

TRIBUNA

161



Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 16-31 mai 2009



www.revistatribuna.ro

Adrian Grecu:
Proiect pentru Pața Unirii - Eroii

Sergiu Pavel Dan

Interferențe literare
PAVEL DAN / LIVIU REBREANU

Gabriel Andreescu
**Despre reprimarea
mișcării yoga în
anii '80**

Ion Pop
Un urmuzian:
Grigore Cugler

Supliment Tribuna
Claviaturi

Ilustrația numărului: Adrian Grecu

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

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

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

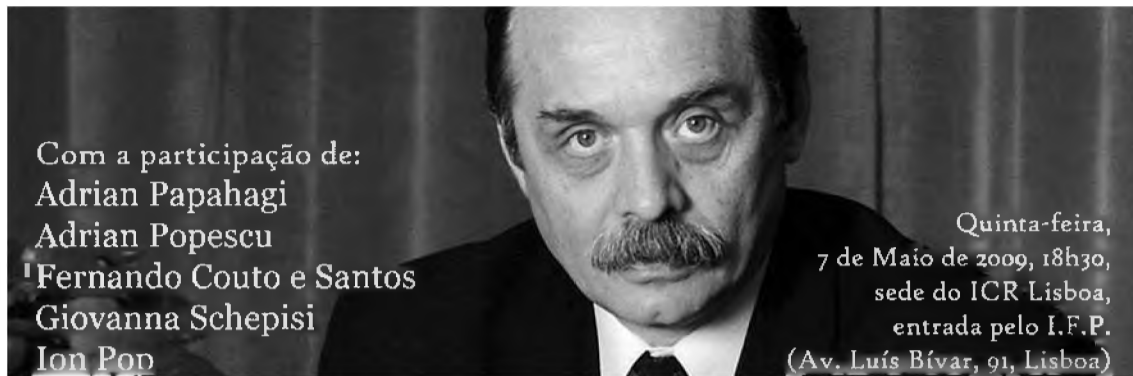
ISSN 1223-8546

bour



info

Colocviu Marian Papahagi la ICR Lisabona



Com a participaço de:
Adrian Papahagi
Adrian Popescu
Fernando Couto e Santos
Giovanna Schepisi
Ion Pop

Quinta-feira,
7 de Maio de 2009, 18h30,
sede do ICR Lisboa,
entrada pelo I.F.P.
(Av. Luís Bivar, 91, Lisboa)

Cu ocazia împlinirii a 60 de ani de la nașterea și a 10 ani de la moartea lui Marian Papahagi, Institutul Cultural Român din Lisabona a organizat un Colocviu dedicat marcantului italianist și lusitanist român. Eruditul clujean (1948-1999) poate fi considerat, alături de Mihai Zamfir, fondatorul studiilor luso-brazilianiste în învățământul superior românesc. Acțiunea a fost considerată de către instituția organizatoare ca o datorie de onoare, menită totodată să atragă atenția elitei academice și culturale portugheze asupra aportului lui Marian Papahagi la dezvoltarea și aprofundarea cunoașterii mutuale dintre țările și culturile situate la extremitățile occidentale și orientale ale lumii latine. Din România au fost invitați prof. univ. dr. Ion Pop, poetul Adrian Popescu (care împreună cu primul director al ICR Lisabona, Virgil Mihaiu, au făcut parte din gruparea revistei *Echinox*, botezată astfel de către însuși cel aniversat), dr. Adrian Papahagi, continuator al tradițiilor cărturărești ale familiei și doamna Lucia Papahagi, actualmente bibliotecară la Accademia di Romania din Roma. Având în vedere buna reputație de care se bucură numele lui Marian Papahagi în mediile academice italiene, ICR Lisabona a invitat – în premieră – Institutul Italian de Cultură din Lisabona să colaboreze la realizarea evenimentului. Așa se explică faptul că discursurile inaugurale au fost rostite de către doamna Giovanna Schepisi, directoarea ICIL, și dr. Virgil Mihaiu, director ICRL. A urmat o prelegere doctă și plină de farmec, datorată briantului om de cultură și diplomat Lauro Barbosa da Silva Moreira, ambasador al Braziliei pe lângă CPLP (Comunitatea Țărilor de Limbă Portugheză). El s-a referit, pe larg, la influența exercitată de poetul Murilo Mendes asupra lui Marian Papahagi, ca profesor de literatură braziliană al acestuia, în anii petrecuți de către tânărul clujean ca bursier la Universitatea Sapienza din Roma (1968-1972). Colaborarea dintre magistru și discipol avea să dea roade peste doar câțiva ani: în pofida conjuncturii culturalmente defavorabile, Marian Papahagi a publicat în anii 1980 (la editura Univers) o remarcabilă antologie de traduceri din creația mendesiană, precum și o alta a masivei istorii a literaturii braziliene concepute de Luciana Stegagno Picchio. Ambasadorul Moreira a relatat, de asemenea, despre experiențele sale – întotdeauna pozitive – legate de cultura română și a oferit un cuceritor recital din poemele lui Murilo Mendes.

Venită special de la Coimbra, unde conduce Institutul de Studii Italiene al uneia dintre cele mai vechi universități din lume, profesoara dr. Rita Marnoto l-a evocat pe Marian Papahagi în comunicarea intitulată *M.P. – românul care vorbea*

portugheza. O viziune surprinzătoare, mai ales fiindcă se referea la o perioadă destul de puțin cercetată din viața și activitatea literatului și universitarului nostru – anii 1990.

Dr. Jose Esteves Pereira, profesor la Universidade Nova din Lisabona și director al masivei publicații academice *Cultura*, a elogiat contribuția lui Marian Papahagi pe linia inițierii studiilor luso-brazilianiste în România. Ion Pop și Adrian Papahagi au realizat un adevărat tur de forță, fiecare cu câte două referate, prezentate în limbile franceză și italiană: *Discours sur la méthode* și *Le ragioni di essere di Marian Papahagi* (Ion Pop), respectiv *Marian Papahagi et la culture luso-brésilienne* și *Marian Papahagi, traduttore della Divina Commedia* (Adrian Papahagi). La rândul său, Adrian Popescu a glosat pe marginea raporturilor dintre Marian Papahagi și spiritul roman.

Fernando Couto e Santos – cel mai consecvent analist portughez al literelor române afirmat în anii din urmă – a realizat un studiu aplicat și pertinent asupra relației dintre Marian Papahagi și literatura de limbă portugheză. La fel ca multe dintre intervențiile amintite mai sus, și tânărul exeget lisabonez a utilizat ca sursă incontornabilă de informare un fundamental eseu scris pe această temă de către Luciana Stegagno Picchio. De altfel, mult-apreciata luso-brazilianistă italiană, ex-profesoara lui Marian, fusese capul de afiș al proiectului inițiat de ICRL pentru acest colocviu. Din păcate, soarta a vrut ca – între conceperea proiectului și materializarea sa – distinsa invitată să decedeze.

Simion Doru Cristea și Virgil Mihaiu au evocat cu multă căldură personalitatea lui Marian Papahagi, în contextul general al vieții culturale românești, cu accent asupra rolului său în menținerea și înflorirea atmosferei universitare și de creație literar-artistică specifice Clujului. Emoționantă a fost și intervenția soției lui Marian Papahagi, care a amintit momentul înființării cursului de limba portugheză la Facultatea de Litere a Universității clujene în 1972, când s-a aflat alături de Virgil Mihaiu printre primii studenți români ce frecventau un asemenea curs.

Toți invitații străini participanți la colocviu i-au felicitat pe organizatori pentru această inițiativă și pentru înalta ținută a materialelor prezentate. Acestea urmează să fie editate ca secțiune specială într-un proximo număr al revistei *Steaua*. Principala publicație literar-artistică portugheză, *Jornal de Letras, artes e Ideias*, a consacrat evenimentului un spațiu pe pagina a treia, lângă editorialul semnat de redactorul-șef J.C. de Vasconcelos, în numărul pentru intervalul 4-17 mai 2009. (S.D.C.)

editorial

Cum putem avea alegeri cu adevărat „europene”?

Câteva propuneri de reformă electorală

George Jiglău

Alegerile europarlamentare reprezintă poate cel mai democratic element din arhitectura actuală a Uniunii Europene, deoarece ele sunt singurul mijloc prin care cetățenii statelor membre pot alege în mod direct o parte dintre oamenii care iau la nivel european decizii cu impact direct asupra vieților lor de zi cu zi. Chiar dacă rămâne încă în umbra Comisiei Europene și a Consiliului European, Parlamentul European a dobândit o influență tot mai mare pe măsură ce Uniunea a evoluat din punct de vedere instituțional, iar puterile sale vor crește și mai mult dacă Tratatul de la Lisabona va intra în vigoare.

Cu toate acestea, alegerile europarlamentare nu se bucură de participarea a nici măcar jumătate din populația cu drept de vot de la nivelul întregii Uniuni. Însă nu aceasta este principala problemă a alegerilor europarlamentare, ci faptul că ele nu sunt organizate după un set coerent de reguli. Europarlamentarii sunt aleși altfel de la stat, iar acest lucru intră în contradicție evidentă cu principiul conform căruia ei nu reprezintă statele membre din care provin, ci grupurile politice din Parlamentul European la care sunt afiliați și deci pe toți cei care au votat cu o anumită familie politică și, până la urmă, pe toți cetățenii europeni. Totuși, un europarlamentar ales în România ar fi putut să nu fie ales în Spania, de exemplu, doar pentru că regulile diferă între cele două state. Singura modalitate de a elimina această contradicție este de a crea un nou sistem electoral, unic la nivel european, care să elimine discrepanțele dintre state. În cele ce urmează, voi prezenta câteva propuneri care ar putea sta la baza unui astfel de sistem, nu înainte de a prezenta pe scurt sistemele diferite folosite acum în statele europene.¹

Situația actuală

Primele alegeri europarlamentare au avut loc în 1979, iar „legea” care reglementează modul în care sunt aleși europarlamentarii este *Election Act*, adoptat în 1976. În prezent, statele membre folosesc toate principiul reprezentării proporționale, însă aplică formule diferite, care duc și la rezultate diferite. De exemplu, România, Franța sau Germania folosesc bine cunoscutele liste electorale închise, propuse de partide, și prin care alegătorul este obligat să dea un vot pentru toți candidații de pe lista respectivă, dar – foarte important – și pentru ordinea în care sunt puși aceștia pe listă. Danemarca, Cehia sau Lituania folosesc listele deschise și votul preferențial, adică alegătorul își dă votul pentru lista propusă de un anumit partid, însă poate opta pentru unul sau mai mulți candidați de pe lista respectivă. Irlanda și Irlanda de Nord folosesc votul unic transferabil, prin care alegătorii au posibilitatea de a ordona după preferințe toți candidații care le sunt propuși. Pragul electoral folosit diferă de asemenea. Majoritatea statelor folosesc pragul electoral de 5%, dar sunt și state precum Austria

sau Suedia care folosesc un prag de 4%. Multe state organizează alegerile într-o singură circumscripție electorală națională, în timp ce Franța sau Germania organizează alegerile pe regiuni. O perspectivă completă asupra diferitelor sisteme electorale folosite în Uniunea Europeană este oferită de raportul europarlamentarului Andrew Duff².

Câteva elemente fundamentale ale reformei

Un nou sistem electoral unic pentru alegerea europarlamentarilor trebuie să se bazeze pe câteva elemente clare, înainte ca discuția să devină prea tehnică. Așadar, voi prezenta câteva principii pe care se poate sprijini un demers de reformă electorală și care să asigure coerența mecanismului de alegere a europarlamentarilor.

Prima propunere se referă la competitivitatea în alegeri. În prezent, partidele naționale se înscriu în alegeri, iar alegătorii din fiecare stat votează pentru aceleași partide ca la alegerile parlamentare naționale sau la alegerile locale. Din acest motiv, se ajunge foarte ușor la „naționalizarea” alegerilor europarlamentare, deoarece partidele fac promisiuni fără legătură cu Parlamentul European, dar cu rezonanță puternică pentru contextul politic intern, prin care pot câștiga voturi mai ușor decât dacă ar aborda subiecte relevante pentru întregul spațiu european. Astfel, *competitivii în alegeri ar trebui să nu mai fie partidele naționale, ci partidele europene. Partidele europene trebuie să fie principalii actori ai alegerilor europarlamentare. Alegătorii din întreaga Uniune trebuie să voteze pentru Partidul Popular European, Partidul Socialiștilor Europeni, Alianța Liberal Democrată Europeană etc.* Devreme ce acestea sunt partidele care există din punct de vedere juridic la nivel european și care formează grupuri parlamentare în Parlamentul European, tot ele trebuie să fie și cele pentru care alegătorii să își poată da votul la alegerile europarlamentare. Acest lucru ar duce și la o coerență doctrinară mai mare a politicii la nivel intern, acolo unde două sau mai multe partide dintr-un stat sunt afiliate la același partid european, însă se află în competiție la nivel intern.

Această propunere o generează pe următoarea. Dacă există principiul conform căruia un europarlamentar, odată ales, nu mai reprezintă statul din care provine, ci partidul la care este afiliat în Parlamentul European, *trebuie să le fie oferită alegătorilor posibilitatea de a vota candidați din alte state decât cel al lor.* Actualele diferențe între sistemele electorale din statele membre obligă alegătorii să voteze pentru același set de politicieni de fiecare dată când sunt organizate alegeri, indiferent pentru ce for reprezentativ. Listele transnaționale de candidați, propuse de partidele europene care concurează în alegeri, pot fi un mijloc de a reduce importanța orgoliului național în Uniunea Europeană, sau cel puțin în Parlamentul European, și pot deschide



Adrian Grecu

Strada Barițiu, ziua

ochii candidaților, a viitorilor europarlamentari, dar și pe cei ai publicului către subiecte de interes pentru întreaga Europă. În plus, lărgirea ariei de candidați poate determina alegătorii să vină la vot în număr mai mare, deoarece gradul scăzut de încredere în politicienii de la nivel local sau național este una dintre principalele cauze ale absenteismului.

A treia propunere este aceea de a consfinți principiul votului preferențial, prin care alegătorii au posibilitatea de a alege lista unui singur partid european, dar apoi să își poată exprima preferința pentru unul sau mai mulți candidați de pe acea listă. *Fiecare alegător dintr-un stat membru ar putea să își exprime preferința pentru cel mult un număr de candidați de pe o listă la fel de mare cu numărul europarlamentarilor care ar urma să fie aleși în statul în care votează* (statele fiind, în acest caz, circumscripțiile electorale). Astfel, s-ar evita situația actuală din statele unde sunt folosite listele închise, în care candidații activi în campanie sunt doar cei care se află pe locuri eligibile pe listele electorale, care variază de la 2 la maxim 15, în funcție de scorul pe care speră să îl obțină un partid, în timp ce restul de candidați care mai apar pe liste, dar care nu au nicio șansă de a fi aleși, adică marea lor majoritate, nu au practic niciun motiv de a se implica activ în campanie.

O altă propunere se referă la numărul total de europarlamentari. Dacă la primele alegeri, din 1979, au fost aleși 410 europarlamentari, după extinderile repetate ale Uniunii s-a ajuns ca dimensiunea actuală a Parlamentului să fie de 786 de europarlamentari, iar cel care va fi ales luna viitoare va scădea la 736 de europarlamentari. Totuși, dacă Tratatul de la Lisabona va intra în vigoare, numărul europarlamentarilor va crește din nou, la 750 plus președintele, iar numărul ar putea trece de 800 în urma unor posibile viitoare extinderi care să cuprindă Croația, Turcia, Macedonia sau Serbia. Numărul foarte mare de europarlamentari poate avea avantaje, prin faptul că fiecare europarlamentar poate deveni o sursă de informare pentru cetățenii din statul său cu privire la chestiunile europene, însă există numeroase dezavantaje, pentru că îngreunează mecanismul de luare a deciziilor, iar marea

Continuare în pagina 31

cărți în actualitate

Tratat de echilibristică

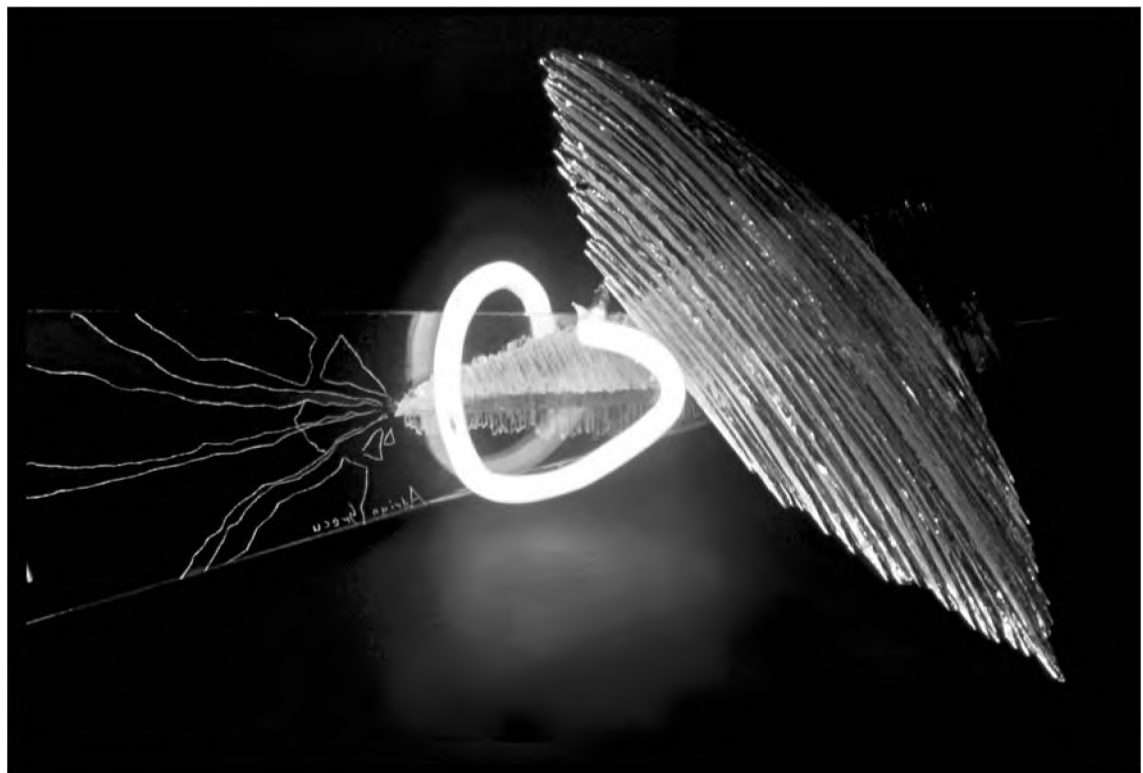
Octavian Soviany

O stare de vertij ontologic, care face îndoielnică pînă la suferință realitatea, declanșează la Radu Vancu (*Monstrul fericit*, Editura Cartier, 2009) dorința euforizării etilice („beam pentru că numai așa lumea mi se părea reală”) care devine analogă stării de poezie, e o dereglare „sistematică” a tuturor simțurilor, cu îndepărtate origini rimbaldiene, antrenând o redutabilă erudiție bahică, legată de virtuțile „terapeutice” ale diverselor licori, „balsamuri” și „elixire”. Poetul se proclamă în consecință un enciclopedist al alcoolului („colecționez periodic referințele la marii băutori, mă proiectam empatic în rolurile lor, citeam avid tot ce îmi cădea în mână despre alcoolici și alcool”), glosează savant despre absint, vodcă, ouzo, țuică, bere, vin, whisky, rom, gin sau mastică, își analizează minuțios propensiunile bahice, cu referințe la Bachelard, Dylan Thomas sau Mircea Ivănescu, compunând o „comedie a setei” în registru savant, care probează mai curând o anumită incapacitate a personajului liric de a atinge cotele cu adevărat intense ale cremațiunii etilice, rezultatul fiind, de cele mai multe ori, o beție lucidă și rece, asemănătoare cu mahmureala. În poemele lui Radu Vancu alcoolul acționează ca un euforizant cu efecte pasagere, producând scurte ulcerări ale nervilor, inflații de moment ale eului, urmate de bruște rafale de luciditate care transformă orice tentativă de euforizare într-un soi de travaliu sisific și de sinucidere pe jumătate ratată. Ele mărturisesc despre incapacitatea personajului liric de a aplica pînă la capăt rețeta baudelaireană din *Enivrez-vous*, marea temă a „tavernalelor” sale fiind de fapt nu beția, ci dorința, mereu nesatisfăcută, de îmbătare: „Ce ratată afacere și sticla asta cu gin/ce ratată afacere toată noaptea asta./Degeaba desface lumina franjuri elegiaci/pe fața de masă, trecând în zori prin rămășițele/transparente de Wembley./Beția adevărată n-a venit./Alcoolul amar n-a făcut de data asta nimic pentru mine” (*Drosophila mistica*). Lipsit de curajul „saltului în gol” pe care îl posedă adevărații simbriași ai alcoolului, poetul contemplant neantul „de pe margine”, cu priviri adeseori pofticioase, reușind să se replieze însă de fiecare dată, prin adevărate mișcări de echilibrist, cu puțin înainte de momentul fatal al prăbușirii definitive, oscilând perpetuu între „glasul etilului” și „glasul lui Cami”. Asistăm, de aceea, pe parcursul volumului, la o sarabandă de măști lirice, câteodată tragice, altădată grotești, etalate pe rând, cu voluptatea gesturilor spectaculare ce evidențiază criza de identitate a unei ființe scindate, care trădează patul conjugal cu taverna și cârciuma cu femeia iubită, trece de la cântecul bahic la exercițiul de penitență: „Asta e: am băut rău aseară/și cel puțin trei zile de acum înainte/n-o să-mi mai arunce în cascade/fenomenalele ei priviri,/mărgăritareînaintea porcului,/ trei zile mă va urî/ca și cum numai asta ar avea de făcut toată viața. Trei zile abominația mea o va privi în tăcere,/până cînd ea va vorbi./Atîta fosfor mi se va aduna pînă atunci în oase,/că voi străluci cu bucuria unui chibrit/care se aprinde în plină ninsoare/pentru fetița necăjită și

rebejită și amărâtă./Până atunci, pînă mă va privi iar, naiba să mă ia” (*Fetița cu chibrituri*). Incapabil să joace pînă la capăt rolul „anarhistului mistic” („orice ateu socialist care bea cu nădejde/se transformă, după o anumită cantitate într-un anarhist mistic”), poetul trece cu nonșalanță (în virtutea aceluiași Spaltung) la poezia „obscură” a mahmurelii și a viscerelor ultragiutate de efectul spirtoaselor, intonată cu indecența unui excurs anatomo-fiziologic: „Cînd zorii se arată și, sfioasă, Șeherezada/etilului tace, celulele hepatice prind freamăt & zumzet/ca nobilii de țară cînd află/că alteța moștenitoare o să-și facă vizita anuală/la domeniul din provincie./Abia acum începe cu adevărat drumul//pe calea regală dintre esofag și ficat” (*Calea regală*). Cinismul, evident în multe din textele lui Radu Vancu, ține de o asemenea percepție „obscură” și dezabuzată, care, încercînd să rămână indiferentă la cântecul de sirenă al Utopiei, reduce viața sufletească la arderile metabolice din intimitatea țesuturilor și corpul la animalitatea abjectă a „cărni de porc”: „După-amiază ca toate după-amiezele,/ploaie ca toate ploile, abjecție & abateme/sfârșie în mintea încinsă ca-ntr-o tigaie./Sentimentele din carne de porc./Amintirile-chifteluțe din carne tocată rîncedă./Noemele-copănele. Monomaniile-fleici. Obsesiile-file” (*Sentimente din carne de porc*). Iar dacă efuziunile „anarhistului mistic” sunt permanent cenzurate de vocile meschine ale empiriei în numele unui „bun simț comun”, momentele de exaltare ale îndrăgostitului se vor spulbera la rîndul lor sub acțiunea unor „rațiuni fiziologice” („Cu nesfârșită decență mă uit în ochii ei clari/în timp ce-mi vorbește,/sperînd să nu vadă în ochii tulburi/că sufletul e testosteron pur”) sau „economice”: „...cele 300 de rate la bancă/vor rezista însă mai eficient decât cei 300 la Termopile./Băncile sunt de două ori mai bune decît aurul,/pentru că permit Anihilarea Re-Sentimentelor. Cine are rate poate construi microarmonia/chiar și din sentimente din carne

de porc”. (*Sentimente din carne de porc*). Legat de tribulațiile „ființei scindate”, cinismul lui Vancu se integrează, în același timp, în scenariul exercițiilor de penitență, unde joacă rolul unui „amplificator”, căci, arătîndu-și în permanență cu degetul stigmatul de abjecție, personajul liric nu încearcă decît să ridice pocăința la cote superlative și să dea o intensitate paroxistică autoflagelării sub care se ascunde aceeași tendință autodestructivă pe care o vădește și dorința (mereu nesatisfăcută) a disoluției în alcool. Privit mai îndeaproape, acest personaj va avea aerul unui sinucigaș *manque*, incapabil să ducă pînă la sfârșit actul final al Tatălui pe care Fiul îl convertește într-o nesfârșită agonie etilică (Vancu o numește „supraviețuire”), trăită la jumătatea drumului dintre otravă și anti-otravă, dintre sticlă și utopia căminului fericit: „Sânge plin de umorul atîtor catastrofe,/a fost cît pe ce./Cu tata farsa ți-a ieșit. (...)//Ai însă grijă; zeei urăsc perfecțiunea/și n-ai vrea ca umorul să devină destin./Cu tata ți-a mers, dar un destin e deja prea mult./Pînă la urmă, tu o să fii uleiul/în care carnea noastră o să ardă nestins” (*Zeei sunt geloși. În amintirea tatălui meu*). Prins așadar între două „forțe contrarii” (de autodistrugere, respectiv de autoconservare) subiectul liric din aceste poeme este în ipostaza unui acrobat obligat să execute, pe marginea unui abis, laborioase exerciții de echilibristică, tot așa după cum, în poezia, pornind de la lecția prozaizantă a lui Mircea Ivănescu alternează poemul cu notația pur confesivă din „proza” *Confesiunile monstrului fericit*, amestecă reportajul autenticist cu neologismul prețios, cu aluziile livrești, citatul sau parafraza, gravitatea cu deriziunea, sinceritatea cu mistificarea și tragedia cu farsa.

Construit admirabil, pe baza unor efecte de scenă bine dozate, care reușesc adesea să contrarieze orizontul de așteptare al cititorului, *Monstrul fericit* e un volum care merită o lectură empatică, mai ales din partea unuia care știe (la fel de bine ca Radu Vancu) că „mistica adevărată nu e atît în inimile băutorilor, cît în cele ale nevestelor lor”.



Adrian Grecu

Hașură spațială

comentarii

Literatura română contemporană. O panoramă

Florentina Răcățianu

A părută la Editura *Ideea Europeană* în 2008, cartea Irinei Petraș, *Literatură română contemporană. O panoramă*, cuprinde, după mărturisirile autoarei, o istorie personală a lecturii literaturii române contemporane. O mie de pagini despre o mie de cărți apărute într-un interval de șase decenii (1947-2007), aproape patru sute de scriitori comentați, cel puțin cinci generații literare.

Paginile adună texte din arhiva personală de cronicar literar, texte scrise de-a lungul anilor, într-o diversitate diacronică a formulărilor de abordare: sunt reunite aici, într-o fascinantă polifonie a gestului lecturii, cronici literare, recenzii, semnale, cuvinte de întâmpinare, portrete, crochiuri critice, genosanalize. Unii autori beneficiază de un popas critic mai detaliat, aplicat pe una sau mai multe opere, alții de o privire fugară, dar deloc expeditivă. Ceea ce predomină este plăcerea lecturii, dublată de cea a interpretării. „Ca și cronicar literar” - mărturisește Irina Petraș - „citesc pe alese (...)”. Iau cartea din teancul ofertelor, o degust pe vârful limbii, o plimb spre cerul gurii ca pe o licoare și aștept să-mi transmită un imbold. (...) Pot scrie bine (☺) când plăcerea lecturii nu depășește net plăcerea interpretării.”

Pluralitatea formelor de abordare corespunde unei generoase pluralități a perspectivelor de lectură. Căci, înainte de a fi o panoramă a scrisului, cartea Irinei Petraș e o panoramă a cititului, o istorie a propriilor lecturi performate „cu creionul în mână”. Dincolo de eferescența, savoarea și eleganța actului critic, invariante care coagulează impresiunea desfășurare de forțe, la fel de pasionant se impune, în subsidiar, jocul, în evoluție, al „ochelarilor” prin care sunt citite cărțile, joc subtil plasticizat în dialogul complice, de peste timp, al privirilor scriitoarei, surprinse în cele trei fotografii de pe coperta a patra. Astfel, lecturilor de început, „cu aerul lor mai solemn, mai sec, felul în care își apără fragilitatea cu contraforturi bibliografice”, onest asumate, li se alătură lecturile mai noi, „mai firești, mai deschise”, cărora „straturile de referințe acumulate în timp le-au diminuat morgană, le-au umanizat” și „aparent paradoxal, le-au relativizat enunțul”.

Avem de-a face, așadar, cu un inedit palimpsest al literaturii române contemporane, a cărui constantă regulă de aur rămâne pledoaria pentru plăcerea și libertatea lecturii, protejată prin formula multiplelor aboliri. O abolire a cronologicului, ca principiu ordonator al oricărei „istorii” a literaturii, autorii fiind ordonați alfabetic. Această organizare alfabetică nu este determinată doar de rațiuni practice, ci, în egală măsură, de o mereu confirmată apetență pentru ludic. Perspectiva simultaneității borgesiene este, însă, regândită de scriitoare, în *răspăr*, prin modelul încapsulării pe care-l oferă un *joc de matrioști*. „Dar un joc”, precizează autoarea, „care se legitimează prin credința că vârstele mele succesive sunt toate prezente în vârsta mea de acum, care le e rezultanta.” Pe de altă parte, perspectiva simultaneizantă e rezultanta directă a unui anumit tip de memorie, care acționează coagulant și nu pe logica excluderilor succesive; o

memorie care, mărturisește autoarea în fragmentele introductive, „se încăpățânează să lucreze în contratimp cu módele. (...) Deasupra secolelor/ generațiilor succesive de scriitori ai lumii la care am acces, memoria mea înalță pe o terasă atemporală nume *egale*, care mai degrabă se presupun unele pe altele decât se exclud. Așadar: în *poezie*, pentru mine, foarte bunele poeme ale lui Ioan Es. Pop dinspre leud sunt rude apropiate cu foarte bunele poeme ale lui Mircea Petean despre Jucul nobil și s-ar simți ca acasă în *La Liliaci*, Sorescu părându-mi-se un scriitor de *canon prelung*; îi mai rețin pe Claudiu Komartin, Floarea Țuțuianu, Ruxandra Cesereanu. În *proză*, (...) merg cu Gabriela Adameșteanu, Radu Cosașu, o adaug apăsător pe Ana Blandiana, țin aproape pe Cărtărescu, Agopian, D. Țepeneag, dar și pe Simona Popescu ori Aura Christi. La *jurnale/memorii/ecografii*, scrise din perspectiva unui autor dispus să se confeseze cu o „nerușinare” nu tocmai la îndemână înainte, dezinhibările sunt accentul nou cel mai evident: Gabriel Liiceanu, Mircea Cărtărescu, Ioana Bot, Matei Călinescu, Nicolae Breban dar și Dorli Blaga, Al. Mușina, Radu Mareș. La *eseuri*, pe care le citesc cu cea mai mare încântare îi înșir scurt și incomplet pe Ion Vartic, Andrei Cornea, Ștefan Borbely, Corin Braga, Sorin Adam Matei, Iliana Gregori, Magda Cârneci. ...”

O altă abolire o reprezintă cea a canonicului, „elitelor”, valorilor consacrate alăturându-li-se, într-o surprinzătoare, democratică, vecinătate, scriitori „de mai mică suprafață” (în formularea afabilă a Irinei Petraș), scriitori uitați și, într-o aceeași, împărțită, carență de vizibilitate, scriitorii tineri. Nu se atentează însă, prin aceasta, la o ierarhie valorică ce rămâne incontestabilă, ci se redimensionează, prin această deschidere a perspectivei, peisajul unei literaturi în care spectaculosul reliefului presupune tocmai alăturarea complementară a „văilor” și a „înălțimilor”. Ceea ce se respectă, în selecția autorilor, sunt însă cerințele canonice bloomieni ale operei durabile (pe care le reamintește într-unul dintre fragmentele introductive): acuitate cognitivă, forță lingvistică și putere de invenție. Convingerea autoarei este că reșezarea valorilor, dincolo de bătațiile canonice ale variatelor liste, e un fenomen natural, un „proces în curs, care poate fi sprijinit, comentat, secondat critic, nicidecum impus. (...) Trecutul are nevoie de timp și de multă înțelegere răbdătoare pentru a ieși de la sine din emoțional și conjunctură.”

Unicitatea de perspectivă e abolită, la rândul ei, în favoarea polimorfismului lecturii (la nivelul formulărilor de abordare dar și a mutației permanente a accentelor hermeneutice). Multe dintre texte slujesc însă „metaforele obsesive” ale eseistei - „știința morții”, „feminitatea limbii române”, „genosanaliza” -, iar acesta este doar unul dintre motivele pentru care autoarea furnizează cititorului, într-o extinsă introducere, cheile de lectură ale instrumentarului său critic. Adunate sub titlul: *Despre lumea literară. Fragmente (aproape) polemice*, cele peste o sută de pagini se substituie, recurgând la formula postmodernă a fragmentelor, unui studiu

introdutiv, sintetic, monolitic, și reunesc răspunsuri la anchete, interviuri, chestionare în direcția unei prolifice digresiuni pe marginea literaturii, pe marginea locuirii (un alt cuvânt drag autoarei) în spațiul asumat ontologic al scrisului și al cititului.

În calitate de critic, Irina Petraș împărtășește condiția timpurilor noastre, în care pierderea perspectivei panoramice aduce cu sine o creștere a dozei de relativitate. Declinul marilor narațiuni a atras după sine, în domeniul criticii, declinul autorității cu care instanța critică era investită odinioară. Criticul, observă autoarea în fragmentele introductive, „nu mai are acces la Marea Poveste, nu mai poate cuprinde totul. Nu mai e înțeleptul satului și nu mai deține *adevărul*, acesta din urmă fragmentându-se amețitor.” În consecință, singurele strategii edificatoare ale criticului rămân, în formularea autoarei, două: pe de o parte, „inventare sobre și pedante (istorii cronologice preocupate de document și acumulare de date, dicționare aduse la zi, panorame, lucrări de sinteză pe porțiuni tot mai mari ale fenomenului literar etc.)” și, pe de alta, „inteligente priviri parțiale, subiective și unidirecționale (pe care le numim critică literară, eseu, studiu critic, monografie etc.)”. Cele două strategii impun, de fapt, două modele de a citi/ ordona istoria/ trecutul: *catedrala și labirintul*, în accepțiunea dată termenilor de Mona Zououf și Pierre Nora, primul presupunând un efort de edificare concertat, cronologic, unidirecționat, constrângător, cel de-al doilea, libertatea utilizării „ireverențioase, în zig-zag” a trecutului literar. Cele două modele coexistă ca premise de lucru ale *Panoramei* de față, demersul aparent zigzagat facilitând, în subteran, ranforsări puternice ale unei istorii a literaturii române contemporane aflate la momentul construcției.

Cartea este, în subtext, o încercare de autopoortret, o autobiografie de cititor pasionat, înainte de toate, și apoi, o autobiografie de scriitor, într-o oarecare măsură confesivă, în virtutea bibliomorfismului declarat. Tentația autodefinirii e vizibilă și perfect asumată la tot pasul. Fragmentul intitulat *Eu, criticul*, care încheie seria introductivă și deschide panorama scriitorilor și a cărților, oferă o cheie de lectură a portretului criticului Irina Petraș, creionat subiectiv dar dublat de păreri obiective: „Sunt *cârtitoare*: «Cine a urmărit cronicile Irinei Petraș cunoaște spiritul polemic care animă comentariile sale literare, totdeauna originale și incisive. (...)» (Gabriela Adameșteanu); *neserioasă*: (...) Mircea Mihăieș numărându-mă printre acei «critici actuali care scriu *pentru spectacol*, permițându-și să facă piruete și să arunce spre spectatorul-cititor *confetti* și jerbe de flori în mijlocul celei mai dificile disecții literare. Este un risc asumat cu deplină luciditate, care transformă discursul critic, pe alocuri, în veritabile pasaje de literatură»; mai sunt și al naibii de tentată să *relativizez* totul, (...) nu-mi plac nici bătațiile fioroase pe teme în care subiectivitatea e invitat permanent, iar valoarea, hotărâtă de trecerea timpului. Scriu despre cărți exact ce cred, cârtesc, dar fac efortul de a găsi urma de fior când textul nu-i de tot prost: «știe să se bucure de cărțile celorlalți (...), excelența ei datorându-se, pe de o parte, supleții entuziaste cu care abordează fiecare text și, pe de alta, reprimării radicale a negativismelor» (Ștefan Borbely).”

Senzația care te însoțește în parcurgerea paginilor este senzația irepresibilă a unui concert





atent și meșteșugit orchestrat, a unei polifonii seducătoare a lecturilor, a gestului critic văzut ca gest de mediere, a apetenței pentru formulările reverberante, revelatoare, a confortului intimității împărtășite cu textul. Pentru Irina Petraș, gestul critic e un gest existențial asumt, convingerea autoarei fiind că „stilul îngrozitor de sobru și distant, lucrând numai cu instrumente deja verificate, cunoscute, consacrate, fără să intre acolo nimic din sângele care a curs printre degete când ai scris sau printre gene când ai citit, deci fără să intre ceva din înfiorarea pe care ai simțit-o în fața unei cărți nu se poate numi critică literară.”

Cu atât mai savuroase sunt „alunecările de condei”, digresiunile „aplicate” cu formulă de către cititoarea/ scriitoare (pe principiul „toate constrângerile ivite când citești o carte cu creionul în mână se vindcă prin digresiuni”), mai ales atunci când cartea sau autorul confirmă propriile intuiții (de exemplu, dezbateră formulei invidiate a lui Liiceanu din *Ușa interzisă*, „disciplina finitudinii”). Sau momentele în care lectura se încarcă de biografic și de autobiografic, în care viața reajustează cu „fine armonii” opera. Memorabilă este, în acest sens, secvența „Întâmplării” epifanice trăită alături de Ioana Em. Petrescu, a întâlnirii cu bătrânul urmat de un copac cu sori. Sau revelația „umanizării”, a dezbătării de protocolar a lui Liviu Petrescu în mici gesturi semnificative.

Memorabilă rămâne și plăcerea formulărilor: „privilegiul de a fi disperat” al lui Emil Cioran; „impudoarea superbă a unor Elias Canetti sau Alain Bosquet” pe care o descoperă lui Radu Cosașu; „simonitatea” - numele dat coerenței interioare pe care Simona Popescu „o cultivă cu o încăpățănare verticală, asemenea unui grădinar”; Mircea Petean - „un exemplar poet al *locuirii*”; „Ștefan Bobély a ajuns la o artă a disecării ideilor vecină cu măiestria chirurgului legendar în stare să strecoare bisturiul în interstiții și să decupeze, să amănunțească, să dezvăluie taine fără a provoca sângerări.”; Cristian Tudor Popescu (în *Trigrama Shakespeare*) „amestecă stilul alert-tărăgănat cu pripirea ticăit-cuceritoare; e un pic blazat, cu „fițe” și încruntări, cu o distanțare ironică și gravă, uneori chiar patetic implicată...” și multe altele.

Literatura română contemporană confirmă, în esență, o profesiune de credință formulată de autoare în *Panorama criticii literare*: „A face critică literară nu înseamnă a institui formule (plăcute celor ce vor să se instruiască repede, să știe despre ce e vorba ca să-și economisească energia înțelegerii), ci exact contrariul, a le detrona, a institui în locul lor domnia complexității și a explicațiilor *infinite*.”

teoria

Studii în stacojiu (III)

Horea Poenar

Horea Poenar continuă meditațiile sale în căutarea singularității teoriei. Narațiunea nu e însă liniștitoare și previzibilă, „obișnuită și simplă”. Ce-i de făcut, spre exemplu, atunci când întâlnim un spectru?

Oricare discurs prezent (în sensul apartenenței sale la această lume, la această contemporaneitate) care caută esența unei forme (așa cum am ales, în acest text, esența cinematografului) nu este nimic altceva, în termenii lui Paul de Man, decât alegoria propriului eșec. De asemenea, din cauza cuvintelor (ce sunt citite întotdeauna cu un bagaj semantic presupus), teritoriul unui astfel de discurs devine nu doar o geografie epuizată și ambiguă, ci e pândit de o sumă considerabilă de neînțelegeri. Din multe puncte de vedere, este ceea ce i se întâmplă teoriei în, iarăși, prezentul pe care îl împărtășim.

La un moment dat în textul a cărui lectură am început să o urmăresc, Sherlock Holmes își localizează teritoriul investigațiilor proprii, singularitatea demersului reprezentat de a cincea narațiune, în zona „complexului și a neobișnuitului”. Tentația tradițională este, dimpotrivă, aceea de a echivala teoria cu „obișnuitul” și, prin ordinea și logica rațiunii, de a o reduce la „simplu”, origine și esență - prin tocmai această simplitate - a adevărului. Teoria merge însă mai degrabă în direcția și profunzimea „neobișnuitului”, asumându-și în felul acesta toate trăsăturile de *iritare* a prejudecăților și de asemenea capacitatea de a arăta - în general oblic sau lateral - convențiile echivalate cu adevăruri pe care le utilizăm.

