

TRIBUNA

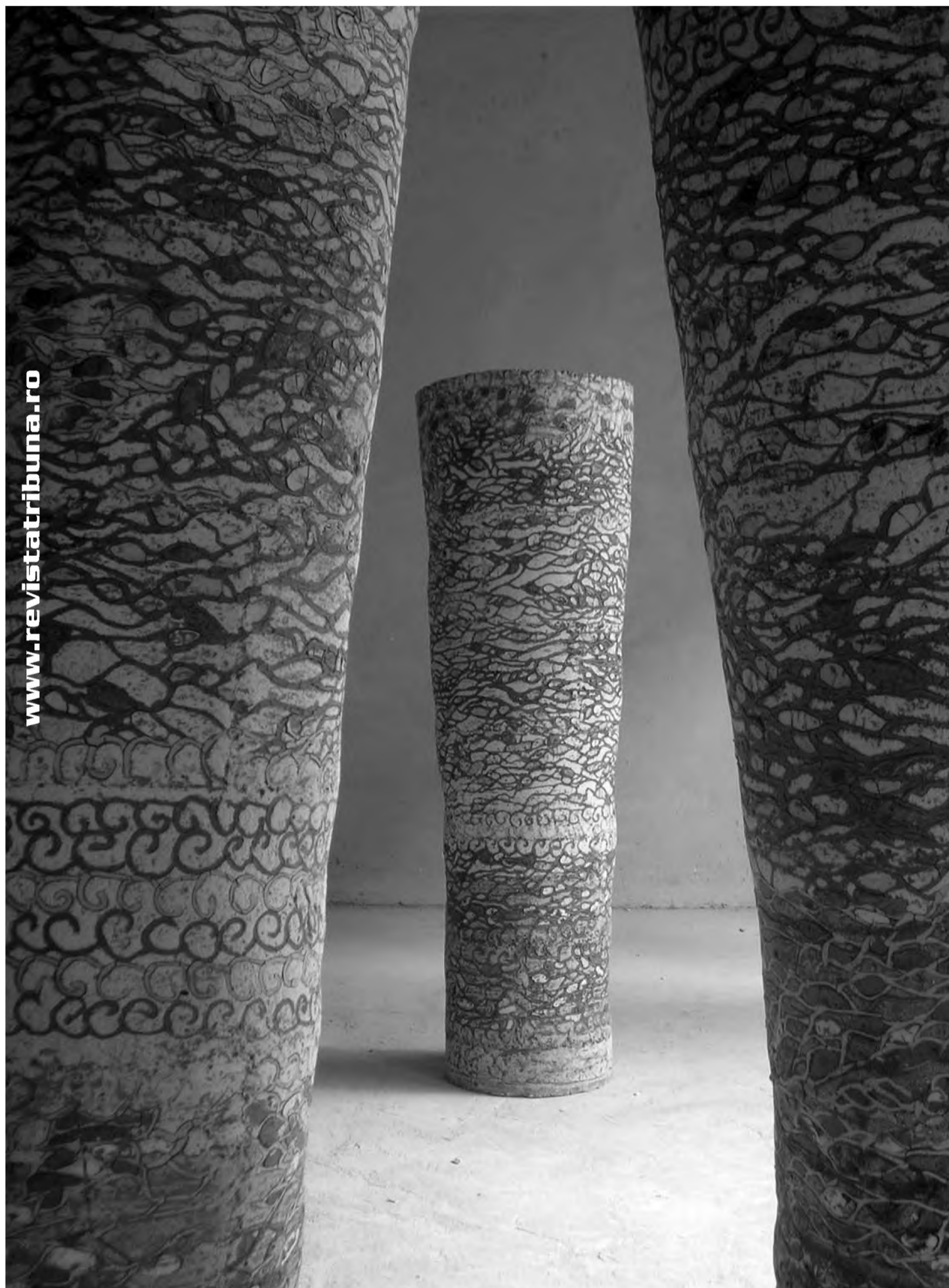
162



Județul Cluj

3 lei

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



www.revistatribuna.ro

Introduceri în spațiul avangardei maghiare

Ion Pop

Horia Lazăr

În jurul metaforei:

