură cu scrisul său poetic, Sașa Pană e, totuși, mai puțin purtător de valize cu nitroglicerină printr-o „țară de foc”. Vituperează contra diverselor conformisme, dar „sadismul” rămâne la el mai mult o formulă retorică, o hiperbolă expresivă. Îl caracterizează, în schimb, poate într-o mai mare măsură, entuziasmul generat de feroarea scrisului poetic, căruia i se dăruiește fără nicio cenzură, exaltând, el, medicul militar din cazarmile vieții de fiecare zi, bucuria și plăcerea de a se lăsa purtat de fluxul imaginației poetice, pe urmele experiențelor modelatoare suprarealiste. La o anchetă, de exemplu, din 1934, răspunde oferind un citat edificator dintr-o proprie poezie, comentat astfel: „Poema e veșnic fecioară. Oricât vei căuta, cetitorule, să-i descui lacătul înțelesului, îți lunecă atunci când îl credeai mai aproape, ca fata morgână. În poeme se ciocnesc destine. Frumoasul doare fiindcă se mistuie sub degete bătăre, degete ce se vor lunete. Zadarnic. Poemul e izbucnit din mine, l-am transcris înainte să-l fi chemat. Și, odată transcris, l-am uitat: va urma un altul și niciodată același, pentru că starea din această clipă e alta decât cea a precedentei. Mintea rătăcește pe potecile hazardului, sângele zvâcnește, e anotimpul de cutremure căruia în *Călătoria cu funicularul* și întotdeauna îi urez bun venit”.

Astfel de secvențe jubilarilor sunt frecvente în paginile *Sadismului*... și dezvoltate încă o dată un poet total angajat în scrisul său, trăind cu intensitate fiecare moment al creației, în care simte că se poate el însuși elibera de convenția cuminte la care îl obliga condiția prozaic-realistă a unei meserii din viața obișnuită. Tot aici, identificând poezia cu viața („poemul - asemenea vieții - va fi mișcarea de înțelesuri, de fantasme. Asemenea valurilor niciodată obosite ale mării, poemul nu cunoaște repaus, fiind o continuă respirație. Și tot aidoma mării, ale cărei valuri schimbă culorile de câte ori clipim, vor fi imaginile poemului. Cuvintele odată pornite la drum și-au câștigat majoratul”), Sașa Pană relativizează totuși această „caracteristică a poeziei ‚moderniste’”, scriind că: „Poezia este a tuturor timpurilor, fără să fie întoarcere sau înaintare”...

Cu structura sa mozaicală, în care cioburile asociate au mărimi, culori și ponderi de semnificație diferite, această carte cu titlu teribilist propune totuși un interesant și viu document de epocă, scris cu pasiune și devotament pentru cauza, invocată mereu cu o voce înaltă, a Poeziei. Ea merita, de aceea, o readucere în atenția cititorilor de astăzi. ■

În dezbatere

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

Laszlo Alexandru

Pot fi supărătoare situațiile în care criticul, deși îndeobște mînat de raționalism, coboară garda și rămîne descoperit în fața ipotezelor subrede. Astfel se întîmplă în cazul supozițiilor lansate recent de Marta Petreu, în presa literară, la adresa lui Mihail Sebastian. *Jurnalul* (inter)belic al scriitorului evreu creștin, la apariția sa amînată cu o jumătate de secol, emoție considerabilă. Impresionase consecvența în judecata luminoasă, tolerantă, a victimei plasate, printr-un accident al sorții, în mijlocul vîrtejului totalitar. Surprinsese, mai ales, vocea lucidă a martorului ce consemna deriva naționalistă, legionară, a unora dintre bunii săi prieteni, nume de frunte ale literaturii române. Marta Petreu procedează însă acum la examinarea cîtorva ani de publicistică ai lui M. Sebastian, ce au precedat etapa consemnată de *Jurnal*, și ajunge invariabil la aceleași concluzii: gazetarul ar fi fost un slujnic umil, un adjunct al scopurilor machiavelice care-l propulsau pe mentorul său, Nae Ionescu (acesta, cu adevărat un gînditor antidemocrat, disprețuitor al ideilor pluraliste și al parlamentarismului occidental). Cele două imagini – a gazetarului totalitar Sebastian și a diaristului democrat Sebastian – se situează totuși la antipodii. Cei doi-trei ani care despart biografic portretele contrastante nu sînt în măsură să justifice, sub nicio formă, asemenea transfigurare.

Interpretarea neverosimilă, promovată cu neplăcută insistență de Marta Petreu, avea toate șansele să fie primită cu neîncredere, cum s-a și întîmplat. Mai ales că investigatoarea, așternînd în paginile presei literare un bogat eșantion de citate discreditante la adresa lui Mihail Sebastian, a "uitat" să indice limpede originea acelor pasaje. A lăsat elementara obligație de transparență științifică pe seama unei viitoare publicări, în volum. Astfel procedînd, a blocat deocamdată verificarea temeiniciei afirmațiilor sale. Ne-a împiedicat să constatăm în ce măsură citatele îi aparțin cu adevărat autorului incriminat, în ce măsură articolele publicate de Mihail Sebastian în *Cuvîntul* au fost corect prezentate cititorilor de azi, în ce măsură ideile sale au fost integral consemnate, pozițiile sale intelectuale au fost fidel redade. Pînă cînd proba științifică va fi așadar produsă, este vorba, firește, de simple ipoteze, aruncate în caruselul dezbaterilor literare.

Cu toate acestea, Nicolae Manolescu preia foarte convins și girează fără șovăială, în lucrarea sa de sinteză, presupunerile neconcludente: "Recitînd articolele lui Sebastian, nu se poate să nu-i dai dreptate autoarei studiului: ele sînt fără excepție antiliberale, antidemocratice și antieuropene, pariînd, ca și ale lui Eliade, pe iminenta «revoluției spirituale», singura în stare să scoată țara din marasmul politic" (p. 871). Dar tocmai asta ne îndoim că Manolescu ar fi făcut, că ar fi recitat toate articolele lui Sebastian, întrucît studiul Martei Petreu, pe care cu atîta entuziasm îl acreditează, îi obturează însăși transparența surselor. Cît despre convingerea cu care împrumută pînă și bizareria terminologică a cercetătoarei clujene –

"Sebastian a fost un extremist de dreapta moderat" (p. 871) –, nu putem remarca decît noile culmi oximoronice spre care e îmbrîncită limba română. În ceea ce ne privește, am prefera o înghețată fierbinte, servită la temperatura camerei.

O adevărată poveste lacrimogenă, de telenovelă, concentrează printre rînduri comentariul dedicat lui Alex. Ștefănescu. Rubicondul gazetar literar și-a datorat în bună măsură cariera tocmai lui Nicolae Manolescu, cel care l-a "descoperit" pe băncile facultății, l-a recomandat prin diverse redacții, sfîrșind prin a-l recupera, după 1989, din mocirla *Scînteii tineretului*, pentru a-l înșuruba la *România literară*. Gratiudinea fără limite și fără rezerve nu s-a lăsat așteptată. Alex. Ștefănescu a purtat de-a lungul anilor, cu zeflemeaua și lipsa de scrupule caracteristice, multe din luptele în care mentorul său a ezitat să se înscrie personal. Din atîta fidelitate, n-a șovăit nici să-i preia ierarhia de valori și judecăți literare, s-o transplanteze în *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000* și s-o publice cîțiva ani chiar înaintea Maestrului! Așa ceva era impardonabil. Nicolae Manolescu știe să pedepsească nu doar ostilitatea perseverentă, ci și obediența consecventă: "Defectele criticii lui Alex. Ștefănescu sînt în bună măsură reversul calităților ei: simplitatea devenită simplism, un examen al textului prea sumar, o tranșanță care spulberă umbrele și acea maijă de inexplicabil care separă arta de artizanat. O nesiguranță a gustului începe să se facă simțită atunci cînd criticul nu mai are în față scriitorii canonici, ci tinerii debutanți. Rari sînt aceia care i-au confirmat entuziasmele. Cu scriitorii consacrați, Alex. Ștefănescu este uneori complezent sau *flateur*. Cu tinerii, excesiv de generos. Publicistica avîndu-și obligațiile ei, criticul nu reușește a disimula în unele cazuri oportunismul aflat la originea unor intervenții" (p. 1299). Cu asemenea evaluări la activ, nu e de mirare că Alex. Ștefănescu, fiind chestionat de presă ce părere are despre *Istoria critică a literaturii române*, recent apărută, a răspuns că încă n-a citit-o. Probabil îi va lua mult timp s-o citească...

Pe linia metodei sale de-a așeza în prim-plan opera literară, neglijînd sau chiar ignorînd istoria în cadrul căreia aceasta se produce, stîrnesc nedumerire judecățile cronologice practicate de N. Manolescu. Pentru el nu constituie un punct de reper – cum ar fi normal – anul 1989, care a provocat nu doar o schimbare de regim, ci și o radicală mutație în cîmpul literaturii, în ce privește mizele estetice, autorii dislocați, scriitorii (re)descoperiți, mijloacele de expresie, strategiile artistice, scopurile urmărite, ritmul brusc dinamizat etc. Nu aceste substanțiale transformări par să-l frămînte pe istoricul literar și nici eventuala concurență a optzeciștilor (tot de el descoperiți și promovați odinioară). Marea confruntare se anunță, la orizont, în iminenta "agresiune" a douămiiștilor. Aceștia vin cu periculoasa ideologie a "prezenteismului", care devoră vestigiile acoperite de nobila patină a glorioșilor înaintași și impun radicalizarea instru-

mentelor de exprimare: computerul, internetul, noile tehnologii de comunicare. Ei scapă tutelei pontificale a criticului îndrumător cultural și, prin multiplicarea frenetică a centrilor de autorizare și consacrare, aruncă modelul piramidal în desuetudine. E semnificativ că, ajuns în ipostaza de-a exemplifica printre tinerii scriitori, N. Manolescu își amintește cîteva nume colaterale (Sălcudeanu, Chevereșan), în schimb le neglijează pe cele deja confirmate (Paul Cernat, Daniel Cristea-Enache). Generația 2000 practic abia dacă există, dar criticul șazecist se frămîntă deja că o va scăpa de sub control! Lupta lui Nicolae Manolescu nu se mai duce, în finalul *Istoriei critice...*, împotriva unor autori sau a unor tendințe, ci împotriva Timpului. Acel timp ce produce o nouă sensibilitate și o nouă configurație a cîmpului literar, ce retează magistratura unică și deschide calea spre mai multă democrație și toleranță, inclusiv în sfera esteticii.

Să mai spunem că mărețul edificiu al *Istoriei critice a literaturii române* e subminat, din păcate, de zecile de șoricea care rod la temelii. Gafe dintre cele mai neașteptate sau mai ilare, în redactare și transcriere, îl îndeamnă pe cititor să parcurgă volumul asemeni unei curse cu obstacole, legîndu-și centura de siguranță. Antonia Pătraș este, de fapt, Antonio Patraș. Alexandru Tomiță se numește, în realitate, Alexandra Tomiță. I. Negoieșcu și-a publicat proiectul de istorie literară nu "*în Tribuna clujeană spre finele deceniului 7*" (p. 920), ci în *Familia orădeană*. Volumul de scrisori al lui Paul Goma e intitulat *Singur împotriva lor*, și nu *Singur împotriva tuturor* (p. 1439). Nina Cassian a scris *Memoria ca zestre*, dar nu *Memoria cu zestre* (p. 942). Augustin Buzura probabil că s-a născut la 22 septembrie 1938, dar cu siguranță n-a murit atunci (p. 1142). Aflăm cu surprindere că "*ardeleanul Zăciu e totuși cîteodată mai muntean decît mulți dintre criticii din nordul țării și lucrul acesta se vede bine în cele cinci volume ale Jurnalului*" (p. 1228), cu toate că din cartea cu pricina s-au publicat doar patru volume. Ni se spune că Andrei Cornea e traducător din "*Aristotel și Flatin*" (p. 1400), ceea ce înseamnă trei autori dintr-un foc, putînd fi vorba și de Aristotel, și de Platon, și de Plotin. Alexandru George nu a publicat *Întîmplări în gînd și spațiu* (p. 1261), ci, firește, *Simple întîmplări în gînd și spațiu*. Nu înțelegem ce anume ar putea căuta alături, pe lista "*traducătorilor care și-au legat numele de un singur autor: (...) George Buznea și Eta Boeriu de Dante*" (p. 1395). Buznea, ce-i drept, a răsălmăcit cu insistență *Divina Comedie*, din care a tipărit doar primele două cantice, *Infernul* și *Purgatoriul*. În schimb Eta Boeriu, cea mai importantă traducătoare a literaturii italiene în limba română, pe lîngă transpunerea integrală a capodoperei dantești, s-a bucurat de mai multe ediții cu versiunea sa din *Decameronul* lui Boccaccio. Ca să nu mai vorbim de remarcabilele ei transpuneri din Petrarca, Leopardi, Michelangelo, Verga, Moravia, Pavese, Vittorini etc. Norman Manea nu a tipărit *Anii de ucenicie ai lui Anghel Prostu* (p. 1489), ci *Anii de ucenicie ai lui August Prostu*. Paul Goma nu a publicat *Scrisori (1972-1998)* (p. 1489), ci diverse articole și eseuri, cu titlul *Scrisuri (1972-1998)*. Ion D. Sîrbu n-a "*construit*" romanul *Catedrala și Lupul* (p. 1432), ci, invers, *Lupul și Catedrala*. N. Steinhardt se știe că a redactat o primă variantă din *Jurnalul fericirii*, după care, fiindu-i aceasta confiscată de Securitate, autorul a mai scris-o și pe a doua. Totuși, la insistențele unor oficialități, diaristul a reușit să-și

recapete prima versiune. Iată însă că, din *Istoria critică*... a lui Nicolae Manolescu, aflăm despre trei versiuni ale *Jurnalului fericirii* (p. 1418). Care o fi adevărul?

Partea cea mai consistentă a sintezei sale, aceea care tratează despre perioada postbelică și se intitulază *Contemporanii. 1947-2000*, Nicolae Manolescu o plasează sub auspiciile unui motto din Alexandru Paleologu: "Posteritatea nu se înșală niciodată în omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori" (p. 883). Din nefericire, câteva pagini mai târziu, comentind personalitatea lui Al. Paleologu, autorul propune din nou același citat, dar sub o altă formă: "Posteritatea nu se înșală decît în omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori" (p. 908). Să sperăm că adevărul despre acțiunile posterității nu-l vom afla doar în... posteritate.

Numeroasele imprecizii de amănunt submarinează, din păcate, pretențiile de seriozitate ale acestei lucrări. Ce-i drept, ele pot fi remediate printr-o intervenție punctuală. Aspectul iremediabil constă în viziunea schematică a autorului, închisă în tranșee prestabilite. Nicolae Manolescu fixează mai întîi cadrul teoretic al întregii problematice, după care elimină, pe spațiul analizei, tot ceea ce depășește rama gata trasată. Astfel a procedat în studiul *Despre poezie*, cînd a avut impresia că poate echivala conceptul discutat cu lirismul, lipsa de tranzitivitate și intertextualitatea. Așadar, a exilat la periferia propriei sale perspicacități orice text poetic tranzitiv, epic, fie și deja clasicizat (Eminescu, Alecsandri, poezia românească a secolului al XIX-lea în general). De această dată, autorul suprapune conceptul de **istorie critică a literaturii** peste ideea de **ficțiune**. Prin urmare, analiza dedicată perioadei de după 1989 - etapă ilustrînd prin excelență o desprindere de ficțiune, o revenire în forță a realității menținute decenii sub obroc și o profuziune a literaturii nonfictive (memorii, jurnale, scrisori, mărturii din detenție și deportare etc.) - rămîne adînc deficitară. Ea e impregnată de angoasa autorului că obișnuitele sale instrumente critice au intrat în criză: "*Primii ani literari după 1989 sînt tulburi. Apele s-au așezat greu. (...) Ficțiunile propriu-zise au reapărut cu oarecare întîrziere*" (p. 1398-1399). Aceluiași schematicism generalizat i se datorează și atenția exclusivistă acordată operei literare, sau neglijarea realităților social-politice, respectiv a sintaxei instituționale din cadrul epocilor analizate.

Aducînd la suprafață pariul ambițios al unei gigantice sinteze, *Istoria critică a literaturii române* vine oarecum împotriva unei epoci dinamice, marcate de imprevizibil și fragmentarism. Erau, acestea, trăsături de competenție ale cronicarului literar de cursă lungă, virtuți cu ajutorul cărora N. Manolescu își ocupase poziția centrală în literatura contemporană. Dar însumările de analize încă nu dau o sinteză, așa cum nici suprapunerile de cronici nu produc o istorie literară. Nicolae Manolescu ar fi făcut mai bine să rămîna la imaginea comentatorului diligent de literatură săptămînală, ale cărui efulgurații de inteligență, ironie și spontaneitate ne fascinau. Ambiția de-a ne arăta la senectute chipul profesorului care, de la înălțimea catedrei, ne trasează tuturor cu bețișorul încotro să ne îndreptăm privirea, are într-însa ceva prezumțios și indigest, ce acompaniază spre linia îndepărtată a orizontului un apus de soare.

Rețetar de avarie

Ovidiu Pecican

Același paradox care face ca, pe măsură ce crește cunoașterea umană, să crească și frontiera care o separă de necunoaștere, multiplicînd implicat numărul problemelor ce se oferă explorării, se aplică și cărții manolesciene *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, 1528 p.). Altfel spus, dacă autorul s-ar fi mulțumit cu o carte standard, între 200 și 300 de pagini, cu siguranță că ar fi oferit mai puține puncte de sprijin pentru întîmpinările critice, reducîndu-le acestora numărul și amploarea, uneori chiar și virulența tonului. Nu cred, cu toate acestea, că s-ar cuveni să regrete cineva decizia lui Nicolae Manolescu de a se dedica unei opere vaste, în încercarea de a ridica niște ziduri troiene inexpugnabile și agiornate în jurul nemaipomenitei citadele care este literatura română în dezvoltarea ei. La urma urmei, după turul de forță pe care îl presupune lectura cărții, nu poți să nu spui - dacă ești de o elementală bunăcredință - „Hic Troia!”... Imaginea rămîne copleșitoare, în felul ei, și rămîne în sine, fie și ca galerie kilometrică de portrete literare (atente, șarjate, parțiale, expresioniste, de toate felurile), o piesă mirabilă de literatură. Aș compara-o cu acele litografii misterioase care înfățișează, prin secolele al XVI-lea și al XVII-lea, prin diversele cabinete de stampe ale lumii, Bucureștii plini de turlă și cupole, în niciun caz realiste, atît sub raportul numărului, cît și sub acela al aspectului lor fantast, înșesat de minarete și bolți îndepărtate, contemplate de pe cîmp, dinafara așezării, care în realitatea istorică a epocii nu puteau fi astfel, dar care rămîn minunate, fie și ca reprezentare imaginară a unui topos real.

Cred, altfel spus, că bunăvoința și respectul - reguli de bază ale receptării critice - față de lupta scriitorului cu limitele capacităților sale critice și creatoare nu pot fi lăsate deoparte, oricâte frustrări am avea vreunii dintre noi cu privire la oricare dintre aspectele cărții. La urma urmei, cui nu-i place, nu are decît să scrie o istorie literară românească mai bună, mai completă, mai ponderată, mai exactă, mai reliefată într-un punct sau altul. Fără a fi mai pregătit decît alții în domeniu, chiar am găsit o rețetă infailibilă sub raportul procedurilor standard. Ea vine din lumea autorilor de manuale pentru scrierea de beletristică (*creative writing handbooks*) și este sugerată de unul dintre acei autori americani care, dorind să își vîndă cartea de consultanță în domeniu cu mijloace on-line, o promovează dînd și excerpte din ea, John Randall Scuble. O poate aplica oricine, și nu este deloc sigur că rezultatul ar fi cel mai demn de dispreț. O notez aici, adaptînd-o la contextul românesc, pentru orice cititor care ar dori ca, de mîne începînd, să devină istoric literar respectat în țara noastră. Cine știe de unde sare iepurele și cine va fi marele recapitulat de literatură autohtonă în generația următoare...

Se iau, prin urmare, câteva - două sau trei, nu mai multe - dicționare literare românești și se fotocopiază pagină cu pagină, înșiruind fișele în ordinea cronologiei operei majore, nu a biografiei de autor. Se recurge apoi la niște manuale de literatură din liceu, eventual cele mai plastice și mai izbutite în ordonarea și structurarea curentelor și tendințelor literare și în evidențierea doctrinelor estetice care i-au marcat pe autori. În funcție de o asemenea structură - omologată deja atît oficial, prin programa ministerului, cît și prin predarea la clasă, care a imprimat conceptele, rînduiala pe capitole mari și numele de vîrf în conștiințele tuturor absolvenților - se așează la locul potrivit autorii, în încuscările și înlănțuirile în care i-au așezat, în mod firesc, fie prietenii și apropierea

din viață, fie afinitățile estetico-literare sau, de ce nu, idiosincraziile. Cu această documentare la bază se pot acoperi toate erele geologice ale literaturii noastre, de la începuturi pînă aproape la zi (dicționarul Zăciu - Papahagi - Sasu merge, parcă, pînă prin 1985 sau 1989). Odată obținute ingredientele, se transcrie materialul de bază - informații biografice, datare etc. - într-o expresie stilistică proprie, adăugînd comentariile critice originale. Acestea din urmă se obțin citind întîmpinările critice pe seama autorilor (calea erudită, înceată!) sau luînd distanță în nume propriu față de marile versiuni interpretative (abordare selectivă, scurtă!). Pun pariu că, dacă nu se recurge la procedeul imund al copierii mecanice, rezultatul va fi o operă socotită solidă, interesantă, demnă de stimă, chiar și dacă nivelul expresiv al textului ar rămîne relativ plat, modest.

Nicolae Manolescu nu a folosit însă o asemenea soluție. Poate fiindcă nu s-a gândit la ea, ar zice vreun răutăcios. Fiindcă are o idee înaltă despre originalitate, ar putea spune un binevoitor. În opinia mea însă, Manolescu avea o idee proprie despre cum s-ar cuveni să arate istoria lui literară. Ea absorbea, nu e vorbă, destul din deschiderea și abordarea călinesciană; destul pentru ca acest lucru să devină vizibil, nu și pentru a rămîne cantonată în această formulă într-o proporție zdrobitoare (modelul Piru). Mai apăreau acolo, în diverse locuri și forme, reflexe dinspre George Ivașcu, sugestii de lectură - desprinse, enunțate, dar nu neapărat și aplicate - din... Fernand Braudel, ticuri de autor de dicționar și de erudit care fișează. Mă rog! Dar, oricum, ceea ce a rezultat din compunerea atîtor vectori este un produs manolescian. Iar despre onestitatea care stă la baza tentativei nu se cuvine să se îndoiască nimeni, cred.

Într-o recentă intervenție - reprodusă de *Observer cultural* în încheierea unei dezbateri de la Literalele bucureștene - Manolescu dă câteva lămuriri suplimentare despre proiectul său, și ele trebuie luate în seamă, chiar dacă sunt posteroare publicării volumului. „Am scris această carte ca o provocare. [...] Sunt de părere că istoriile literare sunt încă relevante. Fără istorii literare, literatura nu ar fi posibilă. În momentul de față este inutil să ne apucăm să scriem despre toți autorii, chiar dacă acest lucru ar fi posibil. Nu are rost să mai scriem despre autori care nu mai prezintă interes. Pentru aceasta există dicționare. [...] Abundența verdictelor se datorează perioadei în care nu puteam să spun anumite lucruri despre autori. Nu se spunea, de pildă, cît de proaste sînt unele romane ale lui Marin Preda. Obiecția mea la multe dintre istoriile literare este carența analizei. „Verdictele“ din această Istorie... sunt date în urma unei îndelungate analize a operelor.” Așa stînd lucrurile, fiecare poate citi mai departe istoria scrisă de Nicolae Manolescu folosind ca îndreptar suplimentar tocmai aceste rînduri. Cine socotește judecățile de valoare prea abrupte, poate merge la *Lista lui Manolescu* pentru a vedea pe ce se întemeiază ele. Cine este nemulțumit de selecție, de ce nu ar încerca una mai convîgătoare în nume propriu? Cine socotește că toți autorii merită să li se acorde atenție, de ce nu s-ar strădui personal să îi valorizeze, într-o formă sau alta?

Acestea fiind spuse, sunt curios ce va mai produce în continuare Nicolae Manolescu în materie de istorie literară și dacă volumul de față, atît de discutat, va fi revizuit întrucîtva la o ediție următoare. Așa sau altfel, el rămîne, în felul lui, o piatră de hotar greu de urnit, nu tocmai ușor de digerat și imposibil de reprodus de eventualii ucenici.

incidențe

Reprezentarea și mediatizarea puterii la Versailles

Horia Lazăr

Ansamblurile artistice majore de la Versailles (picturi, basoreliefuluri, oglinzi) se ordonează în jurul a trei perioade din domnia lui Ludovic al XIV-lea: anii 1660, dominați de imaginea lui Alexandru cel Mare asociată reprezentărilor lui Apolo; anii 1670, în care războaiele din Olanda, încheiate prin pacea favorabilă de la Nimègue (1678) sînt celebrate prin realizarea Marelui Apartament; anii 1678-1684, cînd Galeria Oglinzilor va deveni un puternic instrument de reprezentare politică a monarhului numit începînd cu 1680 „Ludovic cel Mare”.

Gustul renascentist pentru iconologie și pentru cunoașterea simbolică și parabolică inventată de înțelepții Orientului și transmisă grecilor, se îmbină cu interesul pentru medalii, efigii, monede, stampe și gravuri, ale căror atribute simbolice sînt dezvăluite în dicționarele de alegorii. În 1593, Cesare Ripa își publica *Iconologia*, un inventar al alegoriilor - imagini ce trimit la realități invizibile -, ce va fi tradusă în franceză în 1644, de Jean Baudoin. Printre personajele istorice a căror imagine e legată de gloria cuceririlor militare, Alexandru Macedon apare adesea în narațiunile și în creația artistică ce-l evocă pe Francisc I, pe Henric al IV-lea (și el „cel Mare”) și pe Ludovic al XIII-lea. În 1661, pictorul Charles Le Brun va realiza, la cererea lui Ludovic al XIV-lea, încă neinstalată în „casa” de la Versailles, un tablou de mari dimensiuni (2,98 m X 4,43 m), intitulat *Reginele Persiei la picioarele lui Alexandru*, ce înfățișează ritualul prosternării învinselor în fața învingătorului. Utilizată și de prințul de Condé, învingător al spaniolilor la Rocroi și mai apoi revoltat în vremea Frondelor, figura lui Alexandru a declanșat un adevărat război al imaginilor. În 1665, într-un balet consacrat nașterii Venerei, regele îl va încarna pe scenă, recuperîndu-l în folos propriu ca expresie a

puterii, tinereții și gloriei.

Marele Apartament, conceput și realizat de același Le Brun între 1671 și 1681, e compus din șapte încăperi, fiecare închinată unu zeu (Mercur, Apolo, Marte etc.) ce corespunde unei planete. Scene de război sau de triumf din istoria antică ilustrează acțiunile militare ale regelui, prezent fără a fi reprezentat, cum explică Charles Perrault (1). Salonul lui Marte reprezintă faptele de arme ale monarhului prin intermediul a cincisprezece eroi antici (opt romani, cinci greci, doi perși), ce apar în douăzeci și șapte de imagini (Alexandru de cinci ori, August de patru ori, Cyrus de trei ori etc.). Salonul lui Apolo, ce-i servea regelui ca sală a tronului, rezervată doar primiriilor, are în cele patru colțuri ale tavanului tot atîtea tablouri, ce-i reprezintă pe August, Vespasian, Coriolan și Alexandru. André Félibien, arhitect oficial și teoretician al clasicismului, arată într-o lucrare de circumstanță, *Descriere sumară a castelului din Versailles*, că primii doi au fost aleși pentru a arăta publicului că regele a realizat construcții mai minunate decît cele antice, iar ultimii pentru a servi ca repere culese din Antichitate gloriei sale actuale. Analizînd textul lui Félibien, Louis Marin vede în el expresia unei strategii politice de reprezentare, în care descrierea e o narațiune al cărei scop e producerea de efecte imaginare „pentru a instala simulacrul în lectură” (2). La rîndul ei, povestirea e, de fapt, o „topo-grafie” ce proiectează ordinea locală a mărcilor descriptive (indicatori de locuri) într-o succesiune spațială ce se adresează vizitatorului-cititor prin „operatori de spațiu” (3). Oscilînd între spațializarea posibilă și localizarea indicată, ghidul lui Félibien face din percepția castelului - „corp topic” al regelui în care macrocosmosul e cuprins în microcosmos -, un dispozitiv grație căruia vizibilul e definit ca lizibil. Prin aceasta, palatul apare ca o metaforă a regatului sau ca deplasare metonimică a corpului

transfigurat al monarhului. Prin tratarea narativă a descrierii, harta devine portret al suveranului și „memorial” al gloriei regale - în același timp amintire și viziune. Desăvîrșind în imaginarul lecturii construcția aflată în curs, narațiunea glorificatoare a lui Félibien introduce echivalența semiotică între „a vedea lucrul” și „a citi ideea lui”.

Gérard Sabatier vede în Versailles un loc public de trecere, în care regele, redus la funcția monarhică, „apare altfel” decît e (4). Înălăturînd din reprezentările suveranului strămoșii și modelele anterioare de guvernare (aidoma principilor italieni dar contrar regilor spanioli), monarhul se face reprezentat *ca rege*, nu *ca* Ludovic al XIV-lea. Vechea dialectică dintre lucrurile ascunse și cele arătate, ilustrată de galeria strămoșilor de la Fontainebleau, arcă a misterelor regale, loc rezervat și „cutie închisă” a cărei cheie o deține doar regele (care, uneori, o prezintă rivalilor, cum a făcut în 1539 Francisc I, ce l-a primit acolo pe împăratul Carol al V-lea), se deschide spre ochii profanilor. Regele-Soare acționează „ca un zeu”, păstrînd referirea la sacru ca soclu al suveranității, dar dîndu-i o expresie culturală (mitologică și istorică). Odată cu el, transcendența monarhului, devenită atribut funcțional, e despărțită de fiorul religios.

Anul 1678 inaugurează la Versailles un nou program iconografic, axat pe reprezentarea cuceririlor militare ale regelui, redată în cele douăzeci și șapte de tablouri ce împodobesc tavanul Galeriei Oglinzilor. Într-o savantă distribuție, picturile încadrează imaginea centrală, cea mai mare, intitulată sugestiv *Regele guvernează singur*. Sensibil la doctrina „modernilor” (care, în dezbaterile literare, voiau să promoveze ca modele autori contemporani, contestînd astfel monopolul anticilor în materie estetică), monarhul abandonează referințele clasice. Iar dacă Franța e reprezentată prin imaginea regelui, puterile europene vecine apar doar sub formă alegorică (un vultur și o coroană pentru Germania, un leu pentru Spania, un trident și zeița Tetis pentru Olanda) - după Saint-Simon o sfidare injurioasă. „Marea galerie de la Versailles și cele două saloane, arată el, nu au





întârziat să supere toată Europa, unind-o mai bine decât înainte împotriva regelui și a regatului” (5).