Cuvintele trebuie percepute în mobilitatea lor, în mișcările ce le sunt permise de contextul în care apar (asemănător structurii ce încetează să mai fie centrată, despre care Derrida vorbea deja în 1966), de fluxurile de sens pe care le permit și din care construiesc realul ce poate fi comunicat. Paradoxal poate (într-un prim moment al meditației, cel situat în marginea cuvintelor, în jocul lor continuu între ceea ce aduc și ceea ce pierd), căutarea esenței e și căutarea singularității, doar că, asemenea unui efect indirect, singularitatea pe care o găsim, care devine vizibilă, e mai puțin a formei cinematografului (pentru a rămâne în spațiul exemplului ales/reperat), cât chiar a teoriei. În ciuda numeroaselor formalisme pe care deseori secolul XX le-a preferat, dincolo de predilecția (probabil naturală, într-un sens însă încă lingvistic, cultural, al reflexelor noastre față de realitate) spre securitatea metodei, stabilitatea canonului și funcționalitatea didactică a limbajelor decise în definiții și categorii, teoria, desprinzându-se așadar de tendința spre „simplu și obișnuit”, nu se desfășoară în alte zone, ci doar se ferește de o sumă de gesturi, de un număr de comportamente ce, permițând la suprafață aparența ordinii și a cunoașterii dobândite, pierd în fapt singularitatea căutată. Teoria e în continuare în căutarea esențelor, doar că ochiul teoretic, precum al lui Holmes, lucrează cu mai puține preconcepții și e în acest fel, simplu spus, gata să vadă mai bine. Pentru că e ceva de văzut. Până la urmă referirile la Holmes - și ele pândite de pericolul înțelegerilor facile, în ton cu un bagaj de afirmații ale tradiției - sugerează faptul că teoria nu e pur și simplu ficțiune (ba chiar cuplul real-ficțional, precum multe altele, e o capcană de evitat). Ea e creație în real. Explorare și investigare a unor

esențe-singularități ce ar trebui poate mai corect gândite în limbaj deleuzian drept deveniri-esențe și singularități-ca-performări. În fond primul pas, indubitabil fundamental, al unui act teoretic e evitarea unui model, a unui sistem prescriptiv. Gestul prin care teoria literară își poate desfășura singularitatea (pentru că e o desfășurare, nu o conținere la sine), mai ferită de frecvențele confuzii și simplificări metodice, e mai întâi, cel de a porni de la ceea ce s-a întâmplat și se întâmplă, accentuând (și) eșecurile sau extremele, încercările de a *legifera* diferența, de a o *purifica* prin reduții ce toate s-au dovedit, în mod repetat, excesive.

Ipoteza de lucru de pînă acum a acestui text (teoria ca o a cincea narațiune ce își află singularitatea numai prin performare, lucrând însă în chiar miezul celor patru narațiuni vizibile) are avantajul de a putea legitima retrospectiv (sau genealogic) acele zone ale studiilor literare de secol XX care și-au păstrat, dincolo de multele reduții metodice și transformări didactice, o rezistență, un rest creativ ce le face în continuare eficiente în gândirea ce ne este proprie: teoriile identităților, ale receptării, ale jocului, diferenței etc. De la Tomașevski și Bahtin, la Jauss și Deleuze, la Judith Butler și Gayatri Spivak. Dacă arta pentru Deleuze e un proces fără scop, pentru noi teoria e o devenire singulară (o devenire a singularului) ale cărei repere și referințe sunt simultan expuse și retrase, într-un gest dublu, „complex și neobișnuit”, imediat pierdut în clipa în care este simplificat, în clipa în care jocul său este *centrat*, este stăpînit de dorința, de pulsiunea spre ordine, logică și stabilitate.

*

Esența cinematografului (și a altor forme) poate fi mai bine înțeleasă după jocul conceptului de *singular universal* cu care lucrează, în alte teritorii de discurs, Jacques Rancière. Singularitatea e locul esenței, al formei, al tuturor potențialelor repetiții, nu în mod substanțialist, plin, ci ca un semnificat gol, un *mediator*. Funcția acestui mediator - într-un alt limbaj eficacitatea, productivitatea gândirii unei esențe - e de a produce comentarii, intertextualități, opere și texte suplimentare, ba chiar *suplimente* (Derrida) de semnificație și vizibilitate pe care o metodă, o analiză literară sau critică obișnuită nu le poate prinde. Singularul universal sugerează faptul că o anumită particularitate este luată, performată ca universal (ca esență a formei, ca regularitate a discursurilor, ca mișcare a semnificației). Astfel îi sunt urmate consecințele creative, iar această țesătură pe care mișcările urmei o trasează nu face altceva decât să constituie istoria și realitatea cu care lucrăm. Esența cinematografului e, în acest fel, în această alegere, în această contemporaneitate (pentru a reveni, mereu și inconturnabil, la ceea ce ne definește, la ceea ce este propriul prezentului nostru), țesătură deschisă de și vizibilă în filmul lui Eisenstein, în care, cum ar spune Borges, e deja la lucru Godard sau Wenders sau Picasso sau Ginsberg.

Singularitatea teoriei e de a urmări (și de a urma) acest proces. Aragon vorbea de *la peinture au défi*; Godard, ca un supliment, de *le cinéma au défi*. Mișcarea textului, și ea suplimentară în această logică a țesăturii, mereu extrăgând, confirmând, renunțând la narațiunea ce scapă vizibilului (dar nu inteligibilului), face necesară o ipoteză în acest gest de *théorie au défi*.

Studiu, dar în stacojiu. Cu o focalizare într-un mereu al treilea loc, folosind filtre, reflexii, urme de tipul palimpsestului. Creație în real de concepte și vizibilități. Cu toate acestea păstrând, protejând chiar (gest la rîndul său esențial) *un rest*. A cincea narațiune nu e prinsă. E doar performată.

*

Derrida vorbește, citind *Hamlet*, despre un „complex al lui Marcellus”. Un complex al intelectualului (ce îi trasează limitele și îi reglează gândirea) care nu poate percepe nimic ce nu se așează în categoriile sistemului, ce nu se repartizează limpede și logic în opozițiile care desfac realitatea și permit gândirii să pretindă logica adevărului. Marcellus nu înțelege singularitatea poziției spectrului din *Hamlet*; e nevoit să caute să-l reducă la o înțelegere, la o școală de gândire, la vizibilitatea stabilă a unei categorii. În limbajul nostru, pentru el a cincea narațiune nu există sau, dacă e percepută ca iritare „neobișnuită” a logicii, ca inefabil, ea trebuie redusă la limbajul celorlalte narațiuni. Neînțelegând, refuzând să accepte, rezistând la ceea ce îi pune la îndoială identitatea, Marcellus

caută ajutorul lui Horatio: „Thou art a Scholler – speake to it, Horatio”. Naiv, ceea ce Marcellus cere este nu doar adresarea către spectru, ci prinderea acestuia în limbaj, în narațiunile a căror logică respectă și protejează certitudinea realului: „Speake of it. Stay and speak.” Ceea ce Marcellus dorește (freudian, chiar), este studiul în înțeles tradițional, nicidecum stacojiu. Definițiile în alb și negru, păstrarea categoriilor, opozițiilor. Altfel spus, păstrarea intelectualului în *afara* teoriei. Sau cel puțin a acestei teorii care pe de o parte contaminează ușurința metodelor și securitatea reputațiilor, iar pe de altă parte (de urmat, de adresat) permite creativitatea în real. Cultura română e în mare măsură desenată după chipul și asemănarea lui Marcellus. Ea e în acest sens, în *afara* teoriei.

Complexul lui Marcellus poate fi contracarat printr-o responsabilitate teoretică, intelectuală și politică de a ieși din limitele studiului înțeles tradițional. O responsabilitate de a desfășura elogiul corect al reperelor esențiale, de a rupe cercul vicios al criticii conservatoare care admiră ceea ce o confirmă și nu îi pune în pericol poziția, de a depăși facila și naiva înțelegere a teoriei ca muncă de limpezire – academică, erudită, doctorală – cu aceeași funcționalitate a protejării pozițiilor, a executării mișcărilor necesare pentru mersul sistemului.

Teoria e mereu repositionată, reatrasă, castrată conform criteriilor didactice și academice, vertebre de naivitatea logicii științifice și a adevărului. A face teorie în acest sens e în fapt un refuz al teoriei. O simplă utilizare a numelui teoriei pentru un proces discursiv ce o suprimă

sub efectul dorinței pentru „simplu și obișnuit”. Efortul colosal, colectiv, al unei asemenea naivități (Judith Butler ar numi-o monstruoasă) de a stăpîni, chiar suprima, singularitatea celei de-a cincea narațiuni în beneficiul aparentei funcționări necontaminate a celorlalte patru (cărora eventual li se poate lăuda pluralitatea) seamănă cu efortul continuu, observat de Derrida, al filosofiei, începînd cu Platon, de a suprima ceea ce o face posibilă (scriitura).

Barthes nu poate fi redus, prins în „metoda Barthes”. Deleuze nu e prins de câteva concepte ce devin operaționale, integrabile simplu în narațiunile vechi. Formaliștii ruși nu sunt o școală omogenă, pre-structuralistă, așa cum sunt de obicei „reținuți”. Etc. Lecția teoriei ca performare (nu literară, nu ficțională), singularitatea ei ca și creație în real, problema esențială a *restului* ca spectru ce rămîne în margine, ce contaminează sistemul – rămîn toate de desfășurat în geografia unui studiu conștient de reducere, naivitățile și dorințele ce îl bîntuie. Monstrul din *The Hound of Baskervilles* e produs, reluînd afirmația lui Deleuze, nu de somnul rațiunii, ci de veghea ei. Veghea teoriei e de alt tip. Ne vom întoarce la ea, precum și la stacojiu. De asemenea, la spectru și la problema adresării. Dar pentru moment, să îl ascultăm pe Hamlet: „Where wilt thou lead me? speak; I'll go no further.”

istorie literară

Un urmuzian: Grigore Cugler

Ion Pop

Numele lui Grigore Cugler (Roznov-Neamț, 1903 – Lima, 1972) este legat în primul rând de volumul *Apunake și alte fenomene*, apărut în 1934. O novelă mai întinsă și câteva proze scurte alcătuiesc sumarul acestui mic op rămas fără ecou în critica vremii și mult timp după aceea. După vreo treizeci de ani, când am căutat eu însumi cartea la Biblioteca Facultății de Litere din Cluj, ea avea încă foile netăiate...

Pentru repunerea în circulație acestui marginal al avangardei românești, cu carieră de diplomat, apoi rămas în exil în Peru ca instrumentist într-o orchestră simfonică, a făcut mult Mircea Popa, cu cele două ediții tipărite la Editura Cogito din Oradea în 1996, respectiv editura bucureșteană Eforie, în 2003, cu studii introductive dintre care în ultimul notează că: „În mod surprinzător, cel mai important scriitor român de avangardă după Urmuz, Grigore Cugler, este aproape un necunoscut în literatura română”. Că este aproape necunoscut e-adevărat, puținele glose despre scrisul său apărând abia în ultimii câțiva ani, când critici tineri, precum Ovidiu Morar în *Avatarurile suprarealismului românesc* (2003), îl citesc cu o oarecare atenție. Mai discutabilă e citata judecată de valoare pe care doar situarea autorului lui *Apunake* în contextul destul de modest al descendenților lui Urmuz ar putea-o justifica în parte. Căci, oricât am dori să-l scoatem din umbră, Grigore Cugler nu e, totuși, mai mult decât un autor de raft secund(ar), ce prelungeste cu o imaginație lingvistică ce-i drept luxuriantă și insolită, dar în sfârșite vedenii dificil de rearticulat într-o *viziune*, ecouri din modelul

„paginilor bizare” și de prin alte locuri. Neobișnuita mobilitate și inventivitate asociativă ilustrată de prozele sale, spectacolul micilor focuri de artificii care par a nu se epuiza nicicând, lasă totuși în inevitabilul final al lecturii mai degrabă un gust de neîmplinire: se salvează din fumul fostelor străluciri doar rămășițe de încheșări himerice, câte un decor sau o replică memorabile. Calități remarcabile ale fanteziei exuberante sunt subminate sistematic, de la un paragraf la altul, de impulsuri ludice irepresibile, ce deviază prea adesea spre jocul textului, manierist-barochizant în exces, ceea ce ar fi putut să se cristalizeze ca scenă și reprezentare memorabilă, fie și în registrul fragil și aburos al reveriei desprinse complet de „realitate”.

Căci începuturile de construcție sunt aproape imediat de-construite, fantezia în care feericul e repede deturnat spre absurd nu e lăsată să atingă minimul grad de coerență, ci e permanent „demasacată”, deconspirată, subminată în fond de o artă combinatorie pur formală, de aleatorii jocurilor verbale la care îndeamnă automatismul înrudirilor de substanță sonoră ale semnificațiilor eliberați de orice sarcină expresivă. Măruntă satisfacție dată de calamburul ingenios, dar de multe ori facil, de echivocurile omonimiei, de răsturnările logicii unor dictoane motivate tot de contaminările sonore dintre cuvinte etc., afectează grav miza care ar fi trebuit să fie cea majoră, a comunicării unui sens (sau non-sens). Din acest punct de vedere, Grigore Cugler se plasează, chiar în mai mare măsură decât în tradiția lui Urmuz, în marginile familiei mai largi și mai diversificate

a unor europeni precum irlandezul Edward Lear, francezul Raymond Roussel din *Locus Solus* ori *Impressions d'Afrique*, spaniolul Ramón Gómez de la Serna, cu ale sale „greguerias”, metafore ironic-ludice, până la experimentatorii din grupul parizian *OuLiPo* al lui Raymond Queneau.

Când pregătea lansarea cărții (trecuseră patru ani de la debutul, cu povestirea *Match nul*, în revista *Tiparnița literară*, 1930), Petru Comarnescu îi caracteriza cartea (cum ne semnaleză Mircea Popa în prefața la culegerea *Alb și negru*, editată în 2003), drept „o lucrare simbolică și humoristică în care viața cea mai banală este îmbrăcată în forme și costume ce-i trădează mai bine convenționalismul de bal mascat. Este o lucrare de pură fantezie, în care ghidușii amintind de Anton Pann se alătură de implicații mai triste și mai adânci, apropiate de humorul englezesc și care rod sufletul cetitorului pe măsură ce simbolismul este descifrat și redus la esență. Alfred Jarry în Franța și James Branch Cabell în Statele Unite au creat figuri la fel de comice și de articulate, unul pentru Ubu, celălalt pe „Jurgen”. Literatura noastră mai cunoaște pe Nastratin, pe Păcălă sau pe Pelepele, dar scrisul modern, cultivând arareori comicul și eșuând mai întotdeauna când e vorba de humor autentic, nu a creat un tip simbolic care să întrupeze omul de fiecare zi, omul tuturor naivităților și ciudățeniilor vieții. Grigore Cugler este primul scriitor de la noi care creează un astfel de tip simbolic; pe *Apunake*...”

„Lucrarea de pură fantezie” a lui Grigore Cugler e într-adevăr construită din elemente ce nu au deloc de-a face cu realitatea: e un univers ficțional din specia „lumilor pe dos”, unde nimic nu mai funcționează ca mimetism al logicii realului, ci e sistematic deturnat spre absurd.



Printre jocurile de cuvinte presărate ca tot atâtea mine „textualiste” în terenul și așa fragilizat al ficțiunii absurde, se poate descoperi totuși firul oscilant și frecvent scurtcircuitat al unei narațiuni: în palatul lui Apunake se desfășoară nunta acestuia, care „a durat, în totul un veac”, cu Kematta (nume, nu-i așa, predestinat, cu vocație), urmând unui șir întreg de alte nunți ale aceluiasi personaj. Acesta vizează, cum aflăm dintr-o mărturisire făcută soției sale, colindarea lumii întregi pentru a „culege sămânța binelui” și a da naștere unui fiu exemplar, „Individul-Mostră”, după ce „bărbați din toate colțurile lumii vor picura sămânța vieții” în „caliciul” femeii. După ce, pornit în voiaj, vizitează „Limonorodo, orașul din care marele Biju plecase pentru a descoperi Hrana”, apoi capitala Bastonbach, unde asistă la o serbare „în cinstea noului Decan al Majestății”, Apunake își pierde soția care se furișase în mulțime și începe căutarea ei peregrinând prin alte orașe într-o aceeași zi de 1 iulie. Cu ajutorul unui bătrân pe care-l cheamă Sport, întâlnit într-o pădure, își accelerează enorm viteza de deplasare și o găsește în cele din urmă pe Kematta, care tocmai năștează într-o barcă aflată pe mare, lângă un bărbat ce dinamitează barca. Adus de valuri pe țarm, va păși apoi nou-născutul, care, alăptat de o fetiță, crește ca-n basme până la dimensiuni colosale și „deschizând larg poarta rectală, lăsa să cadă asupra asistenței un râu de lavă puturoasă verzuie”, înecând „mai mult de jumătate din oamenii adunați”. Apunake se afla și el printre cei morți și „bronzeificați, puțin mai grași, și pe fruntea fericită (a căroră) se putea citi, scris cu litere fecale, cuvântul SFÂRȘIT”.

S-a văzut în această parabolă absurdă o parodie a ficțiunii nietzscheene a Supraomului (Ovidiu Morar), prin care se „dinamitează rând pe rând pe rând clișeele și truismele încetățenite, precum ceremonialul nupțial, teoriile asupra concepției, educației, istoriei, mitul civilizației moderne, al sportului, al tehnicii etc., demonstrând că orice fetișizare conduce inevitabil la aberații monstruoase” (*Op.cit.*, p. 183). Zisele aberații sunt prezente într-adevăr peste tot, într-o desfășurare aleatoriu-carnavalescă de succedanee fanteziste, rearticulări hazardate pe tema, în primul moment, a sărbătorii nupțiale: ceremonie supradilatată, aceasta, cu palat monumental, alee infinită „străjuită pe dreapta și pe stânga de mii de clopote,... menită să ducă lumii întregi solia nunții lui Apunake”, cu „orchidee lubrice”, un „trotuar pavat cu cozoaroace de șepci numărul 56”, sugerând solemnitatea militară a întâmpinării evenimentului, dar și o lume care „se plimba mâncând felii de capete de mort cu unt” (☺), romanța „Secretul junei” intonată de... clopote, stoluri de cucu ce ies din limbile acestora, „șlepurii încărcate cu rom aprins” plutind prin aer, demonstrații de „canibalism aplicat”, „Galopul Precupeților Ortocromatici”, amintind de denumirile fantezist-efatice ale lui Jules Laforgue, o „îmblânzitoare de lei” care „îi cheltui pe toți” în virtutea unui calambur cam... ieftin, și apoi „se transformă în balon albastru și se înalță în văzduh”, un scamator fabricând un soi de vată de zahăr, atacat de „femei rele și puternice”, înlocuit de un cal care cântă în versuri cumva rezumative pentru spectacolul în plină desfășurare: „S-a răsturnat apocalipsul cu dosu-n sus și a lătrat / Un cerber plin de râie-n curtea supremului Protocordat” etc.

Se vede ușor asocierea parodic-umoristică de elemente fortuite, în mare parte metafore interpretate în sens literal, caricaturi ale festinului nupțial hiperbolizat, cu ironii la adresa

sentimentalismului de romanță și insinuări ale unei anumite violențe senzuale. Ispita calamburului e mare și aici (*leii*-animale și bani), dezvăluind substanța pur textuală a acestui univers ficțional, după cum reveria lui Apunake despre „copilul istoric” pe care urma să-l aibă aproximează grotesc o figură bricolată din referințe livrești, luate din depozitul epopeii antice: „Era îmbrăcat cu pielea de pe burta iepemamă a Calului Troian. În coapsele sale erau săpate basoreliefuri originale în care mâna omului nu se amestecase. Fruntea lui, acoperită cu o placă de metal, părul format din hexametri încâlciți, mâinile, amândouă, puse pe partea dreaptă, cu degete ascuțite ca niște săgeți, făceau din el un adevărat copil istoric”... În ambianța de bazar a sălii palatului, unde ard cedri în chip de făclii dar se află răspândite pe sub mobile și „ceasornice și orologii cu sunet grav”, Apunake, urcat pe o etajeră linge flacăra parfumată a unei făclii, „îmbrăcat într-o cămașă *excentricotată* (s.m.) lungă până la pământ, dedesubtul căreia”. Descrierea e suspendată umoristic aici, mimându-se pudoarea... textuală. Automatisme ce trimit spre dicteul automat, dar mai aproape de contaminările sonore de tipul calamburului, reapar în discursul despre gusturile femeilor ținut de protagonist, în care sunt menționate „femei care aveau gustul berii, altele aveau gustul de trandafiri, unele de miel tânăr, altele aveau un gust de friptură modernă (în sens figurat); cele mai multe aveau gust de pernă, de șal, de cauciucuri vulcanizate, de secret profesional, de undiță, de resorturi, de filantropie, de țări îndepărtate, de crampe, de policromolitrographoplastii, de ION, Wați, oameni, pomi, sarailii, cazane, pălării de paie”... și înșurubirea continuă, pentru a fi urmată de ordinea, cât întreg alfabetul, a perindării, pe verticala paginii, a soțiilor lui Apunake.

Dilatări de asemenea factură ale textului, sugerând un soi caricat de incontinență verbală, parodie a complexității analitice, reapar în câteva rânduri, cu clipe ironice din ochi ale povestitorului, precum: „Sfârșitul povestirii, cam lung, și spus dintr-o singură suflare, făcu pe Apunake să găfâie și să-și ștergă nădușeala de pe capul său, pe care nici un fir de păr nu avea voie să crească”. Povestea lui Biju, descoperitorul Hranei, la al cărei final se face aluzie, uzează de aceleași procedee chemate să descalifice stilul emfatic, pretențios, al meditației pe teme filosofice majore, conceput în acest capitol ca discurs despre „MÂNCARE”, rostit de savantul sprijinit „într-o măsea expertă”, care e, desigur, și instrument al alimentației, și marcă a înțelepciunii – ca măsea de minte. „Pentru asta însă vă trebuie suflu divin. Mergeți și spuneți și celorlalți oameni buni să ia lucrurile cele mai moi și să le bage în gură. Astfel veți deveni superiori. Luați spinare de milcov, zeamă de iepure, stors în aer uscat și la rece, piciorușe de melc, sirop de herghelie, capot de babă cu fiu inginer... /.../ Mâncând, veți moșteni pământul până când el vă va mânca pe voi. // Cei de față, sărind cu voioșie, bătând din palme, repetau: pe voi, pe voi, dar ce bem noi? – Bere beți, vine vin, apa apare”, răspunse Biju”... Burlescul demitizant e evident, ca și apetitul insașiabil al jocurilor de cuvinte, al contaminărilor amuzante de sunete. Ceea ce se petrece în orașul Bastonbach, cu „bastonbachienii” și „fantasismul lor exagerat” e de aceeași factură, cu secvențe mai expresive sau mai diluate, precum e cea a „poveștii Dorobanțului care a băgat o oaie în cinematograf”, ce ar putea fi asemănată cu cealaltă, mai târzie, a Pompierului lui Eugen Ionescu din *Cântăreața cheală*.

La Cugler, calamburul ocupă mereu prim-planul scenei verbale, cu un exces care face ca lanțul de surprize ludice să devină, paradoxal, monoton și mecanic. „Filip Sugator a avut urmași tot unul și unul, fac doi”, „Au dus războaie în metru antic și metru etalon, fiind numiți, pentru aceasta, Metronomi ai Bizanțului, de Zahei Clopotarul, succesor”, „Pantalonii Decanului erau înlocuiți cu aprecieri juste”... Delectabile sunt, însă, mai ales secvențele legate de bătrânul Sport și spațiul său în care oameni „se dedau la exerciții pe cât de violente pe atât de ciudate” și unde „în aerul opacizat de suprapunerea realității imposibile și a închipuirii incapabile de a se avânta atât de departe de axul în jurul căruia îi permit să evolueze legăturile obișnuinței și ale logicii, spectacolul luă înfățișarea difuză a halucinațiilor”. Considerațiile despre „lozinca vremurilor noi”, a lichidării diferențelor dintre oamenii geniali și cei de rând prin mijloace mecanice, și mai ales transformarea lui Apunake în „Antroposferă” acoperă câteva dintre paginile cele mai realizate ale nuvelei. Parodiind momentul din basme al împlinirii dorințelor eroului de către un personaj cu puteri supranaturale, prozatorul propune o suită de amuzante dialoguri care supralicitează registrul promisiunilor Sportului, pentru a se încheia cu răspunsul unui Apunake ce se joacă încă o dată dezinvolt și spiritual cu formulele gata făcute, după ce interlocutorul uzase de un vocabular angrenat automat în dinamica înrudirilor sonore și de sens: „Sportul zise: ‚Te fac zburător, galoși cu motor, patine cu roate sau skiuri brodate’ // - ‚Nu’, zise Apunake. // - ‚Te fac disc, lance, ciocan, bumerang ori iatagan’. // - ‚Nu’, zise Apunake. // Te fac tricicletă, bicicletă, motocicletă, gabrioleță, camionetă, avionetă’ // - ‚Nu’, zise Apunake. // - ‚Te fac tren, mașină, trăsură, drezină, tramcar, limuzină’. // - ‚Nu’, zise Apunake. // - ‚Atunci ce vrei?’ // - ‚Vreau să mă duc învărtindu-mă’ // Auzind așa ceva, Sportul îl luă, îl făcu ghem, fixându-i capul între geninchi, îi tăie picioarele, care atârnavă ca simple accesorii inutile, ciopli colțurozitățile umerilor, trecu peste șoldurile cu un tăvăluh de fontă înroșită în foc, înmuindu-l în cauciuc topit, comandă: aspiră profund! /.../ - Cum te simți? întrebă Sportul. // - Treaba mea, răspunse Apunake. Ce-ți datorez?”

Extremele ludicului sunt atinse într-o secvență a vorbirii lui Apunake explicându-i Kemattei chestiuni de știință, prilej nu doar de a șarja pretențiosul jargon specific, ci și de a-l reduce la un limbaj aproape integral inventat, cu exemple, desigur, în Lewis Carroll, cum urma să procedeze mai târziu un Virgil Teodorescu cu a sa „limbă leopardă” sau Nina Cassian cu „limba spargă”: „O pagină de sfaturi, o metodă scurtă și practică, opera Doctorului Klepp, conduce pe neofitul cleptic la înșeși izvoarele științei. Iată textul, în traducere literară, pe înțelesul tuturor: *Flerofontagii azgulibatici sunt ermostria clopusului nostru. Oricare sesuină frapnică larteață fospecrul pecreului tedat. A râvni cinta fespoleștilor sau pagea vezvecată, cet mengiul brogelui, nu pot. Angomesa trisescizei potice ajută zemul tubricei ag span, tengetă mosa chernelui tausuc, egalizând-o cu feura conatei din om. // Denu ’t varmă strubeșca femeilor. // Denu ’t varmă strubeșca lorzilor, cet hosnopeltu-ți cranfozetul ugei, Amin”.*

Celelalte proze din volum, printre care și cea de debut, *March nul*, vădesc aceeași îndemănare de artizan verbal jucăuș, deja mare amator de calambururi și compunându-și personajele (aici niște boxeri) în maniera făpturilor mecanomorfe urmuziene: „Al doilea boxer se sui pe ring. //

Avea agățate în spate pe sora și pe mama sa care vegheau asupra-i, instalate pe o elegantă tăviță din lemn de macmahon. // Lumea din sală începu să se frământa, dând la iveală o cocă care gemea din cinci în cinci minute, generalizând viciul numit 'cincinism' /.../ Haiducul care arbitra ceru voie să țină o conferință, însă fiind huiduit și neputându-se ține mai multă vreme, dădu drumul conferinței pe el". Iar mai încolo: „arbitrul, prefăcându-se că nu vede nimic, închise ochii pentru totdeauna”.

O proză experimentală, având ca model, desigur, *Alfabetul* lui Sașa Pană și *Moldov* din revista *unu*, e compusă ca și exclusiv din cuvinte care încep cu litera *d*, ca și cele două vocabule ale titlului, *Drumul dragostei*: „Domnule, declară dânsa, dârdâi de durere. Dorințele divine depășesc demnitatea. // - Domnișoară, Dumnezeu dădu dobitoacelor două dorinți: dorința dragostei... // - Destul, destul, declară duduia. Devin damnată, divaghez. Dumneata domini duhul, devii deosebit de dulce. Decide-te, devino domnul, domnitorul!” Comicul dialogului este, se vede bine, susținut de mecanica textuală placată, nu-i așa, pe viul normalități limbii... O *Erată* plasată la sfârșitul volumului se joacă, la rândul ei, cu presupuse erori de tipar apărute într-un poem, prilej de a remodela tot ludic materia verbală: „În loc de: Țarul era plin de vite // Citește: Parcul era plin de vile”. Alte „greșeli”: „Manea, în spume, sugea” – „Marea, în spume, fugea”; „I-a venit de hac pe loc” – „Le zenit, ce lac de foc!” Etc.

Asemenea procedee îndreptățesc calificarea cărții lui Grigore Cugler de către același Ovidiu Morar ca fiind „înainte de toate o comedie a literaturii și, implicit, a limbajului, în descendența antiliteraturii produse de Urmuz. (...) Spre deosebire de Urmuz, însă, fantezia verbală a lui Grigore Cugler debordează orice limite, luând înfățișări delirante, cvasi-patologice, și atingând un absurd similitudinic, în realitate perfect premeditat. Cugler e un maestru al jocurilor lingvistice gratuite” (*Op. cit.* p 184).

Alte două culegeri, *Afară de unu singur*, pe care o *Autobiografie* aflată în cuprinsul acestui ciclu o datează 1946 (când ar fi fost trasă la Gestettner într-un tiraj foarte limitat), dar preluată de Mircea Popa din revista *Manuscriptum*, unde a fost publicată în 1998, și *Vi-l prezint pe Țeavă*, apărută postum la Madrid în 1975, adaugă la restrânsa operă a lui Grigore Cugler un număr de proze din aceeași familie stilistică și de viziune. Câteva texte, preluate din revista *Destin*, Madrid, 1971-1972, completează sumarul, îmbogățit și cu o secvență de *Versuri*. Ingeniozitatea jocurilor verbale primează și aici, aceeași vervă asociativă, același umor întemeiat majoritar pe tehnica deja larg exersată a calamburului pot fi apreciate și în aceste pagini, după cum provoacă adesea și senzația de exces și facilitate, dată de neastâmpărul unei fantezii ce nu rezistă tentației echivocului și contaminărilor surprinzătoare de unități sonore. Numai în primul text, *Consultație gratuită*, suita unor asemenea jocuri este abundentă: familia povestitorului este atât de săracă încât nu-și poate permite să aibă nici un membru, însăși noțiunea de familie e „relativă și inconsistentă”, de vreme ce părinții săi ar fi putut să nu se cunoască, astfel că mama pe care o iubește „ar fi fost astăzi, pentru (el) o străină oarecare”, o nepoată, Annilina, „cu doi n”, naște, desigur, gemeni, însă de rase și naționalități diferite, „chiar de rase demult dispărute”, mama rămâne doar cu doi copii, pe care-i cheamă Marin și Submarin, iar aceștia au un profesor numit Ultramarin, romanța care vorbește despre primul „este atât de uzată, de mult ce-a fost cântată,

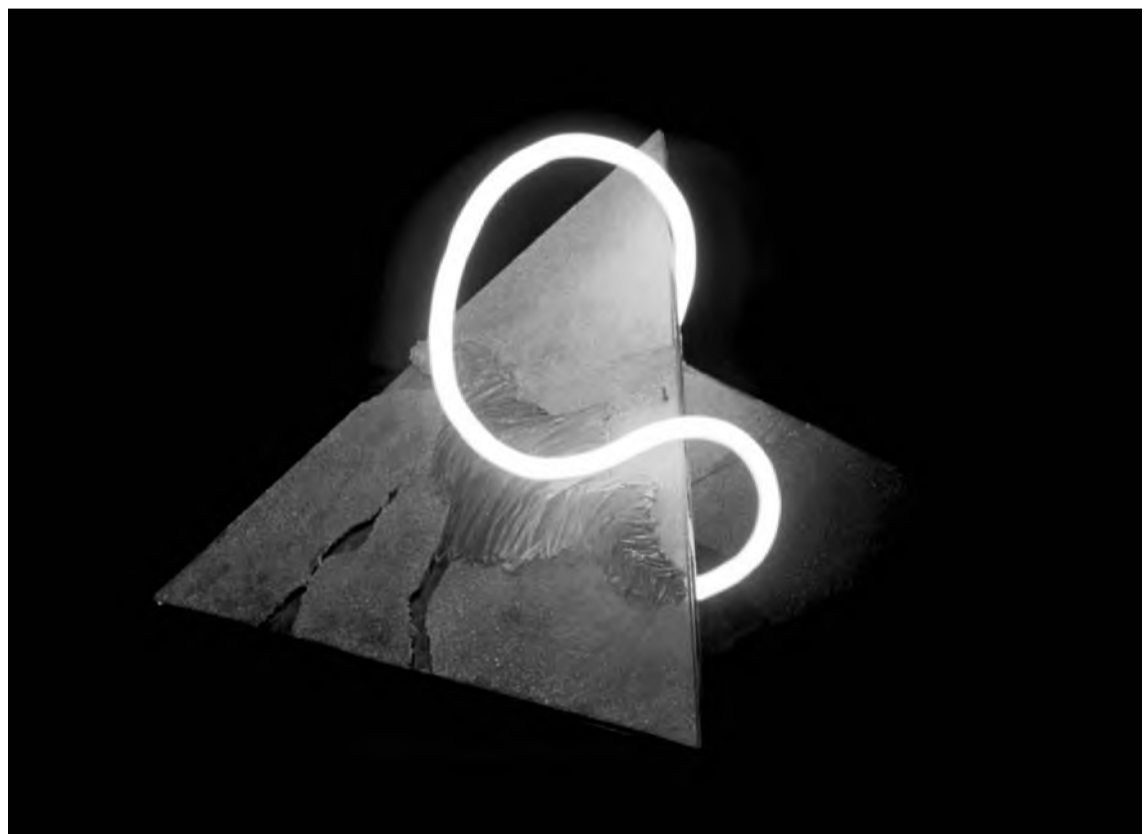
încât abia se mai înțelege, pe ici pe acolo câte un vers”, Marin „făcuse în perete o găurică prin care puteau să intre clipele”, cu oamenii se întâmplă ca și cu cărțile: întâi se nasc, cresc, și numai după ce sunt gata li se pune titlul” ș. a. m. d.

Scriitorul e mereu în vervă imaginativ-associativă, mizând, cum se vede și în exemplele acestuia, pe mai multe tipuri de devieri ale discursului de la firul logic al ideii, încălebind prin salturi spectaculoase planurile de referință, lăsând vorbirea să funcționeze în voia purei inerții combinatorii, confundând în mod voit abstractul cu concretul și obiectualizând metafora, exploatând mereu și mereu echivocul formal și logic. Totul, pentru a sugera că nu avem de-a face decât cu o lume de hârtie și de litere, inconsistentă și derizorie. Că autorul e conștient de manipulările la care recurge ca regizor al textului se poate remarca frecvent. În textul la care facem referință acum, naratorul e pus, ironic, să ceară iertare cititorului pentru o „explozie de lirism” care nu era deloc așa ceva, în alt loc anunță că „făcând uz de o licență poetică” își va îngădui să folosească cuvântul *pepuze* „în loc de păpușă, cum se face de obicei”... În mica suită de povestiri *Afară de unu singur*, Autorul se prezintă în fața protagonistului, intră în dialog cu el, are ca și personajele un aspect compozit-urmuzian, cugetă asupra relativității tuturor lucrurilor, motivându-și astfel și propriul mod de a reacționa și imagina.

Versurile lui Grigore Cugler, unele prezente în interiorul prozelor, se supun, în ansamblu, procedeele semnalate și în construcția acestora. Sunt produse ale unei fantezii lăsate în voia hazardului combinatoriu, a unui automatism ce poate trimite la dicteul automat suprarealist, disciplinat doar de tiparul clasic al versurilor. Sub titlul care este și al unei povestiri, *Decan al Maiestății*, se pot citi rânduri ca acestea, unde numai ritmul și rima ori organizarea strofică pun o relativă ordine în desfășurarea altminteri aleatorie a discursului: „Am scalpat celebritatea geamandurii de cristal, / și-am încins întreg pământul cu reflexul mâinii mele, / Împănând tricofiziții unui Rege fără piele / În slămina parcelată a tarifului vamal”... Ceva din „rețetarul” tehnic al acestor alcătuirii ludice transpare în secvențe precum următoarea, din același text insolit, pus în ultimă instanță sub semnul unei

fantezii suverane, cu „derapaje” programate în vederea înscenării unui spectacol de sărbătorească gratuitate, pur jubilat: „Marea dă serbări în cinstea prototipului Macac / Dumnezeu se fermentează, înfrățind ștreangul cu jugul, / Regele perfid își scoate bătăturile cu plugul, / Dăruind castane coapte văduvelor din Karnac. / Face un semn, dau o poruncă. Ascensorul umilit / Se dizolvă, fără vorbă, în puțină Eterie. / Lumea întreagă derapează, mirosind a feerie / Spre Decanul Majestății, Condotierul fantezie / Luminos și invizibil ca un astru rătăcit”. În altă parte, sugestii similare ale plurivalenței discursului poetic deschis oricărei interpretări se lasă citite: „Amurgul născocoște noi puncte de vedere, / Lăsând la aprecierea străinilor un fir” (*Aniversare*). „Firul” este, însă, foarte... firav și se poate ajunge chiar la compuneri în care el devine invizibil, precum cea intitulată *Criptomestrula*, într-adevăr imposibil de decriptat: „Mii, mii de perișoare / Zac, zac pe treptele de marmoră / Zac, zac sub sâni de lăcătușe / Plini, plini de pietre, cu gușa de struț // Struț, struț cu roate (cu roate) / Cal, cal, calmează-te rege // La noapte tezaurul și se va umple cu stropi de cianură”...

Lectura scrierilor lui Grigore Cugler oferă, așadar, imaginea unui spirit de o remarcabilă mobilitate a fanteziei, artizan nu o dată fin al unor obiecte inutilizabile, perfect gratuite, rezultate ale unei arte combinatorii în care hazardul și diversele automatisme ale discursului servesc premeditarea efectelor insolite. Facilitatea unor astfel de ecuații nu e, însă, evitată, calamburul pândește la orice turnură a frazei, periclitând nu de puține ori structurile de rezistență ale construcției acestei lumi pe dos care ar fi putut deveni cu mult mai consistentă și, ca atare, mai convingătoare ca angajament existențial, dacă nerăbdarea de a obține efecte de moment ar fi fost ceva mai temperată. Oricum, din bricolajul de formule literare, de convenții scoase la vedere, de ticuri și jocuri verbale, iese un spectacol, adesea delectabil, prin care spiritul critic-relativizant al avangardei istorice, prelungit până în postmodernismele mai recente se ilustrează în înfățișările sale de comedie a literaturii, cu precursori, la noi, în „paginile bizare” ale lui Urmuz și cu înrudiri detectabile și în spații culturale mai largi. ■



Adrian Grecu

Scut

Detectivi; râme și borte

Ovidiu Pecican

Cultura română pare să fi ajuns și la ceasul unui început de maturitate, de vreme ce undeva, cineva, îndrăznește să treacă pragul unei prea îndelungate și nesuferite tabuizări, tratând unii scriitori încă în viață ca pe niște deja clasicizați prin valoarea creației lor. Emil Brumaru, poet pentru toate anotimpurile, de interior și de exterior, de import și de export, ca și de vremuri senine ori întunecate, ajunge să se bucure, printre primii, de acest tip nou de onoruri, deplin meritate, de altfel. Volumele sale de *Opere* – deocamdată două la număr, dar cine știe ce mai urmează, câtă vreme autorul este în plină putere creatoare –, *Julien Ospitalierul*, primul, și *Submarinul erotic*, al doilea (I: 576 p.; II: 488 p.; Iași, Ed. Polirom, 2009), devin astfel mărturia cea mai substanțială și, poate, neașteptată, a unui anotimp de trecere culturală românească ce părea condamnat la minorat, dacă este să ascultăm vocile de sirena ale analiștilor sceptici (dintre care, cu tot respectul, și eu mai fac, din când în când, parte, în funcție de anotimp). Te-ai aștepta, atunci când vine vorba despre cei cincizeci de ani de comunism autohton și de cei douăzeci de ani de tranziție postcomunistă să prefiri prin ciurul propriilor exigențe multe elanuri și strădanii, alegând, totuși, până la urmă, destul de puține lucruri. Inițiativa seriilor de „Opere” de la Polirom, unde, pe lângă cea deja amintită, se mai regălesc, de-acum, și numele Gabrielei Adameșteanu, al lui Ștefan Agopian și Radu Cosașu, și unde vor mai surveni, poate, și alte nume, infirmă cu forță persuasivă încheierile tragice și dezolate. Și dacă lor li se adaugă și alte serii de autor, precum a lui Octavian Paler – la aceeași editură, însă nu sub aceeași coordonare –, Nicolae Breban (la Ed. Arc), Monica Lovinescu (la Ed. Humanitas), Paul Goma (la Ed. Curtea Veche), Marin Preda și Marin Sorescu – la edituri de familie sau aproape –, Nichita Stănescu (la mai multe edituri, în repetate însumări), bilanțul devine îmbucurător și, nu mai puțin, și încurajator.