Derrida și Ricœur

Ovidiu Pecican

Alt război

cu Troia

Interviu cu scriitorul

Dorin

Almășan

Ilustrația numărului: ceramică de Doina Stici

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

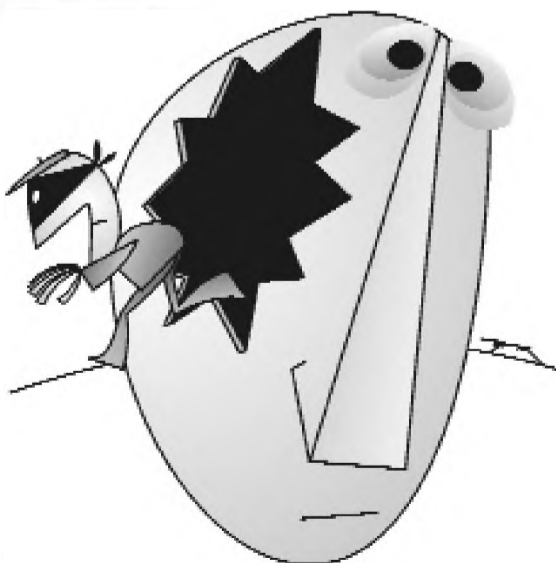
Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

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

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

ISSN 1223-8546

bour



agenda

Best poetry in town

Ștefan Manasia

Întrăm deja-n iunie și aproape se încheie un prim an al Clubului de Lectură „Nepotu' lui Thoreau”. După cum bine știți, în noua formulă, ședințele se desfășoară-n spațiul boem-cultural al cafenelei *Insomnia*. Pe strada Universității, la numărul 2. Miercurea, de la ora 18. Sînt așteptați toți cei pe care viața/piața literar-artistică a Clujului nu-i satisface, tinerii scriitori în căutare de cititori, iubitorii de literatură – această specie sublimă, pe cale de dispariție, cum se comunică-n mass-media. Excluz critici catedratici, domnișoarele bătrîne cu mustăți de mops, geniile pășuniste și geniile de tavernă. Tuturor acestora Thoreau le rotește prin față coada-i imperială.

Bilanț: au citit, pînă acum, scriitorii Radu Vancu, Marin Mălaicu-Hondrari, Ana Dragu, Mihai Mateiu, Bogdan Lipcanu, Lavinia Braniște, Rareș Moldovan, Constantin Acoșmei, Francisc Baja, Andrei Doboș, Vlad Moldovan, Moni Stănilă și Alex Potcoavă. Ultimii doi, actanții ședinței din 20 mai, pot fi regăsiți în coloanele de poezie ale numărului de față – de altfel, *Tribuna* și-a făcut un obicei din publicarea & promovarea tinerilor scriitori, „thoreau-riști” sau nu.

Ne-au susținut în demersul acesta gazdele „insomniace” François Bréda și Szántai János, scriitori și traducători maghiari, domnul profesor Ion Pop și poetul Ion Mureșan, prozatorul Mihai Dragolea, oaspeți de gală ai cîtorva ședințe senzaționale, prietenii din Cluj și din Ardeal, un public select, pretențios și călduros.

Așadar, faceți bine și nu pierdeți ediția „Thoreau” din 3 iunie, cînd ne vom da întîlnire cu poezii Dan Coman și Claudiu Komartin, autorii volumelor **dicționarul mara** și **Un anotimp în Berceni** (ambele apărute la editura Cartier din Chișinău, în 2009).

Curaj!!!

Premiile Filialei Cluj aUSR

Joi, 21 mai a.c., la sediul Asociației Scriitorilor Clujeni, s-au acordat premiile pentru anul 2008: Premiul *Opera omnia* le-a fost înmînat criticilor și istoricilor literari V. Fanache și Mircea Tomuș; Cartea anului Poezie – Ruxandrei Cesereanu, pentru *Coma*, Editura Vinea, București; Cartea anului Proză – lui Alexandru Vlad, pentru *Curcubeul dublu*, Editura Polirom, Iași; Cartea anului Critică și istorie literară – lui Ion Pop, pentru „*Echinox*”. *Vocile poeziei*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca; Cartea anului Minorități – lui Karacsony Zsolt pentru spectacolul lui Mihai Măniuțiu, *Spune Scardanelli*, AB-ART și Filip Florian, *Degete mici*, Ed. Magvető, Budapesta; Cartea anului Debut – lui Vlad Moldovan, pentru *Blank*, Editura Cartea Românească, București; premiul *Clujul literar* Eseu – lui Ioan Pop-Curșeu, pentru *Baudelaire, la plural*, Editura Paralela 45, Pitești; premiul *Clujul literar* Traduceri – lui Tudor Ionescu pentru: Valère Navarina, *Opereta imaginară*, Fundația Culturală Camil Petrescu, București, Pascal Quignard, *Viața ascunsă*, Editura Echinox, Cluj-Napoca și Olivier Assouly, *Bucatele divine*, Editura Echinox, Cluj-Napoca; premiul *Clujul literar* minorități – lui Cseke Péter, pentru