Imaginile de pe plafonul Galeriei Oglinzilor manifestă, pe de o parte, complexul imperial al Franței (eșecul candidaturii lui Francisc I la coroana imperială, în 1539); pe de alta, ele exprimă visul diplomației lui Ludovic al XIV-lea: distrugerea axei habsburgice Madrid-Viena, împiedicând astfel reconstituirea imperiului lui Carol al V-lea, rivalul fericit al lui Francisc I. În acest sens, căsătoria regelui cu Maria-Tereza de Austria, în 1660, a spart „încercuirea imperială” printr-o lovitură de teatru matrimonială: grație reginei austriece, urmașii regelui Franței puteau pretinde succesiunea la coroana spaniolă în cazul decesului lui Carol al II-lea, „omul bolnav al Europei”, care nu avea copii (6).

Majoritatea picturilor îl înfățișează pe Ludovic al XIV-lea în postură de războinic. Mînuind tunetul, „regele jupiterian” apare pe un car al victoriei, asemănător cu un tron, tras de doi cai albi. În „salonul războiului” (simetric cu cel al păcii), un basorelief ce-l reprezintă pe monarhul victorios e pus în oglindă cu un altul, în care apare muza Clio ce scrie istoria faptelor lui de arme. Evenimentul și relatarea lui se întrepătrund într-un complex de imagini în care regele, prin transfigurare, e „ordonatorul propriei sale glorie” (7). Prudent, Le Brun nu-l prezintă niciodată pe monarh în focul luptei, unde ar fi fost prea expus. Picturile sale nu redau înfruntări între armate ci asedii urmate de predarea orașelor. Opus războiului ofensiv, războiul prin asedii are un dublu aspect: teatral și birocratic. Despărțit de mulțimea supușilor, intangibil și inabordabil, suveranul e așezat într-un un jilt pe o ridicătură a

terenului, atrăgînd privirile asupra lui și lăsînd în umbră desfășurările militare. El apare în nouăsprezece din cele patruzeci și două de asedii reprezentate la Versailles ca o „prezență spectaculoasă” (8), actor într-o epopee miraculoasă. O seamă de texte panegirice cu aer de legendă ni-l prezintă atacînd mai multe orașe în același timp. Fulgerîndu-și dușmanii fără să lupte, el poate sili orașele să se predea fără să reziste, doar auzindu-i numele. Într-un alt registru, asediul e o metaforă a construirii birocratice a statului absolutist, în care comunicarea rapidă, mobilitatea și fluiditatea informațiilor și a imaginilor au jucat un rol important. În acest context, actele de manipulare a opiniei vor însoți firească, ca instrument al glorificării, politica monarhului. Tabloul lui Le Brun consacrat *Trecerii Rinului în prezența dușmanilor în 1672* e un miracol pictural al suveranului războinic, ce-și imobilizează și dezarmează dușmanii prin simpla lui apariție. Această amplificare mediatică e menită însă să mascheze eșecul invaziei Olandei din vara lui 1672, ce a urmat traversarea epică a fluviului. Inversînd cronologia prin omisiune și schimbînd semnificația evenimentelor prin reprezentarea debutului glorios al unei expediții ce avea să se încheie prost, mașina de produs imagini a Regelui-Soare s-a dovedit un auxiliar prețios al puterii. De altfel, Fénelon va atribui, în 1694, dereglările ulterioare ale regimului invaziei ratate a Olandei din vara lui 1672. Într-o scrisoare adresată doamnei de Maintenon pentru a fi arătată regelui (la care nu a ajuns însă niciodată), prelatul denunță viguros înclinațiile războinice ale suveranului și dispozitivele de dezinformare ce le însoțeau: „V-ați petrecut întreaga viață în afara

căilor adevărului și dreptății, prin urmare în afara Evangheliei. O mulțime de tulburări înspăimîntătoare care au răvășit Europa de mai mult de douăzeci de ani, sînge vărsat și scandaluri, ținuturi întregi jefuite, orașe și sate făcute cenușă sînt urmările funeste ale războiului din 1672, pornit pentru gloria voastră și pentru rătăcirea celor ce scot gazete și fabrică medalii în toată Europa” [s.n.] (9). La rîndul lui, Voltaire va explica, în *Secolul lui Ludovic al XIV-lea*, mediatizarea inedită a traversării Rinului prin „aspectul de măreție cu care regele își îmbrăca toate acțiunile, prin rapiditatea cuceririlor, idolatria curtenilor și gustul poporului, îndeosebi al parizienilor, pentru exagerare” (10). Străini de îndeletnicirile războiului și creduli, locuitorii capitalei s-au hrănit bucuros cu ecourile lui mediatice bine orchestrate, conform cărora armata franceză ar fi trecut fluviul înot în vreme ce dușmanii erau ascunși în fortificații, în ciuda unui foc intens de artilerie - invincibilitate ce trece prin invulnerabilitate. Lucru vrednic de semnalat, spre sfîrșitul domniei regele își va recunoaște eroarea tactică: „Un astfel de război, purtat de un principe tînăr, cum eram eu, și răsfațat de noroc trebuie scuzat” (11).

În 1563, Conciliul din Trento recunoștea legitimitatea imaginilor în reprezentarea divinului. Utilizînd teroarea și respectul ca vehicule ale supunerii față de o putere sacralizată prin acțiuni și imagini, Ludovic al XIV-lea a făcut din dreptul la reprezentare un drept public al regelui (12).

NOTE

(1) Citat în J. Cornette, *Le roi de guerre [...], op. cit.*, p. 236.

(2) Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, col. „Le sens commun”, 1981, p. 224.

(3) *Ibid.*, p. 232.

(4) Gérard Sabatier, „Imagerie héroïque et sacralité monarchique”, în Alain Boureau, Claudio Sergio Ingerflom (dir.), *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, Paris, Édition des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, p. 125.

(5) Citat în J. Cornette, *Le roi de guerre [...], op. cit.*, p. 239.

(6) În 1700, moartea lui Carol al II-lea a declanșat Războiul de succesiune spaniol, din care Franța a ieșit slăbită.

(7) J. Cornette, *Le roi de guerre [...], op. cit.*, p. 252.

(8) *Ibid.*, p. 259.

(9) Citat în J. Cornette, *op. cit.*, p. 420, n. 39.

(10) *Ibid.*, p. 239.

(11) Citat în J. Cornette, *op. cit.*, p. 421, n. 40.

(12) În tratatul său de drept public încheiat în 1697, magistratul jansenist Jean Domat enumeră drepturile suveranului. Printre ele găsim perceperea de impozite, solicitarea recrutării de soldați și impunerea suplimentară în caz de război, precum și dreptul de „a-și arăta puterea în splendoarea ei, prin semne vizibile ale măreției” (citată în J. Cornette, *op. cit.*, p. 262).



proza

Fetus in fetu

Francisc Baja

Capitolul 16

Cînd am plecat să mă predau autorităților argentiniene, declarîndu-le franc că eu am fost cel care i-a exterminat pe toți evreii, țigani, homosexualii, și alte naționalități, ei m-au întrebat dacă am vreo dovadă pentru asta, O dovadă pentru așa ceva aveți, senior, iar tipul acela de la imigrări mi-a frunzărit pașaportul cu indiferența unei dansatoare de cabaret ce-și dă cu oja pe unghiile de la picioare, astfel că eu am răcnit ca să înțeleagă neobișnuința momentului, amenințîndu-l cu un destin improbabil din cele confecționate în saloanele de resuscitare, după care i-am trîntit în brațe toate volumele mele de poezii, întreaga colecție de la Săptămîna, trei clasoare cu insecte pe care le păstrez cu sfințenie din pubertate, un jurnal cu toate rapoartele pe care le-am dat generalului, un bust de bronz de 15 kilograme al lui Antonescu de care niciodată nu mă despart, un tub de insecticide gol și altul pe jumătate, alături de toate dovezile cum că Dinescu e homosexual, Da ăsta cine, a întrebat lenș agentul, Nu-l știți, e un pedofil, i-am servit și teoria mea cum că chiupakabra e de fapt Elvis, iar la urmă am lăsat fotografiile mele truate de la Aushwitz și Dachau în care apăream în uniformă SS încadrat de cîțiva locuitori din lagăr și cu figura, pierdută undeva deasupra trupului, lipită cu aracet pe poză, aracet de proastă calitate căci uneori vara cînd se încălzea atmosfera și lumea, figura mea aluneca și ajungea să se plimbe prin poză încît se oprea cîteodată pe umerii unuia din vărștii aceia ambulanți și suprarealiști și simțeam cu adevărat în clipele acelea că istoria este un pic nedreaptă cu mine și începeam să plîng amintindu-mi brusc de vagoanele de vaci în care eram azvîrlit cu o brutalitate de zbir, obligat să număr crăpăturile de scînduri și să însumez volumul lor pentru a-mi calcula apoi șansele de evadare prin asfixiere, descoperind apusul subțiat printre siluetele acelor scînduri, scuzîndu-mi intimitatea cînd cineva urina pe mine, în cele din urmă am găsit rătăcite și cîteva prescripții medicale pe care i le-am înmînat vameșului care trecuse demult de la starea de stupefacție și se oprise deocamdată la un rictus de bovină, o foaică îndoită în care mi se făcea caracterizarea de către un psihiatru, foaică pe care am reușit să i-o smulg distinsului medic abia după ce l-am amenințat că am să urinez pe pantofii lui din imitație de piele și am să fac sex cu toți brancardierii și chiar și cu portarul, și asta doar ca să-l fac pe el gelos, și poate și pe tipul acela, Freud, după care ofițerul de la imigrări a zis, Problema dumneavoastră mă depășește senior poate ar trebui să vă adresați ministrului de interne sau cuiva de pe acolo, și mi-a dat drumul să plec, și am plecat, dosîndu-mi toată coregrafia aceea îndoielnică de teatru ambulant într-o plasă vernil de nylon, scutindu-mă astfel de amenințarea de a mă pișa și pe pantofii lui *vachon veritable*, luînd-o în sus pe Bulevardul Revoluției, făcînd haltă în fața cite unui polițist și cerînd instrucțiuni de parcurgere a străzilor pustii și trotuarelor infecte, ei măsurîndu-mă, eu în șlapi, bermude și maiou albastru, tot ceea ce am putut lua cu mine după terminarea războiului, adică acum 32 de ani, ei oscilînd între a mă

azvîrli în beci alături de tagma papișoilor de bistrou și a contrarevoluționarilor ce plasau în fața sediilor poliției mașini capcană umplute cu cadavre de porci încît dacă deschideai portiera dintr-o greșeală, pardonabilă de altfel, cădeau jos hainele de pe tine de putoare și te converteai brusc la vegetarianism, pînă la urmă mă orientau cu bastonul într-o direcție incertă arhitectural, asta nu înainte de a-mi toci mutra în pumni, pentru care eu le mulțumeam lor și poporului argentin, astfel încît, cînd am ajuns la minister eram mai tumefiat decît mă văzusem vreodată, dar asta nu conta decît pentru mine, și îmi spuneam că oricum frumusețea care contează survine din interior, am fost lăsat totuși să intru în clădire după ce i-am mituit pe cei de la poartă cu cîteva poze pornografice cu Emil Bobu și Ana Pauker, plus unele nuduri cu Petre Roman la Neptun și în sufragerie, de au înnebunit cu toții cînd le-au văzut, am ajuns în antecameră, pînă aici nu am mai mituit pe nimeni decît pe liftier pentru că a fost drăguț cu mine și nu m-a pocnit peste bot, și pe responsabilul cu incendiile pentru că m-a lăsat să mă așez pe el în lift, încît liftierul cu dantura perfectă de puteam să jur că inhalează tuburi de pastă de dinți, îmi spuse oarecum neglijent că ăsta, adică cel pe care m-am așezat, mai mult locuiește în lift, iar pocitania de sub mine a rînjit a întristare iar întristarea ne-a cuprins pe toți ca pe o haină strîmtă de care vrei să te lepezi cît mai repede și pe furie, pe furie am ieșit din lift călcînd covorul vișiniu ce a fost cîndva roșu, dînd peste o figură de consilieră despre care cîndva, odată, se spunea că are un trup acceptabil dar sexul oral este exclus, acum se putea declara despre trupul ei că ar mai fi bun doar pentru o banală disecție cît despre celălalt lucru mai bine să nu amintim, figura mi-a zîmbit, era un semn bun mi-am zis, dar poate fi și rău, căci zîmbetul poate fi și dovada dorinței de procreare, adică creatura poate vrea să-i fac copii, oricum eram decis să rezist, Ce dorește domnul, i-am spus ce, n-a părut mirată și degetul ei lăcuit ce pînă acum stătuse ascuns sub poliță își făcea apariția și se îndreptă spre, scaune acoperite de tot felul de *paysans* ce așteptau să fie executați peste două săptămîni dacă nu își vindeau degrabă pămînturile pe un preț bun și corect, nimeni nu știa exact ce însemna asta, dar cînd statul îți spunea asta nu putea însemna decît că te lăsa cu zdrențele nenorocite de pe tine și cu grija maniacală întru slăvire pentru cele misterioase și de nepătruns, m-am așezat totuși lîngă un preot dominican acuzat de evaziune fiscală și pedofilie ce a spus că pentru prima riscă 15 ani de închisoare grea iar pentru a doua nimic, mi-am pus plasa de nylon între genunchi și m-am descălțat pentru a-mi examina erupțiile bolborescente de pe tălpi ce-mi susurau ceva de neînțeles și prin urmare am dedus că au o semnificație cu totul divină și deci inabordabilă rațional, astfel încît, acolo pe loc, am declarat că sunt atins în mod logic de harul divin și că tălpile mele vorbesc arameica, astfel că, cu toții, în mod logic, și explicabil, s-au bulucit spre mine, a ieșit și ministrul atras de atîtea Santa Maria și Jesus Christo, secretara m-a întrebat printre lacrimi și o batistă verzuie dacă nu vreau să fiu padre-ul copiilor ei viitori, i-am spus că nu, iar ea nu a mai insistat și bine a făcut căci aș fi pocnit-o, cineva a chemat televiziunea și ambulanta, la care eu am strigat din toți rănunchii, Nuu! Nu vreau



ambulanță, iar ei au spus că nu e pentru mine ci pentru cei ce leșinaseră la vîzul meu și văzînd acestea am acceptat, căci ce puteam face, e greu să ajungi unde am ajuns eu acuma dar și mai greu pentru cei invidioși din fire și cu porniri ce îi duc degrabă către leșinuri nesincere și resuscitabile prin stropii moi din vasele cu garoafe ofilite, începuseră să vină de pe la toate congregațiile religioase în această antecameră ministerială tapetată cu portrete de hidalgo cu priviri crunte ce oricînd puteau trece drept mafioți portoricani conspirînd în jurul unei mese de tripou din Miami, astfel că ministrul m-a poftit și odată cu mine întreaga procesiune în cabinetul său, Spre binele dumneavoastră, mi-a spus, și m-am întins pe o canapea foarte bine lucrată am băgat de seamă, și chiar doream să-i aflui proveniența dar aș fi fost penibil în situația dată, așa că am renunțat, și atunci a început într-adevăr șirul nesfîrșit de paralizici, debili mintali, impotenți triști, clarvăzători ce și-au pierdut clarviziunea deși niciodată n-au fost siguri că au avut-o, cardiaci prevăzători ce nu făcuseră încă infarctul dar se gîndeau că, ologi optimiști, și alte trupuri neîmplinite sau doar nefericite, ce se perindau într-un ceremonial sumar și manierist, deversîndu-și disperarea de duminică în tînguirii stereotipe, unul vroia aia, altul cerea aia, nimeni nu vroia nimic, iar eu am cerut o oranjadă după care am solicitat să mi se facă pedichiura dacă tot urmau să devină picioarele mele un bun național și să intre în circuitul turistic al pelerinajelor televizate și al emisiunilor dubioase de la miezul nopții cînd toți letargicii onaniști par atrași de tubul catodic ca niște zombi, programîndu-mi deja o invitație nelansată la Johny Carson, iar toți ăștia ce treceau prin fața mea și ce arătau de parcă ar fi fost strînși de pe lîngă niște pubele, și m-am plîns subsecretarului care a spus, Dar senior majoritatea de aici trăiesc în niște pubele, și m-am înfuriat deci, punîndu-l pe subsecretarul acela cu cămașă albă ce doar gulerul îi era lipsit de urme de transpirație recentă, să-i selecteze de la ușă, iar asta o vreme a ținut, dar pînă la urmă și subsecretarii aceștia își aveau un preț, mi s-a spus chiar ieftin, și erau ușor de corupt căci în

țara asta totul era ieftin și pînă și moartea se cumpăra pe un preț de nimic, a sosit pînă la urmă și un lingvist, tocmai de la Paris spunea el, aterizat de curînd, deși arăta de parcă ar fi înnotat pînă aici, de la început mi-am pus neîncrederea în mîinile sale, Sunt de la Sorbona, a zis el, e clar un șarlatan, mi-am spus eu, a pus un reportofon în fața tălpilor mele lîngă toate celelalte microfoane depuse de toți sunetiștii de pe la televiziuni, trimișii radiofonici, asociații de nevăzători și sindicatul cultivatorilor de bumbac din Alabama reprezentată printr-un personaj destul de alb, iar tipul de la Sorbona, după ce a reascultat caseta de cincispe ori înainte și înapoi, a dedus în mod enigmatic și cu tupeu că limba respectivă pe care tălpile mele o vorbesc nu este arameica, și că, fără nicio tăgadă, nu e vorba de nicio limbă cunoscută și studiată, ci doar o neobișnuită purulență iar restul zgomot de fond, adică un fel de nimic, sau poate chiar mai puțin de atît, la care cei de față, adică ceilalți, nu eu, eu mă înfuriaseam, au privit spre mine, iar eu la ei, în privirea lor am simțit dezamăgirea dezbrăcată de orice urmă de speranță și precum se întîmplă în asemenea cazuri, totul s-a schimbat, precum se spune, nimic nu a mai fost la fel, precum se zice că s-au dus vremurile de altădată, precum se rostește eu nu te mai iubesc la fel ceea ce înseamnă de fapt deloc, și cu toții și-au schimbat înfățișările și și-au pus altele pe care le aveau cu ei, adică deveniseră cu toții admiratori ai lui Heraclit cel cu apa, doar că aici nu curgea nicio apă decît că simțeam pentru prima oară de cînd mă aflam în Argentina șiroaie ce îmi invadaseră spinarea, iar șiroaiele au primit afluenți, iar afluenții au dobîndit mlaștini ce au crescut în volum și în curînd devenisem proprietarul unui habitat amazonian și mă pregăteam să li-l dau în concesiune pe treizeci de ani, timp în care aș fi avut timp să-mi fac operația estetică pe care mi-o doream de mic copil și să mă stabilesc într-un arondisment parizian lîngă Moulin Rouge, dar gîndul lor era altul, gîndul lor era să mă linșeze iar eu m-am gîndit imediat că asta e o nebărbăție și o lașitate ce istoria nu o va lăsa să treacă ușor, apoi mi-am dat seama că istoria din asta trăiește, din martirajul unor indivizi ca mine, și preț de o clipă m-am simțit, precum predecesorul meu, Bruno, o victimă a obscurantismului, care trebuie să plătească acum prețul dezamăgirii lor, astfel că mi-am pus repede picioarele în șlapi și am vrut s-o șterg pe ușa sau măcar pe geam, știut fiind că șansele supraviețuirii unei prăvăliri prin suprafața deschisă a geamului sunt mai mari decît aceea de a face față unei mulțimi cu intenții din cele mai necurate, în care fiecare dintre participanți are o idee separată și diferită despre linșaj și fiecare dorește s-o pună în aplicare, dar le-au baricadat cu infanți din corul de diaconi de la biserica Santa Fe, am început să țip căci m-au prins de mîini și de picioare, am văzut cîteva șisuri scoase la lumină iar eu mi-am spus că acestea trebuie să fie șisurile însetate, ce ridicol am gîndit să spui așa ceva și le-am spus că eu sunt de fapt acela care i-a exterminat pe toți evreii, și atunci cu toții s-au oprit brusc, Chiar pe toți, Pe toți, apoi neîncrezători au spus, Lăsați-l e nebun, Nu, nu sunt nebun, am aici toate dovezile, și am început să le înșir conținutul pungii de nylon prin gesturi exersate de talcioc dar tipii au rămas la fel de circumspecți și au plecat unul cîte unul, doar un individ bărbos a rămas în urmă, care a zis după ce s-a uitat îndelung la mine de parcă aș fi fost vreo giocondă, Eu sunt al treilea fiu al lui Dumnezeu și zi cît ceri pe clasoarele acelea de insecte moarte, Du-te dracului de pervers nenorocit, i-am spus.

Am ieșit de acolo cu o amărăciune pe inimă pentru că lăsăm în urmă o parte din trecutul meu

ca să ancoroz la un pension a cărei portăreasă spunea că se numește Maria Callas și cînd am intrat la ea între pereții domestici a zis imediat că îmi ghicește în cărți și m-am așezat deci la masă avîrlindu-i mîța de pe scaun căci în viață fiecare e bine să-și știe locul, precum la fel de important e să le știi pe toate ce ți se vor petrece, a zis, după un scurt prospect al cărților acelea ce arătau de parcă ar fi fost desenate de un schizofrenic, că nu vede nimic în ele interesant decît că am sosit cu un vapor și că urma să am un viitor incert, asta o știam doar consultîndu-mi buzunarele, Dar toate se pot schimba drăguțele dacă mi te oferi cu 20.000 de pesetas și vedem noi după aceea, am simțit imediat că e o farsoare ordinară căci avea peri țepoși deasupra buzelor, iar cînd i-am băgat mina sub fustă acolo se afla de ceva vreme un cocoșel în erecție, astfel că, ridicîndu-mă de pe ea într-un slow-motion enervant, obosit după atîtea căutări inutile în gura ei cu urme de dejun tîrziu, am văzut că era puțin bărbat, fără părul bogat risipit prin preajmă, și am ieșit scîrbit lăsînd-o în uitare ucind la etajul pavat cu ficuși uscați și cu indigeni cafenii și dezolați de economia națională și tocmai de aceea puternic alcoolizați, pentru a afla că locuim pe același palier cu doi Hitleri și cu un singur Pessoa, ceea ce era banal pînă la urmă și pentru mine, plictisit deja am coborît intrînd la portăreasă ce-și pudra figura, și, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat între noi și nu aș fi cerut-o în căsătorie cu un sfert de oră înainte, am întrebat-o dacă e vreun evreu în stabilimentul ăsta împuțit, A fost unul, Columb îi zicea dar a plecat de curînd să descopere unora numiți Medicii Australia sau ceva asemănător, a mai mîrîit ceva printre dinți creatura, dar nu m-am obosit să decodific, i-am reamintit că oferta de căsătorie rămîne valabilă și că îi aștept răspunsul pînă deseară după care am să mă adresez primei țirfe pe care o voi întîlni, Alcibiade ești un nemernic lamentabil, îmi spunea ea, e clar, e geloasă și mă iubeste, mi-am pus punga de nylon în spinare și am plecat înspre Institutul de Cercetare a Crimelor de Război în liniștea umbrelor verzui pe care niște palmieri naturali o aruncau asupra străzii, în josul străzii am dat peste institut, și el înconjurat de palmieri și de un baobab crescut din greșeală, iar odată intrat la diviziile aceia ocupați cu mîncile suflecate și cu eternele cești mînjite cu cafea volatilizată, peste tot fișete risipite, dulapuri ce stau parcă să explodeze, și din ale căror nervuri lemnul scrișnea de plictiseală, unde mi s-a spus dincolo de o pereche de ochi încercănați ce pluteau în fața mea susținute de un trup molîu că momentan discută despre crimele săvîrșite de către romani în Palestina și abia după ce vor trece de asta se vor ocupa în tihnă și cu migală de cele două dulapuri ce scrișneau și ce conțineau prezentul trecutului război, cît privește pe evreii pe care eu pretind că i-am exterminat e mai bine să revin mai tîrziu, preferabil peste 155 de ani dacă nu e prea mare deranjul pentru mine, Decît că aș fi mort atunci imbecililor, și am aruncat cu un șlap într-unul dintre ei care imediat s-a dezintegrat în cîteva tînguieii legate de o cafea vărsată pe o cămașă albă, iar eu mi-am cerut scuza căci niciodată nu mai văzusem o cămașă atît de albă și de frumoasă și am adăugat că era păcat de ea, mi-am recuperat șlapul și conținutul pungii răscolit în jurul pupilelor suspendate, cînd dintr-o dată a apărut lîngă mine, ușa fiind închisă și geamurile murdare doar întredeschise, tipul acela bărbos ce a început, Eu sunt al treilea fiu..., Hai lasă asta și cară-te de aici, i-am sugerat printre maxilare și am plecat de acolo, căci vine o vreme cînd e bine să lași singuri niște oameni cu

cămașile albe chiar dacă una dintre ele e pătată și să te instalezi temporar cu domiciliul într-o tavernă tocmai la o masă ocupată de o sexagenară poloneză cu pălărie de paie cu urme de buze dedesubtul rujului sîngeriu și ai cărei ochi clipeau către mine cu genele ei ca niște aripi de molii ca înspre o amintire îndepărtată, încît i-am rostit apropiindu-mi fața de a ei, doar pentru a vedea că fardul se solidificase într-un aspect original de marmură, Nu vrei să rîncezim împreună pentru tot restul existenței, și căutîndu-i locașul răcoros al gurii cu limba am băgat de seamă că îi era mai golită de conținut decît un templu incaș după o vizită fugară a lui Cortez, deznădăjduit și oripilat, care sunt pînă la urmă ingredientele perfecte ale perversității, mi-am extras limba dezamăgită din înclătarea moale a rujului acela pentru a observa cu stupeoare și cu un sentiment de autoflatare că distinsa poloneză între timp murise, drept pentru care m-am gîndit că preț de cîteva clipe sau minute am fost puțin necrofil, dar pentru că murise într-o clipă de fericire amăgitoare m-am oferit gentil să-i plătesc cheltuielile de veșnicie deși nu aveam niciun ban, să-i mulțumesc preotului pentru grijă, să mituiesc ofițerul de stare civilă care să confirme că ne-am căsătorit cu o zi înainte, să-l conving pe medicul legist că am avut relații conjugale afectuoase cu ea, și nu doar o dată și cu copîrșeul deschis ci chiar cînd avea viață în membre și răsufarea ei avea ceva din foșnetul unei peșteri, povestindu-mi de poneiul pe care niciodată nu l-a avut, trebuia să plătesc și groparul acela șchiop cu pantalonii peteciți ce spune că pentru 1000 de pesetas o îngroapă pe jumătate și pentru 2000 o îngroapă de tot, totuși din curiozitate căci l-am văzut metodic, l-am întrebat pentru 500 ce face, mi-a spus că mă fute în cur, prin urmare era adevărat că unele întrebări nu le pui nicicînd, iar pe altele nici gînd să le gîndești, și i-am vărsat cele 2000 de pesetas în palmele sale băătătorite ce semănau cu depresiunile de lavă părăsind locul veșniciei pentru a mă acomoda cu fostul apartament al babetei ce avea draperii orange și poze cu ponei pe pereții infestați cu tapet învechit, în frigider am găsit conopidă, două mere și un borcan cu iaurt, semn că decedata adora să fie vegetariană, sau pur și simplu doar ura carnea, m-am culcat pe patul ei și înainte de a adormi am sărutat fotografia ei încă nealterată de riduri și rujuri alchimice, am vrut sărut și cealtă fotografie dar de acolo doar un husar cu flintă mă privea surîzîndu-mi undeva peste umăr, dar avea mustață așa că am renunțat, apoi a venit noaptea și deci totul a încetat să fie.

emoticon



Vai, Stela!

Șerban Foarță

În vârstă, eu, de nouă-zece ani, canadienele erau la mare modă. Acestea constau într-o cordea de lână împletită, purtată împrejurul capului, la „voli” (sport agreat de către proaspăta Putere), pentru a nu-ți da păru-n ochi, jucând. Pe lângă cea descrisă anterior, mai exista și altă canadiană, una, să zicem, mai sofisticată și, *eo ipso*, foarte prestigioasă. Din cele patru puncte cardinale (!) ale cordelei amintite, porneau, încrucișându-se în creștet, tot atâtea benzi, tot croșetate, – aceste canadiene triple constituind, conform cutărei cutume enigmatice școlare, un fel de apanaj al celor mari. Le priveam, cu jind și admirație, pe capetele unor haidamaci, experți în serve, „puneri” la fileu și imbatabile „ciocane”, în vârstă, ei, de peste cinșpe ani.

În vârstă, eu, de unșpe-doișpe ani, canadienele erau la mare modă. Acestea constau într-o sobiță cilindrică de tinichea, prelungită cu un mic burlan, care, printr-o fantă circulară practică în pătratul unei table fixate-n rama ușii unei sobe veritabile, de teracotă, lăsa, un timp, să treacă, printr-însul, cantitatea de binefăcătoare căldură rezultată din incandescența unei mase de rumeguș de lemn, tasată bine și cu un spațiu circular, în centru, gol.

În vârstă, eu, de doișpe-treișpe ani, canadienele erau la mare modă. Acestea constau într-o mai lungă scurtă de doc, culoare antijeg, sau pânză impermeabilă kaki, cu glugă și, în principiu, îmblănită, cu cordon sau fără, dar, pe talie, în partea posterioară, cu un elastic interior și un sirag de pliuri discrete, foarte șic.

În vârstă, eu, de aproape douăzeci de ani, canadien(c)ele, fără a fi la modă, ca azi, nu erau, totuși, absente într-un tot din peisajul indigen.

Una a fost iubita mea.

Era, e drept, doar canadian(c)ă *in spe*, nu încă de aieva. Avea un unchi (sârb) în Canada (taică-său, român, fiind mort de mult) și o mamă ce făcuse o obsesie pentru canadizarea amândurora, cât mai rapidă.

Ceea ce urmează e banal: student, eram, de-o vreme, chiriaș al celor două. Gazda propriu-zisă lucra nu mai știu unde, în ture de zi/noapte. Fata, pe nume Stela, puțin mai mică decât mine, era studentă, -n anul II, la Arte Plastice, în

Timișoara. Avea și un iubit (pe vremea aia, nu se spunea *prieten*), pe un anume Helmuth, – astfel încât stăteam în banca mea...

Numai că, într-o bună zi, când maică-sa era absentă, iar Stela se găsea la cursuri, eu, care, -n ziua respectivă, o joi, fusesem la instrucție, în cadrul Catedrei Militare, și profitasem de ocazie, apoi, să zăbovesc în baie, de unde ieșisem foarte freș, am așteptat-o liniștit în dreptul ușii pe-aceea căreia, întoarsă de la școală, aveam să-i spun că o iubesc, după ce, fără preaviz, o îmbrățișasem o secundă, trecându-mi degetele prin zulfii părului ei exotic, de papuașă.