Deocamdată, prin selecția propusă de criticul Daniel Cristea-Enache, Poliromul pare să parieze pe „marii minori”, ca să zic așa. Nimic epopeic, nimic eroic în galeria autorilor oferiți acum publicului în marile recapitulări de la mijlocul activității. Ba, mai degrabă, o etalare mândră, în straie de gală, a unora dintre marginalii de ieri cărora, în virtutea fidelității față de acest tip de afinitate, li s-ar putea cu îndreptățire adăuga – Leonid Dimov (decedat, însă!), Geo Bogza și Grigore Hagiu (plecați, și ei, dintre noi), Mircea Ivănescu (în fine, cineva viu), Alice Botez și Radu Albala (dintre prozatorii care au trecut Styxul).

Revenind însă la Emil Brumaru, voi începe prin a menționa că volumul întâi cuprinde *Versuri* (1970), *Detectivul Arthur* (1970), *Julien Ospitalierul* (1974), *Cântece naive* (1976), *Adio, Robinson Crusoe* (1978), *Dulapul îndrăgostit* (1980), *Ruina unui samovar* (1983), *Dintr-o scorbura de morcov* (1998) și *Opera poetică III* (2005), în timp ce al doilea volum însumează *Submarinul erotic* (2005), *Infernala comedie* (2005), *Cântece de adolescent* (2007), *O brumă de paiete și confetti* (2007), *Ne logodim cu un inel de iarbă...* (2008), *Povestea boiernașului de țară și a fecioarei...* (2008) și grupajul *Din periodice*, ultimul cu o selecție dintre 1970 și

prezent. Se vede și din această sumară catagrafie că, debutând în volum în 1970, Brumaru a evoluat editorial oarecum ritmic până prin 1983 când, impasul momentului istoric și lehamitea față de regimul său politic și alimentar, pesemne, de nu cumva și reticența sporită a cenzurilor atotputernice în epocă, au întrerupt baletul tipografic al producției sale lirice. În orice caz, ieșirea, din nou, la suprafață, a autorului s-a produs exploziv și, în general, cu marfă de contrabandă, anii 2005 – 2008 părând să fie niște ani de efervescență brumariană.

Avem astăzi, în pofida accidentelor de parcurs amintite, o hartă comprehensivă a ținuturilor poetice brumariene, grație inițiativei Polirom. Ea urmărește cu fidelitate marile etape ale articulării unor forme de relief și a unei vegetații și faune specifice, permițând de-acum eventualilor monografi orientarea mai potrivită în teren și chiar judecări de valoare mai sigure. Aparent, nu este vorba despre lucruri complicate, deși tocmai asta ar trebui să dea de gândit. Lumea despre care vorbesc poemele este populată, inițial, de personaje charismatice, însă diafane, precum detectivul Arthur – apariție care omagiază, mi se pare, inspirația eminentamente poetică ce a generat, întâi și întâi în mintea bardului romantic Edgar Allan Poe, un personaj prozastic detectiv (este vorba despre Alfred Dupin) –, de Julien Ospitalierul, o siluetă eminentamente angelică și suavă, și de Reparata, prezență senzuală ce prevestea încă din vremea cenzurii ideologice defulările erotice luate ca pretext în volumele de după 2004. În jurul lor mitologiile emană într-un amestec de naivitate jucată și naturism tihnit, printre prezențe vegetale și animale domestice, într-un spațiu rural ori de „loc unde nu s-a întâmplat nimic”. Din acest punct de vedere, Brumaru se dovedește destul de aproape atât de poetul Edgar Lee Masters, cât și de prozatorul Bohumil Hrabal, găsind refugiu și desfătare în zona bucuriilor simple, dar rafinate. „Dulapul îndrăgostit” și „Ruina unui samovar” sunt metafore care, în această ordine de idei, rămân emblematiche nu doar pentru că ele figurează ca titluri de plachete în inventarul operei, ci mai cu seamă pentru antropomorfismul demn de niște desene animate lucrate cu finețe, în peniță, unde obiectele au viața lor atât de asemănătoare cu a oamenilor și a altor viețuitoare – umanizate și ele –, încât aduc aminte de modelul lui Lewis Carroll cu lumile lui familiare, dar funcționând într-un spațiu al stranieții și șaradelor, ori de unele proze scurte de Gabriel Garcia Marquez, unde îngerii nimeresc în cotețe, femeile se înalță fizic la cer, iar astrolabul devine un instrument iradiant, cu o viață proprie.

Eliberat nu numai de presiunile apăsătoare ale socialului rebarbativ, ci și de parte din imponderabila greutate a propriei ființări – ca să îl parafrarez pe Milan Kundera –, Emil Brumaru și-a regăsit după 1989 nu doar libertatea de facto, pusă vreme îndelungată între paranteze, ci și bucuria scrisului. Acum însă el exploatează noi filoane, dintre care poate cel mai vizibil și mai notabil – fiind fără precedent în literatura noastră prin amploarea tsunami-ului poetic – se dovedește cel erotic. Posesor al unei fantezii pe măsura imboldului ilustrat de noile serii de poezii și care



Adrian Grecu

Cetățuia, noaptea

egalează, cu siguranță, experiența biografică în domeniu, de nu cumva o chiar depășește, autorul se erijează într-un adevărat submersibil erotic, incantând dantesc, dar ironic, „infernala comedie”, și reinventând balada printr-o dispoziție subiectivă înrudită cu cea a cerchiștilor de la Sibiu odată cu *Povestea boiernașului de țară și a fecioarei...* Nu degeaba se afirmă programatic, într-un alt titlu – *Cântece de adolescent* – o predispoziție aurorală, delicată și instabilă și o nouă disponibilitate de a o lua de la capăt. În fond, nu asocierile și legăturile – bastearde ori asumate – de rudenie cu alți creatori pot fi importante, cât descoperirea unui tip de incandescență nematiculată de apetența pentru tragedie, de sentimentul ratării sau de obsesia marginalității. Dimpotrivă, există la Emil Brumaru o naivitate jucată care subminează posturile grave, diseminând în suflul celui care citește complicități optimiste, exultări și bună dispoziție chiar și în clipele melancolic evocatoare. Fără a face mare caz de apartenența rapsodului la un anumit spațiu, aș zice, totuși că, dacă poezia lui Brumaru nu este caracteristică suflului și spiritului moldovenesc – prin panteism, tradiționalism, pasivitate contemplativă, tihnă și spirit iubăreț –, atunci ea provine de pe moșia lui Costache Conachi și din imnele de o vitală barbarie dedicate de Creangă în partea funcției reproductiv-recreative a omului.

Emil Brumaru se dovedește, prin toate aceste lucruri, rarissime și legitimate nu numai de talentul personal, ci și de o anume tradiție literară românească, un minunat poet pentru liniștea noastră.

sare-n ochi

“Horia” unirii

Laszlo Alexandru

Am înregistrat cu coada ochiului disputa care, acum câteva luni, a opus Editura Limes din Cluj și Editura Art din București. Fiecare dintre ele, revendicându-se de la un nume prestigios al culturii noastre de azi (Mihai Șora, Mircea Martin), își susținea intenția de-a tipări lucrările lui B. Fundoianu. Mi-am zis că, dincolo de neplăcutele detalii financiar-legislative – moștenitorul drepturilor autorizase ba una dintre edituri, ba pe cealaltă, ba pe amândouă –, e bine totuși că operele realizate de un evreu român, ucis la Auschwitz, vor fi aduse la lumină, fie și într-un context de concurență.

Mi-a venit însă mai greu să pricep cum una și aceeași Editură Art, condusă de reputatul Mircea Martin, solicită pe de o parte cu insistență să publice scrieri ale unei victime a fascismului, iar pe de altă parte tipărește, fără ezitări, opere ale unui ideolog fascist: Vintilă Horia. Cum se împacă oare, sub aceeași siglă, pe aceleași rafturi, cărțile celui asasinat și cele ale proslăvitorului crimei? Nimic de zis, responsabilii editurii cu pricina au stomac de struț, dacă sînt capabili să digere o asemenea contradicție. Căci, după *O femeie pentru apocalipsă*, în 2007, au republicat, în anul următor, și *Dumnezeu s-a născut în exil*. În discuție nu se află noua traducere a Ilenei Cantuniar (prima ediție românească, apărută pe la începutul anilor '90 sub coordonarea însuși autorului, era oricum execrabilă, cu stridente gafe de exprimare), ci dosarul de receptare a romanului, alcătuit de Marilena Rotaru. Speram la ceva mai multe din partea freneticei “recuperatoare” care, mai ieri-alaltăieri, a prostit zeci de personalități culturale, ascunzîndu-le realitatea trecutului nazist al lui Vintilă Horia și determinîndu-le să semneze un bătaios memoriu în favoarea reabilitării acestuia. Mă așteptam ca, măcar după ce inițiativa ei necinstită a fost dată în vileag, să-și fi luat o scurtă pauză de penitență. Dar tupeul manipulator a rămas la fel de verde și viguros, inclusiv în dosarul de receptare încropit acum la Editura Art, căci ni se face pomelnicul celor mai terne elogii aduse romanului, de-a lungul vremii, în schimb ni se ascunde grijuliu adevărata identitate a romancierului și reala cauză a scandalului care a determinat nemaia acordarea Premiului Goncourt în 1960.

O ediție mincinoasă atrage după sine receptări la fel de mincinoase. E deplorabil însă că reviste culturale dintre cele mai cotate s-au prins în horă, murdărindu-și obrazul. În *România literară* (nr. 50/2008), Alex. Ștefănescu ține cu tot dinadinsul să ne familiarizeze cu *Ultimul mesaj al lui Vintilă Horia*. Aflăm astfel surprinși despre “campania de defăimare căreia i-a căzut victimă” condeierul fugar, datorită unui “dosar confecționat de Securitate și adus la Paris de Mihail Ralea [care] a declanșat o furibundă campanie de presă împotriva proaspătului laureat al Premiului Goncourt, acuzat (în mod nejustificat) de fascism, nazism, legionarism și antisemitism. Premiul n-a mai putut fi anulat, dar nu i s-a mai decernat, scriitorul însuși declarînd că, fiind cu desăvîrșire nevinovat, renunță totuși la premiu, «din dragoste pentru Franța și din respect pentru Academia Goncourt»”.

Ce-i drept, eu unul n-am fost prezent în “oficină”, pentru a preciza cine anume a strîns la un loc dosarul cu zurgălăi al lui Vintilă Horia. Din păcate, însă, pentru literații care au obiceiul să mintă cum respiră, eu mai răsfoiesc presa (inclusiv cea interbelică). Așa mi-a fost dat să constat că publicistul extremist, pentru a fi numit atașat de presă pe lângă Legația României din Italia, a prestat din greu pe ogorul linguşelilor: “E

cu neputință astăzi să desparti noțiunea de artă de aceea de fascism. Opera lui Mussolini, oricît de abundent și nedrept a fost criticată, va rămîne peste veacuri mai ales ca o desăvîrșită realizare artistică... **Ordinea fascistă înseamnă înainte de toate ordine spirituală.** Să nu se uite că acel ce conduce destinele Romei a fost, cîndva, un filosof, un romancier și un poet... Mussolini rezumă Italia cu prezentul, trecutul și viitorul ei...” (vezi *Gîndirea*, nr. 8/1937). Dar, firește, Vintilă Horia nu a fost fascist.

Am observat apoi că, pentru a se gudura pe lângă dictatorii vremurilor sale, gazetarul a propăgat discursul antievreiesc: “Mi-aduc aminte de zilele de groază ale anului trecut, cînd Asia se revărsase peste Nistru și cînd scursura evreiască a tîgurilor Basarabiei și Bucovinei pălmuia obrajii curați ai ostașului român” (vezi *Mărturia unui tînăr*, în *Sfarmă-piatră*, nr. 198, miercuri, 25 iunie 1941, p. 1). Sau de asemeni, deplîngînd “trambulina supremă a unei universale dictaturi evreiești”, jurnalistul ne anunța încrezător că “lumea va redeveni liberă, pentru că Izrael va înceta să existe” (vezi *Declinul iudaismului*, în *Sfarmă-piatră*, nr. 205, miercuri, 2 iulie 1941, p. 1). Dar, firește, Vintilă Horia nu a fost antisemit.

Am remarcat ulterior că, pentru a fi numit atașat de presă la Consulatul Român din Viena, scribul și-a folosit din nou limba în presa aservită dictaturii: “Adolf Hitler, și nu Napoleon Bonaparte, este primul om politic al epocii moderne care merită calificativul de Mare European” (vezi *Marele European*, în *Sfarmă-piatră*, nr. 208, sîmbătă, 5 iulie 1941, p. 1). Sau, câteva luni mai tîrziu: “Germania lui Adolf Hitler [este] o valoare asemănătoare, ca forță și întindere, religiei în Evul Mediu sau artei în timpul Renașterii”; “Acest «homo europaeus», cel dintîi dintre cei mai mari, acel ce s-a încumetat să distrugă o prejudecată și să dovedească, cu strălucite argumente, forța nepieritoare a Europei, este Adolf Hitler. Discursul său este acela al veacurilor care vorbesc încă de pe turlile catedralelor și al basilicelor, din fundurile bibliotecilor și al muzeelor și de pe culmea aceea de umanitate care se numește **europenism**” (vezi *Homo europaeus*, în *Sfarmă-piatră*, nr. 304, miercuri, 17 decembrie 1941, p. 1). Dar, firește, Vintilă Horia nu a fost nazist.

Așa încît stau și-l admir pe redactorul-șef al *României literare*, cînd se opintește să ne explice “nedreptatea strigătoare la cer care i s-a făcut lui Vintilă Horia”, întrucît nu i s-a mai decernat prestigiosul premiu francez. În opinia românului literar, ar fi fost absolut firesc ca elogiatorul lui Mussolini și proslăvitorul lui Hitler să fie celebrat, cu mult fast, în capitala democrată a lumii occidentale. Unii hitleriști au fost executați la Nürnberg, alții însă ar trebui premiați la Paris și reabilitați la București – iată idealul de justiție care se poartă pe la casele de modă de pe cheiurile Dîmboviței!

Cu atît mai mult cu cît Vintilă Horia, pînă în ultimele sale zile, nu a dat semne că și-ar fi regretat infamiile trecute (dacă nu punem la socoteală tentativele sporadice de a și le camufla): “Anticomunismul meu de totdeauna, căruia i-am rămas fidel chiar după acordarea Premiului Goncourt, a fost creștinismul meu, credința mea în om, ceea ce ei au încercat să distrugă prin aceste atacuri, și nu rasismul, fascismul ori nazismul meu, fantome zdrențăroase ale unui trecut pe care n-am de ce să-l justific”. Păi, dacă Vintilă Horia nu simte nevoia să se justifice, de ce se înghesuie alții să-l justifice?!

Iar după ce *România literară* și-a ținut un loc în lojă, la spectacolul de rescriere romanțată a tre-

cutului colaboraționist, nu putea rămîne mai prejos nici *Observatorul cultural*. În numărul 199/15-21 ianuarie 2009, Dana Pîrvan-Jenaru ne spune povești despre Vintilă Horia între “dacomanie” și Goncourt. Comentatoarea e convinsă că “în ultimii ani din deceniul al treilea, Vintilă Horia s-a arătat pentru o scurtă perioadă admiratorul lui Hitler, a preamărit miracolul fascist și a criticat democrația (...). S-a dezis repede de aceste simpatii, condamînd legionarismul în articolele următoare, motiv pentru care a și fost demis de către guvernul legionar de la Ambasada Romei, unde funcționa ca atașat cultural și unde există suspiciunea că fusese numit grație admirației declarate pentru Mussolini”. De fapt, în “deceniul al treilea”, V. Horia era destul de ocupat cu studiile elementare. Pe Mussolini l-a preamărit mai ales în deceniul al patrulea (a doua jumătate a anilor '30); iar elogiile la adresa lui Hitler erau, deja, chiar din anii '40 (vezi pasajele de mai sus). Condeierul evolua cu linguşelile, odată cu mersul istoriei...

În ce mă privește, aș fi totuși curios să-i citesc pomenitele texte de condamnare a legionarismului (pe care observatoarea culturală pare a le ști atît de bine). Romancierul a fost într-adevăr destituit de guvernul legionar, dar nu din pricina vreunei “devieri” democratice, Doamne ferește, ci pentru banalul motiv că V. Horia era, în antisemitismul și nazismul său feroce, un protejat al lui Nichifor Crainic. Extremismul său arunca o supărătoare umbră peste extremismul legionar, risca să-l concureze.

Dana Pîrvan-Jenaru se preface a fi informată și în legătură cu grosolana intoxicare publică, pusă la cale nu demult de Marilena Rotaru. După cum se știe, lamentabila teleastă convinsese diverse personalități culturale să semneze un apel privind reabilitarea ideologului fascist. “*Reconsiderarea lui Vintilă Horia în România a întîmpinat și întîmpină încă probleme. Astfel, apelul din 2006 a stîrnit o reacție vajnică din partea lui Laszlo Alexandru, care refuză operele dreptul de a vorbi de una singură, negînd posibilitatea de a exista frumusețe artistică și intelectuală fără frumusețe morală*”. Îi sînt îndatorat ziaristei că nu m-a uitat din carnetul ei de bal, dar mă tem că m-a citit cu ochelarii aburiți de emoție. Nicio secundă, în protestul meu, nu m-am oprit la vreo frumusețe artistică – necum intelectuală – prin opera lui Vintilă Horia. Discuția se referea, în mod țintit, la scandaloasele compromisuri carieriste ale junelui nazist. Că acestea vor fi avînd în subsidiar, pentru unii sau alții, frumusețe artistică și intelectuală, nu stă în capacitatea mea s-o evaluez. În fond, literatura română, galvanizată cu infuzii de fierbinți omagii la adresa Conducătorului iubit și a Geniului Carpaților, te pomenești că mai poate pulsa ghiduș și în fața Marelui European Adolf Hitler. Ce mi-e Tanda, ce mi-e Manda. Dar vorba era în intervenția mea indignată, repet, despre anumite fapte istorice și unele texte, citite de mine negru pe alb, și a căror existență alți semnatari o contestau, o ignorau sau o ascundeau. Orice interpretare diversă, răstălmăcitoare, a precedentei mele luări de cuvînt, e falsificatoare.

Iar publicista, după ce-mi reproșează mie, în mod neavenit, că aș interzice vreo lectură esteti-zantă a lui Vintilă Horia, purcede ea însăși în direcția cu pricina. Și ce găsește pe-acolo? Parcurgînd romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, îi observă tematismul, dogmatismul și “locurile comune”: “Acele mize tematice sînt subminate, din loc în loc, de o morală prea limpede, expusă la modul didactic (...), Vintilă Horia putînd fi lesne apropiat de către protocroniștii de ieri sau de azi prin viziunea idilică pe care o propune asupra Daciei. Se pare că și Vintilă Horia a căzut în ceea ce se numește «dacomanie» sau «tracomanie». Autorul dezvoltă o retorică ce exaltă



dacii, popor fără egal, cu zei ca-n basme. Dacia este o țară săracă, ce se află însă «în centrul lumii», atrăgându-i și pe romani, și pe greci, neacceptând însă tiranii care fac cale-ntoarsă de la hotarele ei». După ce m-a dojenit că sînt nesimțitor la farmecul estetic al scrierilor lui Vintilă Horia (deși nu fusese vorba despre așa ceva în intervenția mea), observatoarea culturală, trecînd la palparea numitelor delicii artistice, le tratează mai degrabă ironic și condescendent.

Inconsecvența Danei Pîrvan-Jenaru e cam jenantă.

Din acest incident punctual se desprinde totuși o simpatică învățătură de minte. Aceia care mai speră ca, în cultura română, să se dezbată o dată, în sfîrșit, problema culpabilității și a complicității scriitorilor cu succesivele regimuri dictatoriale, vor avea cîte ceva de așteptat. Sîntem deocamdată abia în etapa cînd fostul propagandist al lui Hitler e relansat cu fast, de aceeași editură care, altminteri, luptă să publice și operele complete ale unei victime a lui Hitler. Iar ideologul neobrăzat care cioplea comparații între Germania hitleristă și forța artistică a Renașterii e azi tîmîiat și protejat de cele mai vizibile reviste culturale ale României, în numele... talentului. Momentul adevărului? În altă viață.

interferențe literare

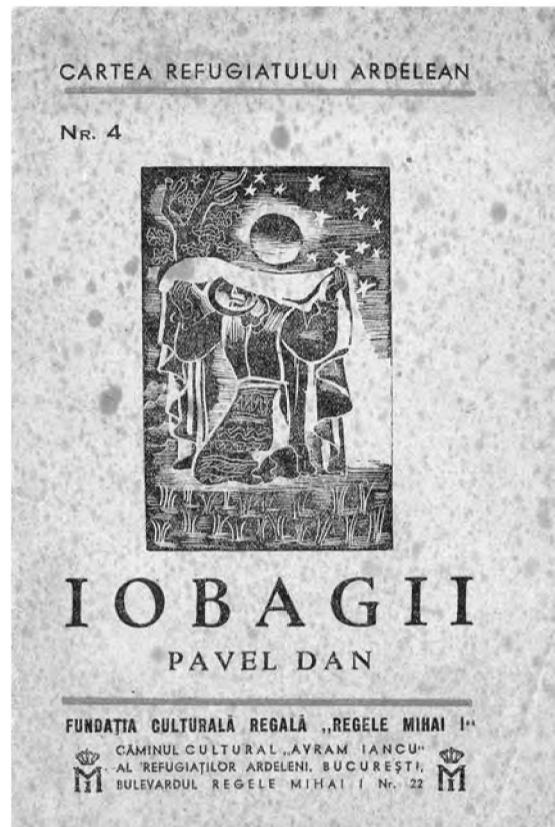
Răsfângerii istorice reale în *Crăișorul* de Liviu Rebreanu și în *Iobagii* de Pavel Dan

Sergiu Pavel Dan

Utilă de bună seamă este cunoașterea istoriei. Dar nu a celei implicate în niște discutabile comandamente politice sau pretins naționale, ci a istoriei autentice, lipsite de prejudecăți, darnică adesea în a oferi detalii revelatoare.

Mi-am dat seama recent o dată mai mult de acest adevăr, străbătînd cu atenție (pentru un anumit interes) fundamentala monografie *Răscoala lui Horea* (1979) de David Prodan, investigație care pe parcursul celor două volume masive de 1368 de pagini nu cenzurează nici nu escamotează deloc fațetele nu o dată înfiorătoare ale faimosului eveniment transilvănean din 1784 oricît de agasante ar fi dezvăluirile sale pentru unii din naționaliștii noștri de duzină. Nu încap de îndoielă că acestui nonconformism demn de toată lauda într-o epocă a nesfârșitelor slugărnicii interesate (adesea excedentare) s-a datorat alungarea abuzivă a marelui istoric din universitatea clujeană de pe timpul lui C. Daicoviciu și Ștefan Pascu.

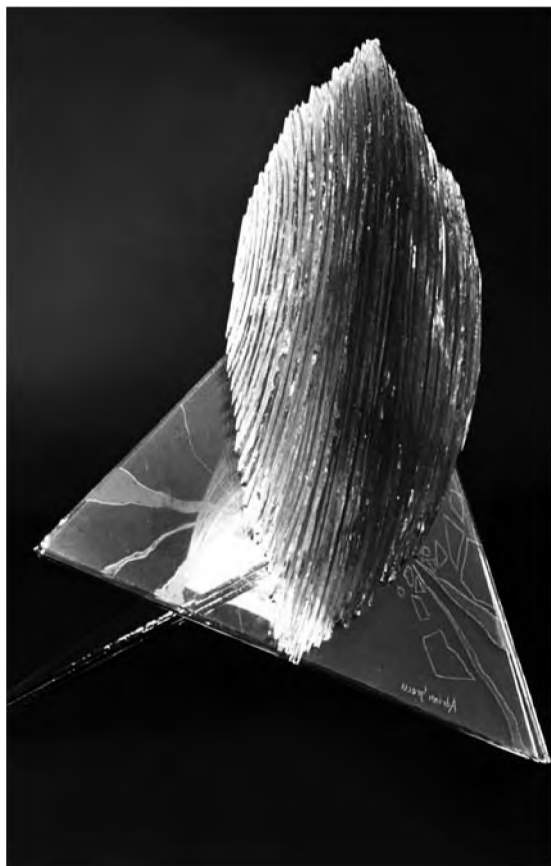
Dar sinteza lui David Prodan se dovedește instructivă și pentru un cercetător al trecutului literar. Ea ne sugerează bunăoară de ce Rafaela, frumoasa unguroaică din *Crăișorul* (1929) de Liviu Rebreanu de care se îndrăgostește tânărul Horea - episod romantic de amplitudine restrînsă, față de care mulți comentatori s-au simțit datori să strîmbe din nas - de ce Rafaela, zic, se mai numește și Kristori. Amănuntul nu e străin de împrejurarea - adesea ignorată - că răscoala din 1784 nu a debutat în Albacul lui Horea ci, cât se poate de sîngeros, în Zarandul de sub comanda lui Crișan, de unde s-a extins atît în sus spre Abrud (la vandalizarea căruia au participat 29 de crișeni și numai 16 moși din comitatul Alba) ori spre valea Arieșului și a Ampoiului cît și în sud, pe Mureșul dintre Orăștie și Lipova, în Hațeg și chiar pe râul Strei dinspre Carpații meridionali. Or, după ce răzvrătirea a fost inaugurată în adunarea de lângă biserica din Mesteacăn la 31 octombrie (cînd Crișan a arătat mulțimii, chemate anterior din Brad, crucea aurită și zugrăvită cu chipul împăratului, primită, vezi Doamne, de Horea drept steag și supremă legitimare a mișcării) și după ce sângele a început să curgă a doua zi (uciși fiind doi juzi și un gornic) în satul Curechiu, adevăratul prăpăd s-a produs după încă o zi în tumultul din satul Cristior (azi Crișcior) de lângă Brad. Aici fură trimise pe lumea cealaltă nu mai puțin de 17 ființe omenești, cel mai crunt fiind lovită familia Kristyori (Kristori, în roman), aparținătoare micii nobilimi, al cărei nume reproducea cum se vede, pe cel al satului natal. Într-un adevărat masacu, 12 persoane din rîndul acestui neam tragic fură ucise: 6 bărbați, 2 femei și 4 fete (neadeverindu-se în acest caz replica lui Horea din roman care susține luându-i apărarea iubitei sale platonice de altă dată luată captivă în



Bistra: „Noi nu ne războim cu muierile”). Și mai trebuie știut că - la David Prodan, deci în versiunea neromanțată a istoriei - atrocitățile culminează cu aruncarea în gropile săpate de țigani, despuiți de veșminte, a doi bărbați și a două fete ce gemeau încă, deci înainte de a-și fi dat sufletul.

Nu se știe dacă vreuna din fetele acelea lovite atît de crâncen de soartă se va fi numit Rafaela, - „domnița” pusă în roman să-i spună profetic protagonistului: „crăișorul” pentru că înfățișarea lui îi amintea de voievodul Boalea, fiul lui Boariu, străbunul familiei ei, decapitat cîndva la porunca regelui Sigismund deoarece, prefigurînd îndrăzneala unui revoltat, i-ar fi adresat niște vorbe lipsite de respect. Dar e lesne de ghicit că, prin imaginea ei luminoasă, romancierul intenționa să arunce în roman - ca și în cazul idilei dintre Apostol Bologa și Ilona Vidor din *Pădurea Spânzuraților* - o punte reparatorie și un mesaj simbolic de împăcare peste cruzimile și exagerările de moment ale istoriei. Iar pentru cei care nu se dezinteresează de istoria adevărată sacrificînd-o de dragul unei frazeologii ieftine, intenția reparatorie transpare atît mai patetic cu cît eroina poartă în *Crăișorul* numele de Kristori, adică al familiei celei mai martirizate probabil din învolburata toamnă târzie a anului 1784.

E semnificativ de observat că și în *Iobagii* - 1784 (1937) Pavel Dan adoptă și aduce în prim plan un individ existent în carne și oase *illo tempore* în același sat din Zarand al maximei



Adrian Grecu

Aripa

LIVIU REBREANU CRAIȘORUL HORIA



CARTIMPEX

dezlănțuire a răscoalei. Bineînțeles, prozatorul i-a dat de căpătâi în perioada temeinicei sale documentări (ca și cea a lui Liviu Rebreanu, de altfel) în vederea participării la concursul de nuvele istorice al ziarului clujean *România nouă*, unde, spre mulțumirea sa și a apropiaților săi, a obținut la 31 ianuarie 1937 premiul I. E vorba de tânărul (de 32 de ani) popă revoluționar Costan (Costandin) din Crisior, - pomenit fugitiv și de romanul *Crăișorul*. Îi spun revoluționar deoarece, deși n-a săvârșit prea mari blestămății, s-a implicat în furtunoasele evenimente cu dinamismul unui adevărat locotenent al lui Crișan. De un mare folos spre a-i cunoaște activitatea este sentința-i penală, rezumată în volumul II al sintezei lui D. Prodan (p. 496). Aflăm pe această cale că a participat cu o largă disponibilitate la prădarea magnaților și nobililor unguri din diferite locuri dar mai ales în Crișior și Brad (deși la proces el s-a apărat susținând că toate le-a săvârșit sub amenințarea cu crudă moarte și cu arderea casei); că a fost „înainte mergător și conducător al prădătorilor”, sechestrând în această calitate o căruță pe drumul Deveii și obligând-o să se îndrepte împreună cu căruțașul spre Brad la ordinele lui Crișan; că a poruncit să fie incendiată casa pădurarului Costa sub motiv că s-ar fi dat cu unghurii și iertându-l doar după ce acela a plătit (taxă de protecție, *avant de date?*) 90 de galbeni, un butoi cu vin, iar satului, 30 de florini; că a pus sistematic bețe în roate acțiunii de pacificare desfășurate în Zarand de doctorul oculist Ioan Molnar-Piuariu. Însă cea mai cunoscută dintre isprăvile sale - reluată și de romanul *Crăișorul* - a fost una proprie profesiei lui ecleziastice, anume un botez și o cununie cu cântec. Cu ambele, popa Costan a miruit-o pe Apolonia, fiica judeului nobililor Mihail Pakot ucis în dezlănțuirile din Cristior, mai întâi botezând-o în legea românească, apoi cununând-o cu flăcăul iobag Ion Sârbu din același sat. Liviu Rebreanu încearcă să confere un oarecare contur epic episodului punând-o pe „fata slăbuță, înfricoșată, drăgălașă”, „ca o căprioară speriată”, fără a-i reține însă și

numele, să-l aleagă ea drept mire pe Ion Sârbu, „un băietan de vreo douăzeci de ani, frumușel, cuviincios” deoarece i-a „slujit totdeauna cu credință” familia. Evident, departe de a fi aceasta singurul loc de confluență între realitatea istorică și evocarea literară a *Crăișorului* fidelă îndeobște față de documentele epocii.

Socotindu-l pentru toate acestea „corifeu și ațătător al poporului la răscoală”, sentința din februarie 1785 îl condamnă pe realul popă Costan să fie pus pe roată iar apoi să-i fie tăiat capul și înfipt în țepă drept „terifiant exemplu”.

Dar aventurierul preot nu are parte de teribila execuție pentru că reușește să evadeze săpând zidul carcerii din Alba Iulia. Pleacă apoi în Zarandul său natal unde nu întârzie să-și câștige renumele de haiduc, spre neliniștea renăscută a crișenilor de naționalitate maghiară. Surprinzător fu și următorul lui pas: acela de a se preda de bunăvoie autorităților. Chemat iarăși în judecată, este condamnat de către un oarecare vicecolonel Kray a doua oară la moarte. Dar nici de astă dată sentința nu e dusă la îndeplinire căci un decret gubernial din 13 august 1785 vede altfel lucrurile și îi comută pedeapsa în trei ani de captivitate, - pe care însă nu mai știm dacă a ispășit-o sau nu...

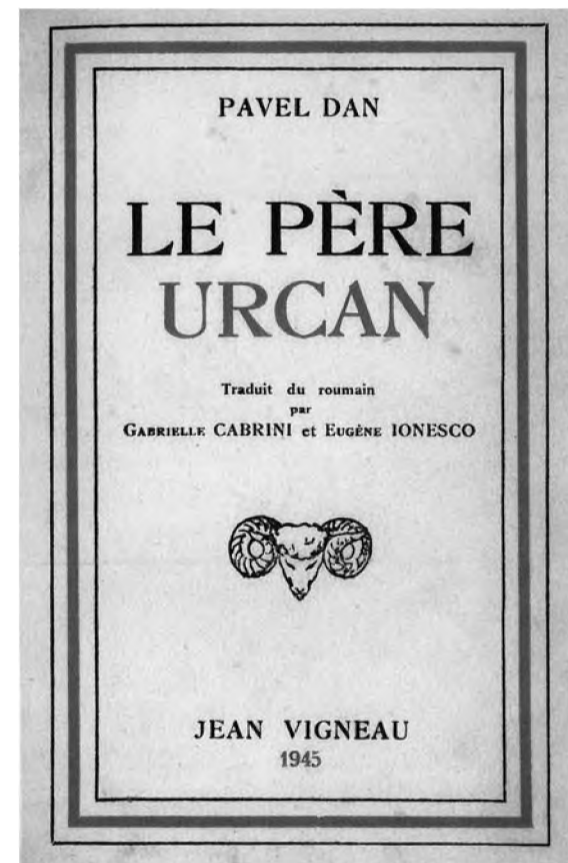
Pavel Dan preia prototipul acesta din mediul său și îl transpune - conferindu-i, autonomie literară, spre deosebire de Liviu Rebreanu - în Trittenii din ținutul Turzii, unde prozatorul reconstituie o răscoală fictivă, neatestată în orice caz de vasta monografie a lui David Prodan, dar care păstrează totuși, cum vom vedea, sugestii epico-tipologice ale adevăratelor răzvrătiri din munții Apuseni.

Narațiunea îi menține mai întâi numele și comportamentul popii Costan. Ca și în postura sa istorică, personajul este un agent cât se poate de eficient în momentele de culminație a răscoalei, un partener respectat al lui Cloșca (nu al lui Crișan, cum s-a întâmplat de-a adevăratelea). Devotat și folositor satului („Fără popă oamenii erau ca fără mâna dreaptă”, notează autorul), eroul „cu statura sa înaltă” și „barba în vânt”, nu apare atât ca o prezență statornică cât ca o vedenie conspirativă ce pune mereu ceva la cale, apărând sau dispărând „ca alungat de duhuri” (ba mai vorbind și în doi peri: - „Încotro, părinte? - Să prindem păsări.”). Îl cunoaștem în schimb mai bine prin promptitudinea acțiunilor sale insurecționale: el aține calea și neutralizează slugile baronului trimise la Turda după întărirea militară la podul de peste Arieș (amintindu-ne că tot ascuns sub pod, acela de peste Crișul Alb din Brad, convocase Crișan istorica adunare inauguratoare a răscoalei de la biserica din Mesteacăn). Apoi tot popa Costan stârnește răzvrătirea în satele Beiu și Coc aducându-le la confruntarea de la castelul baronului unde, în timpul asediului, tot el poruncește sătenilor să se împrăștie și să înconjoare zidurile din toate părțile ca asediații „să nu fugă pe undeva”. În sfârșit, aidoma prototipului său care a războtezat-o și cununat-o pe tânăra Apolonia, și fictivul popă Costan al lui Pavel Dan se pregătește, în finalul *Iobagilor*, să officieze cele de cuviință ecleziastic - deși cu anumite derogări - la „nunta baronească” a fiicelor ucisului Elemér Torótzkay cu iobagii Ilie și Martac.

Celelalte realități istorice asimilate, inspiratoare deci pentru autorul *Ursitei*, nu mai sunt selectate din Crișiorul Zarandului ci din ținutul Sângeorzelui Trascăului (azi Râmetea), prin urmare, dintr-o zonă opusă a Apusenilor. Acolo a descoperit prozatorul familia nobiliară Torótzkai (cu sufixul *kai* de astă dată), stăpână peste mai multe sate și alcătuită din: contele (groful)

Sigismund, proprietar al unor curți în Sângeorz și Sălciua de Jos precum și a unei fierării în Vale (cătun al satului Bucium), din baronii Gaspar și Iosif Torótzkai, proprietari ai unor curți în Sângeorz, și din Iosif Torótzkai, deținător al unei crâșme în Vale. Nu se știe - trebuie recunoscut - ca vreunul din grozii aceștia să fi fost înzestrat cu trufia, șovinismul agresiv și instinctele asatine anti-valahe atribuite în nuvelă baronului Elemér Torótzkay (răutate prefigurată în linie feminină la Pavel Dan de Todorica din *Priveghiul*.) În schimb, proprietățile lor au fost lovite din plin, incendiate și prădate (ce-i drept, și cu participarea unora din iobagii maghiari care ziceau, justificându-și intrarea în hora distrugerilor, că „a venit vremea curuților”, adică a răsculaților lui Gh. Dozsa), cele mai grele pierderi suferindu-le Sigismund Torótzkai, ale cărui pagube trec de 80.000 de florini - susține martorul Paul Boer într-o scrisoare către fratele său - nelăsându-i „nici măcar un cui, toate scumpeturile, mesele sculptate, scrinurile, ușile, ușciorii, în așa hal zdrobindu-i-le că nu mai puteai alege din ele nici măcar o scândură de trei degete”. (apud D. Prodan, *op. cit.*, I, p.404)

Principalul ferment al răzvrătirii locale a fost un individ asimilat așijderea de nuvela lui Pavel Dan anume soldatul lăsat temporar la vatră Ion Bercea din Sălciua de Jos, care, drept poruncă a împăratului, își arăta pe unde apuca biletul de concediu (cf. D. Prodan, *op. cit.*, I, p. 401 - 403)



În aceeași postură îl surprinde ca personaj literar și nuvela *Iobagii* la asediul castelului baronului: „Ion Bercea scoase biletul de concediu și trecu înainte.” (E instructiv de amintit că și în răscoală din 1907 soldații aflați în concediu au avut un asemenea rol incitator demn de remarcat.)

Un alt nume transpus din zona Trascăului în nuvelă este cel de Popuța. La Pavel Dan personajul astfel denumit este sârmanul vâcar al satului, cel care neîncrednicindu-se, ni se spune, să taie un porc „în toți cei treizeci de ani de când era însurat și care, ajuns în cămările castelului și impresionat până la lacrimi de bunătățile „ce pot fi pe pământul ăsta sărac”, se cufundă până în brâu în butoiul cu unsoare și începe „să joace înfuriat”, cuprins de o zăticneală de moment, spre





a-și hrăni opincile uscate. La rândul său, prototipul Gheorghe Popuța zis Cătană era un iobag din Vale aflat în slujba contelui Torotzkai trimis în munți să afle cu ce fel de gânduri vin răsculații și care a întâlnit în drumurile sale două cete de rebeli – una a soldatului Ion Bercea, cealaltă mai arțăgoasă, care cotonogindu-l pare-se și punându-l să-și arate atașamentul față de cauza românilor jurând pe un ... târnăcop (în finalul *Iobagilor* popa Costan împinge tot astfel licența până la a preconiza utilizarea securii drept cruce). Relatarea sa bogată în închipuiri hiperbolice stă sub semnul spaimei încercate ori, poate, al unei tendințe interesate spre născocire. Povesti deci la curte și sătenilor din Sângeorz că vine Horea cu porunca împăratului și cu trei steaguri în frunte, fiecare cu câte un bumb de aur în vârf; mai vin apoi cătanele cu arme și chivăre cu pajură de aramă pe care stă scris „curuț”, ceea ce înseamnă că domnii și slugile lor trebuie să se ascundă pe unde apucă iar românii care nu le vor da ascultare vor fi trași în țepă. Oștirile vor sosi câtă frunză, câtă iarbă și se vor ivi ba îmbrăcate în ținde negre și nădragi albi, ba în cămăși și cu cruci de aur în piept, ba având pieptul îmbrăcat în fier iar pe cap pajură cu cruce pe chivără și pene acoperite. Și mare, ce a mai aflat moțul Popuța despre cătanele acesteia împărătești trimise în misiune, cu un steag roșu și altul alb, să răspândească ... răscoala? El mai știe – atenție – că în fruntea lor vine chiar fratele împăratului care acum e pe Arieș în sus, unde și-a găsit timp să-i adreseze și lui câteva vorbe, iar joi va prânzi de bună seamă în Sângeorz. (vezi și D. Prodan, *op. cit.*, I, p. 402)

De ce am insistat asupra contururilor acestora augmentative ale poveștii lui Gheorghe Popuța, care, beneficiind și de credibilitatea martorului ocular trimis pe teren, n-a fost debitată desigur fără a stârni vie și inerente emoții printre ascultătorii săi din Râmetea de azi, ezitanți atunci între teamă și speranță (exagerări pentru care de altfel individul a și fost condamnat ulterior la moarte prin tragere în țepă ca „ațățător și amăgitor pe față al mulțimii”, – sentința fiindu-i comutată apoi, ca și în cazul popii Costan, în trei ani de captivitate de către mărinimosul Guvern din Sibiu)? Răspunsul e simplu: deoarece Pavel Dan preia deliberat accentele acestea spre a reface astfel prospețimea fabulosului folcloric, ba, la începutul celui de-al patrulea capitol al nuvelei, chiar în cuprinsul relatării auctoriale. Vom regăsi astfel în textul nuvelei: și „trei steaguri în frunte fiecare având în vârf câte un bumb de aur” și „pajuri de aramă” și „ținde negre” și cătanele fără număr și misteriosul pentru mine până acum – mărturisesc – „frate al împăratului” (în realitatea istorică: Leopold al II-lea, din 1790, urmașul pe tron al lui Iosif al II-lea) care, aici după un popas în Turda va porni și el pe „Arieș în sus”. Nu lipsește nici varianta binecunoscută amenințări la adresa românilor care refuză să se alăture răscoalei. Iată fragmentul: „Va veni Horia cu oaste mare, din porunca împăratului. Vine cu trei steaguri fiecare având în vârf câte un bumb de aur. Cătanele au pajuri de aramă, ținde negre și ciorapi albi de mătase. În fruntea lor stă fratele împăratului, cu care a vorbit cutare din cutare sat. [În textul istoric, se învrednicise cu convorbirea, cum am văzut, chiar naratorul Popuța] Călărește pe un cal alb cu cap de bou [!] și spune că nu mai sunt domni. El mai are o treabă pentru care întârzie: până taie grăsunii cei mari din Turda, apoi pornește pe Arieș în sus. Până atunci să meargă românii înainte și să tragă clopotele în dungă, să omoare pe domni, că vine și el după ce

și vor fi pregătit calea. El are o cruce mare pe piept și o să împartă pământurile la iobagi. Are atâtea cătane cu el, de, când le vezi, crezi că se întunecă cerul.