A magyar szociográfia erdélyi muhelyei, Magyar Napló; *Clujul literar* Premiul „Mongolu” – lui Ștefan Manasia, pentru *Cartea micilor invazii*, Editura Cartea Românească, București; *Clujul literar* Premiul „N. Irimie” – lui Cornel Robu, pentru *Scriitori români de science-fiction*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca; *Clujul literar* Premiul „Interart” – scriitorilor Niculae Gheran și Andrei Moldovan, pentru *Liviu Rebreanu prin el însuși*, Editura Academiei, București; Centrul Cultural Francez

Premiul *Henri Jacquier* – lui Nicolae Turcan, pentru *Cioran sau excesul ca filosofie*, Editura Limes.

S-a acordat Diploma, Premiul *N. Drăganu* și Premiul *Primarului* doamnei Irina Petraș (coord.), pentru *Clujul din cuvinte*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

Juriul Filialei Cluj aUSR: Ion Vartic (președinte), Mircea Popa, Ioana Bot, Sanda Cordoș, Horea Poenar (membri). Pentru literatură maghiară: Sigmond István și Balázs Jozsef Imre.

Sponsori:

Primăria și Consiliul Local al Municipiului Cluj-Napoca
Dr. Matei Miko
Omul de afaceri REMUS POP
Centrul Cultural Francez Cluj

S-au mai acordat Premiile pentru literatură pentru copii, *Cartea mea fermecată*, scriitorilor Horia Bădescu, Dumitru Cerna, Doina Cetea, Constantin Cubleşan, Ștefan Goanță, Gabriela Leoveanu, Valentin Marica, Laurențiu Oprea, Virgil Rațiu și Rada Niță (ilustrații). Luni, 1 iunie, la lansarea antologiei (la sediul din Mărăști al Bibliotecii Județene, la ora 13), vor mai fi premiați și copiii: Iulia Bochiș, Sânziana Gădălean, Mira Pop și Nona Pop. Juriul secțiunii: Irina Petraș, Adrian Popescu, Petru Poantă.

S-au acordat diplome revistelor *Apostrof* (Cluj-Napoca; redactor șef Marta Petreu) și

Poesis (Satu Mare; redactor șef George Vulturescu), la aniversarea a 20 de ani de existență

Și-a desemnat câștigătorii Concursul de debut *Biblioteca tânărului scriitor*: Dan Herciu, pentru *Taxa pe viciu* (versuri); Florina Codreanu pentru *Existențele sîngelui. Eseu despre cugerea sîngelui*; Adriana Teodorescu, pentru *Carnavalul în opera literară caragialiană* (eseu). Juriul secțiunii: Irina Petraș, președinte, Doina Cetea, Ion Vartic, Ruxandra Cesereanu, Mihai Dragolea, membri. ■

Erată

În numărul 161 al Revistei *Tribuna*, în titlul articolului semnat de Sergiu Pavel Dan, p. 12, se va citi Răsfîrîngeri, în loc de Răsfîngeri, iar în articolul „Deprinderea de a sta în picioare” de Aurel Sasu, în pg. 25, dintr-o regretabilă eroare tehnică, ultimele două paragrafe din coloana a II-a se repetă în primele două paragrafe din coloana a III-a. Se vor ignora. Ne cerem scuze, pe această cale, contînd pe înțelegerea cititorilor noștri.

Paradoxuri cu scadență

Sergiu Gherghina / Mihail Chiru

Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marchiz de Condorcet este un nume care probabil nu spune absolut nimic unei largi majorități (a se citi 99%) dintre cei ce se perindă pe scena politică românească. Deși ar trebui... Născut în toamna lui 1743, la Ribemont, în Nordul Franței, filosoful-matematician devenea politolog și intra în viața politică a unui secol ce se finaliza cu revoluția generatoare a axiomei stânga-dreapta des utilizată și puțin înțeleasă de politicienii români. Însă, marele său merit nu este acela de a fi trăit într-o epocă a schimbărilor, ci enunțarea unui paradox. Ulterior propunerii teoretice a unui sistem de vot, marchizul prezintă un efect ciudat al acestuia: imposibilitatea de a obține cu certitudine o voință generală pornind de la suma voințelor individuale. Ulterior, paradoxul lui Condorcet avea să aibă o aplicabilitate mai largă și să genereze situații fără ieșire în cadrul mai multor sisteme electorale. Politicienii și structurile politice românești alege să ne reprezinte (partidele politice) ne propun două paradoxuri mai dificil de înțeles decât această provocare intelectuală lansată în urmă cu câteva secole.