A fost un fel de *amour fou* (din parte-mi, baremi), un *amoc*, – nu fără superstiția de rigoare. Dacă intram singur în vre-o tutungerie, mă temeam să nu dispară, între timp... În rest, eram nespus de mândru de multele-mi amprente denticulate humerale, regretând că nu putem umbla gol, de la brâu în sus, pe stradă.

A venit vara. Am plecat la mare. Ea n-o mai văzuse niciodată. Odată, -n zori, aveam să-i fac o demonstrație de *crawl* în lactescenta apă mult prea rece. Numai că banii ne erau tot mai puțini. Mă pregăteam să donez sânge (grupa 0), când a sosit mandatul de la tata. Între timp, găsisem, cu chirie, o mizerabilă baracă, în care ambii, în premieră, aveam să facem cunoștință cu „ploșnițele cu opinci”. Asta, după ce, spre miezul nopții, dădusem gata o butelcă de Cabernet Sauvignon Blanc.

Despărțirea, fatalmente tristă, a avut loc în Turnu-Severin, eu coborând în gară, în „gara luminată și pustie”, ea continuându-și drumul către casă.

Nu dansasem, ca într-un celebru film suedez, decât o vară.

Toamna, m-am mutat într-un bloc nou, vizavi de Medicină, la parter. Proprietarii erau, ambii, muncitori, oameni de treabă cu trei țânci, băieți, dintre care unul, de șase-șapte ani, nu putea spune, -n ruptul capului, *vopsea*. Vopsea, pentru el, era *boxea*.

Cu Stela, mă vedeam mai toată ziua. Eram cu ea, când mi-a bătut în geam un prieten, ca să m-anunțe că, în urmă cu o oră, Kennedy fusese

împușcat. Mi s-a părut o simplă bagatelă, pe lângă idila noastră întreruptă.

Devenisem, între timp, un cuplu de boemi, aproape fericit; *aproape*, iar nu pe de-a-ntregul, pentru că știam pierdută, din capul locului, partida, din pricina Oceanului Atlantic.

Revelionul l-am serbat în doi, la un local din centru, antebelic. Întorși acasă, am făcut dragoste, -ndelung (pe vremea aia, nu se spunea *sex*), după care, goi-goluți, am adormit ca niște amorași. Maică-sa a apărut la trei sau patru, cu o falcă-n cer și una în pământ. Mi-am tras, cum am putut, nădragii; ea a tras plapuma de pe copila ei. I-a tras, apoi, o palmă și-au ieșit... După vreo jumătate de ceas, eram la Stela. O încuiase-n casă. Eu am intrat pe geam.

Nu faptul, însă, c-o prinsese în flagrant avea s-o scoată, tot mai mult, din fire pe soacra-mi putativă; dar că, din dragoste de mine, fata ei ar fi putut rata Canada.

Cum nu puteam rivaliza cu Don Colón, întrevederile ni s-au rărit dramatic. În plus, fusesem dat afară, în toiu iernii, din cocheta garsonieră. (Îi spun așa, căci n-aveam treabă cu gazdele, odaia mea fiind strict decomandată.)

M-am mutat, cu ajutorul unui prieten (ăl cu John Fitzgerald), cu care-am tras-împins o tărăboanță plină de boarfe și de cărți, la *Frau Popăscu* [*sic!*], soață de colonel de ață (scuzați, rogu-vă, rima!), pensionar, – proprietăreasa unui falanster (nu *fourierist*, ci *balzacian*) de studenție și titrați celibetari, pe nume (scris pe frontispiciu) *VILLA IRMA*. Încăperile mai acătării fiind închiriate din octombrie, mi s-a propus un fel de șpais, oblong, cu vag miros de găinașuri și fără nicio încălzire, alta decât un semiclandestin reșou.

Ianuarie '64 a fost, poate, cel mai friguros din viața mea. La prietenul meu, ce locuia într-un alt corp, mai bun, de case (la o depărtare/aproiere de circa doisprezece pași), mă refugiasem într-o seară, gonit de frig și, mai cu seamă, de irepresibila nevoie de-a sta de vorbă despre ea, cu el: o cunoștea, firește. N-o mai văzusem de vreo două săptămâni: îi duceam dorul; sufeream; simțeam c-o pierd...

Am băut ceaiuri de zăpadă, fade, fierte pe dosul unui călcător. Era trecut de miezul nopții, când am adormit, într-un târziu, de-a latul patului îngust.

Pe la 8 sau 9, când am revenit în șpaisul meu (ce n-avea cheie, nici chiar broască, ci doar, pe dinăuntru, un foraibăr), am găsit scrumiera arhiplină de chiștoace și chibrituri arse, iar alături, scris cu aprinjoare, acest mesaj în vid:



poezia

Emanuel Guralivu

pasul suspendat al berzei:

după un film de Theo Angelopoulos

zăpada se topește.
pumnii unui boxer
lovesc aerul.

nu știi cât o să mai dureze.
nu știi cât o să mai pot
scrie fără să respir.
nu știi cât o să mai pot sta
pe malul ăsta privindu-te.

îți strig de aici că zăpada se topește.
că pumnii unui boxer lovesc aerul.

de pe celălalt mal tu încerci
să nu mai folosești cuvintele.

rope-a-dope:

tu ești motivul pentru care
mă tot uit la meciul dintre
george foreman și muhammad ali

stau și eu în corzi și încasez pumni
pregătind KO din runda a opta
cu o combinație de stânga-dreapta

am ieșit să iau aer
în fața mea parchează
o mașină cu numărul
IS 22 AER

da
e o noapte liniștită
fără câini sau bețivi

în timp ce ultimul fum
al țigării
se destramă
revăd combinația de stânga-dreapta

ora de iarnă:

s-a întunecat prea repede,
mult prea repede pentru mine.

înghesuit în stupul farurilor
nu mai găsesc puterea sau
măcar ironia care să mă scoată.

în jurul meu se întâmplă tot
ce trebuie să se întâmple!

pentru mine înainte e acum înapoi
ca atunci când se trece
la ora de iarnă.

locul preferat:

„o rezistență, timp de o clipă, în fața
confuziei din jur” spunea Robert Frost

despre poezie. și tu închizând ochii ai început
să vezi reconstituirea crimei: cana ta cu cafea

dând la o parte cana tatălui tău din locul lui
preferat (în colțul din dreapta al biroului
din sufragerie). și mișcarea exactă ca-ntr-o
ceremonie a ceaiului japoneză nu te surprinde.
apoi

chiar înainte să se întunece te așezi în fereastră.
un lăutar bețiv și acordeonul său îți atrag atenția.
un pinocchio dezarticulat vorbindu-și sieși într-un

dans al împăcării. și ca o bruscă aprindere a unui
bec
cântecul acordeonului te trezește și în același timp
te pierde departe de locul preferat abia cucerit.

3 mișcări zilnice:

dincolo de ferestre
mișcările de film mut
cu care m-am obișnuit

tocurile ei negre îmi amintesc
de mașina de scris a mătușii din bârlad
la care am bătut primele texte. pe atunci
ploaia era singura femeie pentru mine.

(avea o pieptănătură nouă. dragostea ei
ca o amiază de provincie încă mai stăruia.)

mystic blues: (8:30 AM)

asfaltul spart pe alocuri
e năpădit de buruieni și de mucuri
de țigară. lăuntru uscat și
bătrânețea semănând tot mai
mult în dimineața limpezită
de ploaie. bălțile ca niște leneșe priviri
înghesuite în pleoapele umflate.

mă desprind de fereastră
dar mai ales de
lumina ei decofeinizată.

(între 18:15 și 18:52 PM)

privirea a căzut peste frunze
într-un plonjon mai mult amorțit
decât disperat. apoi mâinile cu
săpunul lor de mere te-au reîntors.

(totuși angoasa lor verde acum
nu e deloc existențială și cât
de aspră e desfrunzirea!)

iarna deși încă departe
e aici
în mișcările înzăpezite.

privirea cade peste frunze
(ca o pisică
jucându-se?)

(23:24 PM)

ascultăm bob dylan
în ușa întredeschisă a nopții:
“sara” și
“one more cup of coffee”.

luna e undeva deasupra
ca o felie de lămâie și
nu cred că ne citește poemele.

în jurul nostru somnul
adâncește ferestrele și
taie trepte cu pioletul meu.

cuvintele nu ne vor urma
totuși spre dimineață presimțindu-ne
trezirea ne vor trage din așternuturi
precum pufi câinele bunicilor.

(11:15 AM)

duminică: da!

ceața se îndesește.

singur prin casă.

în căutarea ușii.

soarele e pe traseu
ca orice bun taximetrist.

mișcările mele casnice
unde sunt?

și

ideea că sunt un măr copt
ce se

va

desprinde.

(20:27 PM)

ca un urs s-a trezit:
aveam călcâiele fisurate și
nu mai puteam alerga:
mi-a mâncat cortul ca pe-o placentă:

(abia îmi notasem în jurnal fraza asta
citată pe undeva: “doar într-o prăbușire continuă
poate sta omul înaintea lui Dumnezeu, e singura
formă de noblețe reală, adică non-subiectivă”)

ca un urs s-a trezit și răgetul lui
s-a năpustit ca soarele în zori:
unde e ceața să-mi ascundă râul?
nu mai puteam alerga:

sângele cuprins de nostalgie “și
lumina luminează în întuneric și
întunericul nu a cuprins-o”
ca un urs s-a trezit:

interviu

Despre “dorința aia nebună de a scrie”, despre România lui Carol I și a locurilor magice, despre pisici și dentiștii lor cu existență incertă...

de vorbă cu prozatorul Filip Florian

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 *Băiuței* (împreună cu Matei Florian). După succesul pe care l-au avut romanele *Degete mici* și *Băiuței*, Filip Florian revine cu romanul *Zilele regelui* (Polirom, 2008), anunțat, încă de pe acum, ca una din revelațiile literare ale anului.

Dialogul cu Filip Florian a fost prilejuit de lansarea, în 24 martie, la librăria Gaudeamus din Cluj a noii sale cărți.

Șt.M.: - Romanul tău de debut, *Degete mici*, a „prins valul” - cum se spune, a avut parte de foarte multe cronici entuziaste, de câteva premii importante. Dintre autorii ultimei promoții poate că numai Dan Lungu a creat atâtea ecouri favorabile (în critică și în public). Cum te-a influențat/modificat succesul acestei prime cărți?

F.F.: - Sincer să fiu, nu-mi dau seama cât și cum m-a modificat, dar cu siguranță ceva s-a nîmplat fără știrea mea. Eu nu resimt foarte puternic schimbarea asta, s-ar putea ca alții s-o vadă, nu-mi dau seama. Însă chiar nu cred că cineva poate să rămână total imun și toată lumea să fie de acord că omul cu pricina e absolut la fel. Dar, repet, nu realizez deloc dimensiunile astea, ar putea fi minore (cum sper eu să fie) sau chiar mai mari (asta m-ar întrista). Altfel, am avut marele noroc că am scris-o cu un grad de egoism uriaș, în sensul mizei strict cu mine, adică al dorinței mele obsesive de a-mi da... Partea asta a doua, ce s-a nîmplat public cu cartea după tipărirea ei, nu m-a mai atins foarte tare. Momentul meu de imensă bucurie a fost când am încheiat romanul. S-a strîns în mine atîția ani dorința aia nebună de-a o scrie...

Șt.M.: - Și de-a debuta probabil...

F.F.: - Nu m-a preocupat să debutez. Sincer. De-a lungul vremii, cît eram ziarist, sigur că am scris proză scurtă, însă - am mai spus asta - se nîmpla veșnic să treacă șase luni, un an, și prozele vechi să nu-mi mai placă. În așa fel încît, deși multă lume mi-a zis „da' ai destule pentru un volum”, nu m-a interesat niciodată să apară acel volum, fiindcă eu nu mai credeam în textele alea. Veșnic îmi plăcea ultimul și-atît. De data asta a fost altfel, adică am trăit trup și suflet cu scrierea romanului ăsta, *Degete mici*. Cîteva ani n-am făcut decît asta, ș-atunci a fost cumva cu mine toată lupta, toată povestea asta, să văd că încă mai sînt în stare, că nu s-a terminat cu visul ăla al meu de-a scrie, din tinerețe...

Șt.M.: - Acum, tot în siajul apariției primei cărți, am citit într-un interviu că ai renunțat la job ca să te dedici scrisului...

Claudiu Groza (C.G.): - Este și o formulare pe care am reținut-o din dosarul de presă, de la a doua ediție a romanului *Degete mici*, că ai practicat o meserie care te-a „intoxicat”.

F.F.: - Da, da. Sincer, îmi vine greu s-o repet, pentru că, în general, cînd știu că am mai spus niște lucruri, mă simt foarte caraghios să le repet. Dacă aș spune altfel, n-aș mai fi sincer. Adevărul e ăla spus atunci și cred cu tărie în el. M-a intoxicat strict în sensul ăsta literar, deci eu chiar cred în povestea asta, că limbajul presei, mai ales al presei politice, e efectiv otrăvitor, nici măcar toxic, e ca o otrăvă lentă, dar sigură și mortală pentru partea aia din creier care lucrează cu literatura. Pur și simplu invadează o zonă de finețe, de nuanțe, ... acele amănunte minuscule care, de fapt, fac și lumea și literatura. Ea e invadată și de un limbaj stupid și plin de stereotipii și de o logică a textului foarte ritmată, cadențată, care ucide exact finețurile astea ale literaturii...

Chiar mă simțeam intoxicat, la modul fizic.

„Eu unul mă văd pe mine doar aici”

C.G.: - Bun, aici vine o întrebare, neapărat. *Avem de-a face în România, în momentul ăsta, cu scriitori care fac jurnalism și nu mai scriu și cu jurnaliști care au devenit scriitori între timp dar care continuă să facă și jurnalism. Pentru tine cum a fost să renunți pur și simplu la zece ani de presă?*

F.F.: - A fost calea mea, a fost rețeta mea. Mi-am dat seama că pentru mine, în chip particular, nu se putea altfel. Nu spun că asta e o rețetă general valabilă, nici o clipă, nici nu cred că există în situațiile astea extrem de importante, de viață de fapt, nu cred că există rețete oricui aplicabile. Pentru mine devenise însă clar că, dacă rămîn în ritmul și în meseria aia - ajunsese să scriu cîteva articole de radio (repet: numai politice) pe zi - pur și simplu se termina cu dorința mea de a scrie literatură. Și atunci am fost pus să aleg, dar a fost opțiunea mea, cu felul meu de-a fi.

Eu, din păcate, sînt un om care nu poate să facă mai multe lucruri deodată. M-am convins în timp, mult timp mă iluzionam că pot să fac mai multe lucruri în paralel dar se pare că nu pot. De asta, de pildă, cînd în ultima vreme mi s-au mai aruncat propuneri să fac scenariu de film, am refuzat categoric. Și aș refuza oricînd. Pentru că știu precis ce se va nîmpla: în momentul cînd mă voi apuca de scenariu o să pun cruce scrisului.

Șt.M.: - Poți trăi acum din scris?

F.F.: - Da, pot trăi acum din scris. E un miracol, e ceva uluitor și pentru mine, dar în condițiile astea de supraviețuire decentă și de insecuritate (niciodată nu știi precis dacă peste două luni o să ai sau n-o să ai bani), adică în felul ăsta așa de nesigur, totuși, se poate. Tot timpul, în ultimii trei ani de cînd trăiesc efectiv numai din asta, s-a ivit permanent cîte ceva care m-a scos din nevoi.

Șt.M.: - Ți-a venit vreodată să „dezertezi” din România? Îmi amintesc cum Mircea Cărtărescu spunea, la un moment dat, că și-ar dori să emigreze, eventual să locuiască la o fermă în SUA, în Midwest, departe de nebunia românească.

F.F.: - Nu, asta nu, niciodată.

Șt.M.: - Știi însă că, într-o vreme, ai locuit la Sinaia.

F.F.: - Pentru *Degete mici*, categoric. În primul rînd pentru că era o Sinaia... pînă de curînd. Într-adevăr, pare neverosimil cum s-a putut schimba orașul ăsta în cinci ani, e de necrezut. Dintr-un oraș tihnit, cu aerul ăla vechi, așezat, cu case de interbelic, cu păduri nesfîrșite, s-a defrișat aproape tot, s-au construit oribilități de nedescris, hotel lîngă hotel, unul mai obscen ca altul, șantier lîngă șantier. E un oraș invadat de hoarde de muncitori în construcții și de clădiri oribile. În numai cinci ani.

În privința poveștii de a pleca vreodată din România, nu, sub nici o formă. De mic copil am avut chestia asta ca subiect de discuție, fiindcă, spre exemplu, sora maică-mi a fugit în Germania cînd aveam zece ani, vara mea la fel, în Statele Unite, cînd eu aveam vreo cîșpe ani, deci știu problema. S-a tot discutat în familie, dar, de cîte ori am auzit despre asta, eu m-am strîns ca-n carapace. Chiar nu mă interesează.

C.G.: - De ce?

F.F.: - Nu știu de ce, îmi place aici. Sigur că mă sufocă mitocănia și mîrlănia care deja au devenit insuportabile în București. Sînt dincolo de ce mi-aș fi imaginat pînă și-n cele mai negre coșmaruri acum cîteva ani. Dar, chiar și-ășa, nu știu, încă poți să te duci în locuri nemaipomenite, prin asta înțeleg în tot felul de sate amărîte de cîmpie, de exemplu, pline de babe care-adună vreascuri și de moși care atîrnă pe la poartă, zi-lumină, tot timpul beți. Dar e nemaipomenit! Tocmai în tihna asta e chestia care mă face să iubesc la nebunie locurile astea.

Șt.M.: - Ai preferat să rămii printre „băiuței”.

F.F.: - Da, da. Nu am nici naționalisme, nici dependențe din astea, nici temeri față de

străinătate, fiindcă-n ultima vreme, datorită cărților, am călătorit foarte mult la tot felul de festivaluri, de lecturi publice. Pentru că, de fapt, astea sînt sursa de supraviețuire, mai puțin onorariile pentru cărți. Onorariile sînt așa, ca salariul pe două luni, să zicem. Dar, nu știu, eu unul mă văd pe mine doar aici.

Șt.M.: – Ai co-semnat, alături de fratele tău, criticul muzical Matei Florian, un roman, proiectul „la dublu” al familiei Florian. Într-un fel, mi s-a părut că acolo-ți făceai mîna pentru Zilele regelui. Le-am citit în ordinea apariției. În Băiuțeei recuperezi cu farmec, cu nostalgie, cu o emoție



Filip Florian

aproape halucinantă ca intensitate, toată textura aia a zilelor copilăriei și... nu-i o copilărie-șablon, o copilărie gri „tipic” comunistă.

C.G.: – Nu-i atmosfera din romanele lui Petre Barbu...

Șt.M.: – În același timp, același tip de lumină, de emoție, de căldură l-am regăsit și în Zilele regelui.

F.F.: – Pe mine mă bucură aducerea în discuție a numelui lui Petre Barbu, pe care-l prețuiesc enorm ca scriitor. El mi se pare unul dintre cei mai nedreptățiți scriitori foarte buni din ultimii ani. După părerea mea și după gusturile mele e net între cei mai buni, indiscutabil. În același timp, recunoașterea lui publică e cu totul subdimensionată. Nici n-o poți numi ghinion, nedreptate. Mă rog, contextele și ele contează destul de mult.

Cred că, în cazul meu, a fost un mare noroc că *Degete mici* a apărut în 2005, un an bun pentru tinerii scriitori.

C.G.: – Asta voiam să spun, nouăzeciști nu au prins același tren favorabil. Petre Barbu, Aldulescu au trecut atunci cînd au debutat aproape neobservați, pentru că nu se priza deloc proza românească...

F.F.: – Cînd a apărut, de pildă, *Dumnezeu binecuvîntează America* era încă un moment de pasiuni politice, lumea nu citea literatură română. Încă era perioada aia cînd se recuperau cărțile necitite în comunism, fiindcă erau cărți interzise. Nu mai interesa pe nimeni literatura română, nici pe editori nici pe cititori. E, în condițiile alea,

romanul lui excepțional a trecut aproape neobservat, la ce-ar fi meritat el, vorbesc.

În rest, ce să spun eu, scriind în *Băiuțeei* strict despre copilăria mea, ea nu putea fi gri cîta vreme chiar cred că am avut o copilărie fericită. Bineînțeles că știam perfect tot ce e în jur, adică aveam dimensiunea supremei tîmpenii comuniste, că tot întinerul ăla-l aveam și eu în casă, tot frig, tot mucegai pe pereți, frigiderul complet gol, cămara asemenea. Dar în condițiile alea, în primul rînd datorită mamei mele și – cred eu – și a bunicului meu, care sînt doi oameni fantastici, am avut o copilărie fericită, nepăsîndu-mi de sărăcia lucie a familiei din perioada aia. Și atunci ar fi fost absurd să mi-o descriu drept gri, ce sens avea asta?

„O îndrăgostire a mea față de-un tip de literatură”

C.G.: – Ai publicat *Degete mici* în 2005, *Băiuțeei* în 2006 și au fost imediat consecutive: tu nu publicaseși sau nu erai deloc cunoscut înainte.

F.F.: – Publicasem foarte puțin, chiar înainte de '89.

C.G.: – Cum a fost pe urmă?

F.F.: – Pe mine partea asta a doua nu mă interesează, fiindcă mă interesa atît de mult, totuși, să scriu după ce tînjisem atîția ani, încît eu mi-am consumat bucuria. Cronicile bune și premiile sigur că nu m-au lăsat rece, dar în nici un caz nu în ele am văzut eu marele cîștig. Adică ele au fost așa, procentual vorbind, 10 % maxim din bucuria legată de *Degete mici*, sincer. Puteau să nu fie și atunci procentajul ăla de 90% pentru mine ar fi fost cît 100%... Neavînd preocuparea asta pentru cum va fi cartea receptată, ce se va spune, ce se va-nîmpla cu ea, nici în bine nici în rău nu m-a atins prea tare ce-a urmat.

C.G.: – Mă gîndeam dacă echivalează publicarea acestor două romane consecutiv cu rezolvarea unei obsesii personale?

F.F.: – Probabil. Subiectele nu neapărat, dar ceva a gestat sigur, poate și frînturi de texte, bucățele care dup-aia s-au legat în cărțile astea mai mult sau mai puțin conștient. Sigur, ceva a zăcut în mine, a dormit mult timp. Asta era problema mea: mai reușesc să trezesc ceva-ul ăla adormit sau el doar me beton sau a și murit?

Șt.M.: – Zilele regelui e un roman cu scriitură „artistă”, elaborată, amintind de Ștefan Agopian (al cărui scris barochizant știu că-l prețuiești). Pe de altă parte Zilele regelui se desparte de neorealismul noilor romancieri, e și un pariu aici?

F.F.: – Nu e un pariu, e o îndrăgostire a mea față de-un tip de literatură și-atuncea, avînd o pasiune uriașă pentru genul ăsta de literatură și simțindu-mă cu vocea cel mai apropiat de culoarul ăsta al literaturii, n-am avut decît să-mi văd de ce mi-e mie drag a scrie. Chiar nu cred că e de făcut de nici un scriitor, în măsura în care pe el îl incită ceva, îi place ceva, e total absurd să faci altceva doar pentru a arăta că e capabil să facă și lucrul ăla sau de ce? N-am avut nici o miză de a mă raporta la altceva, la ce scriu alții. Pur și simplu, înainte chiar să termin *Degete mici*, într-un moment de impas cu cartea, mi-a venit chestia asta cu povestea unui dentist de secol XIX, dar așa... foarte în ceață inițial, numai că mi-a plăcut de la bun început atît de tare ideea

încît a... A stat în mine, la modul fericit, în sensul că eu știam că am deja și cartea următoare. Nu stăteam să-mi screm creierii ce-o să fac pe urmă. Ea a venit, mi-a picat cu tronc și-a rămas „cum închei *Degete mici* mă apuc de ea”.

Șt.M.: – Cum a apărut personajul ăsta fabulos, dentistul Joseph Strauss? Are existență atestată istoric?

F.F.: – Ceva adevăr este, dar este și rodul unor pseudolegende despre cine a fost primul dentist din București. E atît de incertă treaba asta... Chiar am tot auzit de-a lungul anilor diverși care susțin... cel puțin cinci variante diferite. Și chestia asta mi-a plăcut teribil. Cred că ea spune foarte mult și despre țara cu pricina și despre multe.

C.G.: – Zilele regelui are o construcție care e absolut spectaculoasă, pentru că, în primul rînd, eposul, structura orizontală a narațiunii este accesibilă oricărui cititor și e fermecătoare, dar există, în ramă cumva, un fundal istoric foarte documentat, unde sînt niște detalii proiectate în ficțional în anumite articulații ale lor, dar care sînt reale în bună măsură: începînd cu abdicarea lui Cuza, exilul lui, sosirea pe Dunăre a lui Carol I, jocurile politice, revoluția de la Ploiești...

F.F.: – Aici ține de plauzibilitatea poveștii. Adică eu am avut o poveste, desigur fictivă, dar cred eu că orice poveste trebuie să aibă ceva plauzibil în ea. Oricît de fantastică ar fi o poveste, chiar și cînd o spui unui copil cînd îl culci, ea trebuie să aibă ceva în ea credibil măcar pe un anume palier. Și atunci, sigur că avînd acest fundal istoric relativ exact te ajută teribil să transferi, din autenticitatea lui documentată istoric, un capital de veridicitate unei povești inventate.

Acolo nu puteai să te joci, că în fond sînt lucruri notorii multe și ele trebuiau să fie exacte. Pe urmă sînt tot felul de mărunțisuri de care te ciocneai pe măsură ce scriai, amănunte de genul cum noi ne aprindem acum o țigară: îți dai seama că atunci el nu putea conta pe brichetă, pentru că pe-atunci n-avea brichetă, și tu trebuie să vezi cum își aprindeau ei atunci pipa. De-astea m-am ciocnit la început enorm, de mărunțisurile astea de fapt. Totul era altfel, în această viață domestică imediată. Și atunci sigur a tot trebuit să mă uit la chestii de vestimentație, la bagatele de-astea, dar care iarăși au un farmec teribil. Măcar din punctul ăsta de vedere, secolul XIX îți oferă pe tavă – zic eu – literar vorbind. Din toate mărunțisurile poți să faci ceva teribil de plăcut, acuma ce-a ieșit nu mai pot eu să spun. Dar măcar bucuria aia a scrisului poți s-o ai în cel mai înalt grad.

A ignora lucrurile nevăzute face lumea, viața mai searbădă, deci cu atît mai mult literatura mai searbădă

C.G.: – Bun, dar există pe de-o parte povestea de dragoste – ca fir narativ orizontal – dintre Strauss și sîrboaică. Există fundalul istoric care e împințit de date concrete, trimiteri, dar există și un orizont care e concentrat în personaje sau întîmplări care trece de pitoresc și se apropie de magic: de pildă, prezența personajului Carol Popp de Szhatmary, Carol „acela”, cum îi zici tu acolo, sau înmormîntarea Gertrudei și a Irmei în București ca o legitimare a lui Strauss ca cetățean român.





F.F.: – Da, aici înțeleg bine întrebarea și mă bucur mult sincer. Chiar e una din întrebările pe care dacă cineva mă pune „ia-ți un interviu” mi-aș fi pus-o și chiar, din păcate, nu prea mi-a pus-o nimeni pînă acum. Pentru că e iarăși o țacăneală a mea la care țin enorm, asta: în orice există ceva magic, pentru că eu n-am nici o îndoială... N-o spun în sensul ăla religios, bisericos, ci în sensul convingerii mele absolute că în orice, și-n camera asta, mai e ceva ce noi nu vedem dar care undeva joacă un rol. Lucrurile astea nevăzute, de care probabil exact babele de la țară de care vorbeam mai devreme se tem, ele sînt pe-acolo, există. A le ignora eu cred că face lumea, viața mai searbădă, deci cu atît mai mult literatura mai searbădă.

C.G.: – *Această multiplicitate de planuri, de elemente stilistice și formule estetice, vine dintr-un soi de schelet pe care tu ți l-ai imaginat inițial, înainte de a te fi apucat să scrii? Adică lucrurile astea au fost socotite cu atenție sau au venit, așa...?*

F.F.: – Și-și, cred că exact așa e răspunsul. În mare, sigur că am știut despre ce va fi cartea. Repet: în mare. Ideea, story-ul e – să zicem – extrem de prescurtat, mult mai prescurtat decît dacă ai face sinopsisul unei cărți. Multe vin și pe parcurs și e păcat să le oprești dacă nu se leagă de ce, vezi Doamne, ți-ai bătut tu, de la început, ca niște țărui pe care să-i urmezi tot drumul. E un echilibru între planul inițial și lucrurile care vin pe măsura scrierii cărții. Eu așa cred. Sînt destule lucruri în carte, în mod cert lipsite din mintea mea înainte de-a mă apuca s-o scriu. Pur și simplu, chestia asta ar veni acum perfect. A spune, a, nu, n-o bag, că nu m-am gîndisem la ea pînă azi, mi se pare o tîmpenie.

Șt.M.: – *Dentistul și motanul Siegfried funcționează ca un binom perfect. Cînd ai creat personajul Strauss l-ai prevăzut și cu anexa lui pisicească?*

F.F.: – Da, da, l-am prevăzut.

Șt.M.: – *Eu însumi sînt un pisicofil declarat. Cît din viețile pisicilor tale transpare-n alcătuirea personajului Siegfried?*

F.F.: – Asta a fost clar,

C.G.: – *Ține de pattern-ul cărții...*

F.F.: – Da, de cînd mi-a venit ideea cărții asteia am știu de motan.

Șt.M.: – *Și-acum o întrebare ceva mai „răutăcioasă”. Un prozator sud-american, cred, descria jungla prin ochii unui anaconda, care o vede „serpește”. Ei, Siegfried vede lumea ca un adult uman –suprauman, evident acordînd enormă importanță unor detalii pe care noi le ignorăm, dezvaluindu-și o uriașă delicatețe (în relație cu pisoii și mița Manastamirflorinda) și adevărate talente muzical-poetice. Ai intenționat să-i conferi umanitate?*

F.F.: – Așa l-am văzut eu de la început și așa l-am dorit, n-am vrut să iasă altfel. Eu unul așa am vrut să-l fac, ca pe-un omuleț îmbrăcat în blană.