Toată lumea să sară și să ajute la stingerea domnilor. Iar cine nu va ajuta să fie legat în casă împreună cu nevasta și copiii și să se aprindă casa pe el.”

Mai trebuie reținut că, în evocarea finală a devastării castelului baronului, Pavel Dan reia motivul „fratelui împăratului” într-o semnificativă variantă schimbată care-l vizează de astă dată pe însuși conducătorul cel mare al răscoalei. Iată notația: „și acum, când toate bunătățile erau pe mâna lor, dăduseră drumul la butoaie, beau și plâneau și strigau să trăiască împăratul cu fratele lui, Horea ...”

Dar mai există în *Iobagii* un personaj care a existat de-a adevăratelea în Sângeorzul Trascăului. Acesta e o față bisericească romano-catolică, anume paterul David. Or, și de astă dată între prototip și personajul literar, se constată o continuitate comportamentală, o relativă similitudine tipologică. Trăsătura de înrudire dintre ei, constatabilă de fiecare dată într-un răstimp de așteptare a răscoalei amenințătoare, este prudența, adaptarea precaută la iminența ieșirii de sub control a evenimentelor, a intrării apropiatilor săi „sub vreme”, cum zice Miron Costin al nostru. În realitatea istorică intervenția sa prinde contur în momentul când printre iobagii maghiari (majoritari în Sângeorz) din preajma curților contelui Torotzkai se iscă îndemnul de a le ține piept răsculaților. Dar încăierarea sângeroasă nu se produce pentru că



paterul David a autenticității zvonului despre complicitatea Vienei față de agresiunile răsculaților dezvăluie gradul înalt de neîncredere a populației maghiare față de politica cezarului luminist Iosif al II-lea. Arogantul Elemér Torotzkay, eroul lui Pavel Dan, dă acestei neîncredere expresia unei sentințe tranșante: „Eu totdeauna am susținut că împăratul e un măgar”. Totuși zicala „frica păzește pepenii” se adevărește doar în parte în ceea ce-l privește pe confesorul curții din Sângeorz căci, deși fugit în pădure, n-a reușit să înlăture capturarea traistei lui din piele de viezure ascunsă sub o claie de fân, în care, între alte lucruri, ținea bani și un ceas de aur. (*ibidem*, p. 404) La rândul său, paterul David al nuvelistului reușește, la sfatul „stăpânilor pământului”, să-l scoată din sărite pe amfitrion (provocând un periculos pariu și atrăgându-și o pedeapsă de salon) prin insistența obsesivă și deopotrivă de defetistă (teama față de „revoluția iepurilor” zice șovinul pastor calvin Tohăti) ca influentul baron să aducă preventiv în sat de la Turda vreo douăzeci de husari. Din nefericire pentru cei din lumea lui, el va câștiga pariul, viața confirmându-i neîntârziat, cu vârf și îndesat, temerile.

Scrisă într-o perioadă de gravă deteriorare a sănătății, nuvela a fost socotită perfectibilă de către autor în pofida premiului obținut la concursul amintit. Cu toate acestea, *Iobagii* rămâne un strălucit model de îmbinare a imaginației îndrăznețe (vezi admirabila convorbire inițială a sârmanului iobag Filimon cu sfântul Petre), cu o fabulație dornică să răsfrângă creator realitățile verificabile ale istoriei.



precumpănitor se dovedește a fi sfatul înțelept, deși cam defetist, al călugărului minorit David care le zise conaționalilor săi: „Să plecăm noi de aici, că aici nu-i de stat ... așa se petrec lucrurile în toată țara. Dacă am ști de bună seamă că nu vin cu porunca împăratului, ne-am pune împotriva, dar cine știe? Să ne ținem măcar viața”. (CF. D. Prodan, *op. cit.*, I, p. 403) Așadar, încă o dată: i-am înfrunța „dacă am ști de bună seamă că nu vin cu porunca împăratului”. În paranteză fie spus, încuviințarea aceasta de către

poezia

Andrei Fishof

De închiriat

Se caută, de zeci de vremuri se caută
minte omului cea de pe urmă.
Măcar în chirie. Măcar pentru o vreme,
căci lucrurile se repetă oarecum.

Din când în când apare câte un anunț disperat,
oferind ceva asemănător.
Dar telefonul menționat nu este cuplat.

Până la urmă nimeni nu vrea să se lepede de
așa ceva,
chiar dacă mintea aceea de pe urmă este falsă.
Copiată. Împrumutată.
Ca o carte nerestituită la biblioteca onestității
proverbiale.

Dar cum poți cere răsăritului
minte apusului de soare care-l urmează,
când n-a apucat să-l înțeleagă pe cel abia petrecut?

Lumea

Îl întreb pe tatăl meu: cum ți se pare
lumea
întins pe pat.
Ca un tavan, îmi răspunde.
ca un tavan alb.
și doar închizându-mi ochii

ii văd
toate chipurile pe care i le-am cunoscut.
și cum e ea, mă încăpățânez eu.
E toată numai glasuri pe care le aud
prin sita memoriei,
ca fâlfâitul aripilor unui fluture uriaș
cu viața-i, doar cât o zi, trecând
fără mine.

Despre singurătatea
creatorului

Omul se vede deodată
în fața propriei creații,
un fel de mic dumnezeu
în fața unei lumi
căzută dintr-însul
fără să se spargă.
Omul se teme că va trebui
să dea niște explicații
sau să corecteze ici-colo,
altfel – i se va spune – creația
nu va supraviețui,
ori nu va fi înțeleasă.

Omul, acest mic dumnezeu,
se-nchide în adâncul sângelui din suflet
în căutarea dumnezeului cel mare
bogat în nereușite,
să i se adreseze,
dar nici glas, nici alt semn nu e,
și astfel, creație după creație,
crește pădurea muțeniei umiltoare,
monument al singurătății creatorului.



Adrian Grecu

Sferă

Patru clipe

Viața-i un cerc înscris într-un pătrat
colțurile sale
patru clipe de totală singurătate sînt
prețul reculului lor urcă totdeauna pe neaștep-
tate
cu cât orizontul ne seamănă mai mult

colțurile pătratului învăluie cercul
împungându-l să simtă durerile

în ele singurătatea de nestăpănit din spasmul
iubirii
primul plâns al celui proaspăt născut
sufletul uimit în fața propriei creații
și tăcerea atingerii morții
când cercul se lasă cuprins
în amprentele luate de
alți patru pereți ai singurătății
și iarăși



emoticon

Culoare către
două-trei culori

Șerban Foartă

Copil, dintre culori, iubeam violetul, în toate
tonurile gamei lui; cu o excepție: violaceul, pe
degete, de creion chimic, și cu o vagă preferință
pentru amabilul lila, – plâpândă nuanță ce-ar avea
într-însa, după Goethe, „etwas Lebhaftes ohne
Fröhlichkeit”: o vioiciune fără bucurie...

Să fie asta definiția mea?!

Nu mai știu, astăzi, dacă, pentru mine,
culorile erau, să zicem, strictamente, niște
„universală ante res”. Ipostaziabile, însă, erau, –
ca în Bacovia.

Pe care, pe la 15 ani, impenitent estet precoce,
îl citeam la îndoielnica lumină a unui bec
înfășurat în țiplă mov, – să „fâlfâie, pe lume,
violetul”...

Sau, doar, să „pâlpâie” plâpândul liliachiu!

Remarcabil e că, după cinci decenii, cineva
nemaîntâlnit de-atunci, și-a adus aminte de
acestea, după cum rezultă dintr-un mail (adresat
mie într-un Friday, January 26, 2007 1:39 PM,
de-o prietenă cu care, încă, mă „vuvoaiam”,
anume Flori Bălănescu), pe care, pentru
autenticitate, îl transcriu, fără diacritice, mai jos:

„Stimate Domnule Foartza [...], ca sa vedeti ce
mica este lumea. e de ceva timp la noi in editura
un domn care se ocupa de niste auxiliare scolare
[...]. si, cum mi-a spus ca este din Severin (si
stiind ca se ocupa de limba si lit.rom.) l-am
intrebat daca il cunoaste pe Schrbn Frtz. Cum sa
nu, mi-a raspuns, am fost colegi de liceu, el locuia
pe lile Fintilie, unde era si internatul meu. un tip
foarte educat si cult, scria poezii inca de atunci...
mi-a parut sincer picat in nostalgii, mai ales ca si-
a amintit cum v-a vizitat odata si a fost surprins
sa constate ca va pregateati atmosfera pentru a-l
citi pe Bacovia (atirnind de bec o hirtie creponata
mov...). a marturisit ca pe vremea aceea dsa nici
nu aflase cine este Bacovia...”

Nu mai știu, astăzi, cât de „foarte educat și
cult” eram în '57, într-a IX-a; dar știu că unele
tentații ale mele erau de ordin, mai ales,
cromatic.

Feblețea mea erau, sunt încă, ochelarii (de
soare), – aproape intruvabili, pe-atunci, în patria
noastră.

Încât, în vizită, n Craiova (prin '51, pare-mi-se)

la niște prieteni de familie, i-am șterpelit, nu fără
remușcări, copilului acestora, mai crud, ochelarii
fumurii, vărându-i, fără să vadă mama, în valiză.
I-a găsit, însă, și a trebuit, nu fără regrete, să-i
restitui...

Una mai „lată” va fi fost, însă, pe vremea
când eu, student prin anul III, venind în Severin,
din Timișoara, căzut-am în irezistibilă ispită a
becului albastru („de camuflaj”, să zicem), pe
care, singur în compartiment și cocoțându-mă pe
canapeaua roșie, l-am deșurubat, mult temătoriu
de consecințele acestei fapte, – încât, când trenul
a oprit la un semnal, mi-am închipuit că-i pentru
mine! N-a fost; și, ajungând acasă, l-am răsucit cu
entuziasm în fasungul unei vegheze (vocabul
preferabil, totuși, mai româneoșei *veioze!*), ca să
„se mistuie” consecutiv comutatoriceii manevre (!),
din pricină de alt voltaj... Iată, mi-am zis, justiția
immanentă.

(Aceea care, fie spus în paranteză, l-a
sanționat și pe un puști foarte preuniversitar
[sic!], vecin, cu noi, de-apartament, – care,
șoptindu-mi, pe la spate, „Bărbosule!”, a dat în
fund, când m-am întors puțin spre el, spunându-i,
spre deplinu-i heblu din cap: „Justiția immanentă!”.)

Bănuî, în rest, că instructiva tărășenie cu becul
feroviar vârat, în grabă, într-o incongruă dulie,
mi-a sugerat o zicere cu care i-am făcut să râdă în
neștire, prin '68, la Madam Candrea, pe Turcea,
pe Robescu, pe Mircea Brăilița, pe chiar cam
aghelastul Mazilescu și alți vreo patru-cinci
convivi, anume: „Fudulia becului, dulia
berbecului!”.

proza

Frățiorul Ingo

Wolfgang Klein

Wolfgang Klein s-a născut în 1 iunie 1956 în Sibiu, România. În 1980 emigrează în Germania. Studii de turism la Worms (1982-1985) și de jurnalism la ILS Hamburg (2003-2005). Din 2002 este redactor șef al revistei *Quartier Mayence*. Face parte din colectivul de redacție al revistelor *Satirezeitung Herbst* din Frankfurt/Main, *Sinn-Bar* și *Palastrevolution*. Din 2003 este cronicar la *Kurzgeschichten*.

Articole și povestiri publicate în: *Mainzer Rheinzeitung*, *Allgemeine Zeitung*, *Storyparadies*, *Hermannstädter Zeitung* (Sibiu), *Hermannstädter Heimatboten*, *Rockestuff*, *Spinne-magazin*, *Fritz Frankfurt*, *Express*.

A publicat în limba română volumul *...și ce dacă?* (Editura Argument MP, 2001), și în limba germană volumele: *Geschichten; oder was?!* (Books On Demand GmbH, 2000), *Zum Bahnhof, bitte...* (Edition-Fischer, 2002), *Kneipen und andere Geschichten* (WHK Verlag Mainz, 2003), *Stadtmenschen* (WHK Verlag Mainz, 2004), *Quellen des Glücks* (WHK Verlag Mainz, 2007).

În 2008 povestirea *Flopp* este inclusă în volumul colectiv *Migrațiunea în Europa*, editată cu prilejul împlinirii a 400 de ani de atestare documentară a orașului Mannheim.

Este membru fondator și organizator al Festivalului de Jazz de la Sibiu, organizator al Festivalului de Jazz im Zelt Mainz și a numeroase concerte de jazz, muzică pop, cabaret politic, prezentări de carte, poetry slam, expoziții.

Când ne-am cunoscut, nici nu ne-am fi închipuit că peste câțiva ani am putea deveni frați vitregi. Ne aflam la o festivitate, undeva în afara Sibiului, când a apărut Ingo însoțit de câinele său, Benno. Venirea lui a declanșat o adevărată explozie de entuziasm. Bărbatul care intrase pe ușă a fost, literalmente, sărbătorit. Dar ce zic bărbat, avea pe atunci abia 16 ani...

„N-am avut încotro, trebuia să aștept până s-au culcat babacii, ca să scot mașina din garaj. Apoi m-am îmbrăcat cu pardesiul și pălăria lui tata, i-am pus lui Benno o basma și l-am așezat pe scaunul din dreapta. Arătam ca un cuplu mai în vârstă. Și iată-ne, am sosit!”

Benno, boxerul, nu arăta prea entuziasmat, așa încât a primit două chifle muiate în bere. După zece minute era în toane mai bune și lătra sonata lunii. Între timp Ingo ajunsese în centrul atenției, povestind bancuri. De dansat, nici vorbă. Toți îl urmăreau pe comediant. Își cunoștea perfect rolul și ne-a distrat toată seara. A fost plăcut, așa că s-a lăsat cu o invitație generală pentru a doua zi, seara: chef la Ingo acasă, în spălătoria transformată în party room. Mă rugase să mă ocup de muzică, drept pentru care mă dusese acasă cu mașina. Stăteam și eu în față, fapt nu prea agreat de câine. Acesta mârâise tot drumul în direcția mea.

A fost un chef pe cînste, până ce tatăl lui Ingo, enervat de atâta gălăgie, a scos siguranțele, la mijlocul melodiei „Sweet Child in time”. Dansatorii nu s-au sinchisit ci au continuat cântând până ce tipul, în pijama, cu o mătură de curte în mână, ne-a scos literalmente în stradă. A fost o adevărată performanță căci eram, totuși, circa șaizeci de persoane și niciunul dintre noi nu era prea treaz. Aceasta a fost prima întâlnire cu viitorul meu tată vitreg.

Frățiorul n-a mai îndrăznit să se întoarcă acasă, se lăsase probabil cu prea multe palme zdravene. Așa încât l-am găzduit la mine. A rămas o săptămână, atât de mult i-a plăcut. Ne miram că nu-l caută taică-său, dar cum acesta era deja combinat cu mama, era la curent cu toate mișcărilor lui. Într-o seară apărură la noi acasă și împreună cu mama anunțară nunta ce bătea la poartă. Mișto, în fine aveam iarăși un tată.

A fost o serbare realmente reușită. Invitaseră jumătate din oraș. S-a dansat mult și s-a băut cum se cade. Noi, cei doi proaspeți frați, eram în elementul nostru. Într-atâta, încât ne-am caftit pentru prima oară pe cînste. Probabil am completat în grabă toate ciomăgelile care aveau loc între frați adevărați de-a lungul tinereții. Apoi ne-am chemat prietenele și am continuat serbarea noii legături familiale, în patru. Din păcate, astfel am ratat a doua zi prima masă festivă în familie, ajungând cu cinci ore întârziere. Deoarece tinerei perechi i se făcuse lehamite de atîta

așteptat, s-au pornit la drum înspre noi. Din păcate drumurile noastre nu s-au încrucișat și astfel n-au găsit la mine acasă decât două june nu prea îmbrăcate.

Una spăla vase, iar cealaltă aspira în casă. Bună introducere în viața de familie. Atmosfera era deja încărcată, chiar înainte de a porni scandalul. Critica s-a făcut în camere separate: mama mă pălmuia în dormitor, iar Ingo o încasa în bucătărie. Ca totul să fie drept, Detlev, mezinul, și-a primit la rându-i vreo două palme pe sală, pentru orice eventualitate. Cum am aflat două decenii mai târziu, se frecase pe mâini când a aflat de nuntă. Tipul era bun afacerist: cerea 5 mărci pentru o privire prin fereastră. Își notase orarul nostru sexual și în urma unei veritabile campanii publicitare, aduna în fiecare seară zeci de copii din cartier pentru „spectacol”. Construisese în acest scop chiar o scară și amenajase în cireșul din grădina două locuri confortabile pentru privitori. Era o afacere pe cînste. Noi ne-am ales cu o pronunțată popularitate în cartier. Și mult timp n-am sesizat de ce câte un puștan îmi zâmbea condescendent sau de ce fetița din vecini îmi cerea autografe.

Da, prieteni ai sexologiei, la noi în casă treburile funcționau ca unse. Adevărul este că eram exact la vârsta potrivită. Cel mai rău a fost când părinții au plecat în binemeritatul concediu și am rămas singuri în casă pentru două săptămâni. Tot orașul participase la încărcarea mașinii și la plecare. Fusesem obligați să promitem că nu facem chefuri în casă, că muzica va fi discretă și... fără sex în dormitorul părinților.

„Se face, doar știți că suntem cei mai cumiți dintre băieții din oraș!”

Cred că babacii nici măcar nu ieșiseră bine din oraș, că difuzoarele erau deja puse la maxim. Eu mă îndeletniceam în dormitor cu una alta și Ingo scosese din beci porcul proaspăt tăiat. Căci aveam de hrănit și de adăpat o droaie de musafiri, drept pentru care am scos și cei 250 de litri de vin și 50 de litri de țuică din producția proprie. Doar se știe că noi dăm tot, chiar toate rezervele pe un an ale familiei, că de-ai-a bine să ai prieteni!

Când babacii s-au întors, din păcate cu două zile mai devreme decât fusese prevăzut, au fost întâmpinați cu urale de întregul cartier. Ingo și cu mine credeam că vine „dictatorul” în persoană. Ei se bucurau că oamenii fluturau flori, chiar dacă erau doar spini... „Ce bine că v-ați întors, acum putem dormi iar în liniște și avem locuri de parcare, căci tot orașul a fost pe la voi. Am zărit chiar mașini din alte localități. Credem că acum vi se știe adresa în toată țara, căci sigur v-a vizitat cel puțin 50 la sută din populația țării! E de mirare că n-a fost nimeni de la Polul Sud.” Adevărul este că, ulterior, s-a ivit o mică problemă. Nu că nu se mai găsea nimic de mâncat



Wolfgang Klein

și de băut în toată casa, că patul familial era făcut praf, că mobilierul Biedermaier era zgâriat și nici discursul înflăcărat al lui Dieter, pe care noul meu tată vitreg îl înregistrase pe jumătate nu se pune la socoteală, nu, nimic dintre acestea nu constituia o problemă. Dar în urmă cu două săptămâni îl închisesem pe Benno în cotețul de păsări și îl uitasem acolo. Adevărul este că n-a dus lipsă de hrană pentru că s-a înfruptat din păsăretul din preajmă, dar era pe jumătate mort de sete. Sunt convins că dacă ar mai fi stat vreo două zile, ar fi sărit gardul de doi metri, înscriind un nou record mondial. Spre fericirea mea, în momentul acela eu am fost încorporat și astfel Ingo a încasat totul de unul singur. Cred că viața lui ajunsese mai „cazonă” decât cea din cazarmă. După cele șase luni de început, am fost obligat să-i calc căpitanului uniformă și din când în când și nevasta, să hrănesc iepurii și să plec acasă pentru a procura bunuri de consum occidentale pentru prietena lui mai tânără cu zece ani. În acest interval de 16 luni, frățiorul a făcut același lucru pentru mine: a avut grijă de prietenele mele, căci erau destul de singure. Sau nu? Mai degrabă nu! și pentru că s-a ocupat atât de bine de fete, la lăsarea la vatră m-am trezit că eram singurul care nu avea pe nimeni, în afară de Benno, care devenise spaima orătanilor cartierului. Tocmai când mă târguiam cu mine, dacă să mă duc sau nu și eu la castrat, am cunoscut-o pe cea mai bună dintre neveste și m-am aciuat în centrala lor termică.

Desigur, doar în trecere.

Din provizoriul acesta s-au făcut 22 de ani și... „e bine așa!”

Apoi a urmat drumul anevoios în RFG sau cum spunea Jürgen: „Heim ins Reich!” Era și cazul s-o întindem, deoarece amândoi am avut probleme cu „Securitatea”, Serviciul Secret Român. Pe Ingo îl prinseseră cu o cască militară germană pe motocicletă (desigur, fără permis - pe care nici acum nu-l are). Și, colac peste pupăză s-a ținut și de bancuri despre „cel mai iubit”... Erau bancuri bune, am râs de ne prăpădeam. Sau poate nu chiar toate? Un tip lipsit de umor ne turnase și ne-am lăsat urgent de răs. Pe mine mă surprinseseră cu o fetiță dulce, olandeză, pupându-ne în mașina ei. Și cum pe-atunci contactele cu străinii erau interzise, m-au

cărat cu ei. Pentru agravarea situației mai și ascultasem un post străin interzis. Mamă, ce a durut!

Firește că erau de față douăzeci de prieteni și se serba faptul că vom supraviețui zborului. Spre a scurta agresiunea sonoră, am fost tratați în mod protecționist și expediți urgent la neamuri. De unde, după câteva inimi distruse și relații întrerupte, am plecat spre Frankfurt. „La școală cu voi, nătăreților, să ajungeți ceva în viață!”, ne binecuvântase mătușa Karin, când am părăsit-o după o ședere de un an. Avea lacrimi în ochi, ca și restul familiei de altfel. Lacrimi de bucurie. Pentru că băusem câteva beri în plus ne-am trezit abia la Mainz. După un mic tur prin cârciumile urbei, am hotărât că acesta e orașul unde vom urma școala.

Un lucru foarte regretat de dascălii noștri, care îl îndrăgiseră foarte mult pe Ingo. Atât de mult, încât l-au mai reținut un an. Fiecare „neamț de raniță” trebuia să repete aici bacalaureatul, spre a fi apt pentru viața în școala capitalistă. Din păcate nu prea aveam timp de școală. Ingo din cauza diverselor june, iar eu fiind obligat să muncesc. Aveam nevoie de bani, de mulți bani pentru a mă căsători cu cea mai bună dintre neveste. Locuiam împreună cu Bill și TZ într-o comunitate de locuit în centrul orașului Mainz. A fost o vreme amuzantă. Amuzantă când Ingo era de față. Din păcate venea tot mai rar acasă. Nici la școală nu se ducea. Dacă apărea, venea cu taxiul și întârzia o jumătate de oră. Atunci, de obicei, se ridica toată clasa în picioare și îl saluta la scenă deschisă, iar dascălul se chinuia să ghicească cu cine are de-a face. „Sunt noul inspector școlar și voi asista la desfășurarea orelor!” Trei dascăli s-au lăsat duși. Din nefericire doi dintre ei erau în comisia de bac.

La examenul de mate Ingo a întârziat zece minute. Cică n-a găsit taxi. Dar dascălul său preferat l-a admis, căci nu-l mai văzuse de câteva săptămâni: „Sper că știi suficient ca să treci, deoarece încă un an cu tine nu mai rezist.”

Putea să-și dicteze ultima dorință?

Dar, cum trecea așa printre elevi pentru a-i supraveghea, s-a oprit în dreptul lui Ingo și citind lucrarea sa, spuse:

„Puneți jos pixurile și fiți atenți. Vreau să vă citesc ce a scris colegul vostru Ingo în lucrarea sa de absolvire.”

Dragă Christian,

Fac orice pariu că nu ghicești de unde îți scriu. Nu mă vei crede, dar stau la școală și am examen scris de încheiere la matematică. M-am mirat că tâmpitul acela de prof' m-a mai admis, deoarece întârziaseam. Am fost ieri la un chef mortal și am regulat-o pe fiica gazdei. A fost o pipiță a-ntâia, cam tânără cu cei 18 ani ai ei, dar dispusă și jucăușă. A fost o noapte turbată, că și acum îmi mai tremură genunchii. Din păcate ne-a prins tat'-su cum ne aștrăm pe biroul lui. N-ar fi nimic, dar babacul este directorul școlii. Sper să nu mă recunoască, deoarece anul acesta n-am prea fost la ore. Trebuie să închei, deoarece cretinul de prof' se tot învârte...”

Clasa ajunsese un infern. Toți se îmbrățișau și băteau din palme. Singurul căruia nu îi ardea de răs era profu'. Nu știa dacă să ia în serios scrisoarea sau cineva vroia să-i joace o festă.

„Îi voi arăta domnului director lucrarea dumitale și vom hotărî ce-i de făcut.”

Ulterior am aflat că atmosfera în cancelarie a fost la fel de voioasă ca cea de la noi. Era fiică-sa, unica fiică.

L-am mai văzut pe Ingo la lucrarea de germană. Era deja în clasă când am intrat.

Dormea în ultima bancă. L-am lăsat să doarmă, părea atât de obosit. Dar când sforăitul lui a devenit prea tare, profa l-a trezit și, însoțit de aplauze, Ingo își lua rămas bun de la anul școlar respectiv.

A repetat anul și, sub supravegherea directorului și a dascălului preferat, a reușit chiar un bacalaureat „con brio”...

A fost cea mai proastă lucrare scrisă vreodată în landul Renania-Palatinat. Cu toate acestea a fost serbată în cancelarie:

„Încă un an cu tipul ăsta n-am fi rezistat!”

Ingo nu mai trăia cu noi în comunitatea de locuit, ci la una dintre prietenele sale. Țoalele și cele necesare omului le mai ținea la noi și de aceea îl vedeam măcar o dată pe săptămână. Lucram împreună la „Quartier”, el în beci și eu la bar. Dar el era permanent înconjurat de tot felul de oameni, care veșnic îl cărau undeva. Băiatul era îndrăgît în Mainz și capabil să întrețină un local întreg. I se dusesse vestea chiar și peste hotarele orașului și apăruseră tot felul de personalități dubioase, „Sammy and Mario”, artiști travestiți apăreau tot mai des și se luptau pentru un zâmbet de-al lui. La fel ca Ron Williams sau întreaga scenă de homo. Cu toate că el nu era nicidecum homosexual.

O „fostă” de-a lui a vrut să se răzbune pe el și s-a așezat cu noul ei prieten în fața barului. El urmărise un timp giugiuleala nebună, s-a dus la bucătărie, de unde a luat o găleată de apă cu detergent și a turnat-o peste amorezi.

Ajunsesse iar în centrul atenției și tot orașul vuia.

De mare efect a fost plecarea sa din Mainz. Într-o zi i-a zis prietenei sale de pe-atunci că s-ar duce după țigări. Și dus a fost. Mai venea sporadic câte un telefon, mai ales dacă se întâmplase ceva. Ca atunci când, într-o noapte, avusese un accident cu un taxi. Se loviseră frontal de o mașină venind din sens opus, iar șoferul acesteia n-a supraviețuit. Din fericire Ingo scăpase.

Sau telefonul venit dintr-un spital din Gambia, când intrase cu un jeep într-un palmier și risca să-și piardă un ochi. Între timp mă învățasem că dacă sună, s-a întâmplat ceva.

Într-o zi am primit o scrisoare cu poșta aeriană din Turcia, în care era un bilet de zbor pentru mine. Eram entuziasmat: două săptămâni la „Clubul Aldiana”. Devenise animator. Meseria ideală pentru el. Succesele sale îmi dădeau dreptate. Șeful de la postul TV “ZDF”, prezent acolo, îi dăduse cartea sa de vizită, cică să se prezinte dacă trece prin Mainz. Jobul era sigur.

Și Ingo a ajuns într-adevăr la Mainz. L-am luat de la gară și m-am mirat că n-are bagaje. El pâlise, înjura și s-a rezeptat la un telefon. Frățiorul aterizase la Düsseldorf, spre a cumpăra țoale pentru un fleac de doar 20.000 DM. Spre a face impresie bună la înfățișare. În tren a cunoscut doi tipi din Jamaica iar restul, îl cunoașteți. A uitat totul în compartiment când s-a dat jos la Mainz. A doua zi s-a dus prin Mainz la cumpărături. Pentru interviul de la ZDF n-a mai găsit timp, deoarece s-a împotmolit cu niște cunoștințe vechi undeva în oraș.

Dar să ne întoarcem la Kemer, în Turcia. Acolo își făcuse mulți prieteni, dar mai ales prietene. Când m-am dus la agenție spre a rezerva un zbor, o femeie frumoasă stătea la ghișeu vecin și întreba pe funcționara de serviciu: „Puteți vedea în computer în care club lucrează Ingo anul acesta?” La fața locului i-am văzut apoi destul de des împreună. Nu mai putea fi așa cum îi plăcea, își găsisse stăpânul. Bruno!

Bruno era de fapt o femeie, arăta însă mai degrabă ca un băiat, cum am zis, ca Bruno. Stăteam în discotecă la bar, ca în fiecare seară după spectacol și beam un raki de vecernie. Ingo lipsea, avea o ședință cu vizitatorul din Mainz. În clipa aceea se așezase lângă Bruno o frumusețe blondă și după două pahare de șampanie începu să povestească:

„Am fost azi noapte cu unul din animatorii voștri. Pot să-ți spun că mi-a arătat-o. Așa ceva n-am mai pomenit!”

Bruno o privea și o întreabă „en passant”:

„Are o strungăreacă?”

„Da, da... și vorbește cu un accent dulce. Și în

ceea ce privește strumeleaga lui... Așa ceva n-ați mai văzut!”

„Are un neg deasupra?” întrebă Bruno de acum mai interesată.

„Da, da, așa ceva n-am mai...”

„N-ai mai pățit ce vei păți acum, boarfo. E prietenul meu.” Și-i îi arse una pe stânga și una pe dreapta, iar apoi o apucase de păr și o trăsese după ea peste tot ringul de dans. Am avut probleme în a o salva. Mai ales că și pielea lui Ingo era în pericol. A apărut peste patru zile cu un ochi învinețit și destul de taciturn.

Următoarele opriri ale lui au fost Gambia, Senegal și Sierra Leone, unde a răpit o fiică de șef de trib, frumoasă desigur, din dragoste și cu asentimentul ei. Dar pe ceea ce nu contase era faptul că șeful de trib o planificase deja pe fiica sa altuia și a ieșit cu panaramă. Dar frățiorul n-ar fi frățiorul dacă n-ar fi ieșit și din asta basma curată. Astăzi tână lucrează la New York ca fotomodel.

În continuare, a zburat în Jamaica. Probabil spre a-și căuta bagajul din tren. Și desigur că a găsit cu totul alte lucruri în prospectările sale și după câteva luni, când a căzut zidul Berlinului, a revenit și vinde celor din est ferestre, uși și sisteme de încălzit. Dar atât a îndrăgît el estul că l-a apucat dorul de casă și s-a întors în vechea patrie, la Sibiu unde, de fapt, a început totul. L-am vizitat de mai multe ori și de fiecare dată totul era o aventură.

Ultima dată am fost cu toții în acele discoteci nou apărute și Ingo plecase spre casă cu Kelly. Eu preferasem să fac o plimbare și m-am îndreptat pe jos spre domiciliul frățiorului, unde mă cazasem. Era o noapte splendidă de iarnă, cerul era lipede, aerul curat, însă un ger cumplit. Când am ajuns, poarta era încuiată. Ingo mă uitase. Nevrând să deranjez pe cineva la cinci dimineața, m-am hotărât să sar poarta. Din păcate am alunecat și m-am tras literalmente în țepă. Deasupra porții erau sudate țepi din fier spre a îngreuna viața spărgătorilor. Prieteni ai spărgătorilor de case, aveau un efect total. Atât de bun încât atârnam acolo și schelălăiam ca un câțel. Cineva totuși m-a auzit. Era Athe care se găsea în casă și dormea în camera cu fereastră spre stradă. Mi-a sărit în ajutor. Dar, o bună bucată de vreme n-a putut face mare lucru, că nu putea de răs văzând un țap gras ce atârna la poartă, mișca din fund, având o țepă în burtă și fiind incapabil de a se elibera. După multe lacrimi și tot atâta sânge, m-a coborât cu o scară și m-a băgat în bucătărie, răzând întruna. M-aș fi asociat cu plăcere bunei dispoziții, dar la fiecare respirație eram mai aproape de o hemoragie mortală. Îmi venea mai degrabă să plâng. La un moment dat am constatat că a folosi rachiul din casă pentru a dezinfecța rana ar fi păcat. Așa că am preferat să ne tratăm mai degrabă rănilor interne. La a doua sticlă lumea se găsea iar în echilibru și râdeam atât de tare că nici n-am sesizat soneria.

Curcanii! Un vecin atent a observat un spărgător și a chemat poliția. Rana era uitată. Uitată de atâta răs. Dar eu am fost un spărgător mizerabil, care a lăsat o droaie de urme, adică aproape un litru de sânge. După ce ne-am apucat să hrănim câinii din vecini cu viagra lui Ingo, ne tăvăleam pe jos de răs.

A doua zi m-am trezit înghețat boacă (și apa din sticlă era înghețată), când l-am auzit pe Ingo strigând: „Hei, Kelly, vino să vezi, azi noapte unul a tăiat un porc și asta sub poarta noastră. Tu ai auzit ceva?”

Se înțelege că nu, dragă Ingo, porcul mai trăiește!

interviu

“Libertatea de a exista altfel decât ți se permite”

Despre reprimarea mișcării yoga în anii '80

de vorbă cu Gabriel Andreescu



Dialogul cu domnul Gabriel Andreescu, cercetător și militant al drepturilor omului din România, a fost generat de apariția cărții sale, *Reprimarea mișcării yoga în anii '80*, Ed. Polirom, col. “Document”, Iași, 2008. Incomodă și percutantă prin demersul ei investigativ, această carte are meritul de a scoate la lumină, pentru prima dată, pe baza documentelor din arhiva CNSAS și a mărturiilor victimelor represiunii, adevărul despre fenomenul reprimării mișcării yoga din perioada comunistă.

Mihai Lisei: *Domnule Gabriel Andreescu, ați publicat o carte despre Reprimarea mișcării yoga în anii '80 într-un moment în care, iată, au trecut cinci ani de la comiterea abuzurilor autorităților române împotriva unor practicanți yoga de la MISA... Între timp, în succesiunea evenimentelor, s-a constatat că întreaga acțiune a fost doar o fumigenă pentru a distra atenția opiniei publice de la săvârșirea unor fapte de natură penală de către unii membri ai PSD-ului, Gregorian Bivolaru a primit azil politic în Suedia pentru că justiția română nu-i poate garanta dreptul la un proces juridic corect, iar, recent, Adrian Năstase a declarat, în emisiunea “Știrea zilei” (8 aprilie 2009) a postului de televiziune Antena 3, că descinderile din ashramurile yoghinilor MISA au fost o mare greșală...*

Gabriel Andreescu: Abuzurile au început demult, de la mijlocul anilor '90. De atunci există probe directe. Investigațiile sugerează însă convingător implicarea SRI, și el o autoritate a statului, în campania stigmatizatoare împotriva membrilor MISA, cel puțin din anul 1992. Am putut documenta și mijloacele brutale ale ofițerilor de securitate împotriva practicanților yoga de înainte de 1989, deveniți ulterior inițiatorii MISA (Gregorian Bivolaru, Nicolae Catrina, Eugen Mirtz, Claudiu Trandafir, Gabriela și Mihaela Ambăruș ș.a.). Cineva ar putea susține că, având în vedere intrarea foștilor ofițeri de securitate în serviciul SRI, ori păstrarea în sistem a procurorilor comuniști, avem o continuitate instituțională care plasează începutul abuzurilor cu aproape 20 ani în urmă.

În același timp, nu aș reduce atacul asupra ashramurilor MISA din 18 martie 2004, la care vă referiți, la o simplă fumigenă menită să distragă

atenția opiniei publice de la faptele membrilor PSD. Explicația a ceea ce s-a întâmplat atunci implică mult mai mulți factori. Au mai contat, în acele evenimente, și presiunea unor părinți derutați că fiicele sau fiii lor nu mai acceptă fumul în casă ori nu mai consumă carne, și frustrarea ziaristilor aflați în fața instanțelor sub acuza de calomnie, și lipsa de sensibilitate a opiniei publice față de oribila agresivitate a instituțiilor.

M.L.: *Considerați că v-ați asumat un risc publicând o asemenea carte?*

G. A.: Ar fi o exagerare să spun așa ceva. De ce risc? Nu trăim totuși în Rusia lui Putin.

M.L.: *Ce va determinat să scrieți despre represiunea mișcării yoga în anii '80?*

G. A.: În 1996, pe când mă ocupam de Comitetul Helsinki din România, am primit o plângere din partea membrilor MISA, care reclamau abuzuri ale autorităților. Am făcut o investigație, am descoperit că, într-adevăr, era vorba despre abuzuri, am întocmit un raport. Peste ani, cererile adresate de MISA s-au repetat. Prin 2003, ca să clarific unele detalii, m-am adresat CNSAS pentru a consulta dosarul de Securitate al lui Gregorian Bivolaru, liderul spiritual al Mișcării. L-am obținut în final, după o adevărată bătălie. A fost ca descoperirea și deschiderea unei uși ascunse care desparte camera știută de o lume a tenebelor nici măcar bănuțată. Așa am dat peste un întreg fenomen: al reprimării mișcării yoga înainte de 1989. A fost impresionant; nu m-am oprit până nu l-am înțeles și descris în cartea invocată de dumneavoastră.

M.L.: *Cui se adresează această carte?*

G. A.: Mai multor categorii de cititori. I-aș pune în frunte chiar pe practicanții yoga din anii '80. E prima oară când au în față, și ei, o imagine cuprinzătoare a ansamblului evenimentelor în care au jucat rolul de victime. Șapte dintre yoghinii anilor '80 sunt prezenți în volum prin interviuri. Mărturiile sunt excepționale prin conținutul lor uman și, aș adăuga, prin chiar stilistica istorisirilor. Adepții yoga află astăzi ce au gândit, în intimitatea minții lor, colegii anilor de prigoană. Interviuurile au fost luate absolut independent. Îmi închipui empatia cu care au citit, fiecare, spusele colegilor.

O altă categorie interesată de carte ar fi a adepților yoga de astăzi. Vor vedea, poate, cu alți ochi, disciplina pe care o practică, de vreme ce aceasta a oferit atâta putere instructorilor cu care învață.

Represiunea împotriva mișcării yoga sub regimul Ceaușescu a fost necunoscută opiniei publice. Dar și istoricilor. Iată de ce ultimii au toate motivele să fie interesați de rezultatele investigațiilor. Cercetătorii comunismului – care nu sunt doar istorici – vor găsi în *Reprimarea mișcării yoga în anii '80* un caz de rezistență – rezistență autentică – în sensul pe care l-am definit și în carte: “libertatea de a exista altfel decât ți se permite”.

Cred însă că, până la urmă, cartea poate bucura pe oricine interesat de viață și cultură. Este o carte despre oameni, represiune, demnitate, solidaritate și ticăloșie...

M.L.: *Cui folosește această investigație?*

G. A.: Fostelor victime, ziaristilor interesați astăzi de cazul MISA, cercetătorilor istoriei recente, cititorilor care vor afla din ea mai multe informații despre anii regimului Ceaușescu.