Paradoxul nr. 1: Secretomania pe bani publici

Trăim într-o țară în care, indiferent de domeniul despre care discutăm, nu se poate ține un secret în momentul în care se dorește acest lucru. Aflăm din conferințele de presă ale premierului lucruri pe care le citeam cu două zile înainte în ziar, ni se propun "în direct" la televizor povești de reformă despre care oricum auziserăm de la colegii de birou cu multe ore înainte, ne sunt prezentate date parțiale din dosare DNA al căror conținut îl știm cu toții, sunt ascunse publicului liste CNSAS ale colaboratorilor fostului regim în condițiile în care apar discuții la televiziuni timp de săptămâni etc. Toate aceste scurgeri de informații subminează autoritatea instituțiilor naționale, deteriorează încrederea pe care puținii oameni o mai au în ele. În contrapartidă, instituțiile țin cu mare strictețe secrete anumite elemente de interes public. Acest lucru nu este menit să sporească autoritatea lor sau gradul nostru de încredere în acțiunile întreprinse, ci dimpotrivă. Tragic este că instituțiile la care ne referim sunt plătite din banii noștri.

Partidele politice sunt deseori blamate pentru nivelul corupției, incompetența celor promovați, lipsa de receptivitate la nevoi sau politizare excesivă (iar proiectul recent de ordonanță al guvernului Boc și politizarea deconcentratelor îndreptățește aceste critici). Mai niciodată, partidele nu primesc acuze pentru că nu oferă informații. Partidele din România, precum majoritatea celor din Europa Centrală și de Est, sunt preponderent finanțate din banii statului. Indirect, fiecare dintre noi plătește pentru reprezentare. Am întreprins un studiu în care solicitam partidelor numărul de membri pe care l-au avut în ultimele două decenii. Aceasta nu este informație confidențială, nu poate fi folosită în alte scopuri decât cele academice, mai ales când vine vorba despre trecut, numărul membrilor neputând fi modificat în favoarea sau defavoarea partidelor. Astfel, am pornit încrezătorii că nu vom întâmpina mari dificultăți. În fapt, experiențele pozitive avute cu partidele din alte cinci state vecine oferiseră suport pentru atitudine optimistă.

Vizând doar partidele cu reprezentare parlamentară din perioada post-comunistă, am redus numărul partidelor la șase. Căutările pe Internet nu au dat niciun rezultat, dat fiind că, exceptând PRM

niciun partid din România nu menționează undeva în mod public numărul de membri. Astfel, ne-am adresat direct sediilor partidelor. Multiple e-mail-uri și faxuri trimise la sediile partidelor în ultimele șase luni nu au avut efect. Nu se răspunde la nicio solicitare. Astfel, am decis să sunăm, fiind convinși că apelul telefonic va avea mai mult succes. Am sunat, am discutat și de două luni primim promisiunile unor angajați ai partidului, cu siguranță plătiți din bani publici, că ne vor oferi numerele de membri. Motivele surprinzătoare invocate pentru lunile de așteptare au culminat cu: "Băiatul care știe numărul de membri este momentan plecat în țară, prins cu campania electorală" (aceasta se petrecea în martie, când nu era oficial campanie). Se pare că acest număr de membri este o foaie de hârtie cu unic posesor, dacă respectivul pleacă nu poate fi vreodată contactat și nimeni nu mai știe câți membri are partidul. Este lipsă de respect nu doar pentru demersul nostru, ci și pentru membri plătitori de cotizație, care nu mai sunt nici măcar numere în statistici. Poate contează doar la lipit afișe gratis în campanie și la mobilizat propria familie pentru un vot suplimentar. Un alt răspuns a vizat oferirea de către noi a unei cereri însoțite de carte de identitate și declarație că nu suntem membri ai vreunui partid, și că datele oferite nu vor servi unor scopuri necinstite.