C.G.: – *M-aș întoarce în altă parte și te-aș întreba cum te raportezi la formula epică folosită azi în proza română, care e mult mai pragmatic-proximă?*

F.F.: – Eu sincer nu cred că există una. Chiar cred că e o trăsătură a perioadei asteia faptul că se scrie destul de diferit, adică cred că e pentru prima oară în ultimii ani – tare mulți ani – în care zic eu că se poate vorbi de o varietate destul de mare de abordări, cel puțin în proză. Numele sînt cele pe care le știm cu toții. Dar, uite, de pildă se vorbește în mod reflex despre trio-ul de la Iași, Lucian Dan Teodorovici, Florin Lăzărescu, Dan Lungu. Eu sincer, să mă bata Dumnezeu, știu că sînt preieteni, îi cunosc, îi prețuiesc, dar după părerea mea scriu diferit. Adică a spune mereu, pentru că sînt din Iași, *proza ludic-ironică nu știu cum punct și, gata!*, ai făcut un fel de salată cu toți trei, mi se pare un reducionism crunt și foarte comod pentru cel care îl folosește. Ei chiar scriu extrem de diferit, adică eu nu văd chiar nici o asemănare între ei. Alt clișeu, de exemplu, care a tot bîntuit cronică literară era „grupul de la MȚR”, Sorin Stoica-Călin Torsan-Cosmin Manolache-Ciprian Voicilă. În afară de faptul că erau colegi de birou la MȚR, sincer, nu văd nici o asemănare. De exemplu, Călin Torsan, după părerea mea, scrie, într-un fel, pe o linie a lui Daniil Harms, care n-are nicio legătură cu Sorin Stoica. Iarăși, am vorbit înainte de Petre Barbu, nu-mi găsesc așa de multe asemănări cu el. Chiar cred foarte tare în felul ăsta diferit. Uite o carte care mie mi-a plăcut foarte mult și despre care încă s-a scris destul de puțin, și-n care acel tip de finețe și de dezinteres profund, zic eu, pentru efectul imediat de succes și pentru ce înseamnă viața publică a cărții, dar în sine ea, după părerea mea, e o bijuterie literară, e romanul acesta al Adelei Greceanu, *Mireasa cu șosete roșii*. E genul de carte în care, după părerea mea, autorul n-a avut nici un dram de interes pentru ce se va spune despre cartea asta, ce-o să se comenteze: și-a dus obsesia pe limba ei 100% și admir teribil lucrul ăsta, adică gratuitatea asta a scrisului strict de dragul scrisului. Asta văd eu, poate văd anapoda, dar nu pot spune altfel.

Șt.M.: – *Rezzonezi în bună parte cu ceea ce a scris Octavian Soviany în Tribuna despre cartea Adelei Greceanu.*

F.F.: – Mă bucur, fiindcă realmente mi se pare o cartea rară, absolut rară, pentru că de mult cineva n-a mai scris o carte realmente cu spatele la ceilalți, nu în sensul de dispreț ci în sensul de a fi doar cu sine, atît.

C.G.: – *Da. Poate că e vorba de tipuri diferite de sensibilitate, așa cum se întîmplă firesc într-o literatură dinamică, unii scriu pe formula de sensibilitate a epocii lor (și în momentul nostru această formulă e pragmatic-proxim-existențială), iar alții se păstrează într-un soi de nișă unde duc mai departe o linie literară...*

F.F.: – Sigur, eu zic că e sănătos și bine faptul că e așa. Cred că e foarte bine. Cînd ești cititor, sigur găsești chestiile care să te lovească pe tine, pe gustul tău. Tipul ăsta, la noi, care s-a tot perpetuat așa, pe generații, pe curente, cumva reduce la un fel de limbaj unic, în alte date estetice. Din 10 în 10 ani, să zicem, modificate.

C.G.: – *Ești fanul vreunui scriitor român, străin?*

F.F.: – Sigur, admir enorm de mulți scriitori, doar sînt viu și plin de pasiune. Așa cum am o pasiune uriașă pentru Dinamo, am pasiuni uriașe și în literatură. Îmi plac enorm clasicii ruși, tot felul de autori, de la Saramago la Hrabal, la

Marquez... aici se fac liste nesfîrșite, e foarte greu să-i înșir pe toți... Buzzati... Pentru mine Buzzati a fost la un moment dat cu *Deșertul tătarilor...* Soția mea crede că *Deșertul tătarilor* e cartea care mi-a zdruncinat cel mai mult toate mecanismele astea de viață imediată. Și exclus nu e, în sensul de a fi contribuit enorm la ruptura mea cu gazetăria. Eu, totuși, nu cred că m-a influențat atît de mult, cum susține ea.

C.G.: – *Un critic, după apariția romanului Zilele regelui, susținea că folosești niște trimiteri la mitologia Bucureștiului care pot fi inspirate de o realitate imediată. Cum vezi România de astăzi? Ai fi în stare să scrii un roman inspirat de stricta contemporaneitate?*

F.F.: – Eu oricum sînt tentat tot timpul să fac ceva nou, fiindcă altfel nu mai văd sensul scrisului, adică să m-apuc acum să scriu un roman ca un constructor de poduri etc, m-aș lăsa de scris în minutul ăsta. E foarte posibil să fac lucrul ăsta (n.n., *să scrie un roman nou*). De altfel, ceea ce încep acum să lucrez – dar nu pot vorbi prea mult fiindcă sînt abia la primele pagini – are tangență, în orice caz mult mai mare, la contemporaneitate. Oricum personajele cărții asteia noi trăiesc astăzi, vor fi cu siguranță în carte și lucruri de astăzi.

C.G.: – *Cum te raportezi ca fost ziarist de politică la ce se întîmplă în România, la zbaterea socială să zicem?*

F.F.: – Ce să zic, e jale mare. Încerc să mă feresc de televizor, de toate neghiobiile. Cînd se mai întîmplă să mă nimeresc la cîte o chestie, sînt crucit de fiecare dată și sfîrșesc fie prin a mă enereva groaznic, fie prin...

C.G.: – *Dar seamănă România de azi cu România anii '66,' 71, 1900, din interbelic, din timpul lui Carol I?*

F.F.: – Eu, în orice caz, nu am vrut să fac în roman nici o trimiteră. Dacă seamănă destule, seamănă pentru că România e eternă-n felul ei... Cred, pe de altă parte, că seamănă și va semăna întotdeauna, cred că nu mai e nici o scăpare. Adică am fi niște copii să credem într-un comportament din ăsta germanic, la nivelul clasei politice, în onoare, loialitate, devotament pentru omul simplu, ăla care te votează. Astea sînt principii splendide pe care cred eu că-n România, 500 de ani de aici înainte, nu le va aplica nimeni. Eu unul n-am nici un dubiu... Totul e să nu ne lăsăm noi, să intrăm ca-ntr-un fel de boală, fiindcă vom fi fraierii lor, adică ei vor fi veșnic la fel, se vor juca cu noi exact ca și cu niște gîndăcei. Și noi suferim că de ce-i așa, că de ce nu se schimbă, de ce ei nu pot fi altfel, pînă la urmă noi sîntem fraierii în ecuația asta. Cred că noi trebuie să ne vedem de ale noastre, ei de ale lor, cu o indiferență reciprocă.

Șt.M.: – *Filip Florian, îți mulțumim pentru răbdarea cu care ai răspuns acestui șir de întrebări și sper să ne mai reîntîlnim la Cluj.*

Interviu realizat de
Claudiu Groza și
Ștefan Manasia
Cluj, 24 martie 2009

Schița unui mileniu de istorie

Florian Dumitru Soporan

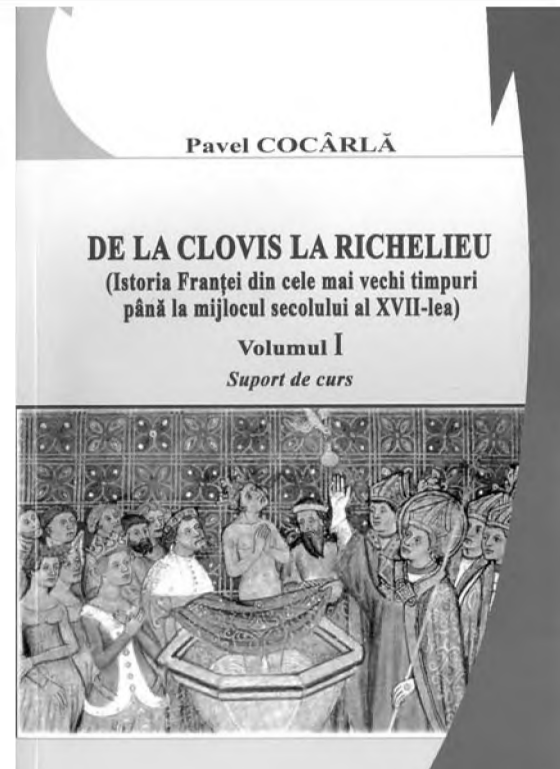
Pavel Cocârlă
De la Clovis la Richelieu, volumele I-II
Chișinău, 2008

Publicul interesat de realitățile Evului Mediu are ocazia unei lecturi aprofundate asupra acestei etape a genezei civilizației europene, grație contribuției unui exponent consacrat al studiilor medieviste românești. Lucrarea „De la Clovis la Richelieu”, publicată la Chișinău în 2008 de profesorul Pavel Cocârlă de la Universitatea de Stat din Chișinău, propune o amplă și documentată restituire a istoriei Evului Mediu francez, un studiu de caz asupra oamenilor și instituțiilor considerate paradigmatică pentru evul de mijloc în general. Dincolo de utilitatea socială a demersului științific, precizată chiar de autor, care își asumă intenția de a oferi un suport documentar pentru studenții și profesorii interesați de istoria universală, lucrarea se detașează în cadrul general al scrisului istoric românesc prin opțiunile tematice și elemente de metodă. În primul rând, se cuvine remarcată revenirea la o direcție tematică frecventată de istoricii români încă în etapa genezei istoriografiei noastre moderne, elaborarea de sinteze de istorie universală sau regională. O atare preocupare, aflată în relație mai ales cu învățământul universitar, a presupus o mai activă conectare cu spiritul științific al marilor școli istorice europene. Reevaluările unor momente ale istoriei noastre mai recente au determinat trecerea în plan secund a acestor preocupări, iar din acest punct de vedere, lucrarea de față tinde să acopere această cezură. Pe de altă parte, această trecere în revistă a unsprezece secole de istorie franceză este realizată într-o manieră pe cât de simplă pe atât de documentată, fără tentații eseistice inutile și cu aplicare la suportul evenimential. Plasându-și cartea sub auspiciile mențiunii cronistice a lui Raul Glaber, care căuta în istorie sursa unor învățăminte morale, autorul, la rândul său un spirit universal, cunoscător al școlilor istoriografice rusești, românești și germane, optează pentru nararea detaliată a faptului istoric, așa cum a rămas consemnat în sursele medievale, fără a evita controversalele dintre istorici asupra unora din temele abordate.

Dacă limitele intervalului cronologic avut în vedere sunt date de două personalități exponențiale pentru evoluția Franței, regele franc fondator al statului și bisericii și ministrul care a făcut din Regatul Franței prima putere a Europei și a impus ca supremă valoare politică rațiunea de stat, lucrarea nu este exclusiv o istorie a principilor și prelaților, a intrigilor și războaielor. Fiecare din capitolele sale conține mențiuni ample în legătură cu oamenii și spațiul, instituțiile și economia, evoluția bisericii și a legislației. Intenția de restituire globală a istoriei este evidentă încă din secțiunea introductivă, care include, alături de conturarea subiectului, o succintă trecere în revistă a datelor climaterice și geografice ale Franței, în maniera care și-a câștigat dreptul de cetate odată cu practica pozitivistă de a scrie istoria. Expunerea este divizată în patru părți, corespunzând scopurilor didactice ale autorului, și periodizării clasice a Evului Mediu. Prima parte, îndeplinind rolul de preambul, este dedicată

începuturilor antice ale istoriei Franței, de la primele atestări arheologice ale locuirii umane, la prăbușirea Imperiului Roman. Succesiunea formelor de civilizație, migrația celților în secolele V-VI î.CHR., cucerirea Galiei de către Caesar și romanizarea acesteia, începuturile creștinismului, se încheie cu un excurs istoriografic sumar, în legătură cu semnificația cuceririi romane pentru destinul civilizației franceze. Criza lumii romane și efectele sale asupra Galiei dau substanță capitolului final al acestei prime secțiuni. Instabilitatea politică, transformările economice și tensiunile sociale, amplificate de presiunea populațiilor barbare de la frontieră, alimentează manifestări de secesiune în Galia, iar reformele împăraților romani din secolele III-IV nu au putut asigura perpetuarea stăpânirii romane în provinciile apusene. Acestea din urmă au avut totuși un efect pe termen lung pentru dezvoltarea Franței, prin diviziunea administrativă între nord și sud, introdusă de Dioclețian, care a accentuat faliile lingvistice și de civilizație de mai târziu. Sfârșitul stăpânirii romane și așezarea în Galia a unor federații germanice au accelerat formarea sintezei romano-germane, care a generat nașterea popoarelor medievale, în epoca definită de autor ca timpul copilăriei Europei.

A doua parte a lucrării aduce în atenție istoria Franței în Evul Mediu timpuriu, secolele V-X, păstrând diviziunea clasică între etapa regatului merovingian și cea carolingiană. Pornind de la enunțarea câtorva teorii privitoare la originea și începuturile istoriei francilor, autorul schițează evoluția acestei seminții germanice, de la sporadice raiduri în provinciile romane, la statutul de federați ai Romei și aliați în lupta împotriva hunilor și a altor triburi barbare. Domnia lui Clovis și creștinarea francilor sunt analizate atât în lumina mărturiilor cronistice, cât și din perspectiva reflecției istoriografice de dată recentă, acordând fundamentelor instituționale din această etapă istorică o semnificație profundă. Evenimentialul cedează locul realităților economice ale Regatului Franc, unde agricultura cunoștea transformări structurale, meșteșugurile și comerțul resimțeau efectele slăbirii centrelor urbane. Societatea cunoaște la rândul ei transformări profunde, odată cu dezagregarea treptată a obștii gentilice a francilor și cu diferențierile evidențiate de prevederile legii salice privitoare la mărimea vergeldului. Instituțiile statului franc reflectă caracterul incipient al dezvoltării statale și sinteza între elementele administrației romane și formele de organizare ale cuceritorilor franci. Evocarea perioadei merovingiene se încheie cu o succintă istorie politică a regatelor rezultate din repetatele împărțiri între succesorii lui Clovis și a preliminarilor ascensiunii familiei majordomilor de Herstal. Succesele obținute de aceștia în efortul de limitare a puterii aristocrației, victoriile împotriva sarazinilor și poziția de protector ai bisericii romane, le-au asigurat succesiunea dinastică și au creat premisele izbânzilor lui Carol cel Mare. Campaniile sale, încoronarea ca împărat și relația cu papalitatea și cu Imperiul Roman de Răsărit, sunt evocate în ordine cronologică, într-un ritm apropiat de cel al cronicilor de epocă. Imaginea perioadei carolingiene este completată



prin studierea schimbărilor economice și a structurilor sociale, în curs de stabilizare în secolele VIII-IX. Dezmembrarea Imperiului Carolingian coincide cu momentul apariției exprese a diferențierilor lingvistice între francezi și germani, suprapuse loialităților etnice. Următoarele două capitole vizează evoluția bisericii în Regatul Franc, de la începuturile misionare și organizării, la poziția de intermediar al valorilor culturii clasice și la factorul de unitate și stabilitate a societății, precum și Renașterea carolingiană, cu redescoperirea scrisului și a interesului pentru construcția de edificii laice și religioase. În continuare, investigația se concentrează asupra mutațiilor economice intervenite în Franța secolelor IX-XI, a progreselor agriculturii, meșteșugurilor și comerțului, dar mai ales asupra cristalizării stărilor societății tripartite și a relațiilor complexe dintre aceasta și categoriile lipsite de privilegii. Aceste schimbări au loc într-un climat de instabilitate, marcat de raidurile celei de-a doua migrații, de slăbirea puterii regale și ascensiunea seniorilor, etapă care se încheie cu alegerea în 987 ca rege al Franței a unuia dintre aceștia, ducele Hugo Capet, întemeietorul dinastiei Capetienilor.

Partea a treia a cărții este dedicată evoluției Franței în Evul Mediu dezvoltat, din secolul al XI-lea, până în prima jumătate a secolului al XV-lea. De această dată, autorul optează pentru o restructurare a elaboratului istoriografic. Primatul este acordat factorilor economici și sociali care dau nota distinctivă epocii cunoscute în istoriografia franceză ca un timp al prosperității. Primele capitole subliniază progresele pe care le cunoaște agricultura, odată cu dinamizarea colonizării interne și cu creșterea demografică, noile tehnici care asigură creșterea productivității muncii în lumea satelor. În acest context, societatea rurală se restructurează la rândul ei, odată cu convertirea prestațiilor în muncă și produse în rentă în bani și cu eliberarea personală a șerbilor. Concomitent, Franța cunoaște o nouă realitate economico-socială, cea a lumii urbane, marea beneficiară a dezvoltării producției meșteșugărești și a schimburilor comerciale. Orașele se emancipează juridic prin lupta comunală și dezvoltă o strânsă relație cu monarhia, pe care o asistă în efortul de unificare

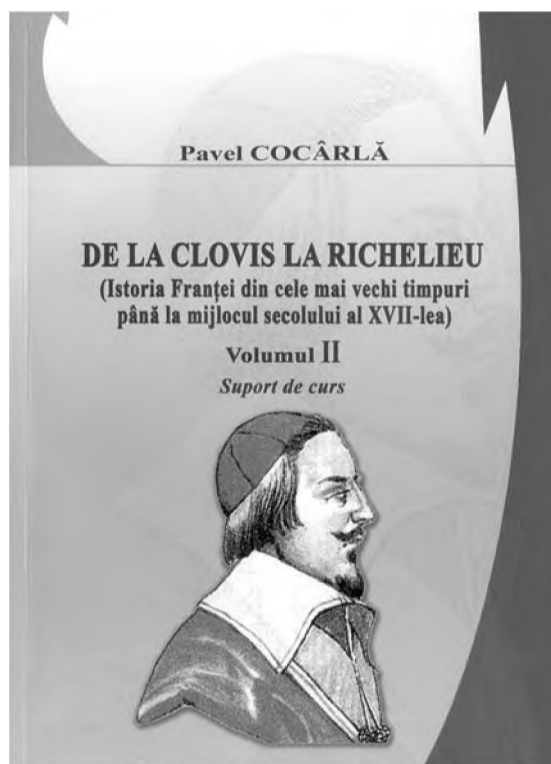




a țării. Situația bisericii franceze este analizată din perspectiva relației cu societatea, cu efortul de a restabili ordinea internă prin decretarea păcii lui Dumnezeu, dar și a propriei dinamici reformatoare. De o importanță aparte se bucură studiul ereziilor catare, valdense și albigense din sudul Franței și al urmărilor politice rezultate din combaterea acestora prin intermediul cruciadei. În succesiunea acestor notații, volumul al doilea se deschide cu capitolul dedicat biografiei politice a dinastiei Capetienilor. Firul conducător este efortul suveranilor de a-și extinde autoritatea asupra regatului prin limitarea puterii aristocrației, extinderea domeniului regal și controlul efectiv al acestuia și prin dezvoltarea aparatului administrativ al statului. Apogeul acestei tendințe este dat de domnia lui Filip al IV-lea cel Frumos, moment ce coincide cu trecerea la monarhia de stări, iar juriștii asigură suportul ideologic și administrativ necesar suveranului. Sub aceste auspicii, regalitatea reputează un succes total în disputa cu papalitatea, aflată de acum în prizonieratul francez de la Avignon. Aceste succese de ordin politic și economic sunt puse în cauză de criza Europei din a doua jumătate a secolului al XIV-lea și din prima jumătate a secolului al XV-lea. După ce trece în revistă principalele teorii propuse de scrisul istoric în legătură cu factorii care au determinat-o, autorul își orientează analiza asupra efectelor acesteia la nivelul societății franceze, insistând asupra ciumei negre, regresul demografic, scăderii producției agricole și a modificărilor pe care le înregistrează relațiile sociale. Orașele au de suferit de pe urma restrângerii comerțului și a permanentizării conflictelor militare. Dezastrul economic este completat de o evoluție politică nefavorabilă pentru Franța, odată cu stingerea dinastiei Capetienilor și începutului Războiului de 100 de Ani (1337-1453). În evaluarea acestui conflict secular, autorul acordă prioritate rivalităților economice dintre cele două țări. Succesele engleze sunt considerate o consecință a specificului armatei engleze, opinie conformă cu relatările contemporanilor, care apreciau superioritatea arcașilor englezi asupra cavalerilor francezi. Eșecurile monarhiei franceze și greutățile războiului accentuează tensiunile sociale, care escaladează în revolte țărănești și ale orașenilor. Expunerea capătă o dimensiune aproape narativă, în relație cu cadența evenimentelor prezentate. Refacerea parțială a Franței în timpul domniei lui Carol al V-lea este urmată de războiul civil și de reluarea luptelor cu englezii în timpul urmașului său Carol al VI-lea, de divizarea *de facto* a regatului și de restaurarea monarhiei franceze grație mobilizării populare inspirate de Ioana d'Arc și încoronarea regelui legitim la Reims. Sfârșitul războiului coincide cu restabilirea păcii interne și cu inițierea unor reforme fiscale și militare, în beneficiul puterii centrale.

Istoria Franței în Evul Mediu târziu face obiectul ultimei părți. Aici, evenimentialul se suprapune parțial cu datele economice și sociale. Refacerea așezărilor rurale și revitalizarea producției de bunuri la orașe sunt prezentate ca parte a politicii regale de consolidare a autorității statului, nevoită să facă față contestațiilor marii aristocrații și mai ales ambițiilor secesioniste ale ducilor de Burgundia. Lichidarea acestei din urmă amenințări sub domnia lui Ludovic al XI-lea și ansamblul politicilor sale au făcut din Franța una din principalele puteri ale Europei creștine și au permis succesorilor săi promovarea unei politici externe active la sud de Alpi. Expedițiile italiene și formarea ligilor antifranceze au adus regatul în

conflict cu majoritatea statelor vecine și au impus creșterea impozitelor. Pentru înțelegerea mai corectă a contextului general-european, autorul introduce aici o analiză sumară a tendințelor de dezvoltare a economiei europene, insistând mai ales asupra generalizării relației marfă-bani și asupra începuturilor acumulării de capital. Franța a asimilat aceste schimbări într-un ritm propriu, etapizat de autor într-o perioadă a progresului economic, urmată, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea de o perioadă de criză și stagnare. Economia și societatea sunt evaluate în aceeași manieră, cu preponderența agriculturii, în care se manifestă primele preocupări de raționalizare. Sunt subliniate progresele meșteșugurilor și începuturile producției manufacturiere, mai ales în industria textilă, ca și impactul dezvoltării instituțiilor bancare și al creșterii prețurilor, provocată de invazia metalelor prețioase din colonii. Dinamismul economiei a permis Franței să participe la descoperirile geografice și să se implice în cucerirea Lumii Noi. În plan politic, acestor schimbări le corespunde evoluția spre



monarhia absolută, ale cărei mecanisme instituționale fac obiectul unui capitol distinct. O atare tendință se manifesta de la sfârșitul secolului al XV-lea și a presupus identificarea totală a instituțiilor statului cu monarhia. Fenomene precum venalitatea oficiilor și generalizarea parlamentelor ca foruri juridice supreme, precum și inovațiile fiscale la care recurg suveranii sunt prezentate ca expresii ale noului regim politic. În continuare, se face trecerea la analiza politicii externe a Franței, dominată de continuarea luptelor din Italia, dar mai ales de noua rivalitate cu dinastia de Habsburg, transpusă în termenii personali ai disputelor dintre regele Francisc I și împăratul Carol Quintul. Cele patru războaie italiene și invaziile Franței, încheiate cu Tratatul de la Chateau Cambrais, sunt menționate în termeni aproape jurnalistici, cu mici comentarii referitoare la personalitățile protagoniștilor. Revenirea la aspectele ce țin de dinamica internă a societății franceze se face prin studierea răspândirii umanismului și Reformei. Fenomenul este pus în legătură cu contactele mai strânse cu lumea italiană și cu preocupările statului și nobilimii, fiind subliniată dimensiunea filologică și literară a umanismului francez. În ceea ce privește geneza ideilor protestante, acestea sunt considerate o consecință a situației bisericii

franceze și a speculației teologice a unor universitari precum Jean Calvin, ale cărui teorii asupra predestinării și societății creștine captau adeviziunea unei părți a nobilimii dezamăgite de eșecul războaielor italiene și a categoriilor burgheze. Aderența de care s-a bucurat calvinismul la nivelul unor categorii ale societății franceze și slăbiciunea temporară a monarhiei au determinat regruparea forțelor interne și declanșarea războaielor religioase. Evocarea lor are la bază periodizarea cu care operează istoriografia franceză, cu menționarea principalelor evenimente și evidențierea importanței opțiunilor și relațiilor personale care îi apropiau sau divizau pe protagoniști. Această epocă, reflectată de o bogată producție literară, se încheie odată cu dispariția dinastiei de Valois și cu încoronarea lui Henric al IV-lea de Bourbon, ale cărui politici economice și militare sunt prezentate ca acte patriotice de restabilire a unității Franței. Anii tulburi care au urmat asasinării sale coincid cu intrarea pe scena politică a lui Armand de Richelieu, devenit prim-ministru al regelui Ludovic al XIII-lea și conducătorul *de facto* al Franței. Capitolul final al cărții este dedicat activității acestei personalități marcante a timpului său, măsurilor sale vizând întărirea puterii centrale și restabilirea ordinii. Sunt reliefate realizările sale în plan economic și în expansiunea colonială, dar mai ales succesele din politica externă, unde implicarea Franței în Războiul de 30 de Ani i-a asigurat primatul între marile puteri europene. Autorul își încheie expunerea cu prezentarea succintă a reflecțiilor politice ale cardinalului, cuprinse în memoriile sale și în testamentul său politic, înregistrând atașamentul său față de paradigmele monarhiei absolute și față de interesele statului. Aceste două realități determină poziția sa față de nobilime și față de popor, rămasă aproape oficială dealtfel pe toată durata așa-numitului vechi regim.

Această vastă lucrare își respectă pe deplin vocația științifică și didactică, punând la dispoziția celor interesați de problematica Evului Mediu francez o necesară sistematizare tematică. Numeroasele trimiteri bibliografice sunt de natură să sugereze surse pentru o eventuală documentare mai aprofundată pe o temă anume. În altă ordine de idei, un merit semnificativ al acestei scrieri este concilierea fericită a demersului științific cu accesibilitatea. Limbajul simplu asigură o lectură inteligibilă nu doar pentru publicul familiarizat cu terminologia medievală, dar în egală măsură și pentru cititorii de istorie în general. Accesibilitatea este asigurată și de dimensiunile reduse ale capitolelor și subcapitolelor, de ritmul alert al expunerii și de traducerea unor termeni citați în expresia franceză.

Prin tematica abordată, structurarea și expunerea discursului, lucrarea „*De la Clovis la Richelieu*” răspunde scopurilor pentru care a fost redactată și, mai mult, oferă publicului larg posibilitatea de a cunoaște în linii generale timpuri și oameni intrați în memoria colectivă mai ales ca figuri ale genurilor beletristice. ■

Istorie trăită, istorie scrisă

Ioan Bolovan

Ioan Rus
Tribut plătit speranței
 Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2008

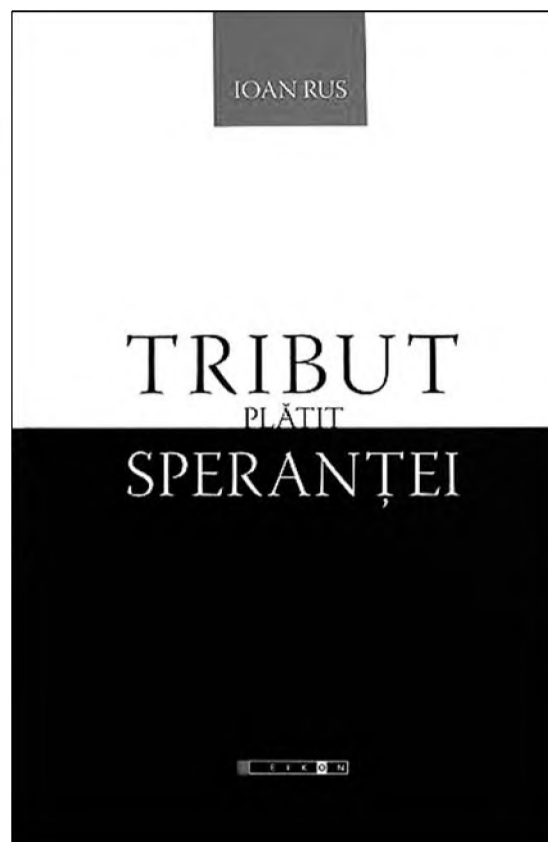
Acestui text i se potrivește probabil foarte bine zicala „mai bine mai târziu decât niciodată”. Deși am intrat în posesia cărții și am citit-o cu mult interes la sfârșitul lunii februarie, am tot amânat așternerea pe hârtie a impresiilor din motive care țin mai degrabă de subiectiv decât de altceva. Voiam în primul rând să descifrez sensurile profunde ale titlului cărții lui Ioan Rus, să mă conving ce anume i-a inspirat o atare formulare. Apoi, mai era ceva în propria-mi stare de spirit care mă ținea departe de însemnările fugare făcute la lecturarea celor câteva sute de pagini, ceva nedefinit ce mă împiedica să elaborez un text încheiat. Se prea poate să fi fost cenușul predominant și deprimant al unui oraș murdar într-o iarnă prea mult prelungită, mai ales că eu mă număr printre meteodependenți. De câteva zile, soarele cald și prietenos al unei primăveri întârziate și care se grăbește parcă să recupereze frigul ce ne-a ținut împresurați fizico-vestimentar și psihic mai mult decât era firesc, precum și revenirea la viață a naturii mi-au creat o dispoziție propice reluării notelor despre această carte. Și nu în ultimul rând, tocmai în martie-aprilie 2005, acum patru ani, într-o vreme asemănătoare cu cea din aceste zile senine de primăvară, s-a petrecut ceea ce presa a numit „Primăvara de la Cluj”, respectiv începutul unei transformări structurale a partidului din care făcea parte Ioan Rus. Această cheie de scriere a recenziei mele era mai mult decât necesară fiindcă în general eu sunt o fire optimistă, dar și pentru că Ioan Rus a fost la rândul său un optimist, cel puțin în cei opt ani de experiență politică pe care-i cuprinde prezenta lucrare. Și cred că încă mai este un optimist, fiindcă în ultimele patru pagini ale cărții a folosit de 14 ori cuvântul *cred!*

Revenind asupra titlului cărții de față, primul lucru ca și istoric, atunci când văd cuvântul tribut, este asocierea acestuia cu o lungă perioadă de timp din istoria medievală a românilor. Desigur, cuvântul *tribut* este mai vechi, de proveniență latină, și avea semnificația de dare, impozit. Însă la sfârșitul lucrării lui Ioan Rus nu am găsit nicio asemănare între ceea ce însemna tributul în antichitate sau în Evul Mediu în general, și în cel românesc în special, respectiv obligația – de regulă în bani – pe care o putere cuceritoare (în cazul nostru Imperiul otoman) o impunea unui popor învins și supus și care se achita la date fixe. Domnii români plăteau tribut Înaltei Porți pentru a răscumpăra pacea și a-și menține stabilitatea domniei, pentru a conserva o realitate politică. Ioan Rus a plătit un tribut nu pentru a conserva ceva, dimpotrivă, pentru a schimba o realitate anacronică. Dacă domnii români și apoi cei fanarioți plătitori de tribut turcilor s-au complăcut în a menține o stare de lucruri, Ioan Rus s-a ridicat împotriva comportamentelor fanariote și a unui sistem instituționalizat ce prelungea în viața politică din România practici și cutume ce nu-și mai aveau locul într-o țară ce aspira să adere și apoi să se integreze în structurile euro-atlantice. Aceasta este deosebirea funciară între cei care până mai ieri (sau poate că încă și în prezent!) au plătit tribut pentru a se menține la tron sau în funcții, perpetuând slugărnicia și umilința, incompetența

și iresponsabilitatea, și Ioan Rus, care a plătit tribut (sacrificând suflet, energie, timp, chiar și bani în campaniile electorale) pentru a schimba ceva în această țară, pentru a promova valori precum demnitatea, onestitatea, competența. Paginile cărții ne arată cum nu de puține ori în cei opt ani descriși în carte, Ioan Rus a pendulat între „speranță și disperare”, pentru a cita titlul unei documentate lucrări a lui Vasile Pușcaș, alt membru marcant al Grupului de la Cluj, la fel de implicat ca și Vasile Dâncu în lupta dusă de Ioan Rus pentru schimbarea în bine a României. O arată fără echivoc autorul atunci când recunoaște în mai multe rânduri că „diferența dintre vise și dezamăgiri înseamnă viața cea reală, căreia îi plătim zilnic tribut” (pag. 40 și 449).