Rep.: *Cu ce dificultăți v-ați confruntat pe parcursul acestei investigații?*

G. A.: Câțiva angajați ai CNSAS mi-au oferit întregul ajutor. Interviuul acesta reprezintă ocazia să le mulțumesc. Totuși, accesul la dosarele de arhivă a fost dificil. Am cerut deconspirarea unor persoane, ceea ce mi s-a refuzat. Ca și cum CNSAS ar funcționa ca instituție menită să conspire pe foștii colaboratori ai Securității. În volum am expus relativ pe larg problematica accesului la arhiva CNSAS, precum și riscurile unei interpretări grăbite a documentelor de arhivă.

M.L.: *Care este radiografia reprimării mișcării yoga în anii '80?*

G. A.: Ca să fac radiografia am avut nevoie de 246 de pagini. Îmi rămâne aici să spun că Securitatea a folosit toate mijloacele represiunii: controlul, confiscarea bunurilor, amenințarea, brutalitățile fizice, durități care intră în categoria tratamentelor inumane, altele numite în terminologia penală “tratamente degradante”, reținerea ilegală, iar în cazul unora arestarea, condamnarea sub acuzații de drept comun (deși era vorba despre cazuri de condamnări pe motiv de conștiință), inițierea internării într-un spital psihiatric – ceea ce în cazul lui Gregorian Bivolaru s-a și întâmplat.

M.L.: *Vă rog, prezentați-ne, pe scurt, personajele cărții pe care ați scris-o.*

G. A.: Este imposibil. Cum să vorbești în câteva cuvinte despre acei tineri care vâsleau împotriva curentului, erau atât de asemănători și atât de diferiți în același timp, visau, dar adunau cu eficiență literatură interzisă, rezistau încercărilor redutabile ale Securității de a-i disciplina? În ciuda represiunii continue, se bucurau de viață.

M.L.: Cum trebuie priviți acești oameni care au suferit cu adevărat, spre deosebire de alții care au beneficiat de pe urma sistemului, au fost oportuniști, la primul avertisment au scris epistole prin care își făceau autocritica, iar astăzi pozează în disidenți?

G. A.: Din perspectiva mea, cartea constituie și un omagiu adus practicanților yoga care au înfruntat vicisitudinile acelor ani. Prin opoziție, ei spun câte ceva și despre psihologia și condiția umană a oportuniștilor. Este interesant să citești ce înregistrează dosarele Securității despre încăpățănarea yoghinilor, și apoi să faci lectura unor scrisori obediente adresate lui Nicolae Ceaușescu, despre care autorii lor spun astăzi: "Asta era stilistica acelor vremi".

M.L.: În carte menționați că, practic, ați avut acces la aceleași dosare pe care le-au cercetat și Doina Jela, Cătălin Strat și Mihai Albu, însă concluziile diferă... Pe ce poziții vă situați față de autorii Afacerii Meditației Transcendentale (Ed. Humanitas, col. "Istorie", București, 2004)?

G. A.: Sunt convins că Doina Jela, Cătălin Strat și Mihai Albu au început demersul lor științific cu onestitate. Cred însă că au fost seduși de aura scandalului *Meditației Transcendentale*, de ideea luării unor interviuri personajelor la modă, de căutări conspiraționiste. Au renunțat la acea precauție epistemologică indispensabilă unui cercetător avizat a cărui menire este să lupte împotriva poveștilor ținând loc de realitate.

M.L.: La ce concluzii ați ajuns?

G. A.: Vă dau un citat din finalul volumului: "Documentele Securității și amintirile victimelor confirmă puterea adepților yoga de a salva libertatea interioară, rezistența față de hăituirii, fidelitatea față de comunitate, protejarea unor valori precum non-violența, compasiunea și demnitatea într-un regim excelând prin meschinărie și brutalitate. Mișcarea yoga din anii '80 reprezintă o formă autentică de rezistență față de regimul comunist."

M.L.: Ce v-au revelat dosarele în privința delațiunii și a colaborării cu Securitatea a unora dintre actanți?

G. A.: Dosarele mișună de informatori mai mici sau mai mari. Pe ultimii îi conspiră încă, se pare, serviciile de informații cu ajutorul CNSAS.

Un caz special este instructorul de yoga Mario Sorin Vasilescu care are, alături de dosarul de urmărire informativă, și unul de rețea a și primit bani pentru unele servicii. Acesta a fost și o victimă a Securității dar, cum s-a văzut, și un instrument al ei. Având în vedere întregul context, pe care nu am cum să-l explic aici, cazul Mario Sorin Vasilescu este unul complicat din punct de vedere uman. Sper ca cititorul cărții să perceapă vulnerabilitatea acestei persoane care și datorează supraviețuirea practicilor yoga. Din cauză că putea fi șantajat - aceasta este cel puțin impresia mea -, dl. Vasilescu s-a lăsat din nou folosit de autorități, după 1990, împotriva adepților MISA.

M.L.: La finalul cărții, Anexa 1 cuprinde lista cărților confiscate de Securitate de la Gregorian Bivolaru. În timpul descinderilor abuzive din martie 2004, mascații au confiscat o serie de cărți, unele extrem de rare și valoroase, care nici până în ziua de astăzi n-au fost restituite. Cum comentați asemenea...

G. A.: Un exemplu frapant de continuitate instituțională.

M.L.: De ce credeți că persecuțiile au continuat și după 1989, culminând cu abuzurile din martie 2004?

G. A.: Iată o întrebare dificilă. Studiez de 13 ani, cum v-am spus, din 1996, fenomenul reprimării adepților MISA și de-abia acum, în aceste ultime luni, după un asalt final asupra ansamblului (urias) al materialelor pot spune că am un răspuns. Sunt implicați mulți factori: continuitatea instituțională dintre Securitate și SRI, exotismul practicilor tantrice, lipsa de deontologie a presei românești, oportunismul politic, iresponsabilitatea unor părinți de oameni mari, strania - pentru mine - atracție a liderilor MISA pentru scenarii conspiraționiste și atitudini naționaliste care nu au nimic de-a face cu yoga, nevoia instituțiilor de a se acoperi unele pe altele, lipsa de profesionalism a procurorilor și judecătorilor. Și nu am terminat lista.

M.L.: Și, totuși, de unde atâta ură și înverșunare împotriva practicanților yoga de la MISA? Atât de tare sunt deranjate autoritățile de existența yoghinilor, încât, pe bani publici, să se inițieze acțiuni de genul celor din martie 2004? Vă întreb toate acestea, deoarece este inadmisibil ca într-un stat ce se vrea democrat oamenii să fie determinați, adesea terorizați, să se teamă pentru opțiunile lor spirituale, la fel ca în perioada comunistă.

G. A.: Domnule Lisei, este firesc să descriem ce s-a întâmplat în termeni de insuficiență democratică, încălcarea drepturilor omului, proastă funcționare a instituțiilor etc. Până la urmă însă, ce m-a izbit cel mai mult și mai mult, după ce am revenit și tot revenit asupra materialului analizat, a fost incredibila urăciune umană: pofta de scandal, pofta de a umili, pofta de sânge. Niciun pic de inteligență, niciun pic de compasiune în această hăituire colectivă. Mi-am zis: mai lasă în pace democrația! Gândește-te ce îngrozitor arătăm ca oameni.

M.L.: Din dialogul de până acum, reiese că volumul de față va avea o continuare. Ce va conține aceasta?

G. A.: Da, ce vă pot spune este că lucrez la o carte despre represiunea împotriva MISA. O voi încheia curând.

M.L.: Cum a fost / este receptată cartea?

G. A.: Cei cu care am vorbit au fost entuziași. William Totok a făcut o foarte scurtă prezentare la *Europa liberă*, în care a prins, după opinia mea, esența volumului. Ștefan Borbély a scris o recenzie în revista *Contemporanul*, numărul din martie a.c., după o lectură atât de atentă, încât a descoperit câteva scâpări de litere la unele titluri sau autori. În rest, nu am văzut trimiteri la volum în presă.

M.L.: Cum vă explicați tăcerea din jurul cărții?

G. A.: O tăcere relativă. Cred că mulți sunt



deranjați, într-un fel sau altul, de "cazul MISA". Istoria antedecembristă a liderilor grupului i-a surprins, sunt sigur, pe unii, le-a creat probleme altora. Aportul volumului la istoria reprimării mișcării yoga în anii '80 rămâne însă ireversibil. Consecințele se vor vedea pe termen lung.

M.L.: În schimb, dacă ați fi descoperit ceva compromițător, de orice natură, care să trezească interesul presei de scandal, ați fi fost chemat la televiziunile ce au dus greul în campania anti-MISA, ați fi avut parte de elcgii...

G. A.: Natura implicării presei în chestiunea MISA a fost confirmată pentru ultima oară de această tăcere la apariția volumului. Cartea aduce informații esențiale asupra oamenilor despre care ziaristii scriseseră anterior mii de articole. Or, fie MISA era subiect de interes public, și atunci apariția unor informații de asemenea miză motiva aducerea lor imediată în discuție; fie vânatoarea ziaristilor după orice mic detaliu al adepților MISA exprimase interesul opiniei publice, caz în care era de așteptat ca ziaristii să o servească din nou, prompt, prin articole... Iată însă, în presă, nu a apărut absolut nicio referire despre carte, deși volumul publicat la editura Polirom este plin de informații-bombă. Puține lucruri pot radiografia mai bine natura operației jurnalistice în cazul MISA, de comandă a cărei executare a fost și este supusă unui control strict.

M.L.: Care este mesajul acestei cărți?

G. A.: Aici l-aș cita pe Ștefan Borbély: " .. aderența la spiritualitatea orientală [a practicanților yoga] le-a înfrumusețat viața, ridicând-o deasupra vicisitudinilor sociale și politice dezumanizante din jur. Tot ideologia elevației i-a ajutat, de altfel, să suporte și persecuția furibundă a Securității, una dintre cele mai brutale și mai primitive - fiindcă implica sexualitate - din anii dictaturii".

Interviu realizat de
Mihai Lisei

religia

philosophia christiana

Filosofia ca pregătire pentru moarte

Nicolae Turcan

Printre definițiile antice ale filosofiei se numără și aceea, a lui Platon, de „pregătire pentru moarte”. Dar ce mai poate însemna astăzi o asemenea definiție? Mai e posibil ca filosofia să fie considerată ceva de ordinul „pregătirii”, atunci când în cauză nu se află cunoașterea? A gândi asupra morții nu este oare o fantasmă incapabilă să treacă testul unei veritabile cunoaștințe, de vreme ce alteritatea radicală pe care o reprezintă moartea anulează orice posibilă situație a ei în câmpul obiectivității? Căci pe lângă caracterul ei de limită a vieții, dar și a experienței de sine, moartea apare totodată drept limită a cunoașterii, ea refuzându-se cu insistență oricărei încercări de cuprindere a rațiunii.

Întâlnită doar ca eveniment ce se întâmplă *celuilalt*, moartea seamănă mai mult cu un silogism, decât cu o descoperire a unui eveniment *propriu*: toți oamenii sunt muritori, eu sunt om, deci și eu voi muri. Când Epicur se arăta dezinteresat, susținând că atâta timp cât există el, moartea nu există, iar când survine moartea, el nu mai există, nu făcea decât să radicalizeze această diferență dintre moarte și viață, așa cum apare ea rațiunii. Cu toate acestea, când premisa majoră a silogismului de mai sus include și moartea unei persoane iubite, devenind tragică, survine atunci și descoperirea morții proprii. Căci în momentul în care sintagma „toți oamenii” ajunge să cuprindă și pe mama, iubita, prietenul etc., atunci silogismul dobândește deodată o dramatică actualitate.

Iată de ce, mai înainte de a putea fi prinsă într-o pregătire, moartea trebuie să intre în orizontul vederii, să se fenomenalizeze, să se descopere ca *proprie* moarte, iar nu ca moarte străină. Propria moarte se dezvăluie în primă instanță ca expropriere a ceea ce, până atunci, ne aparține într-un anume fel, în cazul de față ca pierdere a persoanei dragi care nu mai este și pe care nimic nu o mai poate înlocui cu adevărat. După explicațiile psihanalizei freudiene, de exemplu, travaliul doliului înseamnă tocmai retragerea energiilor prezente în legăturile cu persoana decedată și reinvestirea lor în alte direcții, către alte persoane, un timp oarecare, mai lung sau mai puțin lung – timpul doliului. Mecanismul acesta – care explică foarte bine funcționarea psihicului uman, dezvăluind profundul nostru atașament față de o lume, lumea proprie a legăturilor și dependențelor de tot felul – nu explică însă de ce această reinvestire energetică se poate îndrepta, din nou, către o persoană/un lucru a căror prezență viitoare nu poate fi garantată de nimic, fiind, la rândul lor, supusă unei posibile expropriieri ce stă să vină. O atitudine mai coerentă este cea a lui Ghilgameș: când moare Enkidu, Ghilgameș nu încearcă să se consoleze căutându-și un alt prieten cu care să vâneze lei, ci pornește în căutarea nemuririi.

Experiența exproprierei, pe care moartea celui drag o declanșează, este o experiență fundamentală. Ea poate inaugura înțelegerea propriei morți și trăirea ei ca expropriere asumată.

Suferința și asceza sunt forme clasice ale acestei asumări și, în orizontul credinței în înviere, ele reprezintă calea regală de înțelegere și pregătire. Pierderea tuturor și a toate se poate numi „moarte”, de aceea călugărul este cel care a murit deja. Însă această expropriere radicală întâlnită în monahism, chiar dacă pare a semăna cu angoasa existențialistă și chiar atunci când poartă semnele doliului, are un alt sens: prin negarea legăturilor pătimașe cu lumea, omul ajunge la contemplarea lui Dumnezeu în natură și la recuperarea frumuseții creației. Exproprierea ascetică are loc în orizontul paradoxal și orbitor al descoperirii lui Dumnezeu. Dacă acestei experiențe i se adaugă și credința în învierea viitoare, moartea își pierde caracterul tragic, iar meditația asupra ei devine o casnică aducătoare de bucurie (după cum o numea Sf. Ioan Scărarul).

Să recunoaștem că „pregătirea pentru moarte”, i.e. filosofia, în definiția ei de odinioară, rămâne mai degrabă apanajul oamenilor religioși. Socratele senin, argumentând în favoarea nemuririi, poate sta la fel de firesc pe pereții exteriori ai unei biserici ortodoxe din Bucovina ca și între copertile unei cărți de filosofie, de vreme ce atitudinea lui poate fi impropriată chiar cu asupra de măsură de către cei ce cred. Când un Sf. Iustin Martirul și Filosoful vorbește despre credința în Hristos ca despre „adevărată filosofie”, el subînțelege și această dimensiune a „pregătirii pentru moarte”, atât de proprie martirajului creștin dintotdeauna. Iar când Sf. Ignatie Teoforul îi roagă pe frații săi de credință din Roma ca nu cumva să-l oprească a muri pentru Hristos, „pregătirea pentru moarte” întâlnește bucuria.

Limitele înțelegerii se izbesc cu răsunet de zidul înalt al unei asemenea *încredință* eshatologice. Exemplul lui Socrate este elocvent, dar el nu merge decât până la seninătate. El e un înțelept, în vreme ce Sf. Ignatie e un nebun. Când Nietzsche acuză creștinismul de spirit apolinic, el nu vede că în bucuria morții, susținută de credința în înviere, dualismul apolinic/dionisiac e depășit. Învierea transformă apolinicul în dionisiac, surmontându-le pe ambele, prin „betia credinței”, de care pomenesc sfinții. Iar filosofia, devenită „adevărată filosofie”, dacă preferă cu insistență – din prea multă *rigoare* față de textele Scripturii și din fidelitate față de Tradiție – să depășească gândirea rațională, prin acea „ecstazie intelectuală” de care vorbea Blaga, o face pentru a se deschide acestei bucurii eshatologice. Desigur că înțelegerea unei asemenea atitudini este imposibilă fără credința pe care o dă Duhul lui Dumnezeu. Acea rațiune care trasează limite categorice, invocând un bun simț ce se confundă adesea cu simțul comun, acea dominație a adevărului științific care are pretenții totalizante, *acel* spirit critic pentru care virtutea nejudicării aproapelui e o aberație etc., toate acestea sunt cu mult prea puternice pentru a putea fi trecute cu vederea.

Și totuși experiența Bisericii învață că ele trebuie depășite printr-o atitudine... filosofică. Nu



Adrian Greco

Incizii în lumină

fiindcă aceasta ar ține de absurditate, deși bucuria în fața morții are toate atributele nebuniei; nici în calitate de atitudine ostilă filosofiei (cum ar putea fi astfel, când definiția de „pregătire pentru moarte” i se potrivește atât de bine!), deși filosofia oficială o va recunoaște cu greu ca pe una de-a ei; ci prin acea bucurie a învierii pe care o mărturisesc martirii (nu cei ce mor luând viața altora, ci aceia care mor pentru alții). Iată câteva cuvinte din *Epistola către Romani* a Sf. Ignatie Teoforul, scrise pe când era dus către Roma, pentru a fi dat de mâncare fiarelor sălbătice: „Scriu tuturor Bisericilor și le poruncesc tuturor, că eu de bunăvoie mor pentru Dumnezeu, dacă voi nu mă împiedicați. Vă rog să nu-mi arătați o bunăvoință nepotrivită. Lăsați-mă să fiu de mâncare fiarelor, prin care pot dobândi pe Dumnezeu. Sunt grâu al lui Dumnezeu și sunt măcinat de dinții fiarelor, ca să fiu găsit pâine curată a lui Hristos. [...] Iertați-mă! Eu știu ce îmi e de folos. Acum încep să fiu ucenic! Nici o făptură din cele văzute și din cele nevăzute să nu caute să mă împiedice de a dobândi pe Hristos! Să vină peste mine foc și cruce, haite de fiare, tăierea cărnii, împărțirea trupului, risipirea oaselor, strivirea mădularelor, măcinatul întregului trup, relele chinuri ale diavolului. Să vină toate, numai să dobândesc pe Hristos! [...] Pe Acela Îl caut, Care a murit pentru noi; pe Acela Îl vreau, Care a înviat pentru noi. Nașterea mea mi-e aproape. Iertați-mă, fraților! Să nu mă împiedicați să trăiesc, să nu voiți să mor! [...] Lăsați-mă să primesc lumină curată! Ajungând acolo, voi fi om! Îngăduiți-mi să fiu următor al patimilor Dumnezeului meu!” (*Scrierile Părinților Apostolici*, trad. de pr. dr. Dumitru Fecioru, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1995, pp. 210-212). Cu siguranță că aceste cuvinte pot cădea la testul altor definiții ale filosofiei; dar întorcându-ne la „pregătirea pentru moarte” cu greu am putea să nu recunoaștem că, aici, ea și-a atins ultima măsură...

Emblema Sighișoarei

Istorie și legendă

Maier Veronica

Sighișoara, străveche vatră de cultură și civilizație, a fost denumită de numeroase personalități politice, științifice și culturale, ca „Mărgăritar al Transilvaniei” sau „Perla a Târnavelor”.

Cetatea Sighișoara, unul dintre cele mai poetice orașe din România este o adevărată bijuterie a culturii medievale transilvănene.

Situată la hotarul dintre cursul mijlociu și cel superior al Târnavei Mari, chiar în inima Transilvaniei, Sighișoara constituie o importantă încrucișare de drumuri ale Antichității și Evului Mediu Timpuriu.

La intrarea în oraș, călătorului i se dezvăluie, ca o metaforă a primirii ospitaliere, priveliștea panoramică a cetății, cea mai bine păstrată așezare transilvăneană a Evului Mediu, în prezent locuită integral și găzduind o serie de edificii socio-culturale.

Din vechiul sistem defensiv, amenajat începând cu secolul al XIV-lea cu scopul de a proteja cetatea de primejdia otomană, mai pot fi admirate astăzi 9 turnuri, 2 bastioane și o parte din zidul de incintă.

Cel mai remarcabil, care reprezintă și poarta de intrare în cetate este Turnul cu ceas, devenit între timp o adevărată emblema a Sighișoarei.

Poziționat în partea estică a cetății turnul avea scopul de a apăra poarta principală de intrare în cetate, dar și de a găzdui primăria. Această dublă funcție i s-a datorat grijii cu care a fost construit de către sighișoreni cât și înfățișării sale robuste dar în același timp zvelte. Aici aveau loc ședințele consilierilor Sighișoarei, se țineau judecățile, arhiva și trezoreria orașului.

Construit în secolul al XIV-lea turnul dispune de cinci nivele, un balcon și împreună cu acoperișul piramidal însumează o înălțime de 64 de metri. Acoperișul înalt de 34 de metri, în stil baroc, a fost reconstruit după incendiul din 30 aprilie 1676, păstrându-și forma până în zilele noastre. În vârful turnului se află o sferă aurită cu o capacitate de 10 găleți, deasupra ei este poziționat un vultur cu două capete, iar deasupra lui o giruetă în forma unui cocoș. În cele patru colțuri ale acoperișului se ridică alte patru turnulețe cu o înălțime de 12,5 metri fiecare, construite după modelul turnului principal, având în vârf câte o sferă și o giruetă în formă de steguleț. Pe două dintre ele poate fi citit anul ultimei renovări 1894, iar pe celelalte două numele meșterilor Leonhard, Kovatsch și Johann Polder, care s-au ocupat de renovarea turnului. Aceste patru turnulețe nu au fost construite spre a spori frumusețea turnului principal ci pentru a sublinia că această cetate are dreptul la judecată proprie.

La începutul secolului XVII, turnului i s-a montat un ceas ca să fie asemenea cetăților din Europa. Ceasul a fost procurat și reparat de către meșterul Johann Kirschel, iar apoi în anul 1906 a fost înlocuit cu un mecanism elvețian al firmei Fuchs. În anul 1964 mecanismul ceasului a fost dotat cu un motor electric. Ceasul are un diametru de 2,40 de metri, montat atât pe fața de apus cât și pe cea de răsărit, fiind vizibil atât din cetate cât și din orașul de jos. Alături de ceasul dinspre cetate se află o nișă care este împărțită în două nivele. La nivelul inferior, în stânga se află zeița Păcii cu trompeta și ramura de măslin în mână, iar alături se află un toboșar care bate ora fixă. În partea superioară, la mijloc se află două statui feminine ce

reprezintă zeița Dreptății cu balanța și zeița Justiției cu sabia în mână. La același nivel se mai află și cei doi îngerași care reprezintă Ziua și Noaptea. La ora 6 dimineața apare îngerașul de zi iar la ora 18 îngerașul nopții cu două lumânări aprinse în mână. La fel ca și pe fața de apus se află și pe fața de răsărit o nișă tot pe două nivele. În dreapta jos se află călăul iar alături un al doilea toboșar. Pentru a marca trecerea zilelor, meșterii au montat deasupra un mecanism rotativ pe care sunt fixate șapte figurine de stejar pictat cu dimensiunea de 80 de centimetri, reprezentând șapte zeități păgâne (Diana cu o lună în frunte - luni, Marte - marți, Mercur - miercuri, Jupiter - joi, Venus - vineri, Saturn - sâmbătă și Soarele - duminică) corespondente ale zilelor săptămânii. Acestea se rotesc o dată pe zi la ora 24. În afară de aceste mecanisme care se văd, mai există în interiorul mecanismului ceasului trei clopote, care sunt destinate să bată o dată pentru trecerea unui sfert de oră, de două ori pentru trecerea unei jumătăți de oră și de trei ori pentru trecerea a trei sferturi de oră, iar apoi împreună cu toboșarii bat și ora. Mai există și un clopoțel avertizor, care atenționează că va fi ora fixă.

Din 1899, în acest turn se află Muzeul de Istorie, lăcaș de cultură, ce adăpostește și expune spre știință și cugetare inestimabile valori ale trecutului acestor meleaguri.

Sub Turnul cu ceas se află cele două intrări principale, una pentru căruțe și atelaje și una pentru pietoni. Intrarea pentru pietoni, a fost zidită în secolul al XVIII-lea și folosită ca închisoare, fiind cunoscută astăzi sub denumirea de “Camera de tortură”.

Multe sacrificii ori fi fost până s-a construit și s-a reparat de atâtea ori acest fascinant monument istoric.

Mi-aș permite așadar să redau o mică istorioară a sașilor, transmisă pe cale orală, cu ocazia uneia din ultimele lucrări de renovare. Fac acest lucru pentru a-i elogia pe cei ce au trudit la construcția și întreținerea turnului și pentru a sublinia, pentru cei ce nu îi cunosc pe sași, tenacitatea și caracterul acestora.

Istorioara este cunoscută sub numele “Îngerul păzitor - grămada de nisip”.

Pentru a înlocui țiglele glazurate de pe turnul cu ceas, care au fost sparte în urma unui vânt puternic de toamnă, mai marii orașului l-au însărcinat pe meșterul Konrad cu reparațiile. Meșterul Konrad împreună cu cei doi ucenici ai săi nu au pierdut vremea ci îndată s-au apucat de treabă. În primul rând au urcat pe turn, apoi s-au legat cu frânghii pentru a fi în siguranță. Însă cât de în siguranță au fost, s-a văzut când meșterul Konrad a căzut de la cincizeci de metri, aproape din vârful turnului. În următoarele momente ucenicii cuprinși de spaimă nici nu au putut reacționa. După câteva clipe au coborât în fugă scările înguste și șerpuite pe lângă marele ceas pentru a vedea ce s-a întâmplat cu meșterul lor.

Între timp meșterul Konrad s-a ridicat dintr-o grămadă de nisip, a văzut că nu și-a rupt nimica, că încă sunt toate la locul lor, s-a scuturat de praf, s-a uitat la ceasul de pe turn și a văzut că e chiar timpul pauzei de masă și că nu mai avea rost să urce iarăși până pe acoperiș. Mâncarea a rămas sus, dar maistrul Konrad s-a hotărât să dea o fugă până



acasă, fiind sigur că soția gătise ceva bun.

În drum spre casă s-a întâlnit cu un vechi prieten caruia i-a povestit de la cap la coadă întreaga sa peripeție.

Ajunși în sfârșit jos, ucenicii au descoperit cu uimire, că presupusul cadavru al meșterului lor a dispărut în mod inexplicabil. Unul a dat fuga la spital, în speranța că-l va găsi acolo, iar celălalt la nevasta lui Konrad pentru a-i da tragica veste. Fără suflu al doile ucenic a dat buzna în bucătărie unde a și găsit-o pe soția lui Konrad și i-a spus: „Doamnă maistră, ați rămas văduvă”. „Cum?” a stigit aceasta speriată: „Repetă ce ai spus!” „Maistrul a căzut de pe turn”, a explicat acesta, după care a plecat grăbit pentru a-l căuta și el la spital și la morgă. Doamna Konrad și-a dat jos șorțul de bucătărie și a plecat cu sufletul la gură spre Turnul cu ceas.

Între timp a ajuns și meșterul Konrad acasă, unde, spre uimirea sa nu a găsit pe nimeni. S-a gândit că soția sa trebuie să fie pe aici pe undeva, la găini, în grădină, așa că a ridicat capacul unei oale de pe foc și a început să se servească. La prima înghițitură însă și-a dat seama că mâncarea nu era gata. Și-a luat atunci o bucată de slănină și a început să mănânce pe săturate, după care a plecat spre locul de muncă.

Întorși de la spital și morgă ucenicii stăteau și ei derutați în mijlocul unei mulțimi de curioși, ce se strânseseră în jurul turnului s-a vadă ce s-a întâmplat. Cadavru meșterului Konrad era de negăsit, parcă l-ar fi înghițit pământul.

Ajunși în fața turnului, meșterul Konrad nu și-a putut explica ce e cu atâta mulțime de gură-cască. Și-a făcut loc prin mulțime și de cum a dat ochii cu ucenicii săi a și început să urle la ei: „Ce stați aicea, avem de lucru, pauza de masă s-a terminat.” Mirați aceștia nu și-au putut crede ochilor și nu și-au putut explica minunăția până când meșterul nu a arătat spre grămada de nisip și a spus: „Pe grămada aceasta de nisip am căzut - și acum hai la treabă!”

Înainte să urce din nou pe turn soția lui Konrad și-a îmbrățișat soțul și i-a mulțumit lui Dumnezeu pentru această minune.

Aproape fiecare edificiu din interiorul zidului de apărare de 920 de metri are istoria lui și una sau mai multe legende, așa că recomand oricui trece pe șoseaua E60 sau pe calea ferată Brașov-Mediaș să oprească și să ia gratuit una dintre cele mai frumoase lecții de istorie în aer liber.

geopolitică

Republica Moldova în geopolitica estică (II)

Independența Republicii Moldova și relațiile cu România în primii ani (1990-1996)

Mihai Alexandrescu

Proclamarea independenței Republicii Moldova în 1991 a constituit urmarea unui proces mai complex decât simpla citire a declarației în sine. În 3 iunie 1988, la Chișinău s-a reunit un grup de intelectuali moldoveni care a pus bazele unui grup de inițiativă pentru susținerea democratizării. Până în 20 mai 1989, acest grup a recurs la organizarea unor structuri teritoriale ale mișcării democratice, însoțite de publicarea proiectelor de program și statut al grupării, organizarea de demonstrații publice și strângerea de semnături pentru a obține recunoașterea limbii române ca limbă oficială a Republicii. Aceasta este prima și singura formațiune care s-a confruntat, în mod organizat, cu Partidul Comunist al RSSM.

În primăvara anului 1989, Mișcarea Democratică a organizat mai multe manifestații prin care protesta împotriva comunistilor, cerea introducerea limbii române și a alfabetului latin. În 20 mai, grupul de inițiativă a organizat Congresul de constituire a Mișcării Democratice, iar congresul a decis înființarea Frontului Popular din Moldova (FPM). La comemorarea a 49 de ani de la ocuparea Basarabiei, nordului Bucovinei și a Ținutului Herței de către URSS, FPM a organizat o acțiune de protest prin care a denunțat invadarea acestor teritorii de către trupele sovietice în 28 iunie 1940, iar ziua de 28 iunie era declarată zi de doliu național.

Anul 1990 este martorul mai multor acțiuni de protest împotriva regimului comunist. Pentru prima dată Partidul Comunist al RSSM a fost confruntat de o altă formațiune politică. Prilejul l-a constituit alegerile pentru Sovietul Suprem al RSSM, din 25 februarie, când Frontul a obținut o treime din numărul mandatelor din Legislativul de la Chișinău. Ca urmare a acestor alegeri, Mircea Snegur a fost numit Președinte al Republicii, iar Mircea Druc a devenit din 25 mai prim ministru.

Dincolo de acest eveniment, în istoria relațiilor moldo-române, ziua de 6 mai 1990 rămâne cunoscută sub semnul metaforic al podului de flori pentru Prut. Aceasta a fost o inițiativă a Asociației București-Chișinău, sprijinită de FPM, prin care se dorea o sensibilizare a opiniei publice internaționale asupra unei chestiuni care părea similară celei a dărâării Zidului Berlinului. Primul obiectiv al acestei acțiuni era obținerea libertății de trecere peste Prut în ambele sensuri, prin eliminarea pașapoartelor, vizelor și a taxelor vamale.

Forma programatică radicală a FPM a fost adoptată la cel de-al doilea Congres (30 iunie - 1 iulie 1990), prin care se solicita scoaterea Partidului Comunist în afara legii, retragerea trupelor sovietice și desființarea KGB, proclamarea independenței față de URSS. Se interzicea prin statutul partidului, aderarea membrilor PCRSSM la FPM. În 16 decembrie 1990, se decide schimbarea denumirii RSS Moldovenească în Republica Moldova.

În 27 decembrie 1990, FPM, împreună cu alte organizații politice, culturale și profesionale, formează Alianța Națională pentru Independență „16 Decembrie”. După mai bine de două săptămâni, Alianța a organizat un miting prin care a protestat împotriva agresiunii sovietice față de Lituania, care își declarase independența. În mod preventiv, Alianța cheamă voluntari pentru a fi gata de ripostă împotriva unei eventual atac sovietic.

În fața propunerii lui Mihail Gorbaciov de a se organiza un referendum privind soluționarea situației politice din Basarabia, Alianța Națională a cerut, în 20 ianuarie 1991, populației să vină să respingă acest referendum, care fusese propus inițial pentru 17 martie. Un alt miting organizat de FPM cerea Parlamentului adoptarea Declarației de Independență, a legilor privind cetățenia, privatizarea, codul fiscal, Banca Națională, partide politice, presă, introducerea valutei naționale a averi PCM. În ceea ce privește forma de guvernământ a Republicii Moldova, FPM susținea republica parlamentară.

Acțiunea Frontului Popular din Moldova depășește, în mai 1991, granițele Republicii. În 25 mai la Chișinău, la inițiativa FPM, are loc întrunirea reprezentanților de eliberare națională din Armenia, Georgia, Estonia, Letonia, Lituania și Republica Moldova. Cu această ocazie se constituie Forul de la Chișinău, care devenea un organism de luptă pentru decolonizarea și restabilirea independenței popoarelor captive din URSS. A doua reuniune a acestui for a avut loc după mai bine de o lună în Georgia, la Tbilisi.

În 27 august 1991, deputații FPM au organizat a treia Mare Adunare Națională, care a fost transmisă în direct pe televiziunile naționale din Republica Moldova și din România. Prin această manifestare, Adunarea a impus Parlamentului votarea nominală a Declarației de Independență și adoptarea cântecului „Deșteaptă-te, române!” ca imn național. Prin Declarația de Independență se proclama un „stat suveran, independent și democratic, liber să-și hotărască prezentul și viitorul, fără nici un amestec din afară, în conformitate cu idealurile și năzuințele sfinte ale poporului în spațiul istoric și etnic al devenirii sale naționale”. În același timp, Declarația solicitat Guvernului URSS să înceapă negocierile cu guvernul noii republici pentru retragerea trupelor sovietice de pe teritoriul Republicii Moldova.

În aceeași zi, România a recunoscut independența Republicii Moldova, pentru ca din 28 august, acest act de voință a Moldovei să fie recunoscut de Gruzia și apoi de către alte state din fosta URSS și din Occident. În 29 august, la București a fost semnat între N. Țău (ministrul afacerilor externe al Moldovei) și A. Năstase (ministrul afacerilor externe al României) un Acord de stabilire a relațiilor diplomatice dintre Moldova și România. În 5 septembrie, România și Republica Moldova au hotărât să stabilească relații diplomatice la nivel de ambasade.



În plan intern, se constată o primă segregare. În 11 septembrie 1991, Alianța Națională pentru Independență „16 Decembrie” cerea Parlamentului să nu decidă cu privire la alegerile președintelui Republicii Moldova, deoarece ei considerau că stabilirea și desfășurarea acestui tip de alegeri ar putea provoca tensiuni social-politice. După o săptămână, președintele Snegur a atacat imnul „Deșteaptă-te, române!” Președintele moldovean considera că „Republica Moldova nu poate reuși ca patrie a unui singur neam, ci ca patrie a Moldovenilor Români, Ruși, Ucrainenii, Găgăuzi, Bulgari ș. a., toți cetățeni egali în drepturi și toți deopotrivă Moldoveni, fie că aparțin limbii, istoriei și culturii poporului Român, Rus, Ucrainean, Găgăuz sau Bulgar”. În această logică, Snegur se declara împotriva planului de unire a Moldovei cu România. În 12 octombrie 1991, FPM a decis să se situeze în opoziție față de puterea de stat, iar la alegerile din decembrie 1991, Mircea Snegur a candidat ca independent câștigând cu 98,17% din voturi.

În planul politicii externe, gestul pe care Snegur îl face semnând Protocolul de constituire a CSI (decembrie 1991) a fost interpretat ca o reîntoarcere sub sfera de influență rusă. În 2 martie 1992, RM devine membru al ONU, iar patru ani mai târziu, în 26 iunie 1995, RM a devenit membru al Consiliului Europei.

Încă de la începutul independenței sale, din primăvara lui 1992, Republica Moldova a fost ținta unor conflicte separatiste: cea transnistreană și cea a găgăuzilor. Conflictul din Transnistria a fost unul sângeros. Ca mediator ai acestui conflict, au intrat România, Rusia și Ucraina. Treptat, România a fost înlăturată din această formulă, iar guvernul de la București nu a reacționat. Atacurile sângeroase au fost oprite doar în urma unei convenții semnate în 21 iulie 1992 între Snegur și Elțin, însă acest teritoriu a rămas sub controlul autorităților separatiste, încurajate de prezența Armatei a XIV-a comandate de generalul Lebed. În februarie 1996, Mircea Snegur a semnat, împreună cu liderul separatist de la Tiraspol, Igor Smirnov, o Decizie protocolară privind soluționarea chestiunilor vamale ale RM și Transnistriei. În consecință, republica separatistă a obținut de la statul moldovean dreptul de a utiliza propria ștampilă vamală cu inscripția: „Republica Moldova. Vama

Tiraspol". Astăzi ne aflăm în fața unui conflict înghețat, iar formatul negocierilor este: Rusia, Ucraina și OSCE.¹

Dincolo de acțiunile de politică externă, președinția lui Mircea Snegur a marcat și viața constituțională a Republicii. În 29 iunie 1994, a fost adoptată o nouă constituție, prin care s-a schimbat imnul de stat și s-a acordat autonomie teritorială pe principii etnice localităților cu populație preponderent găgăuză. În aprilie 1995, președintele Moldovei a propus o inițiativă legislativă pentru modificarea denumirii limbii oficiale, care trebuia să devină *limba "moldovenească"*. Această inițiativă a determinat o reacție ostilă din partea majorității parlamentare.

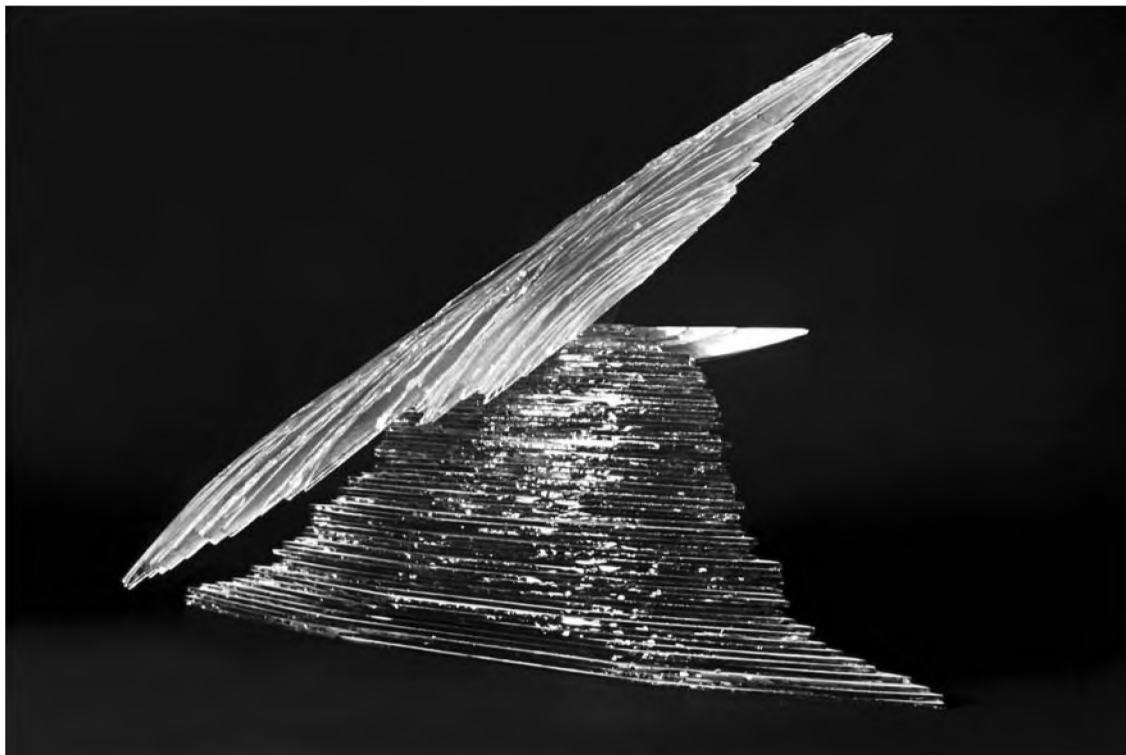
În ceea ce privește aspectele economice, în 1994, RM avea relații economice cu 84 de state. Valoarea exportului era de 616 mil USD, în vreme ce importul se situa la 694 mil USD. Deficitul balanței comerciale a crescut până în anul 2000, când importul era de 783,2 mil USD, iar exportul de 476,6 mil. USD. Ca orientare în sfera relațiilor economice internaționale, Republica Moldova și-a concentrat 72,6% din aceste relații spre statele membre ale CSI. Relațiile cu România au fost ascendente după 1991: în 1992 reprezenta 12,9%, în 1993 era de 15,54%, iar în 1994 de 10,02%, continuând apoi să scadă.²

Relațiile dintre Republica Moldova și România au avut o desfășurare neuniformă. În 2000, istoricul Vitalie Ciobanu scria că „*proclamarea independenței în 1991 nu fusese asumată mental de mase și cu atât mai puțin de conducători (majoritatea cu biografii "încărcate" de apartenența la structurile de putere sovietice) ca un drum de sine stătător, ca o construcție îndrăznească. Independența a fost privită doar ca o relaxare a regimului de dependență birocratică rigidă față de fostul Centru, ca o șansă pentru guvernării locali de a se pricopsi în spiritul noilor cerințe ale zilei.*"³ S-a reproșat mereu autorităților de la Chișinău lipsa unui program alternativ situației existente, faptul că una dintre primele acțiuni de politică externă a fost semnarea la Alma-Ata a Tratatului care institua Comunitatea Statelor Independente, ceea ce le-a îndepărtat de scopul inițial al independenței.