Menținerea inutilă a confidențialității în astfel de situații reprezintă doar una dintre multiplele dovezi de amatorism ale celor din partide. Pe lângă necunoașterea funcțiilor pe care propria organizație ar trebui să le îndeplinească, partidele nu reușesc să fie active decât în campanii (a se citi petreceri, concerte, pomeni electorale, injurii la adresa adversarilor). Aceste partide uită că au nevoie de votul nostru din ce în ce mai des (acum, cu introducerea europarlamentarelor) și nu pierd ocazia de a arăta de ce numai unul din 10 români susține că are încredere în ele.

Paradoxul nr. 2: Nepăsarea

În politică, relația dintre reprezentanți și cetățeni poate fi redusă la un proces simplu: primii candidează, cei din urmă aleg dintre ei. Dinamica intervine în momentul în care aceeași persoană candidează de mai multe ori și are nevoie de sprijinul alegătorilor. La nivel teoretic, aceștia din urmă au două tipuri de vot la îndemână - cel de recompensare și cel de pedepsire. Primul este efectul mulțumirii față de activitatea anilor de mandat, în timp ce al doilea survine pe fondul nesatisfacerii așteptărilor. Pentru a maximiza șansele de realegere, politicienii ar trebui să comunice cu alegătorii, să își promoveze prin multiple căi propriile acțiuni. Uneori, mijlocul potrivit este reprezentat de studiile academice. În statele cu tradiție democratică Parlamentul cere instituțiilor academice să realizeze studii asupra performanțelor sale, iar parlamentarii aprobă propria interviuare. Deși o astfel de atitudine este cea necesară unei realegeri, majoritatea aleșilor români preferă nepăsarea.

"Nu vă cunosc. O fotografie nu aveți la chestionarul ăsta?" sau „Domnul senator nu răspunde din motive de securitate”, sau, pur și simplu un „delete mail” egal cu tăcerea. Variantele sunt reacții ale unor politicieni români din cea mai importantă instituție a unei democrații, interpeleți în scopuri pur academice. La finalul insistențelor noastre, numai 26 din 243 parlamentari români au răspuns. Deși pe unii dintre ei i-ai putea bănuși că

asemenea onorabilului John McCain nu au deschis vreodată un e-mail, este puțin probabil ca oamenii din staff-urile lor parlamentare să vină din aceeași pre-istorie tehnologică. În campania electorală, mulți dintre aleșii uninominalului au părut - prin blogurile și site-urile create pentru ei în timpul campaniei din noiembrie - măcar la începutul aceleiași ere, „web 2.0”, consacrată peste Ocean. Dar mare parte dintre aceste facilități de comunicare sunt acum abandonate, arborând doar poza fostului candidat și/sau mesajul de mulțumire pentru electoratul din colegiu, vechi de șase luni. Este evident acum că respectivii au dorit să aibă un site sau blog doar pentru că „dă bine în campanie” și nicidecum pentru a menține o relație cu circumscripția sau a fi contactați de cercetători.

Nicio încercare de a determina abandonarea stării de ignoranță nu a dat rezultate. Exasperați de faptul că doar unul, din cei paisprezece parlamentari UDMR din eșantion, binevoise să răspundă întrebărilor noastre, am hotărât să le retrimitem tuturor chestionarul, de data aceasta tradus în limba lor maternă. Traducerea (corectă, realizată de un coleg de etnie maghiară) trebuia să faciliteze comunicarea, dar și să apară ca o dovadă în plus de respect. Rezultatul a fost nul - nici măcar un singur răspuns. Însă, nu trebuie scos din context. Am observat, de-a lungul timpului, că parlamentarii nu răspund aproape deloc pe adresa de e-mail instituțională, ceea ce pune în discuție nu doar disponibilitatea lor de a comunica, ci și calitatea celor care le alcătuiesc staff-urile. Un *congressman* primește zilnic aproximativ 100 de petiții, iar un MP britanic în jur de 25 de adrese de la cei pe care îi reprezintă - cu siguranță rolul unui staff profesionist e crucial în asemenea situații. Este clar că politicienii autohtoni nu sunt asaltați de valuri de participare politică.

Probleme de comunicare au fără îndoială și aleșii de la nivel local. Ceea ce e mai grav este că în teritoriu lipsesc uneori și bazele formale ale comunicării. Multe dintre site-urile primăriilor sunt nefuncționale, iar de pe unele site-uri create pentru consiliile județene lipsesc informații de primă importanță cum ar fi numele și/sau apartenența politică a consilierilor. Doar un număr infim dintre consilieri locali sau județeni au adrese de corespondență.