Lucrarea este concepută în mai multe capitole, inegale ca și cantitate dar la fel de egale ca și relevanță, semnificație. Simpla lor enumerare evidențiază poziția bivalentă în care s-a aflat timp de mai mulți Ioan Rus, respectiv cea de actor dar și regizor în viața publică din România: Toleranță zero, Vise și vize, Statul cetățenilor, Lângă inima Transilvaniei, Grupul de la Cluj, Programe Politice, Agenda integrării europene și euro-atlantice, Articole de presă, Epilog. Deși materia primă a acestor capitole este variată (interviuri, articole în diverse publicații, declarații de presă, discursuri, materiale de analiză și bilanț, programe politice etc.), ea învederează o implicare totală a lui Ioan Rus în activitățile ce au decurs din îndeplinirea unor înalte responsabilități administrative și politice: ministru de interne, vicepreședinte al PSD, lider al curentului reformist din același partid ș.a. Fie că s-a angajat pe drumul greu al reformării Ministerului de Interne unde cel mai mare succes l-a reprezentat demilitarizarea poliției, fie că a vrut și a reușit să redea românilor demnitatea negociind cu partenerii europeni ridicarea vizelor, fie că a gândit și orchestrat alegerea în mod cu adevărat democratic (și pentru prima dată într-o asemenea manieră) a unui președinte al PSD, ceva l-a însoțit în permanență pe Ioan Rus. Ceva care trăda o personalitate ce i-a impresionat până și pe cei ce se declaraseră împotriva stângii. O mărturie foarte bine în iunie 2004, într-un editorial, și regretatul Octavian Paler: „Fără să-l cunosc pe fostul ministru al Administrației și Internelor, bazându-mă strict pe «impresii», nu l-am putut așeza, mental, niciodată în galeria tipășteștilor, cațavencilor și farfurizilor din PSD și guvern. Ceva din aerul său serios, auster, din reținerea foarte ardelenească, aș zice... m-a împiedicat să mi-l închipui sărind să-i ia o scamă de pe rever primului-ministru... Cineva care n-a vrut să lingușească pentru a face carieră la București, într-o vreme în care slugile, trepădușii, mercenarii și papagalii abundă, dă semne că ar avea ceva foarte rar astăzi: caracter” (pag. 540).

Pentru toate acestea, câte le-a imaginat, exprimat și materializat, Ioan Rus a plătit tribut. Fiindcă am plonjat la începutul materialului prin câteva comparații în istorie, putem remarca din aceeași istorie că mai mulți domni români au decis la un moment dat stoparea plății tributului și au încercat să se răzvrătească față de Poartă, unii reușind pentru scurt timp să-și impună poziția în detrimentul turcilor. Chiar dacă au fost înfrânți la un moment dat, faptele lor au rămas pentru posteritate drept un imbold pentru generațiile viitoare. Mihai Viteazul a devenit chiar un simbol al luptei românilor în epoca modernă



pentru realizarea statului național român. Cartea, și implicit o perioadă lungă din viața lui Ioan Rus este o sursă de cunoaștere și un suport important pentru înțelegerea timpului politic de la începutul mileniului trei; ele oferă modele ce nu trebuie neapărat copiate sau imitate, dar de la care trebuie pornit pentru a evolua și dezvolta viitorul. Poate că optimismul l-a cam părăsit la finele cărții pe Ioan Rus, poate că a obosit să lupte cu morile de vânt, sau poate că pur și simplu a simțit nevoia să se retragă deliberat și temporar din istorie pentru a supraviețui, ca să folosesc o expresie dragă lui Lucian Blaga. Dar pentru a rămâne la termenii blagieni, este nevoie (și așteptată în același timp) revenirea în istorie a unui om care poate da un alt curs realităților politice viitoare. La sfârșit dar nu în cele din urmă, amintesc că un condensat și emoționant text, intitulat „În loc de prefață” îi aparține lui Vasile Dâncu, iar ediția de față a fost îngrijită de Anuța Abrudan, doi apropiați ai lui Ioan Rus care i-au rămas alături dincolo de orice încercări pe care viața le-a așezat înaintea lor. De ce am făcut această mențiune, simplu, atitudinea celor doi este simptomatică pentru o altă valoare pe care Ioan Rus a așezat-o la temelii construcției sale: loialitatea. O carte document dar și o carte formativă deopotrivă, *Tribut plătit speranței* merită să fie citită de toți cei care-i suntem contemporani lui Ioan Rus pentru că în ea ne regăsim parțial fiecare dintre noi.

antropologie culturală

Sașii din Transilvania și obiceiurile lor

Veronica Maier

Cu aproximativ un secol în urmă, istoricii sași aveau o imagine mult mai idilică despre așezarea sașilor în aceste locuri. Ei credeau că, o mare parte din germani ar fi plecat de bună voie și din proprie inițiativă în îndepărtata Transilvanie, într-un ținut pustiu, în care și-au putut alege, după plac, regiunile cele mai adecvate locuirii. Adevărul, însă, se prezintă mult mai prozaic; coloniștii nu au venit în calitate de cuceritori, ci au fost chemați de regele Ungariei, el repartizându-le și zonele de colonizare. Ei au venit în apărarea țării, regele așteptând de la ei impozite semnificative, pricepere în practicarea diverselor meșteșuguri și stimularea comerțului. Așteptările regelui au fost pe deplin îndeplinite de coloniști în pofida numărului lor relativ redus.

Sașii sunt o populație de origine etnică germană, stabilită în sudul și în nord-estul Transilvaniei începând cu mijlocul secolului al XII-lea. Colonizarea Transilvaniei cu germani a avut loc în timpul domniei regelui Géza al II-lea (1141-1162) al Ungariei, fiind justificată, în esență, prin rațiuni de ordin economic și militar.

Nu deținem mărturii scrise privind perioada colonizării, dar din Diploma Andreană a anului 1224 reiese că acești coloniști, numiți "loialii noștri oaspeți germani" au fost chemați între 1141-1162 pe teritoriul provinciei Sibiu.

Numele de "sași" le-a fost dat de maghiari, astfel că această denumire nu ne ajută deloc în identificarea patriei lor de origine. Se spune totuși că majoritatea coloniștilor au venit probabil din episcopatul Köln.

Trăind împreună secole de-a rândul, ei au format o comunitate compactă a sașilor ardeleni, care a dispus până acum aproximativ un secol (1876) de o regiune autonomă cu administrație și jurisdicție proprie.

Deși în mare parte dispăruți de pe teritoriul țării noastre sașii au lasat în urma lor cultură, istorii, obiceiuri și tradiții. Printre cele mai cunoscute reminiscențe tradiționale rămâne obiceiul de nuntă, legământ care nu este de neglijat în nicio societate.

Căsătoria era privită de către sași ca un târg, un act de cumpărare, de aceea acest termen de "cumpărare" (Kaufakt) a dăinuit de-a lungul secolelor, putând fi auzit chiar și în zilele noastre (ce-i drept mai rar).

Un tânăr care dorea să se căsătorească, trebuia mai întâi să anunțe părinții fetei despre intenția sa și, cu respect, să ceară mâna fetei. La casa fetei, viitorul mire mergea însoțit de un pețitor, meșter în arta negocierilor dar și garant al seriozității viitorului act matrimonial. Aceștia erau primiți cu mare fast (mai ales dacă partida era dorită) de tatăl fetei și în aceeași zi stabileau și data și discutau și despre pregătirile de nuntă.

Până și condițiile meteorologice din ziua în care se făcea schimbul de inele între tineri, era de luat în seamă, căci, zice-se că arată cum va fi viața tânărului cuplu căsătorit. O zi însorită însemnând viață frumoasă, fericită cu belșug în toate, pe când o zi ploioasă prevestea neîmplinire, nevoi, durere, chiar despărțire.

Schimbul de inele, marca faptul că tânărul cuplu va începe o nouă etapă de viață, nu foarte

lungă căci, spune un proverb german, "langer Brautstand, kurzes Eheglück" (logodnă lungă căsătorie scurtă și/sau nefericită), perioadă în care trăiau mult mai apropiați și aveau posibilitatea de a se cunoaște mai bine. Acest schimb de inele era totodată o promisiune, nu încă în fața lui Dumnezeu, că se vor dăruți unul celuilalt. După cum era de așteptat acest eveniment atât de important trebuia sărbătorit cum se cuvine, cu mâncare și băutură din belșug. Acestui festin al promisiunii i s-a dat numele de logodnă (Verlobung). După logodnă începeau și pregătirile de nuntă, căci trebuiau multe puse la punct, și familiile mirilor nu-și permiteau să se facă de rușine în fața comunității și a preotului. Numai pentru serbarea din ziua cununiei pregătirile începeau cu aproximativ o săptămână înainte.

Lunea dimineața prietenii mirelui porneau în pădure pentru a aduce bradul de nuntă. A doua zi dimineața, marți, femeile din neamul miresei porneau pe străzi cu un clopot mare, chipurile, pentru a trezi neamurile mirelui, care erau datoare de a ajuta la copt. În următoarele zile se pregăteau tot felul de bunătați, mâncăruri din carne de găină și porc.

Cu o zi înainte de nuntă junii organizau o ultimă petrecere de rămas bun pentru viitorul mire.

În dimineața nunții se prezenta la casa miresei un sol care aducea darurile de nuntă din partea mirelui. Aceste daruri constau într-o pereche de pantofi, pe care mireasa trebuia să-i poarte în drumul ei spre altar, batiste, bentițe, un batic, mere și nuci (acestea simbolizând, prosperitate, sănătate, ani mulți, fericire).

În curtea bisericii, în majoritatea satelor săsești neamurile miresei se așezau în dreapta intrării, iar neamurile mirelui în stânga, în așa fel încât să creeze un culoar prin care tinerii trebuiau să treacă în drumul lor spre altar. Pare ceva lipsit de importanță, dar și acest mic gest al rudelor și prietenilor sugera grija și sprijinul pe care participanții la acest eveniment sunt gata să-l acorde tinerei perechi.

Întorși de la altar după ce își jurau veșnică credință unul altuia, în fața lui Dumnezeu, se îndreptau spre casa miresei, la masă, dar acolo spre surprinderea lor găseau porțile blocate de către prietenii miresei înarmați cu bețe. Prietenii mirelui reușeau întotdeauna să deblocheze intrarea astfel încât alaiul să intre (spre bucuria tuturor) nestingherit în curte. La poartă se postau două femei pe post de paznici. Una dintre ele îl spăla pe fiecare invitat cu apă, iar cealaltă îl ștergea cu un prosop. Pentru acest proces se încasa o taxă de curățare și trecere.

În curte o masă mare plină cu bucate aștepta întreg alaiul. În timpul acestui ospăț avea loc și *cinstea*, care consta în declarare cu voce tare, de către fiecare invitat, în fața tuturor nuntașilor a obiectului, animalului donat noii gospodării sau a serviciului cu care se va pune la dispoziția tinerilor. Masa pregătită de familiile mirilor era completată și de bucate pregătite de fiecare nuntaș.

Petrecerea lua sfârșit cu „descălțatul miresei” (Ausschuhlen) și „dansul panglicii” (Bortenabtanzen). Femeile făceau un cerc în



mijlocul căruia se afla mireasa. Aceasta era învărtită atâta timp până când îi cădea panglica (semn distinctiv al fecioarelor) din cap. Plângând mireasa părăsea cercul în timp ce femeile îi cântau „Noul meu statut” (Der Stand in dem ich trette)

A doua zi de nuntă, intitulată „Jungfrauentag” era doar o continuare a nunții, cu mâncare, băutură și dans. Cel care ajungea primul în această dimineață lua o mătură cu care încerca să adune și să-i scoată afară pe ultimii cheflii rămași de seara. După micul dejun soseau femeile cu rozmarin, apă și un prosop pentru a-i învia pe bărbați (se vede treaba că și atunci ei, bărbații, duceau greu cu licorile bahice).

În timp ce le stropeau fața cu apă rece cântau așa:

Mer sellen ich e kiejt weschen,
(Trebuie să vă spălăm puțin)
Dad er besser kennt essen.
(Ca să puteți mânca mai bine)

Cum nu puteau mânca uzi, erau sterși pe față de alte femei, care întotdeauna aveau și câte-o cârpă cu care au șters funiginea sobei. Cum prindeau câte un bărbat cu simțurile mai adormite, îl înegreau pe față, să fie de râsul invitaților, iar lui să-i fie învățatură de minte, ca altă dată să fie mai cumpătat. Așa, sub formă de glumă își corectau comportamentul unul altuia, fără urmă de dușmănie și ură.

Mama și prietenele ei împodobeau pentru prima dată mireasa ca tânără soție. Spre prânz tânara mireasă mergea la biserică pentru a fi inițiată în tainele vieții de familie. În tot acest timp petrecerea continua, presărată cu tot felul de ghidușii pe care și le făceau unii altora, ca de exemplu, bărbieritul bărbaților. După două zile de chef și o noapte nedormită barba era cam mare. Femeile hotărau să-i barbierească ele, nu cumva ca lor să le tremure mâna după atâta osteneală. În loc de săpun, femeile foloseau cărămizi, în loc de pământ, crengi de ienupăr, iar în loc de brici, câte un os cu care îi bărbierau pe bărbați (muncă care era și răsplătită).

Tot în această a doua zi de petrecere și distracție este luată și zestrea fetei de la casa părintească „de Trun owhuelen”. Mirele venea cu căruța frumos împodobită, își urca mireasa în căruță după care cerea zestrea de la părinții fetei. Cutia cu zestrea era pusă apoi în căruță. În drumul lor prin sat primeau multe din lucrurile *cinstite* la masă.

De abia a treia zi se termina distracția. Oaspeții se adunau acum pentru a mai savura ultimele bucate de la nuntă. În această zi sunt cinstite

religia

philosophia christiana

Despre nimic și vocație

Nicolae Turcan

Nihilismul reprezintă punctul maxim la care poate ajunge gândirea umană.

Fascinația nimicului e atât de irezistibilă pentru inteligența umană, încât îmi vine să spun că dacă Dumnezeu n-ar fi venit în istorie, ne-am fi nimicit de mult. Întruparea a *amânat* apocalipsa, lăsându-ne timp să transformăm nimicirea în nimicnicie – experiența zilnică a nimicului, atunci când harul Duhului Sfânt nu îndumnezeiește...

E suficient să iei aminte la gândurile tale câteva minute, pentru a-ți da seama că ai cu nimicul o înrudire fundamentală.

Nu trebuie să te prăbușești în rău, ești deja una cu pământul. Ca și cum răul ți-ar premerge și te-ar alcătui. Numai că până aici, până la această prăbușire deja dată, s-a coborât și Cel ce a biruit răul, paradoxalul Dumnezeu-om.

Contrariul nimicului nu e ființa, ci învierea.

Logica nimicului nu este aceea de a transforma tot ce există în neant, adică de a nimici; atare operațiune e înscrisă în creație încă de la nașterea ei: dispariția urmează apariției, moartea urmează vieții, descompunerea însoțește, ulterior, compunerea etc. Esențială în nihilism este tocmai fascinația pe care nimicul o trezește, adică nimicnicirea. E ca și cum marele salt în neant ar fi înlocuit cu pași mici care, chiar dacă merg în aceeași direcție, va fi nevoie de trecerea timpului pentru a ajunge acolo. Este timpul în care nimicul se contemplă pe sine, omul fiind doar o victimă *fascinată* de această contemplație originară.

Nimicul nu nimicește, ci nimicnicește.

Negația nu poate fi înțeleasă în absența unui da, a unei afirmații care să-i premerge. Așa se înțelege de ce la început n-a putut fi nimicul. Până și ideea unei materii preexistente creației, din filosofia greacă, e suficientă să argumenteze în favoarea ideii că nimicul deține un loc *secund* în această dialectică. Chiar dacă acest loc secund poartă pe chip toate trăsăturile *sfârșitului*.

„Să fii un nimic”, iată o expresie care spune multe. Mai întâi faptul că nimicul poate avea

bucătărele care au lucrat pentru bunul mers al petrecerii. În timpul acesta mireasa era plimbată pe străzile satului pentru ultima oară în compania muzicanților. Nunta se încheia numai după ce vornicul își lua ramas bun, în numele nuntașilor de la tână pereche.

La oraș lucrurile erau puțin mai diferite. Căsătoria trebuia în primul rând anunțată la primărie. Socrul mic primea de la primărie un bilețel pe care era trecut numărul de persoane pe care avea voie să le invite, cât și suma care era permisă să o aloce organizării nunții. La o nuntă de tâmplari era permis, potrivit ordinilor primăriei din Sibiu din anul 1685, să se servească doar varză, carne și vin. În Sighișoara erau date niște

ființă, îl deosebește, vorba lui Vulcănescu, de neantul absolut; în al doilea rând, articolul „un” care-i stă alături, demonstrează că nimicul nu este marele Nimic, ci un nimic regional dar eficace, sinonim ratării. Ceea ce vrea să spună că efectele acestui tip de nimic nu este desființarea totală, dispariția, ci doar coruperea, micșorarea, deturnarea de la un sens, de la o vocație. Nimicul din această formulare e mai degrabă sinonim cu răul și eficiența lui, decât cu antonimul ființei.

Vocația nu este carieră, vocația nu este ratare. Întâlnirea vocației înseamnă să descoperi drumul prin care vei da mărturie despre faptul că Dumnezeu este viu. Viața lui Dumnezeu în viața omului înțelegător, așa am putea defini vocația. Ca pe o mare revelație *particulară*, dar deschisă către universalitate.

Când nicio suferință nu-ți mai amenință drumul, când moartea nu mai are importanță, căci în ciuda lor, drumul în sine este împlinire, iată semnele vocației.

Să ai deodată conștiința alegerii, după ani întregi de conviețuire cu cea a ratării. O experiență atât de mirabilă încât, înaintea ei, ar putea păli până și filosofia.

Să-ți vinzi toate averile, cum spune parabola evanghelică, pentru împărăția lui Dumnezeu, așa arată vocația. Împărăția a lui Dumnezeu în istoria personală a fiecăruia și descoperire a căii către această împărăție.

Vocația nu integrează conflictul, ci îl înghite, așa cum apele mării înghit pietrele pe care copiii le aruncă din joacă. Pentru că nu are de-a face cu vreun fel de carierism, vocația nu are a se împlini decât ca răspuns la chemarea care i-a fost făcută. Toate celelalte sunt mici lătrături de câini, la trecerea ursului.

Vocația ține de eternitate, nu de timp. Cu toate acestea ea nu este o ieșire din lume, în sensul radical al termenului, ci o rămânere în lume în virtutea unei trimiteri, deodată însă cu depășirea lumii. Vocația nu rămâne în lume, dar în drumul ei, poate ridica lumea la sensuri ce

reguli și mai clare care trebuiau urmate. Varza spre exemplu trebuia servită la ora opt fix, altfel erau sancționați cu o taxă de zece guldeni. (Nu întâmplător am dat exemplul cu varza, deoarece și în zilele noastre, cu ocazia întâlnirii sașilor la Biertan sau la Nürnberg din meniu nu lipsește varza - chiar dacă nu este impusă de primărie). Dansul trebuia să înceapă la zece, iar muzicanților care nu începeau să cânte la ora zece fix li se aplica o amendă de cinci guldeni. Pentru buchetul miresei nu era permisă decât folosirea florilor naturale.

Am încercat prin aceste câteva gânduri, să vă conduc înapoi în timp, să retrăiți vremuri nu de mult apuse, să simțiți din nou pe uliți mirosul

amintesc de contemplația duhovnicească.

Pentru cel care și-a găsit vocația, ratare nu mai există. Vocația nu e importantă pentru că se împlinește în ceva – operă de artă, fapte de sfințenie etc. –, ci fiindcă preschimbă o viață fără direcție, dominată de facticitate, într-una destinală.

Vocația împlinește chiar atunci când nu se împlinește.

O poartă îndelung căutată, ce se deschide pe neașteptate, lăsând explozia de lumină să ordoneze firul timpului, așa arată vocația.

Diferența între falsa vocație și cea veritabilă este aidoma diferenței dintre o problemă și răspunsul adevărat. Incertitudinile maculate de superbie ale celei dintâi *versus* certitudinea calmă a celei din urmă.

Vocația nu este înțelepciune, nu este drumul către înțelepciune, dar seamănă atât de mult cu înțelepciunea că, în vremuri întunecate, ele se pot confunda.

Semnul autenticității vocației este tocmai indiferența ei față de *măsura* propriei împliniri: fie că reușește să ajungă întâiu, fie că rămâne cel din urmă, omul de vocație nu se va tulbura. Iar aceasta nu ca rezultat al exercițiilor și ascezei practice, ci doar în virtutea naturii sale.

Ținând de esența contemplației, vocația nu se privește pe sine cu imperativele carierei, ci rămâne liberă să fie sau să nu fie, neputându-se pierde în niciunul din cazuri.

Vocația este sfințenia nesfântului.

Falsa vocație își pune mereu probleme, cea autentică nici măcar nu le vede.

Să existe oare o vocație a carierismului? Dacă da, ea e culmea falsei vocații. De aceea nefericirea n-o ocolește nicicând, indiferent de câte onoruri s-ar bucura.

Vocația e o formă de adevăr. În același timp, ea este o pregătire pentru moarte.

Vocația întoarce lucrurile cu fața către Dumnezeu.

dulce al cozonacilor, să auziți muzica fanfarelor, să vă delectați ochii cu frumoasele costume populare. Păcat că toate aceste comori nu mai există.

Satele săsești din Transilvania sunt acum aproape goale. Casele, cândva dichisite, stau să cadă, iar din curțile sobre ale nemților de altădată, răzbat „cântece țigănești”. Dacă străbați Podișul Transilvaniei la ceas de toamnă, căutând rădăcinile națiilor care au format cultura și civilizația acestui ținut, pe sași rar o să-i mai găsești.

in memoriam Tudor Ionescu

Moartea unui om spectaculos

Claudiu Groza

Unul dintre cei mai spectaculoși oameni de cultură ai Clujului, Tudor Ionescu, a încetat din viață în seara de 26 martie 2009, la Cluj, în urma unei boli incurabile.

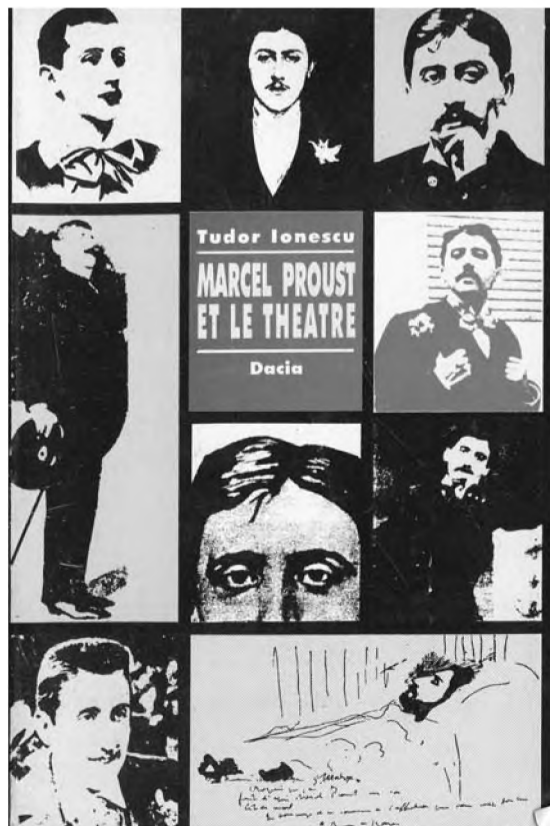
Tudor Ionescu s-a născut în 14 iunie 1943 la Timișoara. A studiat literele la Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj (UBB), unde și-a susținut și doctoratul în filologie. A fost de altfel conferențiar al Facultății de Litere a UBB. Cunoscut în special pentru calitatea sa de redutabil traducător din franceză, Tudor Ionescu a fost și un prozator și eseist remarcabil. A publicat printre altele volumele de proză *Ținuta obligatorie* sau *Sfârșit de vară pe râu*, dar și studii de traductologie și gramatică sau eseuri despre literatura franceză. A tradus masiv din franceză, atât autori clasici, cât și contemporani, între care Apollinaire, Yves Bonnefoy, Proust, Baudelaire etc. A fost membru al Uniunii Scriitorilor din România.

Însă Tudor Ionescu n-a fost doar unul din mulții universitari ai Clujului. Îndrăgostit de orașul său de adopție, el a susținut ani buni în revista *Tribuna* o rubrică despre „memoria” Clujului. Spirit mereu viu, ghiduș, dedat plăcerilor vieții și jocurilor intelectuale, s-a „jucat” cu argoul, transpunând într-o limbă română limpede, dar nu vulgară, *Cele 11 mii de veigi*, faimosul roman erotic al lui Guillaume Apollinaire. Ionescu a fost și un ingenuos artist plastic, transformând în „opere”, cu același spirit jucăuș, cele mai neașteptate obiecte ale cotidianului.

Într-unul din ultimele sale texte antume, publicat în volumul *Clujul din cuvinte*, apărut în februarie 2009, Tudor Ionescu făcea o comparație între... Cluj și Paris. Orașele ar semăna, demonstrează, cu argumente, Tudor Ionescu, declarându-se însă la sfârșit mai îndrăgostit de Cluj decât de Paris.

La Cluj a și rămas să-și trăiască veșnicia...

Pe Tudor Ionescu l-am cunoscut - l-am auzit, ar fi termenul cel mai potrivit, de fapt - încă din primul an de facultate. Uneori, pe scările venerabilei clădiri a Literelor clujene răsuna o voce hâtru-neaoșă, ce acompania coborârea unui personaj



pitoresc, înalt și uscat, cu păr foarte scurt, alb, compensat de o deasă mustață bretonă. Însoțit mai mereu de câte o „boboacă” roșie la față de glumele deocheate și lejeritatea sa, profesorul așia întotdeauna un aer humoresc, altfel decât ardelenismul aulic al majorității dascălilor filologi. Abia la departamentul de teatru, găzduit pe atunci, în anii '90, de austeră Facultate de Litere, se mai auzeau voci sonore ori hohote de râs.

N-am avut o relație de amicitie scriitoricească, nici măcar discuții directe cu Tudor Ionescu până foarte târziu, când el a început să colaboreze la *Tribuna*. Ne știam, firește, din mediul literar ori academic, dar totul se rezuma la saluturi reciproce.

L-am cunoscut mai bine și am apreciat pe măsură spiritul său ludic inconfundabil recent, de vreun an-doi, făcând cunoștință treptat și cu Tudor Ionescu-filologul, un filolog rasat, cu patimă pentru limba română, pe care o iubea chiar în lexicul ei de nișă, în „miezul tare” al ei, pe care-l explora cu delicii histrionice, la fel cum făcea „artă”, o artă necanonică, iar ludică, recompunând semnificațiile cotidianului și ale banalității în fapte cu sens artistic, ca și cu Tudor Ionescu-omul, spiritul cald, de necondiționată afecțiune amicală.

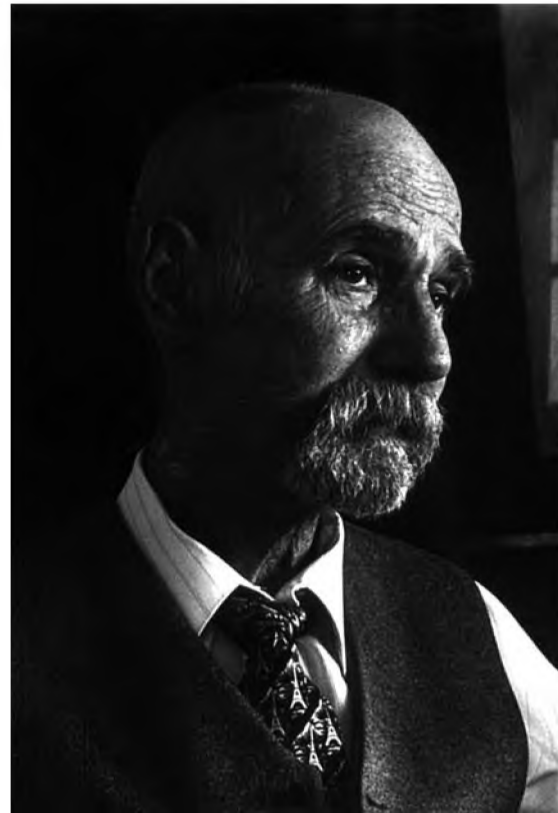
Se spune că moartea unui prieten e un semnal pentru datoriile tale neonorate. Mai ales pentru cele simbolice, afective, care măsoară chiar prietenia. Am o datorie față de Tudor Ionescu. În toamna trecută, la o lansare de carte în cadrul Festivalului Național de Teatru, colegii de la *Teatrul azi* i-au mulțumit public lui Tudor Ionescu pentru traducerea unui text dramatic destul de complicat. M-am angajat să-i retransmit mulțumirile lor, semnul de apreciere a muncii sale. Am făcut chiar rost de numărul său de mobil, pe care abia acum

Tudor Ionescu sau Viața ca pauză

Radu Țuculescu

În urmă cu trei săptămîni (de la data cînd scriu aceste rînduri, adică sîmbătă 29 martie, anul curent), l-am sunat pe Tudor Ionescu. Știam că ar fi preferat să-i fac o vizită. Să ne vedem ochi în ochi. Să se bucure că prietenii nu-l evită. Dar la ultima noastră întrevvedere, mi-a deschis ușa un alt Tudor. Brusc, chipul său mereu copleșit de-o optimistă indiferență la boala care-l ronțăia de mai mulți ani, dispăruse. Îi luase locul o mască palidă, apatică, și niște ochi în care vechiul și îndrăgitul albastru strălucitor și limpede, devenise lăptos, șters, băltoș. Am dibuit, imediat, că renunțase să mai lupte. Și atunci mi-a fost teamă să revin, să-l reîntîlnesc printre cărțile sale, printre tablourile sale, printre obiectele sale atît de mult îndrăgite și-n mijlocul cărora îmi păru, dintr-odată, străin. Am preferat, telefonul, ceea ce poate însemna și un strop de lașitate din partea mea.