Politologul Oleg Serebrian descria perioada 1991-1994 în relațiile dintre cele două state ca fiind „*perioada romantică*”, a relațiilor de fraternitate, pentru ca mai apoi să se ajungă la *relații privilegiate*.⁴ Aceste raporturi au cunoscut o deteriorare după preluarea conducerii Republicii de către agrarienii susținuți de Mircea Snegur.

Abordarea relațiilor bilaterale ale celor două state în perioada 1991-1994 a fost analizată la acea dată ca fiind o evoluție între emoție și entuziasm, cu momente tensionate și cu acuze publice în care Parlamentul României și Guvernul de la București puneau în discuție elemente fundamentale ale suveranității noului stat moldovean.⁵ Se făcea astfel referire la Declarația Parlamentului României din 14 aprilie 1994, prin care se protesta față de decizia Parlamentului de la Chișinău de a aproba aderarea Republicii Moldova în Comunitatea Statelor Independente. Un alt punct de referință era Declarația Guvernului Român prin care aducea critici la textul noii constituții a Republicii.

Cert este faptul că dincolo de aceste aspecte sentimentale, diplomația română a fost, în primii ani, nepregătită să acționeze pe baza unei strategii coerente în relațiile cu Republica Moldova. Impredictibilitatea diplomației de la Chișinău, care își definea cu greu relația pe care dorea să o



Adrian Grecu

Hașura spațială 2

stabilească cu omologii români, precum și presiunile generate de partenerii ruși, făcea dificilă proiectarea unei poziții stabile a României față de Republica Moldova.

Câștigarea alegerilor parlamentare din februarie 1994 de către Partidul Democrat Agrar a adus în discursul politic central un curent românofob. Iar declarația premierului moldovean, Andrei Sangheli, că România „nu a dat Moldovei nici un creion pe gratis” a fost de natură să determine o răcire a relațiilor dintre cele două țări. La acest act se adaugă și acuzația „amestecului în treburile interne” a României în privința chestiunii din Transnistria.

Această situație tensionată se va menține până în 1996, când noul președinte al Republicii Moldova va deveni Petru Lucinschi. Practic se va intra într-o nouă etapă a relațiilor bilaterale. Oare acestea sunt fundamentale diferite?

Vizite la nivel Înalt:

24 ianuarie 1992, Ungheni: primele convorbiri între președintele României, domnul Ion Iliescu, și președintele Republicii Moldova, domnul Mircea Snegur;

mai 1992: președintele României, domnul Ion Iliescu, a efectuat prima vizită în Republica Moldova;

1993: domnul Mircea Snegur, președintele Republicii Moldova, a efectuat o vizită oficială la București;

iulie 1996: Președintele României, domnul Ion Iliescu, a efectuat o vizită oficială la Chișinău;

La nivel de prim-ministru:

19-20 august 1992: domnul Andrei Sangheli, prim-ministru al Republicii Moldova a efectuat prima vizită oficială la București;

Contacte parlamentare:

27 noiembrie 1992: Prima vizită oficială la Chișinău a președintelui Camerei Deputaților, domnul Adrian Năstase;

Acte bilaterale încheiate între România și Republica Moldova:

Acord între Guvernul României și Guvernul Republicii Moldova privind colaborarea în domeniul științei, învățământului și culturii, semnat la Chișinău, la 19 mai 1992;

Acord între Guvernul României și Guvernul Republicii Moldova privind promovarea și protejarea reciprocă a investițiilor, semnat la 14 august 1992, la București;

Acord între Guvernul României și Guvernul Republicii Moldova în domeniul transporturilor rutiere, semnat la 28 octombrie 1992, la București;

Acord între Guvernul României și Guvernul Republicii Moldova privind serviciile aeriene, semnat la 28 iunie 1993, la Chișinău;

Convenție între Guvernul Republicii Moldova și Guvernul României pentru evitarea dublei impuneri și prevenirea evaziunii fiscale cu privire la impozitele pe venit și pe capital, semnat la 21 februarie 1995, la Chișinău;

Acord între Guvernul României și Guvernul Republicii Moldova cu privire la principiile colaborării în domeniul transportului feroviar, semnat la 21 februarie 1995, la Chișinău;

Acord între Guvernul României și Guvernul Republicii Moldova în domeniul poștelor și telecomunicațiilor, semnat la 27 decembrie 1995, la Chișinău;

Tratat între Guvernul României și Guvernul Republicii Moldova privind asistență juridică în materie civilă și penală, semnat la 6 iulie 1996, la Chișinău.

Note:

1 Armand Goșu, *Politica răsăriteană a României: 1990-2005*, în *Contrafort*, 1 (135), ianuarie 2006, <http://www.contrafort.md/2006/135/958.html>

2 Participarea României și a Republicii Moldova la activitatea financiar-monetară internațională, 2000, http://www.contabilizat.ro/file/cursuri_de_perfectionare/economie_generala/Relatii%20financiare%20si%20monetare%20internationale/cap3.pdf

3 Vitalie Ciobanu, *Anatomia unui faliment geopolitic: Republica Moldova*, <http://www.sud-est.md/numere/20000801/antomiafaliment/5.html>

4 Oleg Serebrian, *Roumanie et Moldavie: quelles relations après le 1er janvier 2007?*, *Revue Regard sur l'Est*, 11 noiembrie 2006, http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.phpid=703

5 Gabriel Andreescu, Valentin Stan, Renate Weber, *Raporturile României cu Republica Moldova*, în „*International Studies*” 30 octombrie 1994, (<http://studint.ong.ro/moldovar.htm>)

puncte de vedere

Deprinderea de a sta în picioare

Aurel Sasu

S-a furat, în ultimii ani, tot ce s-a putut fura, tot ce ne-a ieșit în cale, tot ce n-a rezistat imaginației noastre bolnave, impulsului de violență, dezordine și libertate înțeleasă ca ieșire de sub lege. S-au furat, imediat după '89, scările de marmoră din Casa Poporului, macaralele șantierelor abandonate, apoi crucile din cimitire, clopotele bisericilor, banii din cutia milei, cărțile sfinte, statuile, șinele de cale ferată, firele de-naltă tensiune, bancomatele, petrolul din conducte, ușile de bloc, icoanele din altare și bruma de agoniseală din ograda muritorilor de foame. Dezlănțuiri de instincte, ținute ani mulți în beznă, venite să ne amintească de haiducia bunului plac și de lunga noapte a spiritului, la capătul căreia suntem, iată, tot "drepti în întuneric", trăind cu frenezie bucuria de fiecare zi a disprețului de noi înșine. De-ar fi bănuț E. Cioran cât de curând vom compromite imperativul devenirii și cât de curând se va stinge "aroma de eternitate" a extazelor noastre, probabil c-ar fi scris mai mult despre paroxismul disperării, suferinței, deznădejdiei și nefericirii lui. Ne-am devenit primejdie, răstălmăcindu-i gândul. Trăind într-o țară de revoluționari fără revoluție, de solemnități teatrale, fără idealuri într-un stat de drept stăpânit de administratori ai fărâdelegii.

Am atins, cred, acel prag al simulacului de credință, cinste și moralitate, dincolo de care își pierde sensul și motivarea orice alte speculații pe teme de etică, virtute, adevăr și reformă socială. Fiecare în parte și toți împreună suntem victimele unei istorii proiectate în dimensiunea viciilor noastre. Între care cea dintâi este voluptatea, trăirea cu o senzualitate aproape exuberantă a ideii de mască, de perfidă complicitate la compromiterea bunului simț și de patetic naufragiu prin deșertul conștiinței. Nu puțini intelectuali s-au alăturat, din păcate, în ultimii ani acestui nedemn spectacol de politică fățarnică, de dispreț față de noblețea principiilor și de false predici rostite în limba otrăvită a minciunii și a maladii sufletești. Unii în politică, alții în cultură, răstălmăcindu-și iubirea de haos și ruină în cuvintele mari și pretențioase ale reabilitării muncii, valorii și inteligenței. Am trecut cu dezinvoltură granițele țării, și mimând onestitatea, am furat teze de doctorat, ne-am aureolat cu titluri academice fictive, am cumpărat en-gros medalii, diplome și premii, după vechile deprinderi ale fetișismului totalitar. Am furat cu indiferență condamabilă munca altora, le-am furat cărțile, ideile, gândurile, îmbrăcându-le în veșmântul nimicniciei și a vanităților noastre reprobabile. Cazuri întâmplătoare, izolate, vor zice unii, elogii, zicem noi, aduse, cu aroganță și desconsiderare suficientă, bunului plac și filosofiei de calcule mărunte. Consecințele tăcerii noastre? Perpetuarea modelului de inadecvare la o istorie a valorilor durabile, încurajarea periculoasei pedagogii a indignității și transformarea spiritului de sacrificiu, de muncă cinstită, în ceea ce N. Crainic a numit poftă de beneficii.

Iată, am în față un *Tratat practic de editare* (autor: Philippe Schuwer; ediție nouă, revăzută, întregită și adusă la zi, traducere de Doina Lică și Beatrice Stanciu, Editura Amarcord, Timișoara, 1999) și un *Manual de editare* (pe foaia de titlu,

coordonator: Bogdan Hrib, Tritonic, București, 2005). Domnul Hrib nu este, în fapt, nici coordonator, n-are cum fi, nici autor, întrucât volumul nu cuprinde decât un text de 77 de pagini și o Anexă (Legea nr. 8 din 14 martie 1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe). Iar textul, în totalitatea lui, subliniez, în totalitatea lui, aparține lui... Philippe Schuwer. Un caz aproape fără precedent, în care cineva, lipsit de o calitate

anume, dar cu o insolentă ieșită din comun, "coordonează" opera unui autor străin, tradus în românește. Mă surprinde că nici traducătorii, nici mulțimea de dascăli în comunicare (!) n-au observat până acum această grosolană mistificare a unui personaj public, a cărei afacere se consumă în propria-i instituție. Subtitlul *Manualului de editare*: "de la o idee la o carte", trimite cu subînțeles la o construcție, la o dezvoltare logică de ipoteze, încercând deliberat să ascundă diversitatea și să eludeze gravitatea încălcării unor drepturi recunoscute și protejate de lege ("dreptul - autorului - de a decide sub ce nume va fi adusă opera la cunoștință publică"). Să urmărim, corect spus, drumul de la o carte la aceeași carte:

Philippe Schuwer (autor)

"Termenul editor e folosit pentru a desemna diverse activități și funcții: în mod curent, editorul este cel ce asigură publicarea și punerea în vânzare a lucrărilor; după modelul omologului său anglo-saxon, publisher, el este directorul editurii" (p. 15; notă de subsol).

*
"Fără să ne jucăm de-a paradoxul, se poate demonstra că în literatură opera va avea o viață autonomă, chiar dacă editorul își asumă răspunderea realizării și a lansării acesteia, participând, prin acțiunea sa, la succesul sau la eșecul lucrării" (ibidem).

*
"Cartea predominant ilustrată respectă cel mai pur academism sau propune formule inedite. Aici însă, editorul, echipa sa artistică și serviciul său tehnic au nevoie și de o perfectă cunoaștere a temelor de succes, a tehnicilor grafice și de opțiuni adaptate financiar la forma cărții cu scopul de a se fixa un preț de cost corespunzător așteptărilor pieței (p. 20).

*
"Difuzarea e un serviciu integrat (sau o filială) în

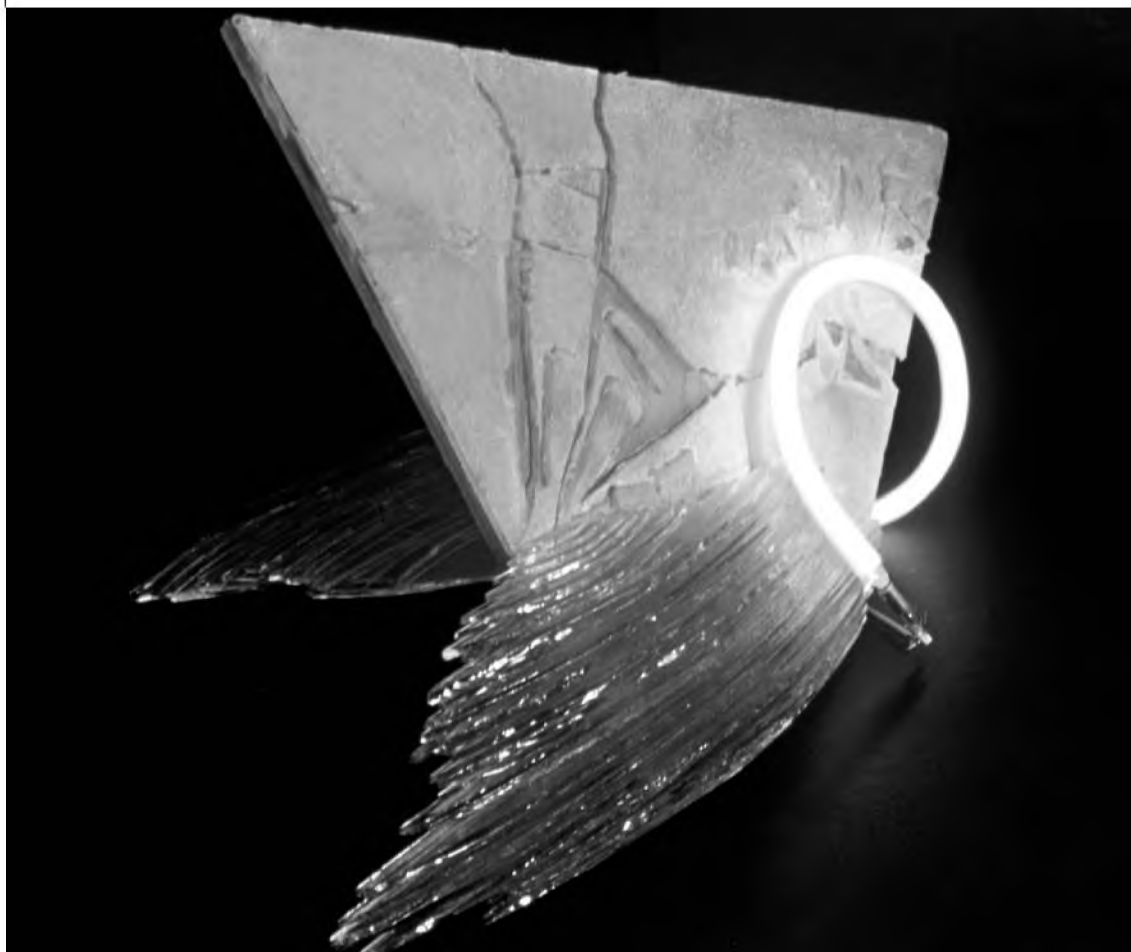
Bogdan Hrib (coordonator)

"Termenul editor e folosit pentru a desemna diverse activități și funcții: în mod curent, editorul este cel care asigură publicarea și punerea în vânzare a lucrărilor; după modelul omologului său anglo-saxon, publisher, el este directorul editurii" (p. 9; început de capitol).

*
"Fără să ne jucăm de-a paradoxul, se poate demonstra că în literatură opera va avea o viață autonomă, chiar dacă editorul își asumă răspunderea realizării și a lansării acesteia, participând, prin acțiunea sa, la succesul sau la eșecul lucrării" (p. 9).

*
"Cartea predominant ilustrată respectă cel mai pur academism sau propune formule inedite. Aici însă, editorul, echipa sa artistică și serviciul său tehnic au nevoie și de o perfectă cunoaștere a temelor de succes, a tehnicilor grafice și de opțiuni adaptate financiar la forma cărții cu scopul de a se fixa un preț de cost corespunzător așteptărilor pieței (p. 12).

*
"Difuzarea e un serviciu integrat (sau o filială) în



Adrian Grecu

Pasăre 2

editurile de mărime mijlocie care, în funcție de cifra lor de afaceri, pot să suporte singure sarcina financiară a unei echipe de reprezentanți ce-și protejează producția de-a lungul întregului an" (p. 23).

"Serviciul de publicitate rămâne fața vizibilă a efortului făcut de editor pentru autorul său. O campanie publicitară sau acțiuni promoționale speciale formează subiectul unor permanente solicitări din partea oricărui autor" (p. 28).

"Multe manuscrise nu sunt adresate cuiva anume din casa de editură; însă, sub efectul mediatizării, numeroși directori literari sau responsabili de colecții atrag atenția solicitanților" (p. 165).

"La începutul anilor 1990, exotismul și romanul polițist istoric aveau mare succes. Mai mult ca oricând, romanul polițist își revendică despărțirea de literatura de divertisment în sensul nobil sau popular al termenului și, de remarcat, numeroși autori francezi se impun din ce în ce mai mult, inclusiv în realizarea de seriale de televiziune" (p. 171).

"Novelizarea, adaptarea unei opere cinematografice sau teatrale sub formă de povestire sau roman, nu are neapărat drept autor creatorul scenariului. Editorul se străduiește să facă să coincidă data publicării și cea a lansării filmului sau piesei, dar se întâmplă ca un film de probă, considerat confidențial, să aibă un mare succes și să antreneze ulterior editarea unei cărți" (p. 176).

"Un eveniment de răsunet mondial, un război, apariția unei noi forțe politice sau economice sunt tot atâtea atracții pentru un public larg căruia, brusc, i se propune un număr excesiv de titluri, de instant books, realizate în timp record. În schimb, alte teme grave nu se bucură decât de un interes moderat: foamea în lume, Nord/Sud, SIDA, imigrarea sau ecologia să fie mai eficient apărute în direct, la televiziune?" (p. 181)

editurile de mărime mijlocie care, în funcție de cifra lor de afaceri, pot să suporte singure sarcina financiară a unei echipe de reprezentanți ce-și protejează producția de-a lungul întregului an" (p. 15).

"Serviciul de publicitate rămâne fața vizibilă a efortului făcut de editor pentru autorul său. O campanie publicitară sau acțiuni promoționale speciale formează subiectul unor permanente solicitări din partea oricărui autor" (p. 20).

"Multe manuscrise nu sunt adresate cuiva anume din casa de editură; însă, sub efectul mediatizării, numeroși directori literari sau responsabili de colecții atrag atenția solicitanților" (p. 33).

"La începutul anilor 1990, exotismul și romanul polițist istoric aveau mare succes. Mai mult ca oricând, romanul polițist își revendică despărțirea de literatura de divertisment în sensul nobil sau popular al termenului și, de remarcat, numeroși autori francezi se impun din ce în ce mai mult, inclusiv în realizarea de seriale de televiziune" (p. 35).

"Novelizarea, adaptarea unei opere cinematografice sau teatrale sub formă de povestire sau roman, nu are neapărat drept autor creatorul scenariului. Editorul se străduiește să facă să coincidă data publicării și cea a lansării filmului sau piesei, dar se întâmplă ca un film de probă, considerat confidențial, să aibă un mare succes și să antreneze ulterior editarea unei cărți" (p. 39).

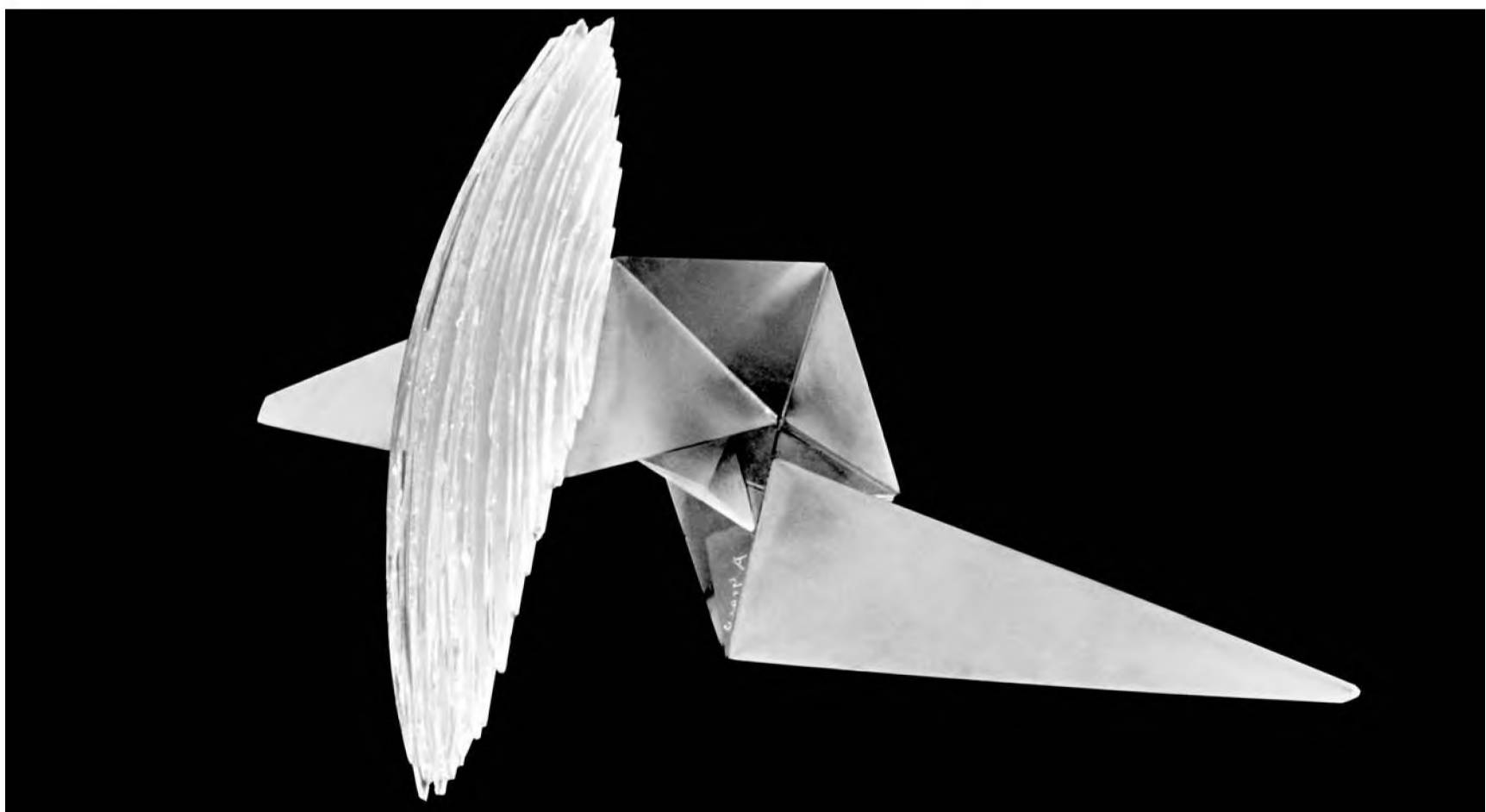
"Un eveniment de răsunet mondial, un război, apariția unei noi forțe politice sau economice sunt tot atâtea atracții pentru un public larg căruia, brusc, i se propune un număr excesiv de titluri, de instant books, realizate în timp record. În schimb, alte teme grave nu se bucură decât de un interes moderat: foamea în lume, Nord/Sud, SIDA, imigrarea sau ecologia să fie mai eficient apărute în direct, la televiziune?" (p. 45)

* "Novelizarea, adaptarea unei opere cinematografice sau teatrale sub formă de povestire sau roman, nu are neapărat drept autor creatorul scenariului. Editorul se străduiește să facă să coincidă data publicării și cea a lansării filmului sau piesei, dar se întâmplă ca un film de probă, considerat confidențial, să aibă un mare succes și să antreneze ulterior editarea unei cărți" (p. 39).

* "Un eveniment de răsunet mondial, un război, apariția unei noi forțe politice sau economice sunt tot atâtea atracții pentru un public larg căruia, brusc, i se propune un număr excesiv de titluri, de instant books, realizate în timp record. În schimb, alte teme grave nu se bucură decât de un interes moderat: foamea în lume, Nord/Sud, SIDA, imigrarea sau ecologia să fie mai eficient apărute în direct, la televiziune?" (p. 45)

Opresc aici punerea pe două coloane a lui... Philippe Schuwer. Ceea ce ne oferă "coordonatorul" Bogdan Hrib, în 2005, e antologia, în 77 de pagini, a unui tratat, apărut în traducere (1999) și cosmetizat, după numai câțiva ani, cu mijloacele braconajului cultural. Cuvintele de introducere la această *instant book*, alcătuită prin efracție intelectuală se intitulează: La ce bun o carte despre carte. Citește propoziția și ți se pare că trăiești, vorba lui Camil Petrescu, o realitate halucinantă. Omul chiar crede că manualul e o carte a domniei-sale pe care se simte dator s-o explice. Firește "fără a avea pretenția de a fi deținătorul adevărului universal"! Deținătorul cărui adevăr sunteți, domnule H.?

Înțeleg că volumul lui Philippe Schuwer, pe care Bogdan Hrib binevoiește să-l... coordoneze, a apărut cu sprijinul Autorității Naționale pentru Cercetări Științifice. Are Cațavencu o replică celebră: chestie de tarabă, onorabile!



Adrian Grecu

Obiect spațial 1

dreptul la replică

Critica istoriografică și criticii săi

Flavius Solomon

În numărul 154/1-15 februarie c. al revistei *Tribuna* a apărut o recenzie a subsemnatului la cartea d-lui Cătălin Turliuc, *Organizarea României moderne. Statutul naționalităților 1866-1918* (Iași, Editura Performantica, 2004). Aceeași publicație, în virtutea dreptului la replică, a găzduit, în numărul 156/1-15 martie c., un „răspuns” al autorului, intitulat „Cum nu trebuie făcută o critică istoriografică” (*Tribuna*, nr. 156, 1-15 martie 2009). Am pus între ghilimele cuvântul **răspuns**, deoarece termenul respectiv este nepotrivit în acest caz. Cum nu dorim să întreținem o polemică, fie și în termeni mai apropiați limbajului academic – lucru care pare în acest moment imposibil – ne vom mărgini să accentuăm sensul observațiilor noastre, pe care dl. Turliuc le-a ignorat aproape complet. Era vorba de constatări nu numai fatalmente aspre (prezumta acuzația de plagiat, de lipsă gravă de probitate profesională în general), dar și foarte ușor de remarcat (textele erau puse pe două coloane etc.). Ne-ar fi plăcut ca dl. Turliuc să răspundă acestor acuzații într-un spirit academic. Din păcate, dl. Turliuc s-a lăsat copleșit de resentimentele sale contra subsemnatului, într-o revărsare de vulgarități care nu-i pot reda credibilitatea.

Pentru a-i da d-lui Turliuc șansa de a-și expune totuși un punct de vedere asupra celor constatate de noi, îi reamintim ce anume am amendat în recenzia noastră:

Cartea recenzată este plină de erori elementare de ortografie. O parte considerabilă a *bibliografiei* este citată eronat, *sistemul de trimiteri* și redactarea *bibliografiei* nu urmează o regulă clară, *indicele* este inoperant în proporție de circa 50%. Aceste abateri grave, suficiente pentru ca o carte să fie retrasă imediat din circulație, sunt expediate de dl. Turliuc cu o ușurință dezarmantă în categoria „neajunsuri legate de tehnoredactare”, „greșeli neintenționate care s-au strecurat (sic!) la note, indice și, uneori, în text”.

Dl. Turliuc nu explică de ce a fost nevoie să publice același text, în același an, în două ediții separate, una chiar în două volume! Din textul domniei sale nu poate fi aflat nici motivul real pentru care reproduce la nesfârșit aceleași articole. De altfel, domnia sa nu ne edifică de ce se autoplagiază cu atâta insistență. Ne-am fi așteptat, de pildă, să lămurească situațiile de la paginile 50 și 142, 82-83 și 104-105, 87 și 107, 88-89 și 113-114, 115 și 177, 120-121 și 205 ale volumului recenzat: sunt repetiții pe care le-am și menționat expres în recenzia noastră. În același context, am fi curioși să mai aflăm care erau, în 2004, cele 16 volume „publicate” sau „coordonate” în „țară și străinătate” de domnia sa. Cel puțin așa reiese din autoprozentarea de pe coperta IV a cărții.

Se pare că dl. Turliuc nu a avut timp pentru a clarifica nici măcar obiecțiile cu privire la titlul cărții, acuzându-ne de „amatorism” în abordarea unor termeni ca „grup etnic” și „naționalitate”. Domnia sa uită că a folosit **el însuși**, în cartea amintită (inclusiv în titlu), termenul „naționalități” și pentru alte grupuri etnice din Regatul României de la sfârșitul secolului XIX - începutul secolului XX, selectând, așa cum afirmă la p. 102, situația evreilor, „naționalitatea cea mai reprezentativă”, doar ca „studiu de caz”. Contrar acestor evidențe, dl. Turliuc sugerează în „răspuns” că evreii ar fi reprezentat singura „naționalitate” din România modernă: „Ei bine, dacă recenzentul ar fi citit cu atenție capitolul *Concepte cheie: polisemie, forță și fragilitate* ar fi înțeles că evreii au fost singurul grup etnic care a tins spre statutul de naționalitate în România anilor

menționați”.

Pe bază de exemple concrete, în recenzie am arătat că titlurile bibliografice invocate de dl. Turliuc sunt departe de a contura cu adevărat un „orizont istoriografic”. Neconvingătoare sunt și puținele explicații legate de perspectiva metodologică. Domnia sa nu înțelege, de pildă, că între poziția unui grup etnic minoritar (sau „naționalitate”, dacă dorește) într-un anumit context social-politic și formele de organizare internă a acestuia există o legătură intimă. Dacă referințele bibliografice pe care i le-am pus deja la dispoziție îi sunt insuficiente, îi mai recomandăm, pentru o cercetare aproape în oglindă, Benjamin Nathans, *Beyond the Pale: the Jewish Encounter with Late Imperial Russia* (Berkeley and London, University of California Press, 2002). Legat de „orizontul istoriografic”, dar și de opțiunea personală a d-lui Turliuc privind naționalismul, ne-am fi bucurat dacă ne-ar fi spus de ce a încadrat broșura *Complotul jidano-francmasonic împotriva neamului românesc* a lui Nicolae C. Paulescu (București, 1924) în categoria „lucrări remarcabile”.

Fără răspuns au rămas și observațiile privind fondurile de arhivă menționate de către dl. Turliuc în cartea sa. Așteptăm ca acesta să explice publicului de ce numele domniei sale nu apare pe foile de folosire ale dosarelor citate. De asemenea, îl rugăm să ne spună de ce unele dosare invocate de domnia sa nu pot fi găsite în arhive, la trimiterile respective.

În sfârșit, și cel mai grav, în recenzia noastră am demonstrat cât se poate de clar faptul că o parte a cărții nu este produsul cercetărilor personale ale d-lui Turliuc, deși acesta și le atribuie ca atare. Acest tip de comportament se numește în lumea academică **plagiat!** În loc să probeze un cât de mic exercițiu de onestitate, domnia sa încearcă să se absolve de această culpă prin tot felul de explicații ridicole. De exemplu, spune că nu ar fi avut cum să preia de la Avram Rosen (unul dintre autorii de la care plagiază) statistici și fragmente de text, deoarece ar fi avut cu acesta „multe și fructuoase întâlniri personale”, că „a schimbat numeroase idei” și „a colaborat atât în țară, cât și în Israel”. Am arătat însă că „schimbul” fusese nu numai univoc dar și, să-i spunem, ilicit.

Publicându-i textul, revista *Tribuna* i-a oferit d-lui Turliuc o excelentă oportunitate de a pune capăt unei nedorite (mai ales pentru domnia sa) polemici pe marginea cărții amintite. Ar fi trebuit doar să **răspundă** măcar la unele din observațiile aduse de către „cetățeanul Flavius-Viaceslav Solomon”. În loc de aceasta, dl. Turliuc a preferat să trimită dezbaterea pe un fâgaș cu totul impropriu spiritului academic. În textul său, dl. Turliuc excelează în atacuri la persoană, „replica” domniei sale reprezentând de fapt o înșiruire de invective!

În tentativa de a mai spăla din propria rușine, dl. Turliuc își revendică chiar din start apartenența la un pretins grup de prestigiu din „preajma academicianului Alexandru Zub”, aducând în discuție și situația de la Institutul „Xenopol”. Nu este cazul să reluăm aici întreaga discuție legată de conflictul administrativ de la această instituție. Îi vom aduce doar aminte d-lui Turliuc faptul că disputa privind funcționarea Consiliului Științific și-a găsit demult rezolvarea printr-o decizie firească a Prezidiului Academiei Române, în favoarea solicitărilor formulate de grupul de tineri cercetători. Cât privește prestigiul de care pretinde că s-ar bucura printre colegi, ar fi bine să nu uite, de pildă, că la ultimele alegeri pentru Consiliul Științific domnia sa a obținut doar șase voturi din 25 posibile. Și nu ar trebui să-l mire acest lucru, de vreme ce, în februarie 2007, de față cu

majoritatea absolută a colegilor mai tineri, susținea că, odată „ajuns în vârful pomului”, i se pare firesc „să le taie celorlalți craca de sub picioare”.

De la „înălțime”, d-lui Turliuc îi este evident mai ușor să emită judecăți de valoare, privind propriile calități și lipsa acestora la persoanele care își permit să-i conteste „opera”. De exemplu, nouă ne refuză orice competență în domeniul istoriei moderne și al naționalismului, pe motiv că am fi „obținut abia recent cetățenia română” sau că am avea „mentalitate de minoritar” (?!). Pentru a fi și mai „convingător”, dl. Turliuc nu ezită să apeleze la insinuări și falsuri, afirmând de pildă că teza noastră de doctorat – susținută în anul 1995 la Universitatea „Al. I. Cuza” și publicată în 2004 la editura aceleiași universități cu titlul *Politică și confesiune la început de ev mediu moldovenesc* – ar fi avut, „se spune”, „în jur de o sută de pagini”. Dacă originea noastră basarabeană (invocată de o persoană care nu scapă nicio ocazie pentru a-și etala „iubirea și respectul față de patrie și trecutul ei”) ni se pare total irelevantă, dl. Turliuc merită câteva lămuriri în legătură cu pregătirea și experiența noastră în cercetare.

Este adevărat că înainte de a ne îndrepta privirea către problematica etnicității în Europa Centrală și de Est, ne-am ocupat mai mult de istorie medie, în special de istorie ecleziastică. Aceasta și pentru că am urmat exemplul unor istorici, inclusiv din România, care au găsit în Antichitate și Ev Mediu domenii unde se puteau proteja mai bine de constrângerile ideologice ale epocii. Apoi, nu credem că cineva care s-a interesat la început de epoca medievală nu poate aborda, cu timpul, și de teme de istorie modernă sau contemporană. Că lucrurile stau tocmai așa o demonstrează chiar cariera intelectuală a d-lui Turliuc. Student fiind, dl. Turliuc a excelat în analize privind istoria Partidului Comunist Român și a „socialismului multilateral dezvoltat”, semnând, în acest sens, nenumărate articole pentru publicațiile ieșene „Dialog” și „Opinia studentească”. În aceste intervenții, un loc important îi revenea operei „tovarășului Nicolae Ceaușescu, personalitate politică de prim rang a lumii contemporane”. Dacă va fi curios să afle cu ce ne ocupam noi cam în aceeași perioadă (anii 1988-1989), îi recomandăm d-lui Turliuc să consulte, la Casa de Cultură a Studenților de la Universitatea de Stat din Moldova, ziarul *samizdat* „Mesagerul”, pe care îl publicam împreună cu alți câțiva studenți din Chișinău.

Încercând să-și acopere eșecul, dl. Turliuc se grăbește a invoca în sprijinul său și două „recenzii elogioase și favorabile” apărute în reviste de specialitate din Iași. Dacă nu cunoaște încă sensul termenului „recenzie”, îl sfătuim să parcurgă de pildă rubrica de critică istoriografică din prestigioasa „Südost-Forschungen” (München, din 2006 la Regensburg). În volumul 61/62 (2002/2003), la p. 691-694, va găsi neapărat și câteva culegeri de deosebit de critice pe marginea a două culegeri de studii editate de domnia sa: *Vârstele unirii. De la conștiința etnică la unitatea națională* (Iași, Fundația Academică „A. D. Xenopol”, 2001; *Populism, demagogie, realism politic* (Iași, Fundația Academică „A. D. Xenopol”, 2001).

Pentru a nu lungi excesiv o discuție care a devenit, împotriva intențiilor noastre, incredibil de trivială, îi recomandăm insistent d-lui Turliuc să solicite o comisie de analiză din partea Academiei Române. De asemenea, așteptăm să publice, așa cum promite de câțiva ani (iată și o explicație pentru care am întârziat atât de mult cu recenzia), o nouă ediție a cărții în discuție. Despre restul problemelor puse de replica sa viscerală, considerăm că toate acestea îl definesc mult mai bine decât ar fi putut s-o facă altcineva. ■

Ecranizări

Ing. Licu Stavri

■ Cinematografia rusă și-a concentrat resursele pentru a realiza o superproducție, în stilul „epopeii naționale” care era cândva comanda socială a cinematografului românesc socialist. Este vorba de ecranizarea celebrului roman al lui Nikolai Gogol *Taras Bulba*, pentru care s-au cheltuit, ne informează *The International Herald Tribune*, douăzeci de milioane de dolari. Parțial finanțat de Ministerul Culturii, *Taras Bulba* a impresionat publicul prin patriotismul său, fiind considerat, poate tocmai de aceea, o nouă salvă în războiul ideologic purtat de câțiva vreme de Moscova împotriva Kievului (sau invers). Eroii epopeii cinematografice sunt cazaci ucrainieni, pentru care, însă, dușmanul se află la Vest, iar ceea ce poartă în suflet este „pământul rusesc pravoslavnic”. Regizorul filmului, Vladimir Bortko, a urmărit să dovedească, după cum afirma într-un interviu, că „nu există o Ucraină separată” și că „poporul rus e unul singur”. *Taras Bulba* marchează și aniversarea a 200 de ani de la nașterea lui Gogol, autor născut în Ucraina, dar care a scris în limba rusă și a cărui operă este socotită o componentă esențială a canonului literar rus. „Gogol a scris în rusă, dar a gândit și a trăit în ucraineană”, a declarat Președintele Ucrainei, Viktor Iușcenko, la ceremonia aniversară din localitatea unde scriitorul a văzut lumina zilei. Inuși Gogol a creat premisele acestei dispute culturale, întrucât romanul său conține numeroase pasaje rapsodice care laudă fără rezerve Rusia și sufletul rus. Este semnificativ pentru „războiul cultural” în plină desfășurare între cele două țări moștenitoare ale Uniunii Sovietice că în recenta traducere în ucraineană a operei sale, tălmăcitorii de la Kiev au înlocuit referirile la „Rusia” cu „Ucraina”. De asemenea, la 5 aprilie, televiziunea ucraineană a difuzat prima adaptare a lui *Taras Bulba* în ucrainiană, realizată cu un buget de doar \$ 500.000, care nu are cum să concureze cu superproducția lui Bortko, regizor apreciat pentru ecranizarea *Idiotului* lui Dostoievski și a *Inimii de câine* a lui Bulgakov, care a muncit trei ani la turnarea acestui film. În interviul amintit, regizorul a dezvăluit că televiziunea de stat „Rossia” i-a comandat *Taras Bulba*, întrucât conflictul cu Kievul îl face „actual din punct de vedere politic”. Dar el a respins ideea că ucrainenii s-ar putea simți jigniți. „Sunt mai îndreptățit să vorbesc despre Ucraina decât cei ce mă contestă. [Bortko a trăit treizeci de ani în RSS Ucraineană]. „Rușii și ucrainenii sunt ca două picături de mercur. Când două picături de mercur se apropie, ele se contopesc. Exact la fel, cele două popoare ale noastre sunt unite.” „În orice caz”, încheie regizorul, „eu n-am făcut decât să-l filmez pe Gogol. N-am inventat nimic.”

■ Înainte de James Bond, înainte de Jason Bourne, a fost Bonisseur de la Bath, scrie, în pagina de film, cotidianul financiar *The Wall Street Journal*. Creat în 1949 [deci înainte de prima aventură a lui Bond, *Casino Royale*] de autorul francez de romane de aventuri Jean Bruce, Hubert Bonisseur de la Bath a fost primul prototip al agentului secret cuceritor, care colindă continentele și dezamorsează crizele internaționale. Jean Bruce a scris peste 80 de cărți avându-l drept protagonist pe acest angajat al OSS [Office of Strategic Services, predecesorul CIA], iar după decesul său neașteptat într-un accident

de automobil, în 1963, văduva și copiii lui au continuat să publice, cu regularitate de metronom, cărți cu aventurile lui OSS 117 [multe dintre ele traduse și în românește]. Două noi filme franțuzești îl prezintă pe acest erou popular generațiilor actuale de fani. Primul, *OSS 117: Cairo, cuib de spioni*, realizat în 2006, a vândut două milioane de bilete numai în Franța. Cel de al doilea, *OSS 117: Pierdut în Rio*, a început să ruleze în aprilie a. c. și deja se situează pe primul loc în *box-office*. Dacă adaptările cinematografice ale romanelor lui Bruce din anii 1960 aveau actori de mână a doua și își luau în serios subiectele, noile ecranizări insistă mai mult pe latura comică. „Am decis să amplificăm defectele personajului”, spune regizorul ambelor pelicule, Michel Hazanavicius. „De asemenea, am hotărât ca personajul să fie sută la sută francez, iar nu un francez americanizat.” În rolul lui OSS 117 este distribuit în amândouă filmele popularul actor comic Jean Dujardin, care, ne asigură cronicarul cinematografic al ziarului american, are ceva din Jim Carey, dar seamănă și cu Sean Connery tânăr. Pe lângă faptul că este un pasionant film de spionaj, *OSS 117: Pierdut în Rio* le oferă cineaștilor și prilejul de a critica aspru cea de a Cincea Republică gaullistă.