Dincolo de neputințele tehnice amintite mai sus, o explicație a reticenței aleșilor români e stranie lipsă de încredere în cei care îi includ în studiile lor. Aceasta vine probabil dintr-o frică globală de transparență, ce amestecă temerile legate de pericolele pe care le pot declanșa jurnalismul de investigație ori presa de scandal cu informațiile ce pot ieși la iveală în urma unui demers academic. Este o susceptibilitate cu rădăcini bizantine, din prisma căreia orice comunicare ascunde o posibilă solicitare și dacă nu un scandal, măcar un efort suplimentar care trebuie, pe cât posibil, evitat.

Indiferent de cauzele tăcerii multor politicieni, slaba lor receptivitate la cereri dezinteresate, fie în raport cu cercetarea academică, fie cu un public mai larg este un indicator al lipsei de profesionalism, al nepăsării față de cei ce îi aleg, al profundelor atitudini anti-democratice pe care le manifestă, al precarei instituționalizării de care suferă atât partidele românești, cât și legislativul. Ne întrebăm de ce există absenteism și voturi albe introduse în urnă? Nu ar trebui să o mai facem cu astfel de candidați și organizații care îi promovează.

cărți în actualitate

Un Daniil Harms de Brașov

Octavian Soviany

Darie Magheru
Cărămida cu mâner sau moartea personală a tovarășului state broajbă
 Brașov, Editura Arania, 2006

O ciudată lipsă de receptivitate din partea criticii continuă să plaseze într-un con de penumbră opera scriitorului brașovean Darie Magheru (1923-1983). Publicate în mare parte postum, prin strădania Editurii Arania, scrierile sale au trecut aproape neobservate de către comentarii fenomenului literar - cu excepția profesorului Romul Munteanu, care i-a consacrat un articol elogios romanului *nemuritorul în solitudine și durerea*. O mai justă percepție asupra poeziei, prozei și dramaturgiei lui Darie Magheru ar fi fost totuși posibilă dacă destul de puținii exegeți ai autorului ar fi luat în serios micul roman *cărămida cu mâner sau moartea personală a tovarășului state broajbă* - publicat în foileton de revista *Astra* în mai multe numere din 1967 și reeditat de editura brașoveană Arania în 2006.

Subintitulată „neo-antiroman povestit”, cartea constituie fără doar și poate unul din experimentele cele mai radicale ale momentului, e opera unui autor din familia spirituală a lui Daniil Harms ce arunca în derizoriu ideea de literatură recurgând la toate mijloacele umorului negru, ale grotescului și caricaturii, pe care ciudățenia „punerilor în pagină” le amplifică până la cote superlative: „state broajbă era - ipso facto - poștaş. încercase cu ani în urmă și alte meserii, dar fără vreun rezultat care să-l convingă - cât de cât - de seriozitatea lor. fusese, imediat după ce a pierdut și el războiul - ne gândim la războiul din rusia! - o bucată de vreme, între opt dinineța și opt seara, invalid! Avea o mână moale și o pleoapă

căzută. cea stângă!... cu toate că, dacă ne gândim bine, e vorba de dreapta!... și totuși stânga trebe să fi fost!... pentru că era calculată opus mîinii care îi atîrna de-a lungul unei vipuști imagine, urmărindu-se iluzia de infirmitate pe două planuri. mai bine zis: bilaterală prin opoziție”.

Populată de asemenea prezențe, care au fizionomia marionetelor urmuziene, și depășind povestea unei umanități gregare, aflate într-o permanentă stare de torpoare etilică, textul lui Darie Magheru (care pornește de la o intrigă vag polițistă) deconstruiește, cu o inepuizabilă vervă satirică, toate locurile comune ale narațiunii de tip *recherche*, promovate în contextul românesc al epocii de moda Noului Roman Francez, dar, mai ales, deconstruiește însăși ideea de narațiune. Căci - contaminată parcă de delirul etilic al personajelor - vocea narativă nu face aici altceva decât să-și etaleze ostentativ propria neputință de a povesti, printr-un joc al divagațiilor și al parantezelor care bruiază permanent povestirea, făcând-o să se risipească în crâmpie incoerente, ce se alcătuiesc și se dezalcătuiesc după metoda caleidoscopului. Personajele - la rândul lor - nu mai sunt, așa cum spuneam, decât niște marionete cvasi-umanoide, cărora li se refuză până și darul cuvântului, existența lor reducându-se la o succesiune de gesturi grotești, ce transformă paginile romanului în secvențe de film mut, în care gagurile sinistre se derulează parcă torențial. Ipostaze ale omului amputat produs de regimurile politice totalitare, despre care naratorul glosează de altfel pe larg, aceste personaje mărturisesc, nu în mai mică măsură, despre moartea omului, pe care o vor clama corifeii filosofiei post-structurale. Iar romanul lui Darie Magheru trebuie privit ca expresia unui nihilism radical, e rezultatul unei