L-am sunat. A răspuns, așa cum mă așteptam și cum... nu eram obișnuit. Glas șters, lipsit de vreo tresărire entuziastă. I-am spus, direct, că m-am gândit la manuscrisul său. I-a venit timpul publicării, i-am mai zis precipitat. A tăcut câteva clipe. Apoi a avut o izbucnire, ca în vremurile sale bune. Un puseu de bucurie. De entuziasm.



Tudor Ionescu văzut de Virgil Mleşniță

câteva zile, frisonat, l-am șters din memoria telefonului meu. Nu l-am sunat pe Tudor Ionescu, amânând mereu acea datorie simbolică pe care mi-o asumam.

Nu am altă soluție decât să-i transmit acum lui Tudor mulțumirile colegilor mei, cu speranța că există un Pantheon al tuturor scriitorilor unde mesajele acestea ajung fără greș.

Dumnezeu să-l odihnească în pace!

Era mirat și fericit, totodată, că mi-am amintit de manuscrisul său. „Crezi că-l putem publica?”, mă întrebă iar eu i-am dat un categoric răspuns pozitiv. „Va trebui să-l recitești... Să-l scutur de balast...” După numai o zi, mă sună el și mă întrebă cam la cîte pagini se poate întinde. „La cîte îți ies”, i-am răspuns, „nu există un număr fix, curăță-l cum crezi tu de cuviință...” și am început să aștept. Fără să-mi dau seama, în așteptarea mea se petrecea numărătoarea inversă...

„Știi, bătrîne, viața e o pauză între naștere și moarte”, îmi explică odată Tudor, învăluit în norii alb-cenușii ai fumului de țigare. N-a continuat, m-a privit zîmbind în felul său inconfundabil, cu subînțelesuri pline de ghidușii. Am tăcut și doar am dat din cap, ca un înțelept sadea. Tudor mă pîndi, o vreme, în timp ce privirile îi erau străbătute de sclipiri jucăușe, așa cum sînt cele din ochii copiilor cînd construiesc castele în lada cu nisip. „Păi, dacă e o pauză”, continuă tot el, „ce faci? În pauză... te distrezi, nu? Te relaxezi...” Am rîs amîndoi. Apoi Tudor mi-a destăinuit că lucrează la o carte pe care a intitulat-o: „Viața ca pauză.”

Îl văd pe Tudor înconjurat de studenții pe care

a știut, întotdeauna, să și-i facă prieteni. Spre deosebire de unii profesori care se făleau cu faima lor de "duri", de "intransigenți", care se isterizau la ore și examene, lipsiți de umor, incapabili de-o cât de mică autoironie. Asemenea specimene, pe care crisparea le îngălbenea chipul, evident că nu suportau popularitatea unui coleg, cu atât mai puțin acceptau talentele sale. Traducător impecabil de limbă franceză, a tradus proză, eseistică și poezie, din cei mai diverși autori. A scris proză umoristică și nu numai despre care, arareori vorbea, cu o nedisimulată pudoare. A pictat după pofta inimii, ținând cont doar de imbaldurile sale interioare, de fanteziile sale, de plăcerea și, mai ales, bucuria care-l copleșeau ori de câte ori puneia mâna pe penel. Bintiua prin târgurile de vechituri, scormonind după obiecte vechi pe care le aducea acasă și le "remodela", dându-le noi înțelesuri. Vechi mașini de scris, cutii îndoite din tablă ruginită, lămpi cu petrol, jucării stricate, roți dințate, șirme de diverse mărimi și culori, cuie, piroane, scoici, așchii, piulițe, șuruburi, lanțuri, stilouri defecte, penițe... Acestor obiecte moarte, mâinile și fantezia sa nebună, boemă, viu colorată, le dădea o nouă viață...

Viața ca pauză...

Dragă Tudore, acuma mă aflu la biroul meu cel vechi și pătat de timp, mă gândesc la tine în timp ce beau un pahar cu R26 și, zău, îmi vine să-mi plimb degetele prin părul cirionțat al Cîntăreței chele, aia concepută de tine, sculptată ori cum să-i spun, de are o coamă enormă, parcă i-au crescut pe cap zeci de sărmăluțe argintii. Cred că Ionescu (celălalt, Eugen), dacă ar fi văzut-o, s-ar fi amuzat copios și te-ar fi invitat să bei cu el un pahar cu vin iar tu i-ai fi arătat și alte personaje ale lui "reconstruite" de tine din diverse deșeuri iar Ionescu ar fi rîs și te-ar fi asigurat că și el își construiește personaje din... deșeuri umane și ați fi golit, pentru asta, mai multe sticle din vinul favorit al dramaturgului. Dar, poate, deja v-ați și întilnit iar eu perorez degeaba... Am voie, sînt încă în pauză.



„Mare-i grădina...”

Tudor Ionescu

Roland a fost unul dintre cei mai «trăzniți» studenți pe care i-am avut. Nu „dus cu pluta”, nu chiulău (nici conștiincios peste măsură), nu obraznic sau jenant de tupeist – pur și simplu «trăznit» și, alături, băiat drăguț și simpatic. La ore era nicicum. Nici nu se băga, nici nu se ferea; tot timpul avea în ochi un zâmbet pe care nu știam cum să-l interpretez. N-am reușit nici până azi. Orele se petreceau pe la începutul anilor '80, poate că prin '84-'85. Era vorba despre așa numitele *Interpretări de texte*, adică eu le propuneam/le impuneam studenților câte un text despre care ei „să se dea cu părerea.” Apoi discutam (cu care dintre ei **avea** o părere și chef de a se amesteca) despre părerea lor *versus* părerea mea. Adeseori, ca să fac pe dascălul istet, reveneam după pauză, cu părerea mea schimbată, ca să le arăt că un text poate fi citit și înțeles în chip și formă. Nu știu dacă „șmecheria” asta didactică i-a învățat ceva, nu știu dacă i-a amuzat sau i-a impresionat. Desigur, textele le alegeam în așa fel încât să se preteze intențiilor mele.

Bun; conform uzanțelor (încă în vigoare) se impuneau niște așa-numite *lucrări de control*. Pentru o asemenea împrejurare am ales un text **dur**, «*El desdichado*» al lui Nerval. Le-am atras atenția studenților că, din punctul meu de vedere, pot aborda și dezvolta interpretarea pe care ei o acordă acestei poezii, fără să-și bată capul (neapărat) cu ce învățaseră despre Nerval, cu eventualele interpretări citite până atunci. Am recuperat „lucrările”, m-am dus acasă și m-am pus pe lectură și corectări/note. Iacă surpriza! Inegalabilul Roland îmi servise un *desen* (nici vorbă despre vreun cuvânt), mai degrabă abstract, cam în stilul lui Kandinsky, *somme toute* nu neizbutit în sine. Am rămas cam mut: «face mișto de mine?», «mă pune la încercare?», «îmi demonstrează că i se „fălfăie” de toată povestea?» N-am știut cum să reacționez; în fond, era vorba despre un *curs practic de limba și literatura franceză?* Franceza nu era nicăieri... dar interpretarea? Lipsit de posibilitatea de a lua o decizie care să mă satisfacă, am luat-o pe singura la îndemână, cam polițienească, și l-am convocat pe Ronald pentru explicații. Culmea: m-a satisfăcut și m-a convins (parțial), așa încât s-a ales cu nota 8 (opt). Concluzia (și astăzi cețoasă) este asemenea poantei dintr-un banc celebru: «ce-a vrut omul ăla de la mine?».

N.B. Cu Roland am rămas amic. Asta să însemne ceva?

De data astalaltă va fi vorba și nu va fi vorba despre o amintire propriu-zisă. Adică ba da: **este** o amintire dar nu de dascăl *direct*. Mi-am amintit că sunt în posesia unei scrisori (nu am de gând să fac precizări inutile și indecente). O scrisoare adresată unei studente de către un student. Am ajuns în posesia ei printr-un concurs de împrejurări care nu se cuvine să fie dezvăluit. Pot garanta două lucruri: 1. Voi transcrie acest text **formidabil** fără să modific decât numele semnatarului; 2. În viața mea de filolog nu mi-a fost dat să citesc un text asemănător (încă și în manuscrisul original!). Nu voi comenta acest text; părerea mi-am cam spus-o. Citiți dumneavoastră textul, părerea vă va aparține. *Interpretări de texte*.

Dragostea mea!

Adîncindu-mă pe latura incognoscibilului aprioric – din mănunchiul de sentimente, tendințe

și idei, care reprezintă, fulgurant, entitatea recrudescenței oricărui eu enigmatic – am găsit, cu sadismul liliac al cugetătorului de altercații, scînteia efervescentă a marilor căutări, din josul cărora, insul temerar și rebarbativ se descătușează, pur, cum perla din procreația polivalentă a sensurilor moleculare.

Ireal, spațiul a încălecat, năzdrăvan, parcursurile și geneza eoliană a pasiunilor sensoriale, escaladînd grimasele filosofice ale undulației universale – s-a desăvîrșit, interplanetar, în exfolieri hiperbolice la picioarele tale, cum marea, înfiorările-i seismice, la picioarele abstracte ale finalității lichide.

Lut, idee, încrîncenare morbidă, pe culmile cizelate de crepuscul ale iluziei dinamice, spadă tumultuoasă răsucită potențial în rana floreală a confuziilor precise, cuminecătura miriapodică în pocalul circulației eterne, vrej răsucit paralel, pe coapsa caldă a marilor inadvertențe – gîndul acesta s-a îngemănat metaforic și farandola calculelor infinitezimale a subjugat insul, prăbușindu-l fatal în propriu-i gestație.

De-aici, platitudinea dezolantă a trezirilor acre, gustul melodramatic al stelelor troznite în canini, denia sardonică a coardelor învinse și golul apocaliptic al întrebărilor clorotice, chinuite simultan de zădărnicia elegiacă a pasiunilor incidentale.

Au murit lebedele sonore ale parcurilor idealizate în substanța medievală a turnurilor închipuite peste torente. Sîngele inchizițiilor samaritene și-a încheat sigiliul prolific pe lespezile despletirilor savante. Albatroșii avîntului și-au înghițit, precum mucii, alchimia glandelor endocrine și în grandioasa înserare a simetriilor anulate, a urmat, impecabil, angelusul ispășirii vetuste.

De ce trupul tău își tîrăște căprioarele decadente în luminișul turbure al așteptărilor panempirice? De ce apa trăirilor stelare, înecă, oblu, cirezile ochilor tăi? Unde sînt mîinile tale să lingă sarea dulce, viței buzelor mele? Aidoma iezii de fildeş ai suisului tău lunar și menuetul buzelor mele le va încălzi copitele, în noaptea celei de a patra dimensiuni, precum dogoarea balaurului septentrional ghețurile calde ale fanteziei imemorabile. Au sunat tălăngile la gîtul dorințelor și melcii sînilor tăi își așteaptă țipătul secereișului. Adu-mi clăile șoldurilor pline și zbaterea subterană a potârnichilor din tălpile tale.

Vino! Beduin înnoptat în irizarea Gangelui mistic și revărsat ca coralul peste punțile translucide ale rațiunii pure. Îmi voi încerca eprubetele în Sahara dăruirii tale și mă voi descompune – piatră de hotare noi – în nisipul polar al dunelor risipirii tale.

Îți cosesc livezile mîinilor, cu răstignirea sonoră a tăcerilor mele elocvente!

Cu dragoste
George!

P.S. *Telefonează-mi dacă vrei!*

Aud? A zis cineva ceva?

(Text inedit dintr-o preconizată rubrică „Așchii de memorie”)

flash-meridian

Noua proză americană (I)

Ing. Licu Stavri

■ Mensualul *Le magazine littéraire* consacră un apreciazabil număr de pagini, în ediția pentru luna februarie 2009, noii proze americane. Sub titlul generic *Le roman de la nouvelle Amérique* revista realizează un „grupaj” coordonat de Alexis Lacroix și Minh Tran Huy, conținând o mare diversitate de texte, de la articole de sinteză la scurte interviuri, abordări tematice și chiar fragmente de proză. Ideea de pornire a articolului –pivotal, semnat de cei doi coordonatori, este că America este o națiune care, pe timpul odiseei sale istorice, a știut să-i transforme pe rebelii intratabili care sunt creatorii de ficțiune în martorii fidelității sau infidelității ei față de principiile Părinților Fondatori, în așa măsură încât toate momentele nodale ale istoriei americane și-au găsit (cu mare promptitudine, dacă ne gândim la câte romane a inspirat deja evenimentul din 11/9/2001) echivalentul ficțional. Cu toate că autorii americani sunt în primul rând, conform aserțiunii lui Toni Morrison, „străini în propria lor casă”, ei continuă să facă un „examen colectiv” al problemelor națiunii aflată în poziția de hiperputere mondială, asigurând o *perestroika à l'américaine*, ceea ce ne face să asistăm astăzi, conform cuvintelor lui Philip Roth, la un „elan” al romanului american. În plus, America post-rasială nu e doar o țară eliberată de prejudecățile rasiste, ci un spațiu literar în care fiecare comunitate etnică sau rasială își poate găsi un purtător de cuvânt literar, de mai mare sau mai mică anvergură, astfel încât se disting relativ ușor romane influențate de apartenența autorilor la cultura amerindiană, la cea afro-americană, la cea iudeo-americană și, *last but not least*, la vestigiara cultură WASP. Întrucât și la noi editurile au pus pe piață, în ultimii ani, o cantitate remarcabilă de opere aparținând „noilor romancieri americani” considerăm utilă o succintă trecere în revistă a activității câtorva autori care se anunță a fi purtătorii de stindard ai noii proze beletristice americane. Dată fiind bogăția materialului, o vom face în două episoade.

■ În mod ciudat, scrie traducătorul Brice Matthieusent în articolul său, eticheta de „străin în propria-i casă” i se potrivește ca o mânășă scriitorului WASP Richard Ford, ale cărui personaje sunt de multe ori dislocate,

deteritorializate, ilustrând sentimentul tipic american de a nu fi ancorat nicăieri, de a fi alienat față de propria familie, de propriul grup social, sentimentul impermanenței și plutirii adesori iresponsabile. Născut în 1944 în Jackson, Mississippi (deci în Sudul Statelor Unite, ceea ce nu pare să mai aibă azi vreo relevanță) Ford și-a luat diploma de Master of Fine Arts la University of California, Irvine, unde a studiat și „scrisul creator” cu maeștri ca Oakley Hall și E. L. Doctorow. A lucrat o vreme la un magazin sportiv, *Inside Sports*, iar când publicația s-a închis și Ford a fost refuzat de *Sports Illustrated*, el a scris *The Sportswriter*, romanul semi-autobiografic care i-a dat posibilitatea să urce prima treaptă a celebrității. (Cartea a apărut la „Humanitas Fiction”, în traducerea Irinei Negrea, cu titlul *Cronicarul sportiv*.) În trena acestui succes, Ford a publicat un volum de nuvele, *Rock Springs*, catalogat de critica literară ca aparținând curentului „dirty realism” (realism murdar) – curent la care romancierul va fi raportat adesea, uneori fără îndreptățire. În 1995, Ford a atins zenitul carierei sale de romancier, publicând *Independence Day*, roman ce continuă povestea protagonistului din cartea precedentă, Frank Bascombe. *Independence Day* a primit atât PEN/Faulkner Award, cât și Premiul Pulitzer. *The Lay of the Land* (2006) continuă și, zic unii, încheie aventurile lui Frank Bascombe. Richard Ford este considerat un bun stilist, un om extrem de preocupat de expresivitatea prozei sale, iar zona tematică în care se înscriu romanele sale este marea mobilitate și marele dinamism ale vieții sociale americane, disoluția concepțiilor clasice despre unele instituții precum familia, școala, universitatea, lumea presei și nu în ultima instanță viața amoroasă. Criticii găsesc multe asemănări între universul ficțional al lui Richard Ford și cel al unor John Updike, Walker Percy sau al contemporanului său tot atât de galonat, Richard Franzen, cel cu *The Corrections*. Aidoma lui John Updike în ciclul „Rabbit”, Richard Ford scrie despre suburbia americană, spațiu care a tentat pana multor romancieri, de la John Cheever în *Bullet Park* la Preston Falls de David Gates, fiind investit cu o anume valoare simbolică: locul conformismului, al ipocriziei sociale și al suficienței.



■ Dacă e relativ ușor să desprindem un roman american al suburbiilor (tratată în extenso în *Le magazine littéraire* de Bernard Quirny în articolul său „Periferia urbană din centrul romanului”), nu e mai puțin adevărat că destui romancieri rămân fascinați de viața marilor metropole, în special cea din „Big Apple”, cum este poreclit cu afecțiune New York-ul. Cei mai reprezentativi în această privință vor fi Jay McInerney cu *Bright Lights, Big City* și prietenul său Bret Easton Ellis, autorul controversatului *American Psycho* și al lui *Lunar Park* (ambele traduse în românește), romane care descriu, aparent obiectiv, dar cu un curent subteran de eticism critic, viața iresponsabilă a generației anilor 1990, generație a banilor câștigați cu ușurință, a plictisului, a stimulentelelor nenaturale și adesea ucigătoare, de felul drogurilor și al alcoolului – un tip de proză care reia, la dimensiuni mult amplificate, problemele dezaxaților Epocii Jazz-ului. Pe același palier se situează Don De Lillo cu *Cosmopolis* (2006). Alții însă, precum Percival Everett sau Cormack McCarthy (cu recentul său succes *The Road* sau mai vechiul *Blood Meridian*) preferă să deconstruiască mitul Vestului – rămas în mare parte nucleul legendei Americii pastoral-idilice – sau să prezinte în lumina necruțătoare a unui realism frust viața în micile comunități, conform unei bogate tradiții stabilite de pe nedrept uitatul Sinclair Lewis.

■ Romanul iudeo-american, cu o tradiție temeinic consolidată de Bernard Malamud, Saul Bellow și eternul Philip Roth, continuă să alimenteze constant rafturile librăriilor. Din noua generație – strălucită – de autori ce reprezintă acest etos specific vom menționa câțiva, călăuziți de articolul lui Jerome Charyn „Juifs, entre autres”. Daniel Mendelsohn s-a născut în 1960 în Long Island și a făcut studii clasice la University of Virginia și la Princeton, luându-și doctoratul în 1994. Expert în literatura elină (Euripide) a tradus din greaca modernă poeziile lui Kavafis. A devenit un publicist respectat în New York City, contribuind cu cronici și eseuri despre arte, film, teatru și cărți la reviste prestigioase, precum *The New York Review of Books*, *The New Yorker*, *Esquire*, *The New Republic*. Este profesor la Bard College (de care este legat și numele lui Norman Manea). Pe lângă studiile erudite (*Gender and Politics in Euripide's Political Plays*, 2005) a scris și publicat în 2007 romanul non-ficțional *The Lost* (Dispăruții), o minuțioasă cronică a eforturilor sale de a elucida circumstanțele în care au pierit, în timpul Holocaustului, șase dintre rudele sale, membri ai unor familii de evrei europeni. Cartea devine o metaforă a căutării adevărului, o încercare de explicare a resorturilor istoriei recente, având și o remarcabilă forță epică și puterea de atracție a unui roman polițist, ca să nu vorbim de profundul ei umanism. *The Lost* i-a adus lui Mendelsohn un buchet de premii literare: National Book Critics Circle Award, National Jewish Book Award for Biography/Autobiography, Prix Medicis, Premio Wizo-Adei. Cartea a fost tradusă în douăsprezece țări (nu și în România).

(Va urma)

structuri în mișcare

Alte întâlniri cu literatori

Ion Bogdan Lefter

12 noiembrie. În cafe-barul Muzeului Național de Artă Contemporană - MNAC, la etajul 4 - dezbateri despre *Iluzia anticomunismului*, volum coordonat de Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șulea, Ovidiu Țichindeleanu și subintitulat *Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu* - raportul Comisiei prezidențiale instituite în anul 2006 pentru a furniza argumente de condamnare oficială a regimului comunist. Pe lângă cei patru care s-au ocupat de proiect, mai semnează comentarii în carte Florin Abraham, Gabriel Andreescu, Daniel Barbu, Alex. Cistelean, Andor Horváth, Adrian-Paul Iliescu, Michael Shafir, Andrei State și Dan Ungureanu. Acum, alături de primii trei coordonatori, participă la discuție Abraham, Andreescu, Barbu și Iliescu, plus Bogdan Ghiu, poetul-eseist. Moderator: Constantin Vică, tînăr eseist și jurnalist, de formație filozofică, în curs de specializare în comunicare. Editura Cartier, care a scos *Iluzia...*, e reprezentată de Gheorghe Ierizanu și Igor Mocanu - cel de-al doilea, june eseist, angajat recent ca „PR manager” în București de către cel dintîi, prozatorul-patron. În sală îi mai reperez pe Adrian Schiop și Ionuț Chiva



(prozatori și gazetari), ca și pe Mihai Oroveanu și Ruxandra Balaci, dirijorii MNAC-ului. Cocktail - deci - de „lume literară” cu alte categorii de intelectuali umaniști. Discuție interesantă la început, apoi exagerat de aprinsă, deturnată de câteva intervenții agresive din sală. Temă și volum foarte incitante, pe marginea cărora s-a tot glosat în lunile care au urmat, păcat că în cam aceeași atmosferă neprielnică...

Întîmplare cu tîlcul ei: la foarte scurt interval, de doar zece zile, au loc două evocări „cenacliere”.

13 noiembrie, Muzeul Național al Literaturii Române. Lansare a volumului *Universitas. A fost odată un cenaclu...* (Editura MNLR), coordonat de Mircea Martin. „Rotonda” e plină cu poeți, prozatori, critici, prieteni, popor (remarc un grup

de liceeni, nimeriți acolo cine-știe-cum!). Densitate mare de literatori tineri sau... foștii tineri din anii 1980-1990, între timp coșți, participanți sau nu la Cenaclul Universitas de mai an. La doar cîteva luni de la eveniment, cînd scriu nota de evocare a evocării, mi-i amintesc din sală pe Gheorghe Ardeleanu, George Arun, Iulian Costache, Andrei (Ștefan) Damian, Horia Gârbea, Mihail Gălățanu, Adela Greceanu, Marius Oprea, Nicoleta Pavel, Petruț Pârvescu, Constantin Stan, Eugenia Țarălungă, Ovidiu Verdeș, Elena Vlădăreanu și, la masa din față, invitați să vorbească despre carte, Paul Vinicius și Simona; tot acolo, ca voce „senioară” - Livius Ciocârliie; iar amfitrioni - Mircea Martin și Radu Călin Cristea, devenit de ceva vreme director al MNLR. Proiectul e mai vechi, dl M.M. insistă de mulți ani pe lângă foștii lui cenacliști să scrie pentru volumul p_lănuit și anunțat de cîteva ori. A ieșit acum, în fine: mixaj de informații, amintiri, texte literare, iarăși memorialistică ș.a.m.d. și lucruri interesante, și exagerări, mitizări, mistificări, eroisme *post factum* - cum se-ntîmplă în volumele de gen. Atmosferă nostalgică, tipică reuniunilor peste ani, de revedere a foștilor colegi de liceu sau de facultate. La un moment dat, chiar se strigă „catalogul”, după lista cenacliștilor din volumul lansat...

Iar pe 24 noiembrie, în așa-numita „Sală cu oglinzi” de la sediul Uniunii Scriitorilor (dar în organizarea tot a MNLR), „comemorăm” 25 de ani de la interzicerea Cenaclului de Luni. Fără vreo publicație specială - dacă nu socotim afișul, care „pastișează” clasică imagine a Junimii maioresciene, cea cu portrete în medalioane. Atmosferă tot nostalgică, dar mult mai destinsă, presărată cu dese întreruperi glumețe, gustate de toată lumea. În sală, între alții, „lunediști” au ba: Andrei Bodiu, Mircea Cărtărescu, Gabriel Chifu, Cosmin Ciotloș, Traian T. Coșovei, Caius Dobrescu, Bogdan Ghiu, Florin Iaru, Tudor Jebeleanu, Mircea Martin, Alexandru Mușina, Petruț Pârvescu, Cristian Teodorescu, Călin Vlasie, iar în față - primii doi conducători-studenți ai Cenaclului, același Radu Călin Cristea și Doru Mareș, încadrîndu-l pe - firește - Nicolae Manolescu, care, ca profesor la Litere, „păstora” aventura noastră „lunedistă”. Vorbim pe rînd, bună parte dintre noi, pigmentînd amintirile cu glume. Deși - evident! - primează anecdota (ca să mai trimit o dată la înaintași...), a rămas cu noi sentimentul atît de puternic, încă de pe atunci, al mizei, fiindcă aveam conștiința foarte clară că schimbăm fața poeziei românești; ceea ce s-a și întîmplat: astăzi e fapt de istorie literară... Trebuie să încheiem la un moment dat, după nu mai știu cît timp, cred că vreo două ore, două ore și jumătate. Saluturi, îmbrățișări, zîmbete și semne complice. Și o (bine ascunsă!) strîngere de inimă: nu atît văzîndu-i pe-ai noștri tineri marcați de trecerea sfertului de secol (!), cît la gîndul înstrăinării care vine odată cu anii și cu îndepărtarea fiecăruia pe traseele lui: familie, job-uri, idei, fandacșii, orgolii, succese și eșecuri, drame - pe scurt: „încercări ale vieții”, de toate felurile. Cînd ești foarte tînăr auctor, cu vise de mărire literară, e destul să te intereseze cu ceilalți ca tine, oricît de pe fugă, sentimentul de apartenență la confreria juneții vine de la sine, fără multe confirmări, e o solidaritate implicită, ai



jura că și adevărată, și veșnică; pentru ca de la un punct încolo, tîrziu, să înțelegi că ar fi - dacă nu cumva ar fi fost - nevoie de mai mult timp împreună, de mai multe cuvinte, de mai multă prietenie concretă, *face à face*, umăr lângă umăr atunci cînd și tu, și ei ați trecut/treceți prin bucurii și dureri, prin „încercările” de care ziceam, inevitabile...

În fine, panseuri cam „filozofice”, după o întîlnire - de fapt - veselă foarte!

Mică prelungire: de la evocarea „lunedistă” plecăm - cîțiva - la clubul Control, într-un subsol în care se intră din Pasajul Victoriei, la *party*-ul *Rubik*-ului: Simona, Mircione, Tudor și cu mine. Mai apar Ioan Groșan, Sandu Ardelean (George Ardeleanu), Johnny Manolescu, Liviu Papadima, într-o mulțime de juni și june care amestecă simpatia pentru literatură cu plăcerea distracției de club. Intervențiile „rubicilor” (cîți sînt acum de față - din lista celor 29, pe care am dat-o într-o secvență anterioară) și proiecția unui filmuleț despre roman sînt însoțite de aplauze, încurajări, risete încintate. Petrecerea va continua cu concertul unei trupe noi, foarte rock, foarte *hard*. Așezat pe unul dintre difuzoarele din dreapta, chiar în fața scenei, Groșan va goli încet o sticlă de bere, apoi alta, fixînd-o pe foarte tînăra chitaristă, despletită, flegmatică. În semiîntunericul sălii, cele cîteva zeci de tineri, „rubicii” & amicii, se vor legăna în ritmul muzicii, ridicînd cîteodată miinile în sus, clătîndu-și capetele, ducînd din cînd în cînd la gură alte sticle și pahare și iarăși legănîndu-se, îndepărtîndu-se sau apropiîndu-se de lumea romanului în care tot despre ei e - de fapt - vorba?...

Știință și violoncel

Buon compleanno, Lunettina!

Mircea Oprită

Luneta lui Galileo Galilei împlinește 400 de ani. E un fel de stră-străbunicuță a instrumentelor scrutătoare de cer, pe care orgoliul telescoapelor-satelit de tip Hubble și Fermi cu greu ar accepta să și-o recunoască între înaintași. La 1609, însă, era cea mai performantă unealtă de observat lumea de la mare distanță, apropiindu-i detaliile în așa măsură încât mai-mai să le atingi cu mâna. Nu Galileo a inventat-o, deși ar fi vrut, fiindcă nu-i erau străine deprinderile tehnice: mai născocise în tinerețe, ca profesor la Padova, un compas geometric-militar și chiar o pompă hidraulică folosită de agricultorii.

Despre lunetă aflase pe calea obișnuită – surprinzător de rapidă și de eficientă, totuși – a corespondenței redactate în limba latină, limbaj utilizat în epocă de toți savanții din Europa. Luneta o construiseră un flamand, ca să poată cerceta suprafața mării în căutarea pânzelor de vase inamice, sau orizontul uscatului, unde detalii abia distinse cu ochiul liber puteau fi văzute mult mai clar dintr-un turn. Stăpân pe principiile fizice ale opticii și pe fenomenul refracției, Galileo își va meșteri imediat o lunetă proprie, din lentile mari, șlefuite de meșteri din Murano, montate cu propria sa mână într-un tub de plumb. Și el era conștient de utilitatea militară a instrumentului folosit ca simplu ochean. Dovadă că îl și prezintă autorităților venețiene în acest chip, uimindu-l inclusiv pe dogele Leonardo Donato, care, fericit că putea cerceta din campanila bisericii San Marco împrejurimile Veneției până la primele case din Padova, i-a și sporit prompt stipendiul la o mie de florini.

Dar ideea genială a lui Galileo Galilei a fost să-și ridice obiectivul lunetei spre cer. A descoperit astfel lucruri uluitoare și în profundă contradicție cu învățăturile astronomiei practicate cu ochiul liber timp de milenii întregi. Luna nu mai era un corp neted și lucios, ci unul cu suprafața aspră, alcătuită din munți și văi, formațiuni geologice uriașe față de cele existente pe Pământ. Dintr-un simplu nor luminos, Calea Lactee devenea o formidabilă aglomerare de aștri, făcând ridicolă imaginea celor 1022 de stele ale vechiului firmament, așa cum se considerase vreme de douăzeci de secole, începând de la Aristotel. Planeta Jupiter apărea înconjurată de patru puncte

luminoase (erau abia primii dintre numeroșii săi sateliți), cărora savantul italian le-a remarcat nu doar prezența, ci și mișcarea rapidă, la diferite distanțe, în jurul corpului planetar. A observat până și inelele lui Saturn, nerecunoscându-le ca atare, ci printr-o slabă concentrare de lumină în ocularul lunetei sale cu putere totuși limitată, fapt ce l-a și determinat pe observator să numească acest corp ceresc excentric „astru cu urechi”.