■ La douăzeci de ani după *Les liaisons dangereuses*, Stephen Frears adaptează romanul *Chéri* de Colette [romancieră franceză, 1873 - 1954]. Ultima oară când un film i-a fost dedicat lui Collette, interpreta ei, Marie Trintignant - asasinată în Lituania - a eclipsat într-o oarecare măsură subiectul. Cinematografia franceză a anilor 1950 - susține Francois-Guillaume Lorrain într-o cronică din *Le Point* - a servit foarte scolarăște romanele lui Colette, sub ochii vigilenți ai scriitoarei. Singurul care a știut surprinde aliajul tipic de superficialitate și profunzime a fost un italian, Vincente Minelli, într-o versiune

flamboiantă a lui *Gigi*. Acum, performanța este egalată de un britanic. „La Colette, totul are un aer lejer și spiritual”, explică Stephen Frears, „dar sub toată strălucirea se ascunde tristețea, sentimentele sunt doar sugerate. *Chéri* a fost unul dintre cele mai dificile filme din cariera sa, afirmă în continuare regizorul englez, „fiindcă trebuie să oscilezi fără încetare între șampanie și briliante și tragism.” *Chéri* este un film elegant, pe alocuri amuzant și în același timp o superbă meditație despre timpul ce se scurge, despre orgoliul exacerb de iubire, despre suferința provocată de absența celuilalt. O altă provocare pentru Frears a fost cea de a face simpatice niște personaje nu tocmai plăcute. Pe de o parte, junele dandy decadent *Chéri* (modelat de autoare după unul dintre amanții ei, Auguste Hériot), pe de alta cocota de înaltă clasă Léa (inspirată de o prietenă a lui Colette, actrița Suzanne Derval), care-și trăiește cu el ultima pasiune a vieții, înainte de a-l lăsa, prefăcut-indiferentă, să contracteze o căsătorie din interes. Narând cinematografic tribulațiile lui *Chéri* și Léa, răniți sufletește, dar ferindu-se s-o arate, Stephen Frears izbutește și el ceea ce dorise să demonstreze romanciera: că și oamenii din categoria lor pot să sufere onest. Din punct de vedere emoțional, filmul merge crescendo. Firește, acest lucru n-ar fi fost posibil fără prestația celor doi actori. În rolul *Chéri*, Rupert Friend sfârșește prin a convinge și emoționa. Relansata Michelle Pfeiffer este sublimă în rolul Léei. Filmul *Chéri* marchează reîntărirea ei cu Frears, deoarece americanca a jucat și în ecranizarea după Laclos (alături de John Malkovich). Ca și eroina poveștii, Pfeiffer are cincizeci de ani. Devotată soțului și familiei, a jucat rar, dar prestațiile ei au fost remarcabile. Presa franceză crede că apariția acestui film pe ecrane ar putea duce la relansarea literară a lui Colette. Ne gândim că unui roman de-al ei (în românește n-au fost traduse decât *Hoinara* și *Duo*, în 1968) i-ar sta bine în colecția de literatură a cotidianului *Cotidianul*.



Adrian Grecu

Obiect spațial 2

Știință și violoncel

Omul invizibil

Mircea Oprîță

A m putea accepta că primul om invizibil din istoria (literară) a omenirii a fost păstorul lydian Gyges, despre care pomenește mitologia sumerienilor. Asta, însă, doar dacă am trece cu vederea faptul că tânărul în cauză luase inelul miraculos din degetul unui ins descoperit mort într-o peșteră, încât e de presupus că și acela, când încă mai trăia, nu stătuse degeaba, folosindu-l – prin simplă învârtire pe deget – în scopuri asemănătoare cu cele de la care nu se dă înapoi personajul numit mai sus: spionarea tainelor celor din jur, pentru ca informația obținută la adăpost de privirile celorlalți să-i permită avantaje personale imposibil de obținut în condiția sa naturală.

Vechiul motiv mitic avea să sufere însă transformări importante în timpurile moderne. Mai precis, într-un veac atât de preocupat de știință cum a fost secolul al XIX-lea. Dintre scriitorii care l-au pus în valoare, englezul H. G. Wells este exemplul pregnant, gata să răsară imediat pe buzele noastre. Griffin, personajul său emblematic, nu mai face apel la mijloace supranaturale, ci își obține senzaționala calitate prin convenții savante, trucuri din domeniul fizicii generale și al opticii. Pentru el, problema depinde de maniera în care lumina acționează asupra corpurilor, iar invizibilitatea ar fi cazul special în care acestea din urmă dobândesc un indice de refracție egal cu al mediului înconjurător. Sticla transparentă poate deveni invizibilă atunci când e scufundată în apă. Prin urmare, și corpul uman ar ajunge la fel, cu condiția ca substanța lui să fie adusă la indicele de refracție al aerului. Raționament corect, în fond, numai bun de pus la temelie unui roman palpitant, cu o discretă rezolvare moralistă. Eroarea acestui raționament nu s-a căutat în însăși utopia sa fundamentală – cum nici nu trebuia să se facă, de altfel, fiindcă avem de-a face cu o scriere literară și nu cu un tratat de obținere a transparenței corpului omenesc. E amuzant să constatăm însă că lui Wells i s-a găsit totuși un „nod în papură”, devenit, pentru unii comentatori, chiar „inexplicabil”, întrucât autorul era biolog de profesie, familiarizat cu funcțiile diverselor organe din care se compun organismele vii.

Ar fi trebuit, bunăoară, să știe că ochiul funcționează ca o cameră obscură, în care razele de

lumină trec prin cristalin ca printr-o lentilă, concentrându-se pe retină, unde formează imaginea optică. Or, dacă – la fel ca toate celelalte țesuturi – ochiul devine transparent, lumina va străbate acest organ al vederii fără să mai fie refractată și concentrată pe retină. Razele ei își vor menține la infinit poziția paralelă, iar omul invizibil ar fi, în consecință, orb. Acest „amendament” la invizibilitate a fost formulat în 1923 tot de un scriitor de science-fiction, francezul Maurice Renard. Dar de atunci încoace s-au găsit și fizicieni gata să pună chestiunea în ecuație, ca să dovedească prin calcul matematic ceea ce pentru omul de știință e limpede, iar pentru cititorul de literatură n-are nicio relevanță, așa cum nu contează nici faptul că astronautii lui Jules Verne ar fi fost în realitate striviți de gravitație în momentul lansării lor spre Lună într-un proiectil de tun. Nu contează nici alte chițibușuri născocite mai aproape de zilele noastre, bunăoară observația că Griffin, oricât de invizibil cu ochiul liber, tot ar fi putut fi descoperit în lumină infraroșie, datorită căldurii emantate de corpul său.

Dacă printr-o simplă ingerare de porțiune cvasi-alchemică omul nu prea are șanse să se facă străveziu până la completa dispariție din câmpul vizual al semenilor săi, există totuși unele tehnici cu mai bună perspectivă de realizare practică. Ele exploatează slăbiciunile observatorului, în fond, fără ca persoana în cauză să se transforme în altceva decât era la începutul experienței. Se știe chiar de un dispozitiv inventat și brevetat în Franța prin anii 1960, un fel de cilindru din fibre optice și care putea curba lumina proiectată asupra lui. În felul acesta, un om plasat în interiorul cilindrului „dispărea” pentru privitori, devenea la modul cel mai propriu un om invizibil. Nu avem informații din care să rezulte că insolita metodă ar fi condus și la alte aplicații decât cele destinate publicului larg în cadrul unor spectacole de prestidigitatie. Dar ideea în sine a rămas, iar fizicienii s-au amuzat la un moment dat cu o experiență mai simplă, menită să facă nevăzută o monedă scufundată într-un vas cu apă și având deasupra o pâlnie de sticlă, cu aer în ea. Fenomenul invizibilității mizează aici pe existența a două medii diferite, cu indici de refracție și ei diferiți. Ceea ce face ca razele de lumină plecate de la monedă să fie deviate prin această

dublă refracție în așa măsură, încât imaginea să nu mai ajungă la ochiul observatorului. Cu condiția ca acest ochi să se plaseze chiar deasupra, la verticala obiectului supus experimentului fizic, fiindcă dintr-un unghi lateral moneda rămâne în continuare vizibilă. Ca și atunci când apele se permite să intre în locul aerului de sub pâlnie, încât dispăre condiția specială, stabilită prin traversarea simultană a unui mediu aerian și a celui acvatic.

Cunosc pe cineva care, pornind de la această experiență de inginerie fizică, și-a imaginat un clopot de sticlă supradimensionat, în interiorul căruia locul monedei să fie luat de un om în carne și oase. Rezultatul ar trebui să fie același, deci omul ar dispărea pentru un privitor plasat chiar deasupra lui. O invizibilitate limitată, așadar: documentabilă științific, însă fără nimic din posibilitățile de mișcare și de acțiune dramatică permise de ipoteza – atacată de cărcotași – din romanul lui Wells.

Asemenea experimente nu puteau rămâne, totuși, în stadiul de amuzante jocuri optice, fiindcă există un sector de activitate umană unde invizibilitatea ar constitui un avantaj esențial: cel militar. S-a și spus despre avioanele Stelth, folosite de americani în Irak și Afganistan, că ar fi niște aparate invizibile, ceea ce e un adevăr parțial. Oricât de bine construită (după simulări pe computer) ar fi suprafața aripii delta pentru ca lumina să alunece pe ea fără să se reflecte la distanță, o veritabilă tehnică în domeniu mai rămâne încă de pus la punct. Un lucru este însă sigur: se lucrează intens la ea, iar performanțele uluitoare ar putea să apară cât de curând. La Universitatea Purdue din statul Indiana, de pildă, se pune la punct un dispozitiv ce l-ar transforma la propriu într-o persoană nevăzută pe celebrul Harry Potter, care a sucit mințile a milioane de oameni, în ipostaza lui cinematografică sau la simpla lectură a aventurilor sale serializate. Niște ace de metal plasate într-o formă conică – iată că motivul pâlniei dă roade în continuare! –, după o dispunere precis calculată, ar face ca tot ce se află în interiorul conului, fie avion, fie simpli soldați combatanți, să dispară efectiv din privirile observatorilor, întrucât lumina pur și simplu îi ocolește. Ce s-a realizat până acum e doar un început, căci dispozitivul funcționează pentru o singură lungime de undă și nu pentru întreaga secvență a spectrului luminos.

În optimismul lor de nezdruccinat, oamenii de știință promit pentru următorii câțiva ani un prototip veritabil, capabil să devieze toate lungimile de undă, asemeni mantalei lui Harry Potter. Realizarea asta tinde să dea războaielor viitorului un aspect SF de-a dreptul șocant. Provocarea e însă chiar mai mare decât ne-am putea imagina, fiindcă detectarea lui Griffin-invizibilul prin radiații calorice e într-adevăr posibilă. Microundele spectrului acoperă o dimensiune mult mai largă decât a lungimilor de undă surprinse de ochiul uman. E minunat să afli că și pentru acest nivel de dificultate al problemei partea teoretică e gata, ecuațiile matematice sunt deja făcute, mai rămâne de adus în scenă prototipul funcțional. Dacă piesele metalice despre care vorbeam mai sus ar fi niște ace de cusut obișnuite, am fi fost probabil de mult invizibili. Ele trebuie să aibă însă dimensiunea de 10 nanometri, de miliarde de ori mai mici decât metrul nostru liniar. Să nu fim, totuși, sceptici: nanotehnologia actuală operează deja cu obiecte de mărimea mai multor atomi de hidrogen puși unul lângă altul.



Adrian Grecu

Sfera

Economie la imn

Adrian Țion

De la „țara alegerii” la „țara parodiei” nu e decât un clic. Dovadă, cele două filmulețe apărute simultan pe You Tube, că așa-i la noi, sărutul și palma vin deodată pe obraz: *Romania, Land of Choice* (adică un imn inutil al turismului realizat cu 10000 de euro, cât o mașină modestă pe care un profesor nu și-o poate permite decât inhămându-se la rate pe 10 ani) și *The End of Choice* (adică o glumă proastă, ca replică haioasă la un produs publicitar ce se dorește profesionist făcut, că de, așa-i românul, dacă nu împroașcă virulent cu noroi nu-i sănătos). Primul e liric și duios, al doilea numai scâlâmbăieli. Totuși, un imn nu e un pliant de publicitate. E chiar ceva mai mult. Ce? Dificil de spus. Cei cuprinși în proiect năzuiesc a considera că e vorba despre un grăunte de artă.

Urcată cu proptele pe cai mari, Elena Udrea dovedește că știe cheltui banii unui minister care, dacă n-ar fi, tot atâta treabă ar face pentru atragerea virtualilor turiști externi. Pe cal sau pe bicicletă, cu ie sau cu caschetă, ministeriala înfățișare a doamnei în pricină seduce vigilența celor ce ar trebui să dea socoteală pentru fiecare bănuț aruncat pe geam în vreme de criză. Imn avem, infrastructură ce ne mai trebuie! Tot o replică la strădania realizatorilor acestui

neprețuit cric de înălțare a mândriei patriotice pe culmile disperării a avut poznașul Cristoiu, de data asta mână în mână cu premierul Boc: „Ministerele Turismului și Tineretului nu au ce căuta în România crizei. Dacă s-ar desființa, ce economie s-ar face!” Evident că sugestia mucalitului analist nu a fost nici măcar fluturată pe la urechea președintelui. Cine îndrăznește s-o coboare pe Elena Udrea de pe caii ei mari?

Adrian Păunescu a ratat și de data aceasta ocazia să-și pună semnătura pe un altfel de imn decât pe cel al Universității Craiova. Bine că e în engleză, că altfel am fi aflat din versurile patriotice ale breazului bard de la Breaza că „avem o limbă cu subiect și predicat” cum nu există alta pe Pământ din punct de vedere gramatical „și răurile noastre nu se mai varsă în străinătate”, căci au secat toate de supărare. Când a vrut să scrie el însuși imnul național, voință și talent avea, Ceaușescu i-a luat-o înainte, dovedindu-și genialitatea și în postură de adaptor al textului existent. Acum, realizatorul Marius Moga are șanse de a ajunge la fel de celebru. El a distribuit felii melodice unor nume precum Loredana Groza, Felicia Filip, Smiley și Aurelian Temișan, îndepărtând din mozaic un „intro” aparținând celebrului Gheorghe Zamfir. Elena Udrea (chibzuită de

data aceasta) a renunțat la serviciile naistului pe motiv că onorariul cerut de acesta depășea cu mult bugetul alocat. Să mai spună cineva că blondele nu gândesc! Decât să se ajungă la prețul a două autoturisme modeste, mai bine la unul împărțit după principiul comunist „fiecăruia după necesități”. Așa că ar trebui să afle și Ion Cristoiu că s-a făcut economie la imn, nu glumă. An de alegeri în România, rămâne de văzut cine va alege România ca destinație turistică sub influența unor sonori gădilătoare pe la urechi.

Acum, că treba-i gata, să vedem cine-l va fredona seara printre blocuri. Dacă imnurile echipelor de fotbal se cântă pe stadioane și pe maidane, mă întreb unde și cine va intona imnul turismului românesc. Poate mioarele, căci plaiurile noastre conțin în structura solului apelul *Come to Romania!* Atunci de ce a mai fost nevoie de acest imn confecționat în pripă, la comandă, exterior oricărei simțiri românești. Nu este, de pildă, *Rapsodia I* de Enescu destul imn identitar pentru sufletul românesc bine cunoscut și peste hotarele țării? Pentru oricine aude primele acorduri ale *Rapsodiei* enesciene, oriunde pe meridianele globului, gândul îl duce spre România. Se poate o mai bună reclamă turismului românesc?

portrete ritmate

Adi, un lord de la poalele Feleacului

Radu Țuculescu

Numele său este *Adrian Grănescu*. Ne-am cunoscut încă din anul întâi de facultate. El filolog, eu violonist pasionat de teatru. El calm, răbduriu, stăpîn pe gesturi, eu agitat, aflat într-o perpetuă mișcare. Adi mi-a luat primul interviu din viață. La *Croco*, pentru revista *Echinox*, în timp ce sorbeam cafele și drăgălașe păhărele cu coniac, pe datorie, la blonda și la fel de drăgălașa Kati. Tiptil, pe nesimțite, ne-am împrietenit. Cu Adi, prietenia se leagă încet, curgînd ca o apă lină care se adună într-un lac adînc. Nu-i place să facă nimic în pripă, nimic pe fugă, de suprafață. Ritmul său se arată a fi mereu constant. Un *moderato ma non troppo*, însoțit, uneori, de pedala gravă, baritonală a vocii. Dacă s-ar fi născut pe malul Tamisei, nu al Someșului, Adi Grănescu ar fi fost, cu siguranță, un lord pur sînge, membru al cluburilor private, acolo unde se cultivă dialogul spiritual, replica subtil ironică. Dar și așa, eu îl plasez fără ezitare printre cei (puțini la număr) pe care i-am numit *lorzii de la poalele Feleacului*, avîndu-l drept *leader* de necontestat pe *Virgil (Bill) Stanciu*, excelentul traducător și eseist.

Adi Grănescu este scriitorul căruia i se potrivește cel mai bine expresia: *își rîde-n barbă...* chiar și atunci cînd și-o rade. E vorba despre rîsul pe jumătate înăbușit, mascat, lipsit de strident, cînd ochii sînt invadați de luminițe ghidușe, săltînd precum drăcușorii. Un rîs cu gura închisă,

producînd pentru cei din jur doar un vag dar semnificativ gîlgîit. E mai mult un amuzament personal, intim, laș numi chiar intelectual, decît un hăhăit zgomotos și agresiv.

Adi a fost întotdeauna (și mai este...), un colecționar de întîmplări mărunte cărora le dădea amploare, scoțînd în evidență semnificații nebănuite. Nu degeaba, multă vreme, i-a fost „mentor” *Isaak Babel*, ale cărui povestiri din Odesa ori din timpul armatei de cavalerie le disecam împreună, tot printre cești cu cafele și drăgălașe păhărele... atinși, din cînd în cînd, de pletele blonde care baletau printre mese...

La început, cînd Adi se pornea pe povestit, îmi puneia răbdarea la grea încercare. Mereu lungă istoria, amîna „poanta” finală, poticnindu-se în tot soiul de amănunte... Mai tîrziu am priceput că respectiva „poantă” avea, pentru el, mai puțină importanță. Pentru el conta povestea pînă la ea. Comentariile proprii făcute cu subțire ironie. Satira prudentă însă neiertătoare. Persiflarea de calitate, negrosieră. Autoironia blîndă dar mereu prezentă. Pentru el contau mai mult micile amănunte, cele care le trec, multora, neobservate. Acestor amănunte, Adi le acorda importanță și strălucire. Se apleca asupra lor, precum un ceasornicar cu lupa lipită de-un ochi asupra micilor mecanisme. Mici dar pline de viață. La fel face și azi, trecerea anilor nu i-a alterat nici curiozitatea, nici fina îndeminare de a cerceta, a

iscodi.

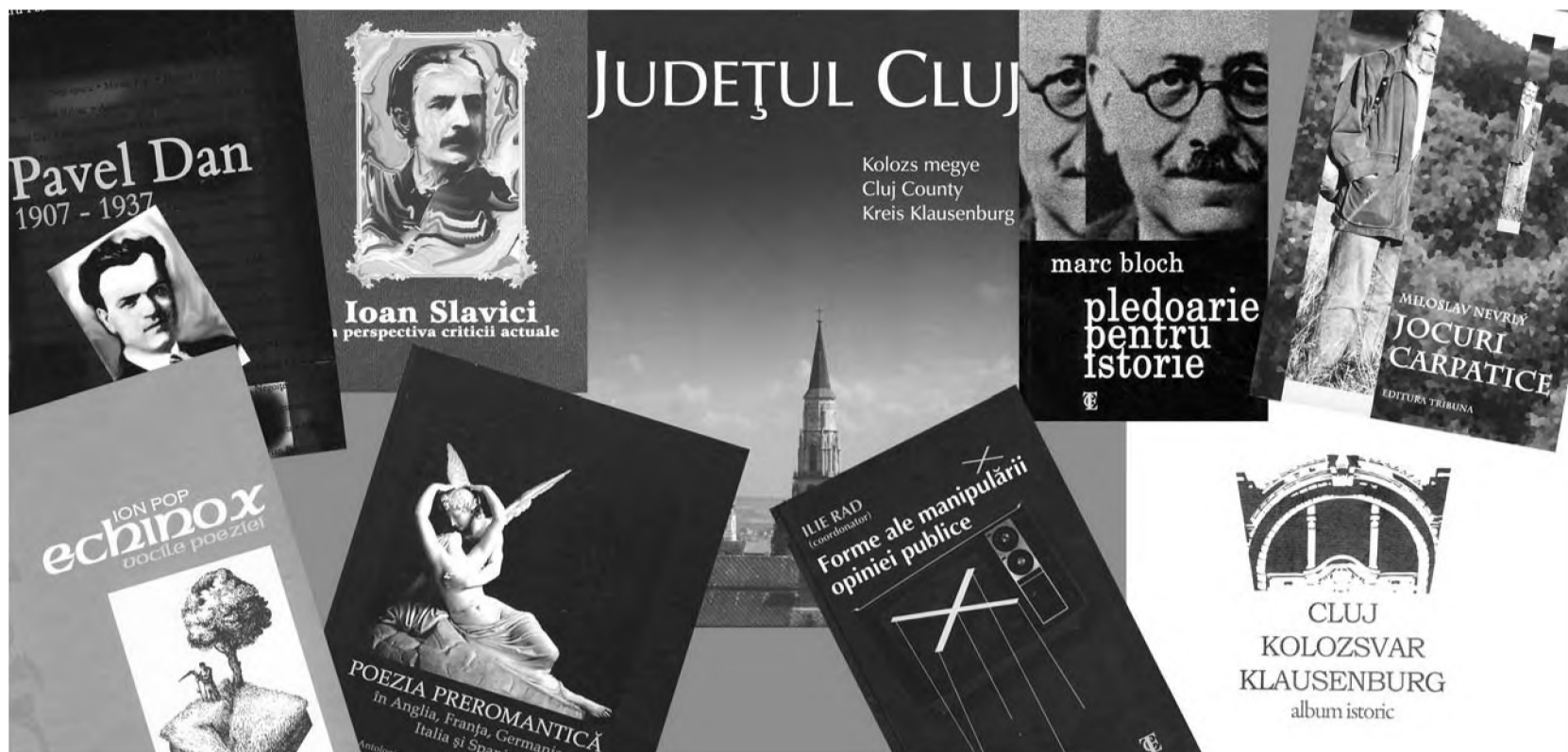
Uneori, Adi e prea rezervat, uneori e prea lent, uneori e prea timid. Cel puțin așa ni se pare nouă, celor repede integrați în noul secol.

Cel mai recent volum al său intitulat: *Teatrul vechi. Spectacol veșnic (Editura Palimpsest, 2008)*, cuprinde proze scurte și, după cum poate fi lesne de înțeles, este dedicat dragostei sale pentru teatru, pentru scenă dar și... iubitelor reale ori imaginare care i-au bîntuit scena fanteziei, scena imaginației, de-a lungul anilor. Popasurile făcute în diferite locuri ale lumii, declanșează nu pagini de călătorie, ci adevărate poeme în proză, poeme declamatorii demne de rostit în fața unui public. Este evident faptul că lui Adi Grănescu i-ar fi plăcut să ajungă regizor de teatru. Nu-și dă seama că, în fond, asta chiar este: regizează gesturi, fapte, sentimente, folosindu-se de muzicalitatea cuvintelor, de leitmotive tematice pe care le dezvoltă pe nesimțite, cu virtuozitate, încercîndu-le de emoții și patos. Ironia e bine mascată, e bine ascunsă în spatele arlechinilor ori al cortinelor...

Spectacolul nu s-a terminat. În veci nu se termină. De-ați zăbovit pe filele-mi, iertare vă cer, de nu v-au plăcut aruncați-le, iertați-mi rătăciirile! Iertați-mi durerile...!

Adrian Grănescu e ultimul scriitor romantic în proza noastră contemporană. Un romantic mai „special”. Unul mai puțin patetic. Unul care știe să-și rîdă-n barbă chiar și de propria-i persoană.

Noi apariții la Editura Tribuna



ALBUM ISTORIC, CLUJ KOLOZSVAR KLAUSENBURG, 2007 (316 pag., preț 150 lei)

Orașul-comoară al Transilvaniei își găsește în acest album monografic și fotografic portretul cel mai spectaculos. Volumul se deschide cu o amplă secțiune monografică, realizată de Tudor Sălăgean, Virginia Rădeanu, Sanda Salontai și Ovidiu Pecican. Fotografiile orașului, care nu redau doar piețe și monumente, ci și inedite detalii arhitectonice și de civilizație, au fost făcute de Szabo Tamas, Ioana Socaciu și Ștefan Socaciu, surprinzând perfect atmosfera care face din Cluj un oraș admirat și iubit, fascinant și memorabil. Cea mai spectaculoasă secțiune o constituie însă seria de fotografii ale Clujului vechi, provenind din colecțiile Bibliotecii "Octavian Goga". *Cluj, album istoric* este unul din cele mai frumoase albume fotografice ale orașelor românești.

ALBUM JUDEȚUL CLUJ, 2008 (286 pag.,preț 200 lei)

Albumul de fotografii dedicat județului Cluj cuprinde atât o substanțială secțiune monografică, în care Clujul este prezentat din perspectivă istorică, geografică și economică, cât și o secțiune de imagini, pe zone, care acoperă practic toate obiectivele cultural-turistice ale județului. Secțiunea monografică a fost coordonată de Ioan-Aurel Pop și I. Maxim Danciu, autori fiind Ioan-Aurel Pop, Pompei Cocean și Mihaela Luțaș. Studiile sunt publicate în română, maghiară, engleză și germană. Coordonatorul artistic al albumului este Ștefan Socaciu, iar fotografiile au fost realizate de acesta și de Szabo Tamas, Radu Sălcudean, Ioana Socaciu și Virgil Mleşniță. Autorii surprind imagini semnificative din toate colțurile județului, din orașe la sate, de la munte la lacurile de pescuit. Portretul de ansamblu este spectaculos, pentru că Clujul se dovedește o Românie miniaturală din punct de vedere geografic.

IOAN SLAVICI ÎN PERSPECTIVA CRITICII ACTUALE, 2006 (229 pag.,preț 20 lei)

Volumul colectiv coordonat de I. Maxim Danciu a fost inițiat în 2004, cu prilejul aniversării a 120 de ani de la înființarea revistei *Tribuna*. Cartea cuprinde studii dedicate patronului spiritual al publicației, scrise de cunoscuți cercetători în domeniu, printre care Cornel Ungureanu, Constantin Cubleşan, Mircea Popa, D. Vatamaniuc, Gh. Glodeanu sau Gelu Neamțu. Studiile se referă fie la creația literară a lui Slavici, fie la calitatea sa de conducător al *Tribunei*. O parte a contribuțiilor pun în discuție concepția ideologică a scriitorului sau corespondența acestuia cu personalități culturale. Volumul compune un portret aparte al fondatorului *Tribunei*.

ION POP, ECHINOX. VOCILE POEZIEI, 2008 (370 pag.,preț 45 lei)

Unul din marii mentori ai revistei *Echinox* și ai grupării literare omonime, Ion Pop, redevabil critic și istoric literar, prezintă în acest amplu volum creația poetică a "echinoxistilor" din toate generațiile. Peste 50 de autori, de la "șaptezeciști" la "milenariști", sunt trecuți în revistă de Ion Pop, acesta analizând atent și contextual estetica fiecăruia, amprenta stilistică particulară și "ambitusul" poezilor de la *Echinox* în literatura română contemporană. Fără a avea pretenția de a fi o "istorie" a literaturii, cartea profesorului Ion Pop câștigă anvergura unui reper în studiile dedicate "fenomenului *Echinox*".

PAVEL DAN (1907-2007), 2007 (171pag., preț 25 lei)

Antologia critică gândită și îngrijită de Petru Poantă și Victor Cubleşan celebrează centenarul nașterii unuia dintre cei mai originali scriitori ardeleni, descendent în linie literară al lui Slavici, stilist de mare forță. Pavel Dan a trăit abia 30 de ani, reușind însă să se impună în literatura română ca un autor pregnant. Posteritatea sa critică a descoperit în scrierile sale un talent remarcabil și semnele unei poetici literare viguroase. Volumul cuprinde studii critice dedicate creației lui Pavel Dan. Printre autori se numără cercetători consacrați ai autorului, ca și tineri istorici literari, dar coordonatorii au antologat și texte mai vechi, precum prefața lui Eugen Ionescu la traducerea franceză din 1945 cu *Urcan bătrânul*. Alte studii sunt semnate de Nicolae Manolescu, Cornel Regman, Nicolae Balotă, Ion Vlad etc.

ILIE RAD (COORDONATOR), FORME ALE MANIPULĂRII OPINIEI PUBLICE, 2008 (354 pag. preț 40 lei)

Volumul reunește comunicările prezentate la Simpozionul Național de Jurnalism „Forme ale manipulării opiniei publice”, ținut la Cluj între 16-17 noiembrie 2007. Cartea e împărțită în trei secțiuni, una care stabilește reperele istorice ale conceptului de manipulare, a doua care evidențiază teoretic mecanismele manipulării și a treia care prezintă studii de caz. Sunt abordate toate formele de manipulare, de la cele din presa scrisă sau audio-vizual la cele din manualele școlare sau marketingul politic. Studiile fac trimitere adesea la situații publice cunoscute, de la manipularea istoriei Republicii Moldova la „cazul MISA”. Printre autori se află specialiști de prestigiu, între care Ștefan Borbely, Gabriel Andreescu, Gheorghe Schwartz sau Adrian Dinu Rachieru.

POEZIA PREROMANTICĂ ÎN ANGLIA, FRANȚA, GERMANIA, ITALIA ȘI SPANIA, 2007 (preț 35 lei)

Ampla antologie tradusă, adnotată și prefațată de Teodor Boșca și sub ediția lui Laszlo Alexandru oferă publicului român una dintre cele mai spectaculoase opere filologice ale lui Teodor Boșca, cărturar de prestigiu al Clujului. Antologatorul a murit în 1987, înainte de a se edita volumul, pe care acum editura Tribuna îl publică într-un gest de recuperare culturală. Volumul prezintă, în versiune multilingvă, creația celor mai importanți poeți ai perioadei preromantice, de la Alexander Pope sau Andre Chenier la Goethe, Schiller și Ugo Foscolo. Deși este o lucrare științifică impecabilă, *Poezia preromantică* se adresează și marelui public prin conținutul său de inegalabilă frumusețe poetică.

MILOSLAV NEVRLY, JOCURI CARPATICE, 2007 (preț 20 lei)

Miloslav Nevrlý este naturalist și etnograf ceh, mare iubitor al naturii și drumeț. *Jocuri carpatice* e un volum născut în urma unei „expediții” în România, un eseu poetic și empatic dedicat frumuseții naturii carpatine. Nevrlý scrie în comuniune cu virtualul său cititor, cu care vrea să împărtășească sentimentele avute pe piscurile montane. Spectaculos, discursul său seamănă cu meditațiile fermecătoare ale marilor înțelepți ai lumii arabe, întorcând lectorul la puritatea naturii și a firii umane neperversitate. Volumul a fost tradus în română de Ladislav Cetkovsky și Radu Țuculescu.

MARC BLOCH, PLEDOARIE PENTRU ISTORIE, 2007 (preț 30 lei)

În sfârșit cunoaște versiunea românească o lucrare fundamentală, deși nu impozantă, a unuia dintre marii istorici ai secolului 20. *Pledoarie pentru istorie* este unul din cele mai frumoase "manifeste" profesionale, scrisă sub forma unui eseu. Marc Bloch a murit în 1944, pe un câmp de luptă, ca membru al Rezistenței franceze. Avea 58 de ani, era unul dintre cei mai renumiți istorici francezi, preocupat de istoria rurală a Franței dar și de metodologia științei istorice. Contemporanii îl descriu ca un profesionist pasionat, acesta fiind poate și mobilul "pledoariei" sale pentru istorie. Volumul a fost tradus de George Cipăianu.

muzica

Muzică live la Cărturești

Mihai Mateiu

Recunosc că n-aveam cine știe ce așteptări de la *Tea House Concert*-ul din 24 aprilie de la Cărturești-Cluj. Pe Anamaria Ștamp și Alex Negriuc nu-i ascultasem înainte, deși mi-i recomandase călduros o prietenă în care am mare încredere, iar în privința publicului eram deja obișnuit cu reticența boemei față de periferia orașului („Ooo, în Mall!?”) – era și săptămîna de după Paște, cea a Recuperării, în care studențimea e-n vacanță.

La ora 20.00 nu mai era loc în librărie, nici măcar pe scară, și mulți erau pe terasă, la fumat. De-abia se putea ajunge cu ceaiurile la mese. În față, cei doi tineri care se pregăteau să-nceapă păreau drăguți în ținutele retro. După două ore însă, cînd făceau plecăciuni după bis, erau cu adevărat superbi – două ore de muzică bună, de la *Madreus* la Edith Piaf, de la *Down on my knees* la *Ain't no sunshine (when she's gone)* și *Mad world*, de la musical-urile din *Chicago* la Regina Spektor și Daniel Rice. Au primit ovații și flori – cineva își răpise cîteva minute ca să alerge

în Mall să le cumpere.

E minunat să vezi artiști transfigurați de ceea ce fac, mai ales cînd strălucirea lor se reflectă atît de intens și asupra celor din jur. Pozele făcute-n acea seară la Cărturești (<http://www.flickr.com/photos/carturesticluj/>) certifică un adevărat moment de grație, cu oameni radiind de o fericire calmă, senină. Și a fost ceva extrem de simplu: doi tineri talentați, studenți ai conservatorului clujean, un pian electric, o chitară și un microfon amplificate pe instalația de sonorizare a librăriei, cîteva ceaiuri și niște rafturi pline cu cărți. Poate și mult entuziasm.

Concertul Anamariei Ștamp (voce) și-al lui Alex Negriuc (pian, chitară) a fost primul pas al unui proiect care-și propune să aducă la Cărturești, mai ales după inaugurarea terasei, muzica live – clasică, jazz, electro (downtempo, funk, broken beat), rock. Pentru a proba că Mall-ul poate bucura și spiritul!



Anamaria Ștamp și Alex Negriuc

Cum putem avea alegeri cu adevărat „europene”?

Urmare din pagina 3

majoritatea a europarlamentarilor „se topec” în masa de aleși și își pierd vizibilitatea.

Numărul europarlamentarilor din fiecare stat ar putea fi determinat de prezența la vot din statul respectiv, iar în acest mod participarea cetățenilor în procesul electoral ar putea deveni un element central. *Cu cât mai mare este prezența la vot într-un stat, comparativ cu media prezenței la nivelul întregii Uniuni, cu atît mai mare este numărul europarlamentarilor aleși din statul respectiv.* O astfel de prevedere ar putea stimula participarea cetățenilor în alegerile europarlamentare, iar riscul ca alegătorii să fie mobilizați la vot prin intermediul unor mesaje electorale populiste cu rezonanță strict internă poate fi prevenit prin intermediul elementelor menționate anterior, care ar asigura conferirea unui caracter cu adevărat european pentru alegerile europarlamentare la nivelul întregii Uniuni.

Iată așadar cum ar putea arăta un nou mecanism de alegere a europarlamentarilor:

Numărul total de europarlamentari și numărul de europarlamentari aleși în fiecare stat este determinat în funcție de prezența la vot din fiecare stat și de o normă de reprezentare de aproximativ un europarlamentar la 700.000 de locuitori.

Principiul proporționalității este aplicat la nivelul întregii Uniuni. În funcție de rezultatele obținute de fiecare partid european la nivelul întregii Uniuni, este determinat numărul de europarlamentari care revine fiecărui partid.

În funcție de numărul de europarlamentari la care are dreptul, fiecare partid european determină numărul de europarlamentari care îl va reprezenta din fiecare stat, în funcție de rezultatele obținute la nivel național, unde

candidații fiecărui partid sunt clasificați în funcție de numărul opțiunilor care au fost exprimate pentru ei.

Reforma electorală sau reforma Europei?

Aceste propuneri acoperă elementele esențiale care trebuie să stea la baza unui nou sistem electoral pentru alegerile europarlamentare. Desigur, discuția ar trebui să devină mult mai tehnică până s-ar ajunge la finalizarea unui sistem complet. Și mai important, înainte de a determina exact forma pe care ar trebui să o ia un astfel de sistem electoral european, ar trebui ca liderii europeni și opinia publică să decidă în ce direcție ar trebui să meargă Europa. Se poate argumenta că o reformă de genul celei propuse mai sus ar îndrepta Uniunea Europeană către „Statele Unite ale Europei”, în timp ce multe voci ar putea prefera menținerea actualei diferențe între sistemele după care sunt aleși europarlamentarii, în sprijinul unei „Europe a națiunilor”. Totuși,

uniformizarea modului în care sunt aleși europarlamentarii nu intră în contradicție directă cu „Europa națiunilor”, ci doar are menirea de a asigura o echitate din perspectiva legitimității pentru toți europarlamentarii: toți au același statut și aceleași atribuții în forul în care sunt aleși, deci ei ar trebui aleși după aceleași reguli. Doar așa vom putea avea cu adevărat alegeri europarlamentare și nu alegeri naționale pentru Parlamentul European.

Note:

¹ Aceste propuneri au fost prezentate de autor și pe platforma www.thinkaboutit.eu, într-o competiție destinată blogerilor din statele membre ale Uniunii Europene, organizată de European Journalism Center. Ele pot fi găsite la adresa <http://www.thinkaboutit.eu/author/georgeiulianjigla/>.

² Raportul poate fi găsit la adresa http://www.europarl.europa.eu/eplive/expert/multimedia/20090303MLT50670/media_20090303MLT50670.pdf



Adrian Grecu

Pasăre 1

teatru

Baia Mare, tărâmul făgăduinței

Claudiu Groza

Nu mi-aș fi imaginat niciodată, probabil, că „portretul” unui oraș își poate găsi o reflexie speculară plină de culoare și farmec într-un spectacol de teatru. S-a întâmplat, însă, la Baia Mare, unde regizoarea Ana Mărgineanu și dramaturgul Ștefan Peca au inaugurat un program teatral ambițios, prin care vor să reconfigureze, punând-o în ficțiune, „aura” publică nu mereu strălucitoare a orașelor românești. O formă de artă angajată, dar deloc militant-didactică, concretizată la Teatrul Municipal al orașului nordic în spectacolul *Povești adevărate complet inventate despre Baia Mare*.

Spectacolul este construit secvențial, diacronic, cu proiecții în trecut și viitor. Peca exploatează perfect elemente caracteristice ale spațiului vizat dramaturgic. Prima secvență redă „ieșirea la lumină” a unui pictor-hoț blocat într-un puț de mină de aur, cândva la începutul secolului 20, cu tema recurentă și simbolică a tabloului „Femeia din abis”, apoi acțiunea se mută în anii '80 ai veacului trecut, într-o familie ce-și ferește copilul de ochii indiscreți ai vecinilor – e un „copil de aur”, marcat într-un fel bizar de poluarea orașului. Mai apar de-a lungul piesei niște recuperatori de bani „în exercițiul funcțiunii”, doi homosexuali care descoperă „virtuțile” unei așa-zise „ecologii perfecte”, prelungind firul roșu al intrigii către apoteoza scenei finale, în care, într-un viitor îndepărtat, Baia Mare e orașul în care vrea să imigreze toată lumea, orașul oamenilor de aur, cei care prosperă în atmosfera poluată. Cercul se închide prin revenirea la scena inițială, trecând prin toate celelalte, marcând universul ouroboric, „cercul vicios” al acestui spațiu „perfect”, vicios-perfect în ordine simbolică.

Orizontul de semne al spectacolului este abundent și edifică treptat o anume dispoziție de receptare. Extrem de amuzant, rizibil în anumite scene, agreabil-muzical în altele, spectacolul nu este deloc ușurel. Dimpotrivă, emoția unor secvențe, precum cea, foarte puternică, a „copilului de aur”, persistă în memoria spectatorului, marcând abilul joc de semnificații al temei „paradisului” din viitor, în contrast cu „iadul” trecutului.

Există în spectacol câteva elemente ce potențează dinamica acțiunii, de la conturarea sintetică dar relevantă a comunismului – părinții „copilului de aur” se ocupă de înmormântări și, cum la Baia Mare mor mulți din cauza ploii acide, cei doi primesc diverse cadouri pentru „prioritate” – la atmosfera SF, de *Star Trek*, a scenei din 2128, când „imigranții” sunt întâmpinați de locuitorii de aur ai orașului prin cântece voioase. În maniera sa binecunoscută, Ștefan Peca uzitează detalii subtil-definitorii în text: geneticaianul care e socotit „descoperitorul” supraviețuirii prin poluare se cheamă Dragoș – e un întemeietor, așadar – , băștinașii băimăreni îi întâmpină pe imigranți coborând din „cer” etc.