viziuni post-umaniste și nihilocentrice, care se configura tot mai pregnant în literatura și arta occidentală.

Contemporană cu momentul oniric și cu primele ieșiri la rampă ale școlii de la Târgoviște, *cărămida cu mâner* este astfel una din scrierile cele mai reprezentative ale neoavangardismului românesc de la sfârșitul anilor '60 și ar merita o atenție specială din partea criticii literare. Și, în același timp, acest anti-roman oferă probabil și cheia întregii creații a scriitorului. Care a pendulat permanent, ca un veritabil spirit baroc, între *engano* și *desengano*, între literatură și antiliteratură, și a interpretat, cu aceeași dezinvoltură, partitura artistului blestemat și pe aceea a măscăriciului ce a privit neantul în ochi și e convins de lipsa de noimă a tuturor lucrurilor, inclusiv a literaturii, pe care a adulat-o și detestat-o, și care nu merită, poate, decât un hohot sarcastic de răs. Căci din spatele sarabandei de măști care străbate scrierile lui Darie Magheru ne privește o ființă paradoxală și plină de stranietate, care, pe de o parte, e fascinată până la obsesiv de mitul artistului (dovadă poemele dramatice *eu, meșterul manole* și *pygmalion*), iar, pe de altă parte, denunță cu violență minciuna literaturii, pe care o parodiază, reducând-o la derizoriu. Poetul a avut vocația măștilor și a travestiurilor (personajele istorice din poezia sau piesele sale de teatru nu sunt decît proiecții hiperbolice ale propriilor sale neliniști) și, câteodată, s-a ascuns cu atita abilitate încât nici nu mai știm unde să-l căutăm. Volumele antume *Caprichos* (1970), *schite iconografice* (1973) și *guernica* (1974) recurg ades la pretextul istoriei, mai noi sau mai îndepărtate, pentru a vorbi, sub forma parabolei filosofice sau morale, despre cea mai stringentă actualitate. Scrierile postume (poeme inedite, romanul *nemuritorul în solitudine și durerea*, poemul dramatic *pygmalion*, volumul de teatru *forum traiani*) așteaptă încă exegeza atentă a criticii. Ne propunem să revenim.

Cum să (te) combini (cu) literatura

Adriana Stan

Roman colectiv
Rubik
 Iași, Editura Polirom, 2008

Simona Popescu e o diversionistă. I-a păcălit pe antologatorii care au plasat-o ba în optzecism, ba în nouăzecism, s-a fofilat cu egală cochetărie în fața formelor convenționale de lirică sau proză, a scris critică bifurcată spre ficțiune, a turnat poezie în machete înșelătoare de eseu-„pledoarie”, ieșindu-i mai mereu, în marea-i oroare de înregimentări de orice fel, un fascinant metisaj de originalitate și eclectism. Postmodernă în simțire și avangardistă în alură - în termeni de „poetică a nealinierii” - Simona Popescu are puțin obișnuitul dar de a trage experimentul din sfera purei speculații literare, într-o zonă caldă, ludică și vie a încercării existențiale. Dorința sa profundă nu-i, pare-se, doar să reformeze literatura, ci de-a dreptul să schimbe lumea. Căci pînă și pe versantul marcat livresc al scrisului său, autoarea e spontan-afectivă și aduce în fața cititorului, cum ar zice multi-iubitul Deleuze,

simulacre fără disimulare. „Simonologia” e deopotrivă deconstructivă și organică, genuin fragmentaristă și discret integratoare. De aceea, cărțile ei sînt pline de bucuria de a face praf carcacele ce castrează viața și emoția în literatură, jubilația respectivă scînteind în spectacolul retoricii. Cu condiția să treci peste unele manierisme inevitabil antrenate de plăcerea teoretizării, e greu, altfel, să nu te contaminezi de entuziasmul ingenuu al acestei scriituri. Forța de iradiere a modelului în afara textului reieșea, îmi amintesc, și din simpatica exclamație a unui student de la Cluj, la o întîlnire cu scriitoarea: „Citind *Exuvii* mi-am dat seama că eu sînt Simona Popescu!” Niciunde, dar în mai multe locuri de fapt, în nicio categorie discursivă, dar manevrînd în răspăr un mănunchi de forme, Simona Popescu e deci, ca autor, mai puțin un stil + univers tematic anume, cît o funcție ideologem, de tipul magnetului ce adună foiala de particule.