Diplomat ca întotdeauna, Galileo și-a oferit descoperirea celor patru sateliți jupiterieni Marelui duce Cosimo al II-lea al Florenței, denumindu-i – într-o scrisoare personală și în dedicația lucrării *Sidereus Nuncius* – stele „medicee” („Medicea Sidera”). Cu toate meritele istorice ale strălucitului promotor al Renașterii florentine, astăzi nimeni nu le mai spune așa. Ar putea fi evocate tot atât de bine cu numele descoperitorului, „Galileia Sidera”, fără a supăra memoria nimănu. Cu atât mai puțin autoritatea științei.

Observațiile astronomice ale lui Galileo Galilei nouă ni se par normale și inatacabile, dar mentalitatea epocii și, mai ales, ideologia oficială a Bisericii Catolice erau cu totul străine de asemenea descoperiri incomode. Străine și potrivnice, totodată, fiindcă ele veneau să tulbure imaginea unui univers dogmatic, bazat pe Biblie și pe învățăturile lui Aristotel, acestea din urmă acceptate ca pilon indestructibil în filozofia scolastică a peripateticienilor și în ideologia creștină. Pământul era fix și plat, buricul Universului, iar Soarele, stelele și planetele se roteau cu mișcări egale și uniforme în jurul lui. Aștrele erau luminoase și pure, ca lucruri făcând parte din cerul divin. Cine ar fi spus altfel ar fi lovit în însăși temelie bisericii, iar Galileo, angajându-se pe urmele lui Copernic, avea să simtă din plin urmările acestui act taxat drept insubordonare față și erezie. Cercetate prin luneta-telescop, planetele Mercur și Marte își puneau în evidență natura „obscură”, iar Soarele expunea pe suprafața lui. Condiția „perfectă” a spațiilor siderale era astfel lovită de imperfecțiune și impur.

Galileo știa pe ce nisipuri mișcătoare se aventurase, dar pentru el observațiile concrete și concluziile științifice ce puteau fi trase din ele consti-

tuiau cel mai ferm teren. O întreagă strategie menită să le facă acceptabile de către mințile încă nedeschise spre nou, și mai ales de către oficialitățile ecleziastice înțepenite în dogmă, găsim în numeroasele sale scrisori. Epistole adresate atât spiritelor congenere, ci și neprietenilor, la interogările tot mai imperioase și tot mai periculoase ale acestora din urmă. Nu întâmplător fiecare nouă descoperire este comunicată abia după un set consistent de argumente protectoare și alibiuri. Scriptura, Sf. Augustin, Dionisios Areopagitul și alte figuri patristice sunt chemate în sprijinul faptului că „Dumnezeu nu ne-a oprit să-i studiem natura, fie și cu simțurile noastre”. Teoria copernicană pune în centrul lumii Soarele, Pământului și celorlalte planete revenindu-le calitatea de a se mișca pe diferite orbite în jurul astrului central. A spijini o asemenea concepție revoluționară era pentru Galileo, în lumina propriilor sale cercetări, o apărare a adevărului științific și a libertății de gândire. „Sunt acolo în cer mistere atât de adânci și concepute atât de sublime, pe care clipele de veghe, truda și studiile a sute de genii ascuțite nu le-au pătruns încă prin investigații continui de-a lungul a mii și mii de ani”, afirmă el la un moment dat, copleșit de perspectiva aceasta nouă, la deschiderea căreia contribuia și el din plin. Dar și conștient de faptul că sfidează interdicțiile bisericești proiectate asupra cercetării științifice, neliniștit în fond de reacțiile celor interesați de reducerea spiritului la ignoranță și dogmă. Descoperind pe Soare, luneta lui Galilei oferea argumente ce puneau la îndoială litera inatacabilă a cărților sfinte.

Cartea fundamentală a lui Copernic, *De revolutionibus orbium coelestium*, fusese publicată chiar în anul morții autorului ei, ceea ce l-a salvat de la o relație directă și personală cu Inchiziția. Când tipărea *Dialog despre cele două mari sisteme*, Galileo Galilei era un sexagenar cu o condiție fizică precară, dar asta n-a împiedicat Sfântul oficiu de judecare a crimelor religioase să-l târască la vreme de iarnă pe drumurile Romei și în chiliile-carceră ale tribunalului inchizitorial. Declarațiile lui, făcute benevol sau luate sub presiune, ne lasă să înțelegem la ce umilințe impardonabile a fost supus acest geniu renașcentist spre a-și renege cercetările și convingerile născute din spiritul și în sensul de dezvoltare ale unei științe adevărate. Zdrobit până la lacrimi de teamă și de neputință, a semnat în cele din urmă – în catedrală, în fața unui întreg sobor de episcopi veniți anume să asiste cu satisfacție la „înfrângerea exemplară” a ereticului – un document redactat de torționarii lui morali. După care, spune legenda, ar fi rostit celebrele cuvinte de negare a negației: „Și totuși se mișcă!”, prăbușindu-se imediat în leșin. Chiar dacă nu le-ar fi putut rosti, e sigur că le-a gândit astfel. Și a mai avut zile să vadă cum, după nici un deceniu de la această mascaradă papală (pentru că nu-i tocmai simplu să ai un papă ca dușman personal!), ideile lui se împrăștiaseră deja în toată Europa, cărți curajoase răsăreau pretutindeni de sub pana discipolilor săi, telescoapele altor savanți sfidau alte limite ale astronomiei. Într-un cuvânt, sămânța bună nu se risipise, nu fusese stărpită, iar știința nouă își vedea temeinic de drumul ei spre ceea ce a devenit universul nostru tehnico-științific de azi. ■



Eugen Ionescu interzis

Adrian Țion

Speram, doream din tot sufletul, în anii în care marele dramaturg născut la Slatina mai era în viață, să primească Premiul Nobel pentru meritul inconfundabil de a fi revoluționat, ca nimeni altul, teatrul secolului XX. Nu s-a întâmplat așa. După ce a fost recompensat cu înalta distincție Samuel Beckett, s-a considerat, probabil, că teatrul absurd a fost în mod suficient răsplătit. Nu are importanță că, mult mai târziu, adică în 2005, Harold Pinter a primit Nobelul pentru merite literare venind cam din aceeași zonă a teatrului absurd. După cum se vede, destinul literar, ca orice destin, e aranjat de bizare Moire. Se spune că acestea, Moirele, erau bătrâne și urâte, neiertătoare. Însăși Hera se temea de ele.

După ce destinul literar al lui Eugen Ionescu vizavi de publicul românesc apărea, după 1989, limpezit și în sfârșit eliberat de opreliști ideologice, iată că o nouă Moiră, de la Paris, deturneză accesul românilor spre opera dramaturgului. Mă abțin să adaug „român” sau „francez” pentru că tocmai aici e buba. Marie-France Ionesco refuză să recunoască activitatea literară desfășurată în România de tatăl ei și interzice orice reprezentare a pieselor sale în limba română. Dreptul moștenitoarei este întemeiat în acest caz pe sfidarea orgolioasă a tot ce e românesc. Începând cu Nicolae Manolescu, ambasadorul României la UNESCO, și sfârșind cu ultimul fan român al lui Ionescu, toți se întreabă de ce. Situația creată în jurul acestui incident nefericit din relațiile culturale româno-franceze este cât se poate de absurdă, adică ionesciană ea însăși. „Ce ar spune autorul *Rinocerilor* despre o astfel de rinoceriadă?” se întreba cineva pe bună dreptate. Curat rinoceriadă! ar fi spus alt autoexilat român și vom vedea de ce.

Nu dezavuez interdicția aplicată românilor de moștenitoarea Marie-France. E dreptul ei. În

România haotic becalizată și manelizată, centenarul Ionescu ar fi vulgarizant oglindit în media. Dar în vreme ce ea crede că sancționează, de pe poziții de superioritate culturală, un regim politic rămas cripto-comunist și un popor primitiv care nu merită răsfățul intelectual oferit de opera tatălui, Marie-France devine de fapt personajul Daisy din *Rinocerii* care se lasă purtată de val, alăturându-se turmei de rinoceri defăimători ai României. Poate că asta merităm, deși există o Românie a competențelor culturale la vârf care nu merită acest tratament cinic. Doamna Marie-France afirmă că tatăl ei e *numai* scriitor francez, deoarece opera cea mai importantă a scris-o în limba franceză. E adevărat. Nimic nu-l trădează a fi român. Ionescu e nume eminent francez de pe vremea lui Carol cel Mare. Ea însăși, născută în Franța în 1944, se consideră *numai* franceză. Și asta e în alt fel adevărat. Numai că, dând la iveală acest dezgust față de neamul așezat la gurile Dunării, nici nu-și dă seama cât de româncă poate să fie. Căci ce este mai specific românesc decât scârba - unii față de alții -, împrășcarea cu noroi a propriilor valori, blamarea sau nerecunoașterea originii. Și nu e vorba de „greață” sartriană, ci de una neaoș românească. Se vede că aceasta i-a fost „amprentată genetic”, independent de voința ei și fără s-o recunoască vreodată.

Situația creată e de un absurd comic până la urmă. Ionescu e interzis în limba română, dar jucat la Timișoara în limba germană cu ocazia centenarului. Cred că scrierile lui Eugen Ionescu au avut mereu soarta de a fi interzise sub o formă sau alta în România, dar nu numai. Publicul s-a obișnuit cu asta și-l prețuiește parcă mai mult atunci când e interzis. Tot pe lista interzițiilor apare dramaturgul la sfârșitul filmului



Z al lui Costa Gavras. Prin radicalismul lor, aceste scrieri deranjează iar când accesul la ele a devenit posibil, trebuia să se ivească un alt factor deranjant. E în firea lui Ionescu să fie incomod, să inducă zăbanie, controverse. Dacă doamna Marie-France nu l-ar interzice azi românilor pe Eugen Ionescu, am putea s-o bănuim că nu este urmașa dramaturgului. Așa, scena care se joacă în prezent, un apendice la *Rinocerii*, o are ca protagonistă pe Daisy (Marie-France) în momentul în care urmează să îi crească un corn de rinocer în cap, precum lui Jean, prietenul lui Beranger. Numai că Beranger rămâne om până la capăt. El nu capitulează în fața agresivităților conjuncturale. În fața modei denigratoare. Beranger reprezintă crezul dramaturgului. Daisy nu. Eugen Ionescu interzis înseamnă trăiască Eugen Ionescu!

Studii în stacojiu (II)

(urmăre din pagina 7)

termenii expuși până aici, un act teoretic. Și invers. În limbajul lui Holmes: punctul în care cazul pare a se complica excesiv e deseori cel în care totul se elucidează.

Deveniri-vizibile, puncte de intensitate, semnificat vid.

Termenul de post-teorie încearcă să justifice desprinderea studiului literar atît de legăturile prea strînse (și inegale) cu filosofia, cît și de influența, mai ales americană, a teoriei franceze. El reprezintă însă doar o confuzie în plus, pe lângă multe altele care trasează și afectează istoria și prezentul teoriei.

Văzută tradițional ca un abac conceptual pus în slujba criticii și istoriei literare sau, la cealaltă extremă, ca un mijloc filosofic de a tempera și chiar șterge fluxurile periculoase ale literaturii, teoria a explorat ambele direcții (pînă la epuizarea lor în zone în care teoria învinsă, stoarsă, reușește cu un ultim gest - al ștergerii-de-sine - să epuizeze și formele care o controlează: moartea teoriei e întotdeauna moartea literaturii, așa cum moartea literaturii e, fără scăpare, moartea filosofiei). Aceste gesturi violente confirmă nu doar țesătura strînă a literaturii și teoreticului, ci și iluzia

detașării, a identității, a subiectului într-un fel sau altul plin.

Teoria nu e nicidecum un instrument. Ea nu oferă metode pe care criticul literar le-ar putea aplica textelor. Ea nu e, în înțelesul dat de Heidegger, la îndemînă. Nu e nici un suport conceptual pentru a facilita accesul la imaginar și a gândi, eventual, structura, vizibilitatea acestuia. Toate aceste gesturi se întîmplă, fără îndoială, în revistele literare, în tezele de doctorat, în cursurile universitare. Sunt în joc reputații, canoane, utilizări ale limbajului, rarefieri de semnificație, tehnici de persuasiune. O lume întregă prinsă aparent într-o coerență intersubiectivă, precum proiectul neterminat al modernității așa cum îl gîndește Habermas, pentru care nu e vizibil conflictul interior al modernității, care o face să eșueze continuu în violență.

Dincolo de toate acestea, teoria nu e un *alt* joc de limbaj. Rădăcinile ei nu sunt ontologice, impresioniste, tematice sau categoriale. Dacă e să o gîndim în metafora narațiunii și să pretindem că e posibilă o discursivizare (o devenire-vizibilă) a singularității ei, trebuie mai întîi să o desprindem de toate aceste locuri comune, ba chiar de formalismul întreg al unui asemenea proces de înțelegere, de această geografie a conceptelor.

A cincea narațiune nu le înlocuiește pe celelalte și nici nu alge și/sau confirmă vreuna

dintre ele. E o narațiune pentru că nu e o metodă sau un sistem și pentru că e temporalitatea concretă a semnificației. O narațiune mereu *out of joint*. Nu e preocupată de controlul a ceva exterior, ce o precede, ci permite exterioritatea în măsura în care aceasta e efectul vizibil (ca în *Las Meninas*) al conflictului perpetuu pe care narațiunea îl are cu sine. Căutăm un limbaj, un eveniment al teoriei care să ne permită să vorbim în afara pericolelor hazardului deplin sau al filosofiei căreia mereu îi scapă literatura. Glasul literaturii, scriitura ei, diferența ei.

După toate aceste precauții și re poziționări conceptuale, cum mai putem vorbi despre singularitatea celei de-a cincea narațiuni? Punctul de emergență a unei asemenea vorbiri (ce devine în înaintarea sa ca *urmă* un punct de intensitate) e asemănător celui care pretinde că în filmul lui Eisenstein e presupusă deja și expusă esența cinematografului. Emergență și intensitate. Vom folosi, ca element ajutător care face vizibilă această mișcare, o nouă metaforă: a studiului. În stacojiu.

(continuare într-un număr viitor)

muzica

“Tocmai acum, când trecem printr-o perioadă de criză, publicul vine cel mai mult la spectacole”

de vorbă cu Rareș Trifan, directorul Operei Naționale Române din Cluj

Cu prilejul aniversării a 90 de ani de la înființarea, în 1919, a Operei Naționale Române din Cluj, actuala stagiune a instituției se dorește a fi una de excepție. Cu această ocazie, directorul Operei, regizorul Rareș Trifan, a avut amabilitatea de a ne acorda prezentul interviu. Rareș Trifan este absolvent al Universității de Muzică din București și al programelor de masterat ale Academiei de Muzică “Gh. Dima” din Cluj și Indiana University Jacobs School of Music. S-a specializat în management cultural și în 2006 a absolvit The Kennedy Center Institute for Arts Management din Washington DC. Este și membru UNITER.

Ionuț Titus Ilesoi: - Câte spectacole va avea actuala stagiune a Operei Naționale Române din Cluj?

Rareș Trifan: - Numărul de spectacole ale stagiunii este egal cu cel al celorlalte stagiuni. Nu cred că “90” trebuie aniversat printr-un număr mai mare de spectacole, ci prin câteva titluri care să iasă cumva dintr-o rutină.

- Ne puteți spune câteva titluri mai importante din acest aprilie sau mai? Sau în general din toată stagiunea?

- Titlurile la care m-am gândit pentru stagiunea aceasta, cum spunem, sunt legate de cei 90 de ani pe care îi aniversăm. Sunt titluri pe care le-aș pune sub semnul destinului, unul numindu-se chiar *Forța destinului*, capodopera clasică verdiană, iar celălalt o operă probabil necunoscută în România, însă o lucrare de referință a secolului XX, *Carierea unui libertin* de Stravinski, care, așa cum spunem, stă și ea sub semnul destinului. Premiera *Forței destinului* ar fi trebuit să aibă loc în aprilie, însă din cauza întârzierii bugetului, am decis să facem o avan-premieră undeva la sfârșitul lui martie și să o prezentăm ca spectacol la începutul stagiunii viitoare, 2009-2010. *Carierea unui libertin* va merge înainte așa cum a fost programată și vom avea și o premieră de balet, un spectacol *coupé Paquita* și *Les Sylphides* sau *Chopiniana* (de Ludwig Minkus, respectiv Frédéric Chopin). De asemenea, ne-am gândit și la un concert în aer liber, în fața Operei, tot pentru a marca cei 90 de ani, și pentru că îmi place să cred că suntem o Operă a tuturor, o Operă a clujenilor, cred că e interesant să venim noi în întâmpinarea publicului pentru a-l putea atrage apoi în sală.

- Cum poate Opera atrage, pe lângă publicul fidel, mai elitist, și publicul “normal” spre acest produs cultural ce aparține sferei de “hi-culture”?

- Opera își are, într-adevăr, publicul său fidel, ceea ce e foarte bine. Totuși, poate și datorită formării mele profesionale, pe care mi-am desăvârșit-o în afara țării, nu mai consider Opera ca fiind “hi-culture”, ci tendința este să fie considerată un spectacol care să se adreseze tuturor. Sigur că fiecare, în funcție de gradul său de cultură, poate să îl decodifice la nivelul la care îl dorește. Cred că sunt spectacole pentru public care se adresează tuturor. Atunci când ne-am dus la cele două mall-uri din Cluj, în cadrul unui program “Opera Shopping”, chiar am abordat un repertoriu extrem de ușor digerabil, care să se adreseze tuturor, să vină în întâmpinarea publicului, prin care să îl

atragem apoi la noi în “casă”. Tot de asta vrem să organizăm și acest spectacol în fața Operei.

- Care ar fi perioada în care doriți să organizați acest spectacol?

- În iunie am dori să îl organizăm, spre sfârșitul stagiunii, pentru că vremea va permite.

- Dacă ați putea divulga și niște nume mari care vor păși pe scena Operei clujene, care ar fi acelea?

- Avem deja în plan să invităm nume mari, unele care tocmai au plecat de aici, cum ar fi George Petean. Nume importante vor fi invitate și în septembrie, pentru o reprezentație specială *Otello*, pe care o dedicăm tot aniversării, și pentru care avem invitat un dirijor de renume internațional, Miguel Gómez Martínez, iar printre soliști pe Franco Farina și Alberto Gazale, două nume importante, și cred că va fi un spectacol care să iasă din rutină.

- O curiozitate a mea ar fi legată de fonduri. Odată cu împlinirea acestor 90 de ani de la înființarea Operei, s-au alocat și niște fonduri pentru renovarea interiorului, deoarece vedem că fațada e foarte frumoasă, dar înăuntru lucrurile stau puțin altfel?

- Nu pot să răspund oficial la această întrebare, întrucât administrația clădirii revine Teatrului Național și tot acestuia îi revine și coordonarea proiectului de renovare. De asemenea, de la Ministerul Culturii și Cultelor nu am primit vești despre continuarea proiectului. Sigur că ne dorim cu toții să avem o clădire pusă la punct în care să putem invita fără jenă artiști de talie internațională, o clădire în care să poți organiza la un moment dat un festival de operă, dar acestea sunt proiecte pe care eu trebuie să le pun în paranteză, sau să le amân din cauza dotării precare a clădirii, a condițiilor de lucru de care nu sunt nici eu mulțumit.

- Cât din publicul de operă este același cu publicul de teatru? Se pot compara cele două “fluxuri” de spectatori?

- Am făcut niște studii în sensul acesta, pentru că eram curioși să cunoaștem portretul publicului și să vedem compoziția acestuia, și atunci când abordăm niște genuri care cumva se suprapun, cum ar fi *María de Buenos Aires*, se observă că publicul de teatru și de operă trece granița și avem o mixtură. De asemenea cred că dacă voi continua să invit regizori care vin din lumea teatrului și montează și titluri de operă, din nou voi atrage și public de teatru. Mai mult decât atât, pentru stagiunea următoare m-am gândit la un proiect cu *Carmina Burana*, la un spectacol complet, deci nu la un concert ca la Filarmonică, și atunci cred că voi atrage și publicul de muzică simfonică, prezentând un spectacol care are scenografie, cor, balet, *Carmina Burana* fiind un titlu care într-adevăr se pretează la o montare absolut completă. Dacă opera se reatealizează, atunci sunt șanse ca publicul de teatru să vină și înspre operă.

- Considerați că montarea unui spectacol de operă dintr-un spațiu convențional într-un spațiu neconvențional ar schimba perspectiva spectatorului sau ar atrage mai mult public, dar ar pierde din publicul fidel?

- Nu cred. Sigur, nu putem compara publicul

românesc cu publicul occidental, care are în spate ani de experiențe și experimente, care are o minte mult mai deschisă și mult mai puține prejudecăți. Eu spun că atât cât e vorba de spectacol, lumea fiind oricum avidă de spectacol, probabil că am pierde o parte a conservatorilor, însă am câștiga public nou. Și o remarcă pe care aș dori să o mai fac este aceea că tocmai acum, când trecem printr-o perioadă de criză, publicul vine cel mai mult la spectacole. Tocmai acum avem nevoie de cât mai mulți artiști, una din datorii acestora fiind chiar de a ridica moralul oamenilor cu cât mai multe reprezentații. Chiar zilele acestea mă gândeam că ar trebui să inițiez un proiect cu Muzeul de Artă, deoarece curtea sa interioară are un potențial enorm. Într-un proiect cultural cred că ar arăta altfel și în plus i-ar face bine și Muzeului, care are nevoie de fonduri, ca și noi de altfel, și cred că ar fi o acțiune de imagine bună. Sunt titluri de operă care ar putea fi montate extraordinar acolo. Acustica ar fi foarte bună. Mă gândeam ca pentru stagiunea viitoare să îi abordez și să ne gândim la un proiect concret.

- Cât la sută din fondurile alocate acestui an festiv sunt fonduri europene și cât la sută sunt fonduri de la Ministerul Culturii sau Primărie?

- În ceea ce privește atragerea fondurilor europene în mod direct, ea nu există. Sigur că prin intermediul Ministerului, în măsura în care Ministerul are proiecte de anvergură ca să atragă fonduri europene, asta se poate face. La nivelul nostru, deocamdată, asta nu există. Am inițiat un contact cu Opera Europa, un club al operelor europene, dorind să intrăm și noi ca membri. Asta va însemna proiecte făcute în parteneriat cu alte instituții similare europene.

- Începând din ce an?

- Chiar din anul acesta sau de la începutul stagiunii viitoare. Sigur, asta presupune plata unei cotizații sau a unui *membership*. Dar făcând parte din familia lor ai acces la o piață mai largă, la numele unor artiști, la o bază de date a serviciilor și așa mai departe, și cred că de asta avem și noi nevoie, să intrăm într-un circuit european. Nu cred că e bine să stăm doar aici. De la Primărie pot să spun că acum doi ani am primit o sumă modestă, dar binevenită. Anul trecut, de asemenea, i-am solicitat tocmai pentru că pregăteam această aniversare și ne-au răspuns că fondurile nu le-au permis să ne aibă în vedere și să vedem anul acesta dacă vor considera că 90 este o cifră destul de importantă. Acum, desigur, este între 75 și 100, dar eu spun că merită. Merită pentru că nimeni nu se poate sustrage istoriei și toți vom fi judecați în onoare sau în dezonoare prin prisma faptelor noastre.

- Dacă aveți un ultim mesaj pentru publicul clujean cu ocazia acestui an aniversar, care ar fi acela?

- Mesajul este cel pe care îl regăsiți și pe pagina de web a Operei: tot ceea ce facem facem pentru public, încercăm să fim la înălțimea misiunii noastre și îi așteptăm să vină cât mai des la Operă. O aniversare nu se poate face fără invitați. O aniversare este cu atât mai frumoasă cu cât ai mai mulți oaspeți la tine acasă, iar asta ne dorim și noi, altfel aniversarea e tristă...

Interviu realizat de
Ionuț Titus Ilesoi

film

Marilena

Ioan-Pavel Azap

Deși nu mă aștept să fiu crezut, mărturisesc cu mâna pe inimă – încă mai am palpitații! – că am văzut *Marilena* de două ori. Prima dată la TIFF-ul clujean 2008, după care vizionare am motivat astfel includerea peliculei în top-ul celor mai proaste trei filme din festival: „[...] pentru platitudinea demersului regizoral, mimarea mizerabilismului, incontinență și, nu în ultimul rând, pentru impudoarea de a ieși în public cu un asemenea subprodus cinematografic (faptul că Daneliuc nu se află la prima «abatere» de acest fel este circumstanță agravantă!).” (v. *Tribuna*, nr. 140/2008). Atunci, de ce am «recidivat» acum, când filmul a intrat în rețeaua de distribuție? Pentru că mi s-a părut onest, atât față de Mircea Daneliuc cât și față de cititorii acestei cronici, să scriu nu din amintiri, pe băjbăite, ci având proaspăt în memorie filmul.

Până în 1989 Mircea Daneliuc a fost unul



dintre cei mai interesanți regizori români, cu un extraordinar impact la public și critică. Având aura luptei cu cenzura, dar nu doar din acest motiv, filmele sale erau „vânate” de spectatori și interpretate în aceeași cheie precum romanele lui Buzura de pildă. În primii ani de după '89, dintr-o inerție a gloriei (meritate) dobândite anterior, și publicul și critica s-au îmbulzit la filmele lui Daneliuc, conferindu-le sensuri și valori care de fapt nu prea există. Mărturisesc că a fost o capcană în care am căzut și eu, (auto)convingându-mă și încercând să-i conving și pe alții de valabilitatea mesajului din *A 11-a poruncă* (1991), în fapt o parabolă superficială, rudimentară aproape, un amestec haotic de stiluri, motive și teme, însă nu lipsit de virtuți în anumite fragmente; de umorul, în realitate ca și inexistent, din *Tusea și junghiul* (1992); de acoperirea estetică, și ea absentă, a mizerabilismului din *Această lehamite* (1994); de acuratețea demersului din *Senatorul melcilor* (1995), acesta din urmă totuși cel mai bun film postdecembrist al lui Daneliuc, de văzut și azi – nu în ultimul rând grație lui Dorel Vișan care duce în spate (mai) tot greul. Dar nu am putut cu niciun chip să fac față teribilismului vulgar din

Patul conjugal (1993), iar după *Ambasadori, căutăm patrie* (2003), film de o înfiorătoare incoerență stilistică, nul din punct de vedere estetic, pentru mine a fost limpede că destinul artistic al regizorului Mircea Daneliuc s-a încheiat. *Sistemul nervos* (2005) și *Legiunea străină* (2008) nu mai înseamnă nimic, doar, cel mult, o enervare tristă pentru spectatorul care are curajul să le vadă, precum și nostalgia după o mare promisiune a filmului românesc. Ca majorității covârșitoare a congenerilor, dar și a mai vârstnicilor colegi de breaslă, libertatea se pare că nu i-a priit, pentru că, am spus-o nu o dată, Daneliuc cel de până în 1989 este un cu totul alt regizor: mult mai bun! Filmele predecembriste – începând cu debutul din 1975, *Cursa*, de o extraordinară curățenie morală și o acuratețe stilistică deosebită (singurul film realizat pe scenariul altcuiva, respectiv al lui Timotei Ursu), continuând cu *Ediție specială* (1977), *Proba de microfon* (1980), *Vânătoarea de vulpi* (1980), *Croaziera* (1981 – capodopera lui M.D.), *Glissando* (1984), *Iacob* (1988 – o capodoperă ratată, în schimb un rol genial pentru Dorel Vișan) – sunt, în ciuda neîmplinirilor sau a defectelor, mult mai puțin prăfuite, mult mai puțin datate, mult mai puțin conjuncturale și incomparabil mai nuanțate, mai subtile (nu îndrăznesc să spun mai rafinate) decât peliculele care umplu a doua parte a operei sale.

Dar să revenim la... oia noastră neagră, *Marilena*, cea mai recentă premieră românească a anului, pe un scenariu (realizat după o proză proprie) de și în regia lui Mircea Daneliuc. *Marilena* (Cecilia Bârbora) este o femeie de treizeci și ceva de ani, muncitoare într-o fabrică falimentară, al cărei iubit, Radu (Serghei Niculescu Mizil), se întoarce după patru ani din Canada, nu de voie ci fiind expulzat. Radu nu bănuiește că *Marilena* are o fetiță cu cel mai bun prieten al său, Sebi (Nicodim Ungureanu), deși știe că cei doi „și-o trag” (am citat din film). Cum iubitul „canadian” promite să nu stea prea mult pe capul ei, *Marilena* își duce fetița, o ascunde de fapt pentru două săptămâni la inginerul Smântânică (Cornel Palade), șeful ei. Între două afaceri, respectiv comerț cu lână... de broască (Cum, nu v-ați prins ce-i aia? Valută falsă, ce altceva!), Radu tot vrea ca *Marilena* să-i facă un copil. Spre final (venit oricum după prea mult timp), acțiunea ia o turnură polițistă dar asta nu ridică defel miza filmului. Totdeodată, *Marilena* are parte de sex ceva de speriat, toți bărbații din film o doresc și o posedă, cu sau fără voia ei. Aceasta ar fi partea „fizică” a filmului... În plan „metafizic”, *Marilena* – sfâșiată între iubirea maternă, dragostea (reînviată) pentru Radu și iubirea capricioasă pentru Sebi –, convinsă fiind până în adâncul fibrei ființei sale, existențialist vorbind, că viața este urâtă rău de tot, crede că mai poate salva ceva din ordinea lumii dacă își impune o suferință, o constrângere acolo care să-i mai edulcoreze păcatele și să o ajute să-și îndeplinească visele. Ei bine, ce credeți că-i trece... lui Mircea Daneliuc prin cap? El își obligă personajul să se abțină cât mai mult de la a face pipi. Scenele cu biate femeie chinându-se din acest motiv, ca penitență, sunt de un ridicol greu de suportat. De altfel, defecatul și urinatul, filmarea personajele stând pe veceu sunt aproape



Mircea Daneliuc

un lait-motiv al filmului. Asta tot pentru că – nu-i așa? – viața e urâtă...

În sfârșit, pentru Mircea Daneliuc totul e urât, oamenii și întâmplările lor, ziua și noaptea, ploaia, vara, căldura, orașul, satul, valea, dealul ș.a.m.d. Ceea ce se observă mai greu, pentru că e pur și simplu de necrezut, este că (aproape) disidentul de odinioară ne oferă în *Marilena* un film cu care propaganda comunistă s-ar fi putut mândri, un „rechizitoriu” absolut la adresa societății capitaliste decadente aflată în plin proces de putrefacție, de descompunere morală și materială și invers. La aproape douăzeci de ani de la Revoluție, să numim convențional astfel evenimentele din decembrie 1989, totul în România este rău, corupt, putred. Oamenii cinstiți, care nici nu există ca personaje în film, nu au nicio șansă. (În trecut fie spus, într-o societate atât de condamnată și blamabilă Mircea Daneliuc însuși a făcut nouă filme în 18 ani!) Mă rog, acesta poate fi punctul de vedere al autorului. Supărător este faptul că din perspectiva realizării cinematografice *Marilena* denotă de la cap la coadă un amatorism de cineclub ceva mai răsărit. Aș fi foarte curios, de pildă, dacă cineva poate spune ce noimă are filmarea cu încetinitorul a secvenței de început, cea a altercației dintre Sebi și un alt șofer în urma unui accident rutier? Poate doar faptul că așa urmează să fie tot filmul: lent și plictisitor, de o exemplară platitudine. Însă nu cred că Mircea Daneliuc a vrut să fie atât de subtil.