Ana Mărgineanu a construit un spectacol „spectaculos”, așa spune, exploatarea foarte bine spațiul întregii clădiri a teatrului. Prima scenă are loc în subsolul scenei, cu eșafodajul de bârne perfect asimilabil unui puț de mină, apoi publicul urcă pe scenă, unde actorii vor juca inclusiv în

spațiul dintre scaune sau în spatele acestora chiar. Această formulă asigură dinamismul, „priza” spectacolului, angajând publicul în ritmul reprezentației și eliminând eventuali timpi morți. Scenografia lui Mihai Vălu permite schimbarea decorurilor cu o anumită ușurință. Într-un colț se află apartamentul sărăcăcios al celor doi „îmbălsămători”, în cel opus decorul mobil al casei unde vin recuperatorii, în timp ce prim-planul construiește-deconstruiește spațiul restaurantului unde se întâlnesc cei doi iubiti homosexuali. Orchestra – pentru că unele scene sunt de *musical*, live, remarcabil stăpânite de actori și muzicieni, într-o sincronizare notabilă – are și ea un loc tot pe scenă, completând „culoarea” ansamblului (linia muzicală aparține lui Ștefan Peca, orchestrația lui Călin Ionce). Actorii nu doar cântă, ci și dansează, într-un „avânt al prosperității” ușor ipocrit, precum *bucuria* corporatistă (coregrafia: Andreea Duță).

Cei opt protagoniști ai spectacolului joacă unitar, susținut, cu o plăcere evidentă, în ciuda solicitării impuse de reprezentație, mai ales în scena dinspre final. Ioan Codrea e profund, aproape mistic, în scena din mină, Sorin Miron prinde perfect nuanța rolului de tată de familie în anii comunismului, Gabriela del Pupo conturează admirabil „personalitatea” pițipoancei dintr-o scenă, George Costin strălucește, în spiritul acțiunii, în viitorul luminos al Băii Mari, Gabriela Chirilă, Sanda Savolszki, Ionuț Mateescu și Kriszta Vălu completează echipa de scenă, fiecare cu prezență notabilă. Partiturile actoricești permit fiecărui interpret să aibă prim-planuri, ceea ce e un merit al concepției regizorale. De altfel, Ana



Gabriela Chirilă și Sorin Miron în *Povești adevărate...* Mărgineanu a construit un spectacol complex, în care registrele alternează, de la cel emoționant la cel dezlănțuit-amuzant, cu treceri prin deconstruirea unor clișee, introducerea unor gaguri scenice și o bună conducere a dezvoltării scenice.

Povești adevărate... e un spectacol de văzut, chiar și de ne-băimăreni. Un spectacol viu, agreabil, dar nu relaxant, ci mai degrabă problematic, în care se vorbește despre viață, în rama fascinant-semnificativă a *femeii din abis*, a aurului transformat în piele, a viselor care nu mor niciodată.

Pulcinella și măgarul diavolului

Gaspare Nasuto e unul dintre puținii păpușari italieni care mai păstrează tradiția de cinci secole a teatrului de marionete napolitane, o formulă teatrală spectaculoasă mai ales prin tehnicile vocale folosite, o probă de mare virtuozitate artistică. Nasuto s-a aflat la Cluj anul trecut, prezentând un spectacol impresionant, un *one man show* pe teme ale *commediei dell'arte*, stabilind și o colaborare cu Teatrul de Păpuși „Puck”. Recent, actorul și regizorul italian a revenit la „Puck”, montând, cu actorii teatrului clujean, un nou spectacol, *Pulcinella și măgarul diavolului*.

Montarea, colorată, ușor licențioasă, în spiritul teatrului popular, dar potrivită și pentru copii și pentru adulți, gama sa de semnificații fiind îndeajuns de bogată, exploatează câteva din temele predilecte ale teatrului de marionete medieval.

Evident, eroul principal al spectacolului e Pulcinella, *factotum*ul universului păpușeresc. Ca întotdeauna, el are o iubită, filonul erotic fiind unul semnificativ pentru *commedia dell'arte*, iar experiențele pe care le parcurge sunt adevărate probe de șiretenie și abilitate „socială”. Aici, Pulcinella se răfuiește, de bună seamă, cu diavolul, ca și cu o vrăjitoare rea. Nu lipsesc bastonadele, deseori zgomotul sec al „oaselor

zdrobite” acompaniind scevențele acțiunii.

Spectacolul are ceva din cruzimea neverosimilă întrucât șarjată a desenului animat.

Nasuto – care este și autor al scenariului – a edificat un spectacol colorat, amuzant, savuros în replici și plin de vitalitate în acțiune. Scenografia lui Epaminonda Tiotiu a permis o schimbare eficientă a spațiilor de joc, figurate prin diverse elemente ale decorului. Virtuozii montării au fost însă, indiscutabil, actorii, care și-au asumat foarte bine „provocarea” unei formule de spectacol solicitante, întrucât presupune o mânăuire complexă a marionetelor, într-un spațiu de joc redus. Dana Bonțidean, Ramona Atănăsoaie, Anca Doczi, Călin Mureșan și Rareș Stoica au oferit un spectacol ritmat, bine finisat și interpretat profesionist.

Pulcinella și măgarul diavolului aduce în teatrul de păpuși clujean o nouă dimensiune spectacologică, semnificativă pentru anvergura artei de marionete, ce înglobează tehnici interpretative și dezvoltări semantice demne de reevaluat.

film

O secundă de viață

Ioan-Pavel Azap

Dacă nu pot vedea toate filmele care rulează la cinema (mă rog, cred că se poate dar nu merită), mă simt obligat să văd toate filmele românești, deși în cazul multora (al majorității?) știu din start că sunt o țepă (mai mult sau mai puțin... ascuțită). Partea amuzantă e că dacă începi să compari aceste eșecuri între ele, constăți cu uimire că unele sunt mai proaste decât îți poți imagina – și asta după mii de filme văzute. Drept urmare – prin raportare limitată la elementele unei singure mulțimi: filmele proaste ale cinematografului românesc –, anumite pelicule dobândesc calitate despre care în realitate nici măcar nu poate fi vorba. Ei bine, ultimul film al lui Ioan Cărmăzan, *O secundă de viață* (România, 2009; scenariul inițial de Lucian Dan Teodorovici), oricât l-ai confrunta cu cele mai tembele producții românești ale ultimilor ani – de la, sa zicem nu chiar la întâmplare, *Și totul era nimic* al Cristinei Nichituș până la înfiorătorul *Matilena* al lui Mircea Daneliuc –, se încapățânează să nu cedeze: nu vrea cu niciun chip să aibă o minimă sclipire de cinema în el. O spun cu reală tristețe pentru că Ioan Cărmăzan cel din *Țăpinarii* (1982) și *Lișca* (1983) era un regizor viguros, care amenința serios top-urile „frunțașilor” anilor '80 (Pița, Daneliuc, Nicolaescu ș.a.). Nici *Casa din vis* (1993, pe un scenariu de Ioan Cărmăzan și Fănuș Neagu) nu era de lepădat, dimpotrivă: pe lângă o poveste veridică, puternică, cu personaje vii, autentice, pline de viață, conține și cea mai frumoasă secvență de dragoste din cinematografia română, avându-i protagoniști pe Maia Morgenstern și Dan Badărău. După '90 (scenariul la *Casa din vis* a fost scris și filmul aprobat înainte de decembrie 1989), dezamăgirile vin în rafală: *Raport despre starea națiunii* (2004) este absolut ininteligibil; *Lotus* (2004) se vrea, de-a valma, thriller, comedie dramatică, film de dragoste, film psihologic, film mitic ratând nonșalant pe toate planurile; *Maigo* (2006) este o peliculă realizată la nivelul unui amator bine intenționat, care promitea totuși, la rigoare, că în următorul film Cărmăzan va fi coerent și inteligibil – însă din nefericire n-a fost să fie.

O secundă de viață nu se mulțumește să se inspire (mult prea) liber din *Cercul nostru vă prezintă*, ci face pur și simplu praf romanul lui Lucian Dan Teodorovici. De altfel, scriitorul moldav s-a dezis public de film, citez de pe blogul acestuia: „[...] inițial scenariul mi-a aparținut. Modificările consistente făcute însă de regizor au dus scenariul meu în alte zone decât cele inițiale, până-ntr-acolo încât îl făceau extrem de greu de recunoscut”. Ce-i drept nu-i păcat: nici cel mai binevoitor spectator-cititor, nici cel mai înverșunat fan al lui Cărmăzan nu poate să nu recunoască faptul că între roman și film nu există absolut nicio legătură ideatică, de substanță. În cartea lui Teodorovici, eroul-narator este un sinucigaș „de profesie”, care se expune zilnic pe pervazul ferestrei garsonierei sale de la etajul cinci, așteptând impulsul suicidal, impuls care întârzie și despre care el știe că de fapt nu va veni niciodată. Cartea numără nu mai puțin de trei astfel de „profioniști”: povestitorul însuși; un amic, fost teolog, care după ce a încercat să se sinucidă contactând o boală venerică, strânge bani pentru o comă alcoolică de calitate: zece litri de whisky din cel mai fin pe care să-l dea pe gât asistat de narator; în fine, un vagabond pripășit în gară, locuind într-o locomotivă, care se tot spânzură – dar numai când e sigur că e cineva în preajmă să-l

salveze *in extremis*. Cu acesta din urmă protagonistul cărții se procopsește după ce-l salvează atât din ștreang cât și dintr-o încăierare în care „spânzuratul” pocnește o prostituată cu un scaun în cap și tot restul cărții se întreabă dacă a omorât-o ori ba. (Unui singur personaj îi reușește sinuciderea în roman: amantei mai coapte a eroului, dar aceasta este o „amatoare” așa că nu se pune.) Lucian Dan Teodorovici povestește toate acestea fără încrâncenare, detașat, mai degrabă trist-amuzat de ridicolul, de tragi-comicul personajelor lui, decât problematizând abisal pe marginea, vezi Doamne, a singurei dileme filosofice, existențiale care merită problematizată, luată în seamă: a te sinucide sau a nu te sinucide? Cu minime ajustări, impuse de specificul narațiunii cinematografice, romanul putea fi transformat într-un foarte bun film, dacă regizorul ar fi avut inteligența de a nu se abate prea mult de la litera și spiritul cărții, dacă ar fi empatizat cu personajele și mai ales dacă ar fi abordat ușor mai degajat, ceea ce nu înseamnă superficial, substanța cărții. (Sunt secvențe aproape gata decupate în roman, cum ar fi aceea în care eroii noștri răstoarnă, ca într-o comedie bufă, găleata cu whisky, secvență din care în film se alege praful.)

Ei bine, cum am spus, Ioan Cărmăzan măcelărește pur și simplu romanul, vrând, asemeni unui adolescent puber, să rezolve dintr-o lovitură toate problemele morale și filosofice ale umanității. Regizorul își amintește din când în când că a pornit totuși de la o carte și atunci introduce ca nuca în perete „citate” din aceasta, probabil spre deruta spectatorului, care oricum nu înțelege nimic. În film, pe eroul principal îl cheamă Edgar Furman și e evreu, bunicii lui au murit la Auschwitz, părinții într-un accident, iar el a fost crescut de un unchi dinspre bunici, care moare cu p...a în mână, la 90 de ani, făcând pipi. (De ce eroul e evreu? De ce bunicii au murit la Auschwitz? De ce unchiul făcea pipi când a murit? Uite de-aia, na!) Cel salvat de el se numește Socaliuc, a fost crescut la orfelinat, trăiește, e adevărat, într-o locomotivă veche, dar acolo, în locomotivă, are o mică bibliotecă de specialitate: Cioran, Nae Ionescu – din care și citează la un moment dat! –, cred că și Camus, poate oleacă de Sartre. (De ce? Tot de-aia, na!) Lipsesc însă impardonabil Dostoievski și Paulo Coelho!... Teologul se numește Daniel și nu se mulțumește doar să se „fals-sinucidă”, ci pune și de-o sectă care, asta da originalitate!, propovăduiește amorul liber și bisexual. (Cum de ce? Tot de-aia, na!) Pe de altă parte, fosta iubită a lui Furman, Mara, ajunge iubita lui Daniel, apoi, după luni de absență, se întoarce la primul iubit, iar când tânărul o refuză, adică îi spune că n-are rost, că n-a iubit-o niciodată sau că n-o mai iubește (mă rog, tot un drac!), asta, Mara, disperată, își caută părinții și descoperă – greșos, absolut tembel și inutil – că aceștia, oameni de vârsta a treia spre a patra, au un fericit menaj în patru, alături de doi gemeni juni: unul pentru el, unul pentru ea, după care, aflând Mara și că are SIDA, dar de fapt n-are!, se sinucide pe bune. (De ce oare? De-aia, na!) Poliștii din film sunt toți tembeli și caricaturali. (De-aia, săc!) La începutul filmului apare și Maia Morgenstern, în postura unei administratoare de bloc și în cel mai penibil rol al său. La un moment dat un Christ de lemn plutește prin fața aparatului de filmat care panoramează circular curtea blocului



– în intenție citat din *La dolce vita*, în fapt exercițiu de licean care crede că el a descoperit roata... Mai sunt multe, multe alte aberații care nu se leagă sub nicio formă în *O secundă de viață*, dar n-am reușit să le rețin pe toate, iar decât să revăd filmul prefer să mă urc pe pervazul ferestrei... (De ce? De-aia, na! Ce, io n-am voie?)

Nimic n-are noimă în acest film. Scenariul este dezlânat, cu burți inutile, în care sunt introduse arbitrar fragmente din roman. Încadratura și unghiulația sunt cu ceva mai prejos decât în cele mai banale și anoste scheciuri tv (operator: Marius Ivașcu). Jocul actorilor este lamentabil, în frunte cu Andrei Pandele (Edgar), care râde tot timpul fără rost (singura scuză ar fi că râde de situațiile penibile în care este pus sau de indicațiile regizorale, pe care ori nu le înțelege dar se preface că da, ori le înțelege și atunci...), până la Cristian Iacob (Daniel), jenant (sau jenat?) de fiecare dată când apare în cadru. Cel mai șifonat din toată această însăilare iese Costel Cașcaval (Socaliuc), actor cu un mare potențial (v. *Terminus Paradis* al lui Lucian Pintilie sau *Italienele* lui Napoleon Helmis), căruia i se face un enorm serviciu cu acest film (cred că numai în *Dublu extaz* al lui Iulian Mihu a mai fost atât de prost exploatat). Cât despre Antoaneta Cojocaru (Mara), interpretarea ei e plată ca o scândură de călcat dar în schimb are săni frumoși.

Dacă la Lucian Dan Teodorovici – fără a fi vorba despre un mare roman, ci despre o carte absolut onorabilă –, în spatele jovialității păguboase, a eroului-narator în primul rând, se conturează o dramă autentică, defel demonstrativă ori voluptuos-sordidă, la Ioan Cărmăzan tocmai ostentativitatea pseudofilosofică (de fapt, numai *pseudo*) este cea care dă lovitura de grație filmului, anulându-i până și „șansa” de a concura cu cele mai proaste pelicule românești pre- și postdecembriste.

O secundă de viață este o experiență traumatizantă pentru spectatorul imprudent care se aventurează în sala de cinema. Eu unul m-am ciupit și mi-am tras palme din cinci în cinci minute ca să rămân până la final; celălalt spectator a rezistat – cu stoicism totuși – doar ceva mai mult de o oră.

colaționări

Penele din parabola pernei

Alexandru Jurcan

În parohia și școala Saint Nicolas din Bronx totul pare perfect orânduit. Sora Aloysius – directoarea – e mulțumită de profesori și elevi. Are probleme doar cu becul din biroul ei. Mereu pâlpâie, se stinge, polemizând parcă în adieri de premoniții. Sora folosește atunci un baston care-mi amintește de furca diavolului. Privită de sus, Aloysius e însăși Satana în dezlănțuirile ei malefice.

Astfel și-a început piesa de teatru *Doubt* autorul John Patrick Shanley (care a primit un Oscar pentru scenariul la *Moonstruck*). Scrisă în 2004, piesa a avut un imens succes: 525 de reprezentații la New York. Patrick Shanley a declarat: „Voiam să explorez ideea că îndoiala este – prin natura sa – infinită”. Iată că în 2008 autorul ramifică propria sa piesă într-un scenariu și... deodată se hotărăște să fie regizorul filmului *Îndoiala*, cu Meryl Streep (sora Aloysius), Philip Seymour Hoffman (părintele Flynn) și Amy Adams (sora James). La filmări a asistat sora Margaret, care a ajutat-o pe Meryl Streep să-și pună boneta și să-și perfecțeze detaliile. Actorii sunt geniali (n-are rost să ocolesc acest epitet). Mai are nevoie Meryl de vreun Oscar? Sora ei Aloysius e suspiciunea însăși, insinuarea macabră, îndoiala putredă, intoleranța oarbă, opacitatea inflexibilă. Ca o veritabilă cotoaroanță, ea devine simbol al bărfei. Cu boneta prea largă, cu ochelarii imenși, directoarea Aloysius își strânge buzele într-un tic malițios, distant, rece, acuzator. Limbajul ei aluziv, echivoc bântuie mișcarea de invidiat a dialogului „Vântul se schimbă – conchide ea. Cădem ca piesele de domino”.

Tensiunea suspiciunii merge spre insuportabil.

Ea e convinsă că părintele Flynn, sub înfățișarea bonomă, carismatică, întreține relații obscure cu elevul negru Donald Miller. Fără dovezi, înarmată cu certitudinea ei și cu rictusul absolutizării, sora Aloysius o cooptează la început în capcana suspiciunii pe sora James, care – în final – se va retrage spre alte convingeri. Într-o gradație irespirabilă, războiul directoarei nu mai poate fi oprit, precum penele din parabola pernei tăiate. Așa spune părintele Flynn în predică, asemănând puterea ireversibilă a bărfei cu fuga penelor din pernă. Da, nu le mai poți readuna și astfel începe efectul nociv al bărfei. Imaginea penelor agresive ce cad peste un oraș aproape pustiu devine emblematică pentru disconfortul neostoit al denigrării, în consonanță cu imaginea frunzelor risipite de furtună, pandant al revoltei naturii. Părintele Flynn vrea să urnească încăpățănarea obsesivă a directoarei, încercând să dezmoștească vreo coardă sensibilă: „Unde îți este compasiunea?”. Răspunsul ei taie orice posibilă speranță: „Undeva unde tu nu ai acces la ea”. Nu suntem în filmul lui Almodovar despre culisele flagrante ale mânăstirii, nici în *Maica Ioana a îngerilor* de Kawalerowicz, unde sucombarea spiritului e mai mult decât evidentă, ci ne aflăm în plină îndoială, unde niciun verdict nu e posibil. Fragilitatea rațiunii umane, afișată în final de zguduirile derutate ale directoarei, alege un final expedit, facil, neconvingător, brusc.

Poate că de aici se desprind, retroactiv, scăderile filmului, care rezistă – totuși! – prin jocul actorilor, ce înobilează fiecare fibră a dialogului ireproșabil. Scenaristul Shanley îl depășește subtil pe regizorul...



Shanley. Orice s-ar spune, jocul lui Meryl Streep fascinează. Nu de multe ori mi s-a întâmplat să uit convenția filmică și să-mi vină s-o strâng de gât pe... sora Aloysius, descoperindu-mi astfel – cu stupoare cinefilă – înclinații violente. Numai o minte genială a putut crea un asemenea rol într-un registru ireproșabil, în care detaliile se conjugă într-un întreg extrem de veridic.

RocknRolla

Lucian Maier

RocknRolla e tare întortocheat – fără a fi și abscons, precum precedentul proiect al lui Ritchie, *Revolver*, ceea ce aduce un plus de relaxare la final. Atît se tot înșeală unii pe alții în film încît, în afara cazului în care aș fi luat notițe în timp real ca să am acum o schemă a parcursului fiecărui personaj, reconstruirea narațiunii de pe ecran e o treabă dificilă. Ce e clar, însă, e că m-am simțit bine pe toată durata proiecției. Nu am hohotit ca un apucat, nici nu am avut surprize – în relație cu ceea ce ar însemna un Ritchie clasic după *Lock, Stock & Two Smoking Barrels* ori *Snatch* –, dar în niciun caz nu m-am plictisit.

Acțiunea din film ajunge la timp în societatea românească pentru a prinde în direct melodrama Popoviciu-Băescu-Becali. De altfel, personajele din film pot căpăta fără probleme nume autohtone și povestea funcționează de minune. În centrul istoriei de pe ecran sînt afacerile imobiliare. Un grangure de vîrsta a treia, Lenny Coyle (un rol neașteptat de bun și de exotic pentru ceea ce știam despre Tom Wilkinson) controlează dedesubturile acestui domeniu, nimic nu mișcă fără știrea și blagoslovenia sa. Ritmul cardiac al poveștii începe să crească atunci cînd un magnat rus, Uri, are nevoie de ajutorul lui Lenny. Acesta devine receptiv contra unei sume considerabile – cu ajutorul căreia unge mecanismele statului și datorită căreia propriului sac îi crește burtica. Stella (Thandie Newton), contabilă lui Uri, tre' să

facă pierdută suma respectivă. Doar că nu o face pierdută în favoarea lui Uri, ci în favoarea ei, cu ajutorul unor bandiți locali care își spun *The Wild Bunch* (Gerald Butler și Idris Elba). Mulgerea lui Uri de către Stella și dispariția picturii favorite a lui Uri – pe care, în semn de apreciere și încredere, i-o împrumută temporar lui Lenny – declanșează o serie de contre între toate taberele implicate în narațiune, fiecare lovind trupul celui alt din ce în ce mai serios. Fracturile nu se lasă îndelung așteptate.

„RocknRolla” e un tip de felul celor de mai sus, șmecher care iubește banii, dedesubturile, drogurile sau sexul. Dar și în clasa asta există unii adevărați de tot, care pot să le aibă și să le facă pe toate în același timp. Ei reprezintă viitorul. Iar viitorul ajunge aici (în prezent, în film) prin rockerul Johnny Quid, un miserupist absolut, care trage toată ziua cocaină și își elevează spiritul în meditații alese. El e buricul pămîntului în film, piatra filosofală căutată de toți, Elvis Presley, oracolul de la Delphi, Elodia *reloaded*, sfîntul Graal, Bugs Bunny și Roma. Toate drumurile duc la el și adevărul adevărat el îl aduce pe masă. Finalul deschis al proiectului actual îl anunță pe Quid drept mare mahăr într-un viitor film. Thandie Newton spunea că Ritchie a gândit *RocknRolla* ca parte a unei trilogii, pe care ar dori să o materializeze în cazul în care filmul acesta ar avea succes.

Precum în toate proiectele însemnate ale lui Guy Ritchie, și aici în prim-plan e stilul. *RocknRolla* e o pagina de *british pulp-fiction*, cu dialoguri spumoase scrise în jargonul mitocanilor cu ștaif, cu ritm susținut, cu o trimitere *comics-trăznită* la dansul de socializare din *Band à part* (înțelegerea Stellei cu One-Two cu privire la a doua tranșă de bani), cu montaj, efecte și mercenari de *videogames* (urmărirea *sălbaticilor* de către oamenii lui Uri – ironizată de piesa *We Had to Love* compusă de The Scientists), cu trimiteri ironice la realitate (aluzia la Roman Abramovic, prin Uri, ori procesul de *mirungere* a funcționarilor statului de către Lenny) sau cu descrieri ironice ale personajelor din interiorul poveștii, prin intermediul unor filme britanice, reciclate ironic și ele (Tank, un alt caracter sensibil, urmărește în mașină *The Remains of the Day* sau *Pride and Prejudice*).

Odată cu *RocknRolla* m-am bucurat să constat că Ritchie revine la forma inițială. Astfel are toate șansele să rămînă în istoria cinematografului (britanice, măcar) nu ca soț al Madonnei, ci ca văr de gradul doi al lui Tarantino. *Swept Away* a fost o poveste concepută pentru și cadourisită Madonnei. *Revolver* e o poveste în care influența Madonnei se vede în fabulațiile cabalistice ale personajelor, iar chinul lui Ritchie în misterioasa abordare a problemei *ego-ului*. Acum lucrurile s-au mai îndreptat: Madonna a plătit serios pentru daunele aduse carierei lui Ritchie (separarea de cîntăreață i-a adus britanicului peste cincizeci de milioane de lire sterline), iar regizorul a revenit la rețeta care l-a consacrat.

85. Nina Behar

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

„Dacă opera de artă este un lucru adăugat lumii, filmul despre artă are același drept să vorbească despre ea, la fel cum orice alt fel de film are dreptul să vorbească despre tot ce alcătuiește lumea.”¹

Aceasta este, poate, cea mai importantă concluzie pe care regizoarea de film documentar Nina Behar o dezvoltă în lucrarea de doctorat *Le Film sur l'Art, Art sur l'Art*, după o carieră cinematografică (în general filme despre artă) desfășurată în trei țări: România, Israel și, la final, Franța – acolo unde își va susține doctoratul.

La 49 de ani, în 1979, când hotărăște să părăsească Israelul și să plece în Franța, va conchide cu amărăciune că se găsește la sfârșit de carieră. Realizase până atunci 37 de filme documentare și era firesc să se găsească în vârf de formă artistică. Atunci decide ca activitatea artistică să se încheie și locul acesteia să îl ia, sub formă de confesiune sau testament, o cercetare științifică sub forma unui doctorat – demers unic în ansamblul teoriei și practicii lumii filmului documentar. România nu a avut aproape niciodată contribuții majore în ceea ce privește nașterea unor teorii (vezi Grierson) sau tendințe (vezi Vertov) care să fundamenteze arta filmului documentar.²

Abia în 1996, la mai bine de șapte ani de la moartea prematură a artistei, filmele precum și personalitatea acesteia au fost evocate cu prilejul Bienalei Internaționale a Filmului de Artă de la Paris, loc în care era prezentă, la acea dată, elita realizatorilor filmului documentar de artă precum și cei mai reputeți critici (Francois Barat – fondatorul revistei *Cahiers du Cinéma*, Alain Jaubert, Anne Tronche, Gisele Breteau Skira – inițiatorea și coordonatoarea Bienalei). La noi această evocare a venit 12 ani mai târziu prin evenimentul de care am vorbit mai pe larg în numărul trecut.

Cartea Ninei Behar devine din această perspectivă o lucrare fără de care înțelegerea resorturilor intime ale filmului documentar dedicat tematic filmului de artă – în cazul Ninei Behar dedicat picturii – nu este posibilă. Beneficiind de experiența autoarei în filmul documentar și de o impresionantă cultură cinematografică (a filmului documentar și deopotrivă a filmului de ficțiune universal, având acces la un excelent aparat critic care trece dincolo de lumea filmului documentar atingând în esență domenii ca estetica și semiotica – de la Henri Agel la Iuri Lotman sau de la Michel Foucault la Erwin Panowski), cartea Ninei Behar *Filmul de artă, Artă despre artă* este una dintre acele lucrări esențiale, de mare valoare spirituală, care se adaugă zestrei universale în domeniul cercetării filmului documentar despre artă.

Încercând încă din debutul cărții să răspundă unor întrebări vitale³, Nina Behar răstoarnă dimensiunile cunoscute și recunoscute ale limbajului cinematografic. Ea propune o nouă scară valorică a planurilor cinematografice:

Plan foarte general (P.F.G.) = tabloul în ramă filmat pe un fond

Plan general (P.G.) = tabloul în ramă

Plan mijlociu (P.M.) = tabloul în întregime, fără ramă

Plan american (P.A.) = formele identificabile ca obiecte (în pictura figurativă sau corespondentul lor în pictura nonfigurativă)

Plan apropiat (P.A.) = formele „știrbite” de cadrul cinematografic, dar identificabile

Prim plan (P.P.) = capul, într-un portret

Prim plan foarte mare (P.F.M.) = un fragment de față sau corespondentul lui

Plan detaliu = tușa

Dacă rama tabloului ar fi echivalentul ramei sau încadrării care cuprinde planul ansamblu al Grand Canion-ului din filmul *Diligența* al lui John Ford, tușa ar putea fi buzele lui Kane rostind „Rosebud”. Între cele două dimensiuni se întinde „câmpul de bătaie” al analizei despre artă a regizorului de film documentar. Practic munca acestuia începe acolo unde sfârșește limbajul filmului de ficțiune: tabloul, pictura filmată în limitele ramei ei devine în filmul de ficțiune un Plan detaliu. Dincolo de acesta începe infinitul mic și cu acesta, spune Nina Behar, începe filmul documentar despre artă, acel gen al filmului despre care Marcel L'Herbier credea că „arta filmului găsește în filmul despre artă o consacrare pe cât de înaltă pe atât de admirabilă”⁴. Desigur menirea unui astfel de documentar este, dincolo de o strictă informare, „să șintească mai departe, ambiția lui este să provoace emoție estetică, dorința lui este să fie artă”⁵.

După ce s-a apropiat și a aprofundat sensuri uneori nebănuite din opera picturală a unor importanți pictori români (Pallady, Ghiață, Luchian, Grigorescu, Petrașcu), exilul înseamnă pentru Nina Behar doar două filme dedicate artei: *Pictorul Moshe Bernstein* (realizat în Israel în 1975) și *Devy Tuszynsky* (ultimul ei film, realizat la Paris în 1986).

Pictorul Bernstein se prezintă privind-se într-o oglindă. Nina Behar filmează oglinda ca și cum am vedea un autoportret. Pictorul se privește, prin urmare, în aparatul de filmat. Aceasta pare să fie oglinda dar și viitoarea pânză de pe care chipul pictorului ne poate privi în eternitate. Orice pictură este lipsită de grai. Omul nu vorbește. Audiovizualul nu a penetrat, din fericire, pictura. Dar pictorul ne vorbește în *oglindea-pânză-șevalet-cameră de filmat*: „Când mă privesc într-o oglindă nu mă văd pe mine, nu-mi văd chipul ci... Israelul cu tot poporul lui”. Apoi camera de filmat intră în acel *foarte larg plan* care ne arată picturile în rama lor, vedem chipuri mai ales de oameni, de evrei în a căror privire (plan strâns, tușă) vedem suferința. Suferința și vina de a fi evreu, suferința experienței lagărelor naziste, suferința unei supraviețuiri-culpe care închide în fiecare clipă disperarea eternității. În urma explorării acestor chipuri, Pictorul încetează a mai vorbi. Tace și ne privește. Pare să treacă dincolo de pânză printr-o totală identificare cu durerea semenilor lui, devenind astfel propriul său prizonier. Și de pe chipul acestuia camera se retrage dincoace de câteva gratii astfel încât el, Pictorul, se așază cuminte în acea universalitate a gândirii și simțirii arestate.

Devy Tuszynsky are atelierul undeva în nordul Parisului, într-un cartier liniștit plin de atelierele unor alți artiști mai mult sau mai puțin cunoscuți. El, artistul Devy Tuszynsky, nu este pictor. Este un miniaturist. În lucrările acestuia fețele oamenilor, a acelor care au resimțit

Nina Behar
FILMUL DESPRE ARTĂ,
ARTĂ DESPRE ARTĂ



UNATC Press 2009

Holocaustul, chipurile acestora se topesc în obiecte sau forme aproape insesizabile. Dacă pictura, văzută cinematografic, începe acolo unde nu mai poate penetra Marele Cinematograf, miniatura este cea taină care începe dincolo de saturația coloristică a picturii. Miniatura este acel ultim microcosmos la care artistul are acces. O lume surprinsă prin cercuri, spirale, unduire. Regizoarea Nina Behar panoramează peste *întinderile* desenelor lui Tuszynsky ca și cum acestea ar fi oglinda – din nou oglinda – interioară a artistului. De aceea, pentru a nu perturba arta și artistul, aceste mișcări sunt *mute*, încete, ca și cum ele, desenele, s-ar naște atunci pe loc sub obiectivul camerei de filmat. Aici arta artistului, emoția lucrărilor acestuia se contopesc cu sentimentele Ninei Behar. Filmul ajunge artă, găzduire a unei alte arte iar regizorul filmului devine o călăuză așa cum Henri Lemaître, des citat de Nina Behar în cartea sa, credea că „regizorul filmului depre artă trebuie să fie în primul rând un inițiator, un ghid, un pilot care conduce publicul într-o lume bogată și misterioasă”⁶.

Note:

¹ Behar, Nina, *Filmul despre artă, Artă despre artă*, București, Ed. UNATC Press, 2009, p. 122.

² Cu excepția unei lucrări care impune o justă și adevărată – departe de orice mistificare – valorificare axiologică a istoriei filmului documentar. Este vorba de cartea documentaristului și profesorului universitar Laurențiu Damian: *Filmul documentar. Despre documentar... încă ceva în plus*, la care se adaugă inițiativa acestuia de a realiza o surprinzătoare, complexă și longevivă emisiune de televiziune dedicată filmului documentar românesc.

³ Are filmul despre artă legitimitate? În ce anume raporturi opera de artă poate fi reprezentată prin intermediul filmului? Filmul de artă are vreun scop și, asemeni filmului documentar în general, poate aspira la statutul de artă?

⁴ L'Herbier, Marcel, *Film au deuxième degré, Le Belle arti e il film*, Roma, Bianco e nero, no. 58, 1950, p. 50.

⁵ Behar, Nina, *Filmul despre artă, Artă despre artă*, București, Ed. UNATC Press, 2009, p. 24.

⁶ Lemaître, Henri, *Dix annes de films sur l'art, 1952-1962*, Catalog UNESCO, 1956, p. 21.

sumar

Info		
Colocviu Marian Papahagi la ICR Lisabona		2
editorial		
George Jigla	Cum putem avea alegeri cu adevărat "europene"? Câteva propuneri de reformă electorală	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Tratat de echilibristică	4
comentarii		
Florentina Răcățăianu	Literatura română contemporană. O panoramă	5
teoria		
Horea Poenar	Studii în stacojiu (III)	6
istorie literară		
Ion Pop	Un urmuzian: Grigore Cugler	7
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Detectivi; râme și borte	10
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	"Horia" unirii	11
interferențe literare		
Seigiu Pavel Dan	Răsfângeri istorice reale în Crăișorul de Liviu Rebreanu și în Iobagii de Pavel Dan	12
poezia		
Andrei Fishof		15
emoticon		
Șerban Foartă	Culoare către două-trei culori	15
proza		
Wolfgang Klein	Frățiorul Ingo	16
interviu		
de vorbă cu Gabriel Andreescu	"Libertatea de a exista altfel decât ți se permite". Despre reprimarea mișcării yoga în anii '80	18
religia		
philosophia Christiana		
Nicolae Turcan	Filosofia ca pregătire pentru moarte	20
antropologie		
Maiier Veronica	Emblema Sighișoarei. Istorie și legendă	21
geopolitică		
Mihai Alexandrescu	Republica Moldova în geopolitica estică (II)	22
puncte de vedere		
Aurel Sasu	Deprinderea de a sta în picioare	24
dreptul la replică		
Flavius Solomon	Critica istoriografică și criticii săi	26
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	Ecranizări	27
știință și violoncel		
Mircea Oprea	Omul invizibil	28
zapp-media		
Adrian Țion	Economie la imn	29
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	Adi, un lord de la poalele Feleacului	29
Noi apariții la Editura Tribuna		30
muzica		
Mihai Mateiu	Muzică live la Cărturești	31
teatru		
Claudiu Groza	Baia Mare, tărâmul făgăduinței	32
Pulcinella și măgarul diavolului		32
film		
Ioan-Pavel Azap	O secundă de viață	33
colaționări		
Alexandru Jurcan	Penele din parabola pernei	34
Lucian Maier	RocknRolla	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	85. Nina Behar	35
plastica		
Livius George Ilea	Meditații asupra civismului cultural	36

plastica

Meditații asupra civismului cultural

Livius George Ilea

Emblematice în cadrul peisajului citadin contemporan, unele opere de arhitectură sau sculptură monumentală precum Statuia Libertății, Turnul Eiffel sau Opera din Sydney își împlinesc destinul privilegiat de a defini în termenii artelor spațiale comunitatea în care au prins să ființeze. Se insinuează, astfel, ca simboluri vizuale ale locului, depășindu-și contextul istoric inițial în beneficiul unui brand propulsat pe harta noului turism cultural planetar. Există, desigur, și acele nefericite cazuri în care entități spațiale inexpressive, patetice, hilare, catalogabile în registrul kitschului sunt catapultate barbar în ambientul citadin, contravenind oricăror norme estetice minimale de solidaritate și armonie cu ambientul, reclamate de inserțiile târzii în dinamica vie a cetății. Proportia dintre acestea din urmă și primele caracterizează cu destulă acuratețe nivelul de cultură vizuală, civică (și, de ce nu, politică) al populației care le gestionează.

Fără a încerca să rivalizeze cu marile capitale europene occidentale, deși sărac în monumente de for public de certă valoare, precum statuia ecvestră a Sfântului Gheorghe, grupul statuar al Regelui Mathia Corvinul sau „Școala Ardeleană” - ce-și îndeplinesc rolul de repere emblematice -, Clujul și-a apărut, de-a lungul timpului statutul de capitală culturală a Transilvaniei. Anii „tranzitiei” nu au contribuit, din păcate, cum ne-am fi așteptat, la schimbarea în bine a acestei paradigme, majoritatea noilor monumente ridicate, în vârtejul febrei electorale, marcate fiind de conjuncturalism, diletantism sau de inadecvarea amplasamentului și înclinând negativ balanța. Actuala criză financiară mondială pare a nu fi un bun moment pentru a investi în fundamentarea acestui tip de „imagine”, deși în mod paradoxal, statisticile arată că mai toate marile companii transnaționale și-au mărit bugetul pentru publicitate, iar populația nord-atlantică, aparent cea mai afectată, își redescoperă apetitul pentru cultură și interesul pentru (re)definirea propriei identități. Astfel contextualizată, expoziția plasticianului clujean Adrian Grecu, cu titlul generic - „Posibile proiecte pentru Cluj” - deschisă în perioada 27 aprilie - 12 mai 2009 la Galeria Veche a U.A.P., nu a mai apărut a fi o extravaganță pe timp de austeritate, ci, dimpotrivă, o invitație temerară, fie ea și inocentă, cât se poate de motivată la a ne reconsidera/remodela habitatul urban.

„Această expoziție - afirmă autorul - a fost gândită ca o punere în discuție a sculpturii monumentale, ambientale în orașul Cluj-Napoca și nu numai. Spunând aceasta, mă refer la schimbarea modului de abordare, și anume direcționarea interesului spre cetățean, spre om în general, ca principal beneficiar al acestor lucrări de artă în spațiul urban.” Nevoia de reinserare în contemporaneitatea culturală europeană, de umanizare a arealului prin recursul la dimensiunile fizice umane, necesitatea redefinirii

profilului cultural specific spiritului locului - sunt câteva dintre mizele majore vizate de artist în demersul său tranșant. Materiile, mijloacele și canoanele estetice sunt cele ale modernității târzii (*Late Modern*); oțel, sticlă, lumină artificială dirijată se asamblează, conform noilor tehnologii, în compoziții ambientale în general orientate către abstracție și simbol decantat. Proportile consună cu cele ale ființei umane, soclul lipsește cu desăvârșire facilitând „comunicarea directă”, apropierea trecătorului de obiectul estetic detabuizat, astfel, la nivelul percepției tactile. Imaginea plastică tinde să fie interactivă, incluzând în „programul ei genetic” dinamica oglinzirii elementelor ambientale, cât și modificările cromatice cauzate de regimul de iluminare diurn/nocturn.

Sunt expuse, cu totul, șapte lucrări de sticlă cu neon și șapte proiecte 3D de sculpturi ambientale, realizate pe panouri de mari dimensiuni configurând posibile monumente integrate virtual în spațiile concrete ale polisului clujean. Se remarcă, astfel, abilitățile tehnice și artistice ale autorului, în mod fericit însumate de dubla sa formație profesională - artistul fiind atât absolvent al cursurilor Facultății de Fizică a Universității Babeș-Bolyai cât și licențiat în artele plastice, profil ceramică-sticlă-metal la „Ion Andreescu”. Preocupările în domeniul multimedia ale plasticianului Adrian Grecu (în prezent web-designer de succes și realizator de video-clipuri și generice destinate televiziunii) se regăsesc la modul imediat în prezentarea proiectelor 3D, dar și în ideatica generală a abordării temelor, în disponibilitățile speculativ-afective declanșate în jocul cu infinita curgere a universului, și, nu în ultimul rând, în responsabilitatea sa civică. Modul de a gândi/de a configura bipolar al artistului pare a se cristaliza tot mai limpede, cu fiecare lucrare în parte, manifestându-se într-o sporită suplețe de a utiliza contrastele, fie ele de volum, textură, consistență, formă, culoare sau lumină. Idealul său - în cadrul acestui plonjon în tridimensionalitate - rămâne puritatea formelor geometrice esențiale și dialogul fertil cu lumina, percepută atât ca eternă forță revelatorie, cât și în ipostaza sa luciferică de generatoare a iluziei.

Prospețimea, sinceritatea acestei tentative de integrare dinamică a noilor standarde europene, contagiosul său idealism de tip juvenil, că „trebuie și se poate”, cât și atașamentul față de urbea sa natală caracterizează viziunea urbanistică a plasticianului Adrian Grecu, recomandând lucrările sale ca o temă de meditație, supusă atenției nu doar factorilor de decizie din zona urbanisticii și responsabililor „departamentului de imagine” al Clujului, ci și tuturor concitadinilor noștri preocupați de respirația culturală vie a „metropolei” transilvane.

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