Îmi amintesc de momentul penibil în care s-au aprins luminile în sală după cea de a doua proiecție a *Marilenei* la TIFF și pe scenă au urcat Nicodim Ungureanu și Serghei Niculescu Mizil. Nicio întrebare din public, spectatori stânjeniți de ce tocmai le-a fost dat să vadă și de alocuțiunea lui Ungureanu care încerca să convingă un public avizat că Mircea Daneliuc (încă mai) este unul dintre cei mai mari regizori români de film. Atâta doar că nu ei, interpreții, sau nu doar ei trebuiau să se confrunte cu publicul. Pentru că în mod absolut surprinzător actorii din *Marilena* sunt, fără excepție, în rol. Dar efortul lor este din păcate zadarnic, din simplul motiv că nu au ce salva. Regele este gol...

colajonări

Picamerul și criza

Alexandru Jurcan

M-am culcat sâmbătă seara cu gândul tonic că voi face o „grasse matinée”, cum zic francezii. Îmi vine să zâmbesc: o dimineață grasă, bine hrănită cu somn și cu idei pozitive. La ora șapte a început bestia, adică picamerul vecinului (scriitorul Radu Țuculescu e... specialist în viața la bloc, de aceea mă gândesc imediat la prozele lui, ca la o răzbunare livrescă). Nemaiputând spera într-o dimineață cu lapte și miere, am ieșit la magazin, întrucât nu mai aveam cafea. Acolo am recunoscut-o, acolo am zărit-o întâia oară, în fața buticului alimentar. Discretă, invidioasă, ipocrită, perfidă, răzbunătoare. Da, era ea, doamna CRIZĂ. Vai de noi, mi-am șoptit cu precauție, însă Doamna, zâmbindu-mi aluziv, și-a strecurat mâna uleioasă în portofelul meu și mi-a tăiat elanul.

Am ajuns acasă, în strigăte de picamer neostoit. Cafeaua nu-mi dădea vigoare. Ce vom face la iarnă? Cum se va manifesta CRIZA? Gata, știu! Iau din bibliotecă o Amélie Nothomb – *Les Combustibles*, carte scrisă în 1994, ca o premoniție. Trei personaje (profesorul, asistenta și Marina) rabdă frig într-o casă căptușită cu o bibliotecă generoasă. E criza de după război, adică

o rudă a Doamnei de azi. Mereu se spune: ce carte ai duce cu tine pe o insulă pustie? Însă în cartea Amélie Nothomb se pune întrebarea: ce carte ai arde pentru căldura fizică? Autoarea se joacă astfel cu literatura ca și cum s-ar juca neostoit cu focul. Arde aia! Aia! Că nu e bună de nimic! Chiar ai citit-o cu atenție? Ia recitește-o și vezi că nu e cazul s-o arzi! Imediat m-am gândit la Truffaut și la al său *Fahrenheit*, iar mai apoi, în altă direcție la Biblioteca din Alexandria, ca să realizez implicit omagiul adus literaturii (ca în *Cititoarea* lui Jean Raymond sau *Cititorul din peșteră* de Rui Zink). În altă ordine de idei, spre o cheie macabră: niște oameni închiși într-o peșteră ar sfârși prin a se devora între ei asemenea canibalilor?

Mă rog... E, oare, cazul să ne punem paie în cap, să tragem obloanele, să sucombăm? Într-o lume schimbătoare și ostilă nu mai găsim un ROL uman? Despre asta scrie debutantul Nick Shenk în scenariul său, care l-a vrăjit pe Clint Eastwood, în transpunerea cinematografică. Recentul *Gran Torino* îi are în distribuție pe Clint Eastwood, Bee Wang, Ahney Her. Personajul central este Kowalski, polonez de origine, pensionar, veteran al războiului din Coreea. Tocmai și-a înmormântat

soția, cu același chip rigid, certat cu familia, bombănind contra vecinilor imigranți asiatici, sceptic față de religie. De la comic la dramă, Clint reușește magistral o sinteză a rolurilor sale deja celebre, într-un registru gradat până la o minuție de ceasornicar. Cândva Kowalski a ucis în Coreea. Are greșeli în trecut, care îl transformă într-un zid implacabil în comunicarea cotidiană. El discută doar cu un câine și nu cunoaște nuanțele umane ale sufletelor, până când îl cunoaște pe băiatul Thao, fiul acelor imigranți. Kowalski iese încetul cu încetul din carapacea morbidă, acceptă comunicarea, implicarea, chiar ispășirea. Un asiatic, citindu-i în suflet, îi spune direct: „Nu ești fericit, de parcă nu ai fi întreg”. Kowalski luptă cu sine însuși, parcă n-ar dori să-și dezghețe sufletul. Se privește în oglindă, își urează sieși „La mulți ani!” și își reproșează („stau cu aceste găște, ca și cu propria familie”) propensiunea spre solidaritatea umană. Dacă are mâinile mânăjite de sânge, se sacrifică pe sine pentru binele comunității. Decât o moarte banală, preferă o moarte în slujba celorlalți. Un fel de răstignire, ca o opunere în fața răului. Întotdeauna se găsește o soluție. Picamerul a tăcut, criza s-a dus la iarbă verde, că doar și primăvara poate deveni o speranță.

Seven Pounds

Lucian Maier

Unele dintre paginile literare pe care le iubesc enorm acum vreo opt-zece ani sînt puse cap la cap de Tolstoi în nuvela *Sonata Kreutzer*. E o poveste despre un bărbat care, imediat ce constată că era înșelat, într-o criză de gelozie, își ucide soția. Tolstoi discută problema căsătoriei și a iubirii în genere. Și consideră că Biserica a denaturat învățătura creștină (lăsată de Isus) atunci când a oferit căsătoriei un loc central în viața comunității. Iubire înseamnă preferință pentru o anumită persoană și e un temei suficient pentru căsătorie. Însă observăm că preferința aceasta dispare în timp sau se mută spre un alt subiect, iar în relație se instaurează ura în locul iubirii. Ura și disputa continuă duc la înșelare, iar înșelarea poate duce la crimă. Această discuție e extinsă spre raportul de putere dintre femeie și bărbat în societate, spre calitatea dreptății juridice și spre durerea și nevoia de iertare pe care o presupune o crimă. Și cu această ultimă idee ajungem în zona fierbinte a filmului conceput de Gabriele Muccino, și ca să nu ne frigem așa rapid, o să mai plimb o vreme marfa prin piață.

Cînd am văzut *The Pursuit of Happyness*, prima producție realizată de Muccino la Hollywood, mă gîndeam că realizatorul italian a fost angajat de studiourile americane ca secretar cu propagandă. Filmul acela e o pledoarie nestăvilă pentru visul american, pentru împlinire și succes social, cum că ele vin doar prin muncă, încredere și încredere în muncă. Așa cum șuvoaiele mătură primăvara satele românești din luncile unor rîuri gureșe, filmul lui Muccino doboară spectatorul din confortul și/sau problemele sale cotidiene, îl tirăște alături de personajul central pînă în fundul prăpastiei, iar acolo îi montează aripi și motor de avion de vînațoare de top, pentru a demonstra că vîzduhul e mai aproape decît am crede atunci cînd privim în ecranul cinematografului. *Seven Pounds* readună echipa care a înălțat *The Pursuit*: Muccino

– regizor, Jason Blumenthal, James Lassiter, Todd Black – producători, Will Smith – producător și actor principal; mi-era de-ajuns pentru a fi stîrnit să văd filmul.

În primul sfert de oră aflăm că Smith vrea să se sinucidă și vedem un dialog al său (din trecut, presupunem) cu un funcționar al unei companii alimentare, un dialog în care Smith îl batjocorește pe om în ultimul hal, tocmai pe baza handicapului acestuia (funcționarul interpretat de Woody Harrelson era orb). Părea interesant, așa că mi-am abandonat prejudecățile. Apoi vedem o altă față a lui Smith (Ben Thomas pe numele său din acel moment al filmului), un tip capabil să influențeze decisiv soarta unor oameni, pedepsindu-i aspru sau gratulîndu-i în funcție de constituția lor morală. E un fel de Dumnezeu pus să facă dreptate (pînă la urmă Fiscul în State e un fel de Divinitate asemănătoare celei din Vechiul Testament, care îi pune la punct pe cei răi, iar Ben zice că e angajat la Fisc). Mișcarea asta se tot repetă și povestea stă în picioare jumătate din film, cîtă vreme Ben e justițiarul de la Fisc. Dar odată ce pătrundem în dedesubtul istoriei sale, odată ce ajungem la cauzele ei, jale.

Acum jalea asta cu siguranță va fi pe gustul celor care privesc un film cu sufletul. *Seven Pounds* va avea probleme cu cei cărora o poveste le ajunge la suflet prin rațiune. Și aci s-au destrămat toate kilogramele din titlu pentru mine. Smith vrea să repare o gafă cu urmări din cele mai grave, atît pentru sine cît și pentru alte persoane. Problema 1: urmările respective ar fi trebuit să fie pedepsite de lege în mod normal. Dar nu avem vreo explicație cum de nu a fost judecată penal fapta sa. Problema 2: e incredibil că omul ăsta aleargă ca un atlet de clasă avînd în vedere că avea un plămîn în minus, o bucată de ficat lipsă și, pe deasupra, donase de curînd o cantitate însemnată de măduvă osoasă. Chiar dacă fac abstracție de Problema 1,

presupunem că justiția ațipise oleacă, mă împiedic în Problemele de tip 2 din film. Tocmai am trecut prin punctul fierbinte al filmului.

Pentru Pozdņîșev, personajul din *Sonata Kreutzer*, suferința morală era cu atît mai mare cu cît fusese achitat de justiție, pentru că își apăruse onoarea. Dar decizia în cazul său era motivată, cel puțin era motivată în raport cu legile vremii, acțiunea avînd loc în secolul al nouăsprezecelea în Rusia imperială. El povestea cazul său tuturor, căuta iertare pentru crima sa în sufletul celor care îl ascultau. Pentru Smith problema juridică nu există. Dacă exista, nu era posibilă drama de pe ecran. Suferința sa, apoi căutarea izbăvirii în ajutarea unor ființe bune care treceau prin grele încercări fizice (boli grave) sau sociale (maltratări produse de iubitori paranoici) nu ar mai fi avut loc. În *The Pursuit of Happyness* nu conta cît de prefăcută e traiectoria pe care o urma Smith, pentru Muccino important era visul american; în *Seven Pounds* nu contează decît drama și în numele ei e abandonat minimul realism dramatic, baza care poate face credibilă o poveste.

Și ca trimiterile culturale propuse de film să fie sănătoase, Muccino îi face cu ochiul lui Shakespeare. După spusele lui Will Smith, titlul filmului e inspirat de *Neguțătorul din Veneția*, piesa în care Antonio semnează un contract de împrumut cu Shylock, prin care cel din urmă poate să îi taie un *pound* din corp împrumutatului dacă acesta nu va putea să restituie suma la timp. Aci numărul e mai mare, *seven*, și funcționează simbolic pe mai multe planuri. Iar dacă ți-neți morțiș să descoperiți planurile astea, fiți atenți la un lucru: *Do Not Touch the Jellyfish!*

83. Cenușă și diamant

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

Grazyna Szapolowska¹ declara într-un interviu dat pe postul de televiziune TCM (*Turner Classic Movies*), într-o producție (gen *off set*) realizată în colaborare cu Institutul Polonez din Londra², cum că dintre toți cineaștii cu care a colaborat de-a lungul timpului singurii care i-au acordat o mare libertate de exprimare au fost Krzysztof Kieslowski și Andrzej Wajda. Amândoi aparțin fenomenului numit școala poloneză de film și mulți critici nu ezită să spună că dacă Wajda a fost primul cu adevărat mare cineast polonez, Kieslowski a fost ultimul. Despre Andrzej Wajda, actrița poloneză spunea că este unul dintre acei cineaști care lucrează efectiv cu actorul pe platoul de filmare, lasându-i acestuia o mare libertate de invenție și de interpretare. Astfel încât nu actorul trebuie să deservească o mizanscenă dinainte pregătită cu atenție, încă din faza de realizare a decupajului, ci *punerea în pagină*, actul de filmare în sine urma să țină de anumite resorturi interpretative cu care actorul venea în plus față de ceea ce era deja prestabilit de regizor. Dar acest lucru, spune mai departe actrița care a realizat remarcabilul personaj Magda din filmul lui Kieslowski *Scurt film despre iubire*, doar foarte puțini regizori îl acceptă și îl simt cu adevărat. Dincolo de colaborarea în film, este adevărat, ușor tardiv, cu Grazyna Szapolowska, Andrzej Wajda a colaborat cu actorii săi principali din film și pe scenele teatrale ale Poloniei³. De altfel maniera de colaborare, de lucru efectiv cu actorii pe cele două nivele⁴ – scena și platoul de filmare – are astăzi, după mai bine de 50 de ani de creație cinematografică dar și teatrală, ceva ce ține de o anumită viziune specială asupra vieții. Actorii prin care Wajda a dat viață personajelor filmelor sale au observat, nu aveau cum altfel, rezultatul ultim, cel „încrăcit” în copia finală a filmului. Acesta presupunea mai întotdeauna o anume căutată, provocată nesigurantă, o capacitate neobișnuită de improvizare prin adaptarea continuă la spațiul de filmare sau la situațiile propuse de scenariu. Anumite interogații născute în procesul filmării efective se dovedeau a fi mai intense decât răspunsurile iar acestea determinau, în mod paradoxal, exact acele soluții care, în momentul redactării formei finale a decupajului, a filmului în integralitatea sa, erau cele gândite de cineast apriori.

Având un simț plastic nativ dar și cultivat, mai ales în tinerețe⁵ Andrzej Wajda își concepea întregul filmic ca pe un tablou, ca pe o suprafață plană – în fond ca pe o scenă de teatru – în care lumea obiectuală, cea figurativă, a personajelor, cea a locațiilor și a fundalului mai mult sau mai puțin istoric, privirea și sugestia plastică, savanta rigoare a construcției atmosferei duceau în cele din urmă la acea infinită multiplicare a planurilor de construcție care a dat întregii opere filmice wajdiene profunzimi de interpretare nebănuite. De aici, poate, și permanenta sa modernitate stilistică.⁶

Teatrul „Powszechny” din Varșovia⁷ a prezentat pe scena Teatrului Național din București în anul 1994 patru piese No scrise de Yukio Mishima, celebru scriitor, poet și dramaturg japonez.⁸ Remarcabila viziune regizorală purta semnătura lui Andrzej Wajda. Era un timp în care puțini știau de atașamentul lui Wajda nu atât pentru teatru (scena a fost în permanență un loc de refugiu dar și al

unei anumite intimități a cineastului, mai ales după 1967-1968), cât pentru teatrul japonez, în principal teatrul Kabuki și teatrul No. Această preocupare era legată de atracția pe care cultura și arta japoneză au avut-o asupra cineastului încă din tinerețe.⁹ Interesant de amintit aici ineditul experiment pe care Andrzej Wajda l-a realizat în anii '90, când a ecranizat ultimul capitol din *Idiotul* cu actori Kabuki. Producția cinematografică, „una dintre cele mai mari provocări artistice ale anilor '90”¹⁰, s-a numit *Nastazja* și a avut în rolul principal pe marele actor de teatru Kabuki Tamasaburo Bando. Acesta, în viziunea stranie și surprinzătoare a lui Wajda, a interpretat magnific un dublu rol: acela al prințului Mășkin și acela al Nastasiei Filipovna.

De fapt acest *mod* de lucru cu actorul, privirea insistentă îndreptată de regizorul de film către teatru, ține de tradiția scolastică a filmului polonez, a liniilor trasate de cel care a fost excepționalul pedagog de film și întemeietorul școlii de film și de teatru de la Lodz, Jerzy Toeplitz¹¹. Structurarea școlii pe două direcții fundamentale – teatru și film – a determinat, pentru majoritatea absolvenților, o gândire asupra muncii cu actorul într-o formă cu totul specială. Studenții actori, formați pentru teatru (la acea dată nu exista o adevărată școală interpretativă doar pentru film), doreau să joace în filmele studenților de la regie, în timp ce cursurile de *Istoria teatrului universal*, *Istoria și estetica spectacolului teatral* sau pur și simplu spectacolele de examen ale celor de la teatru atrăgeau studenții de la regie de film. Aceștia vedeau în teatru, în spectacolul teatral, atât în dramaturgia poloneză cât și cea universală, o provocare poate mai mare decât filmul. Și asta deoarece întotdeauna William Shakespeare, Anton Pavlovici Cehov sau Henrik Ibsen atrag și provoacă atât pe scenă cât și pe marele ecran mai mult decât orice alt scenariu original!

De aceea teatrul, scena, marea dramaturgie universală au fost pentru Andrzej Wajda – asemenea pentru Ingmar Bergman, Roman Polanski sau, la noi, pentru Lucian Pintilie – o altă formă, poate mai profundă, poate mai intensă, de expresie și creație artistică.

(Urmare în numărul viitor)

Note:

¹ Lansată în anii '80 de Krzysztof Kieslowski (*No end, Scurt film despre iubire și Dekalog 6*), cariera acestei actrițe a cunoscut o ascensiune semnificativă mai ales după căderea comunismului în țările din centrul și estul Europei. În acest timp a colaborat cu regizori europeni marcanți: cu Krzysztof Zanussi, alături de actorul Scott Wilson în *Frații lui Dumnezeu*; cu Istvan Szabo, alături de Erland Josephson și Klaus Maria Brandauer în *Hanusen*; cu Andrzej Wajda, alături de Daniel Olbrychski în superproducția *Pan Tadeusz*.

² Interviul realizat la Londra în 2008, difuzat pe postul TCM în primele luni ale lui 2009.

³ Pe această linie a interferenței dintre teatru și film dar și a unui atașament niciodată reținut față de Roman Polanski, un alt mare creator de regie teatrală dar și de regie de operă, Wajda a realizat în 2002 o adaptare cinematografică a piesei de teatru *Răzbnarea*, o comedie scrisă a dramaturgului polonez din secolul al XIX-lea, Aleksander Fredro.

⁴ Pe lângă film și teatru Wajda a mai avut o prodigioasă activitate în teatrul de televiziune, atât în Polonia cât și în Franța și Germania.

⁵ Imediat după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial a studiat pictura la Academia de Arte Frumoase din Cracovia.

⁶ Brenda Laurel analizează într-un original demers din volumul *Computers as Theatre*, principiile de organizare și desfășurare dramatică atât a spectacolului teatral – implicit a celui cinematografic – cât și celui oferit de programele de computer. În capitolul intitulat *The four causes* sau *Wy Things Are the Way they are* vorbește despre cele patru cauze care funcționează interactiv chiar în timpul procesului de creație. Acestea ar fi: cauza formală, cauza materială, cauza eficienței și cauza finală care s-ar identifica cu „plăcerea rezultată și expresia particulară a celui set de emoții a audienței” care duce la catharsis. (Brenda, Laurel, *Computers as Theatre*, Addison-Wesley Publishing Company Inc., London, 1998, p. 43)

⁷ Între anii 1962-1988 Andrzej Wajda a fost directorul Teatrului „Stary” din Cracovia. Din 1989 până în 1990 a condus Teatrul „Powszechny” din Varșovia.

⁸ Născut în Tokio în 1925 Mishima scrie prolific până în 1970, când se sinucide în urma unui protest politic. Este autorul a 40 de romane, 18 piese de teatru, 20 de cărți de proză scurtă, 20 de volume de eseuri, un libret și un film. Scrie, din cele trei genuri de teatru clasic japonez, teatru Kabuki și teatru No. Nu scrie însă și teatru Buraku dezvoltat mai ales în zona regiunii Osaka.

⁹ În filmul-confesiune *The debit and the credit* Andrzej Wajda povestește întâlnirea sa cu arta și civilizația japoneză, eveniment petrecut absolut întâmplător încă de pe timpul ocupației germane. Locuind în Cracovia ocupată și neavând actele în regulă tânărul Andrzej, pe atunci făcea parte din rândurile *Armiei Kraiowa* (armata din interior, coordonată de guvernul polonez aflat în exil), s-a refugiat în urma unui control de rutină în clădirea „Sukienice”, în apropierea castelului Wavel, unde era o expoziție de artă japoneză. Impactul acestei expoziții asupra viitorului regizor a fost major. Peste ani, când devenise una dintre cele mai importante personalități ale filmului european, Andrzej Wajda primește din partea guvernului nipon Premiul orașului Kyoto, un fel de echivalent al Premiului Nobel. Premiul a fost în valoare de 340.000 USD, după mărturiile lui Wajda cea mai mare sumă de bani cu care a fost recompensat vreodată! Atunci regizorul se gândește ca toată zestrea culturală existentă în Cracovia să fie strânsă într-un muzeu al artei și culturii japoneze. Cu ajutorul autorităților locale, dar și cu banii lui Wajda, proiectul va prinde contur în scurt timp. Clădirea avea să fie construită în mai puțin de doi ani și jumătate pe malul fluviului Vistula de către celebrul arhitect japonez Arata Isozaki (care a realizat mai multe instituții în întreaga lume: Muzeul de Artă Contemporană – MOCA – din Los Angeles, Kyoto Concert Hall din Kyoto sau clădirea impresionantă „Sports Hall” ridicată special în Barcelona pentru Jocurile olimpice din Spania din anul 1992 etc.).

¹⁰ Vâjeu, Titus, *Andrzej Wajda. Omul de celuloid*, Ed. Clusium, Cluj-Napoca, 2005, p. 280.

¹¹ Anvergura europeană a rectorului Jerzy Toeplitz s-a văzut și în faptul că imediat după ce a ajuns în fruntea școlii de teatru și film de la Lodz, profund atașat valorilor occidentale, a adus din Paris o colecție de filme clasice franceze. „Nu avangarda rusească, nu Eisenstein ci filme franceze. Așa am avut șansa cu toții a vedea *Câinele andaluz* și *Baletul mecanic*. [...] Jerzy Toeplitz vedea școala noastră ca aparținând corpului comun al școlilor de film europene de la acea dată și, în nici într-un caz nu o vedea ca pe o instituție de învățământ pierdută undeva în Polonia, întâmplător în orașul Lodz.”, va mărturisi Andrzej Wajda în filmul-confesiune *The debit and the credit*.

sumar

Info	2
editorial George Jiglău Cu optimism, despre alegerile europarlamentare	3
cărți în actualitate Octavian Soviany Împotriva limbajului sau jucărelele fratelui Alexandru	4
cartea străină Vianu Mureșan Metoda urâtirii și ridiculizării	5
teoria Horea Poenar Studii în stacojiu (II)	7
ordinea din zi Ion Pop "Sadisme" de odinioară	8
În dezbateri	
Laszlo Alexandru Istoria literaturii române, de la origini pînă la Nicolae Manolescu (V)	10
Ovidiu Pecican Rețetar de avarie	11
incidențe Horia Lazăr Reprezentarea și mediatizarea puterii la Versailles	12
proza Francisc Baja Fetus in fetu	14
emoticon Șerban Foarță Vai, Stela!	16
poezia Emanuel Guralivu	17
interviu de vorbă cu prozatorul Filip Florian Despre "dorința aia ne bună de a scrie", despre România lui Carol I și a locurilor magice, despre pisici și dentiștii lor cu existență incertă...	18
accent Florian Dumitru Soporan Schița unui mileniu de istorie	21
Ioan Bolovan Istorie trăită, istorie scrisă	23
antropologie culturală Veronica Maier Sașii din Transilvania și obiceiurile lor	24
religia philosophia Christiana Nicolae Turcan Despre nimic și vocație	25
in memoriam Tudor Ionescu Claudiu Groza Moartea unui om spectaculos	26
Radu Țuculescu Tudor Ionescu sau Viața ca pauză	26
Tudor Ionescu "Mare-i grădina..."	27
flash-meridian Ing. Licu Stavri Noua proză americană (I)	28
structuri în mișcare Ion Bogdan Lefter Alte întîlniri cu literatori	29
știință și violoncel Mircea Oprea Buon compleanno, Lunettina!	30
zapp-media Adrian Țion Eugen Ionescu interzis	31
muzica de vorbă cu Rareș Trifan, directorul Operei Naționale Române din Cluj "Tocmai acum, când trecem printr-o perioadă de criză, publicul vine cel mai mult la spectacole"	32
film Ioan-Pavel Azap Marilena	33
colaționări Alexandru Jurcan Picamerul și criza	34
Lucian Maier Seven Pounds	34
1001 de filme și nopți Marius Șoptorean 83. Cenușă și diamante	35
plastica Luminița Suse Vernisaj cu dublă destinație Expoziția de pictură a artistei Carmen Doreal, Montreal	36

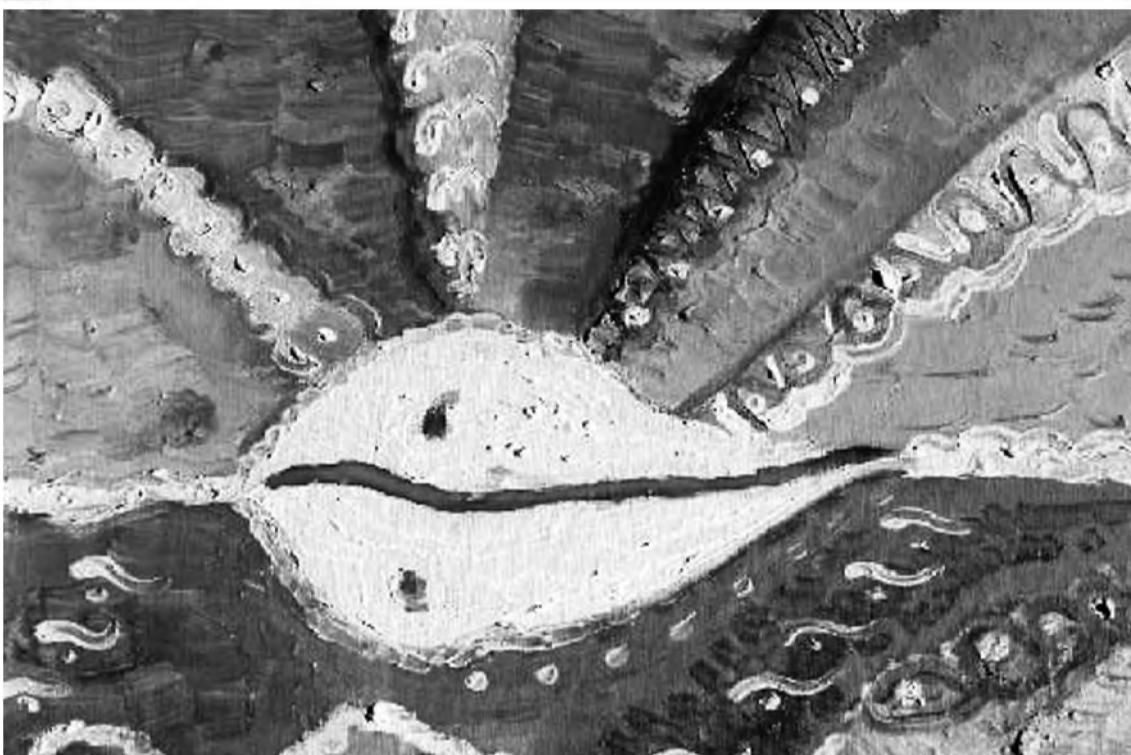
Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**, Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Vernisaj cu dublă destinație

Expoziția de pictură a artistei Carmen Doreal, Montreal

Luminița Suse



Într-o zi criogenică de ianuarie am participat la vernisajul expoziției de pictură al artistei Carmen Doreal, eveniment găzduit, prin amabilitatea domnului Ion Gliga, de Galeria de Artă Inter Pallas, Montreal. Este prima expoziție personală a artistei. Numele ales expoziției a fost *Vernisaj cu dublă destinație*. Într-adevăr, cu această ocazie, membrii Asociației Scriitorilor de Limbă Română din Quebec au organizat comemorarea marelui poet Mihai Eminescu.

Carmen Doreal, este pseudonimul artistic și literar al pictoriței-poete Carmen Țuculescu Poenaru, stabilită din 2001 la Montréal.

Carmen Doreal este membră în Academia Internațională de Arte din Quebec, Cercul Artiștilor Plastici și Sculptorilor din Quebec, Asociația Scriitorilor de Limbă Română din Quebec precum și Fundația Culturală Constantin Brâncuși din România.

Numele ales de artistă, *Doreal*, simbolizează *dor adevărat*, și rimează neașteptat cu Montreal, fiind ales cu mult timp înainte ca artista să se stabilească în această mare metropolă canadiană.

Ca poetă, Carmen Doreal a debutat cu volumul *Vernisajul iubirii* la editura *Curierul Dunării* din București, în 1999. Poemul următor transpune liric crezul său artistic:

Vernisaj cu dublă destinație

Nu e firesc
acest vernisaj
cu dublă destinație
în care holograme inedite
rătăcesc.
Umbre de fosfor se așează
în conștiința de sine.
Mărturii de preț

într-un jurnal intim
or trece
dincolo de mine.

O altfel de iubire
ca într-o demonstrație publică
se va întrupa
dezbateri nevindecabilă
din care rămân doar promisiuni.
O licitație cu amintiri
și poate,
un interviu cu umbra mea.

Lucrările artistei, executate în ulei și acrilic, au două trăsături definitorii: sunt ori de un verde frust amestecat cu roșu incendiar, un amalgam de culori crude, entuziaste precum cristalul de tanzanit proaspăt extras din mină, ori se ghemuiesc cuminte în indigo cald, albastru nobil, tonuri rafinate precum acelasi cristal de tanzanit scos din cuptor înainte de a fi montat cu diamante în aur. Cu alte cuvinte, Carmen Doreal îmbină *La joie de vivre* cu *Poezia* într-o explozie inedită de culoare tușată cu sensibilitate feminină, un demers lirico-plastic ce se înscrie firesc într-o dualitate a expresiei artistice.

Din picturile artistei Carmen Doreal nu lipsesc simbolistica brăcușiană, nostalgia plaiurilor natale, și paradigmele iubirii. Simfonia sălbatică a verii pârguite sau grația serenă a iernii în pântecul căreia germinează primele fire vinete ale infinitei coloane a vieții. În această expoziție vă veți simți transportați înapoi într-un spațiu familiar, acolo unde v-ați lăsat bulbul inimii la dospit când v-ați smuls rădăcinile și ați plecat departe în lume....

Ottawa, Canada

ABONAMENTIE: Cu ridicare de la redacție: 18 lei - trimestru, 36 lei - semestru, 72 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 27 lei - trimestru, 54 lei - semestru, 108 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat postal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

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