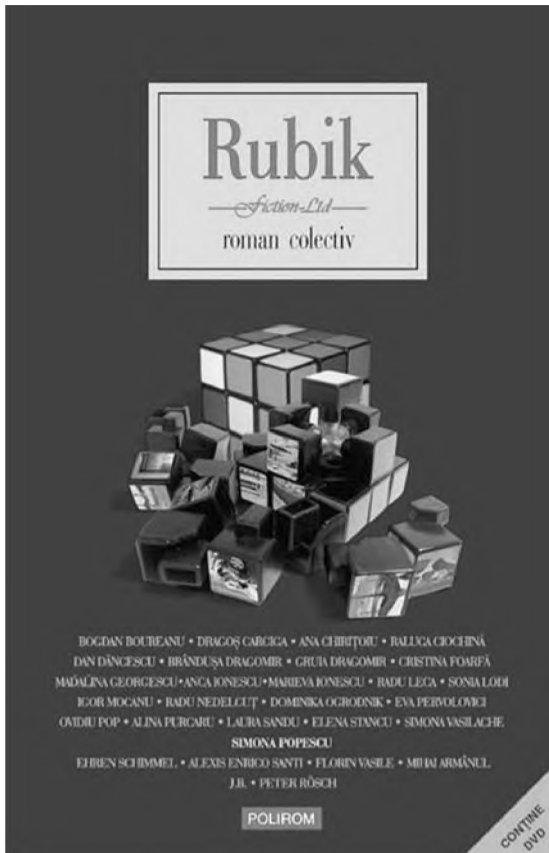
Nu-i greu de ghicit, prin urmare, cît de bine s-a acordat această detență nonconformistă cu experiențele de *creative writing* desfășurate în preajma

Literelor bucureștene și concretizate în inclasabilul *Rubik* din 2008. Căci deși se ascunde în umbra prefeței și a addendei, deși se cam ferește să fie filmată, carisma textuală personalizată a scriitoarei se dovedește acaparatoare și, din fericire, cu adevărat stimulative. Se știe, atelierelor de scriere creatoare din marile noastre centre universitare s-au lăsat, cel puțin pînă acum, cu o maculatură incertă și neconvingătoare. Or, discursul-mamă al Simonei Popescu acționează în cazul de față într-un mod cît se poate de germinativ: pentru textele voit dincolo de grile ale celor 29 de autori, el constituie grila ce ține în șah și în același timp potențează energiile imaginației, un agent de coeziune pe lîngă un factor inspirator de dispersie. Se simte clar imprimul specific al retoricii coordonatoarei - din *Exuvii* și, mai ales, *Lucrări în verde* - bazat pe mixul de oralitate, poetică & colaj, doar că acestuia i se adaugă și mai consistent, aș spune, capacitatea ei, direct umană, de a stimula o coeziune ușor autistă de grup. Simona Popescu e o persoană cool, ce jonglează la fel de seducător cu referințele livrești ca și cu muzicile sau filmele, măsură în care poate zice pas cutumelor obișnuite de profă, pentru a fi mai curînd parteneră de joc ce pasează provocator mingea la fileu. Ce mi se pare realmente de admirat e că nu avem de a face aici cu eterna abstragere narcisistă a literaților. În jurul Simonei Popescu se adună și studenți la Mate sau la Regie, iar idiosincraziile de backgrounduri eteroclitice ale acestor minți tinere „destupate” se regăsesc comunicînd în

ecouri de "cîmp" comun (exact ca în clasicul post-modernism al teoriei). Devenită consensuală, schizofrenia se manifestă, astfel, numai pe jumătate.

Imaginație și perorație, schelă și ornament, gratuitate și expresivitate pură, *Rubik*-ul, n-are cum fi, cu toate aceste legături și matrice, nici măcar un "roman colectiv", ci emanația textuală a unei atmosfere umane. Nici mai mult, dar nici mai puțin decît atît. Firește, dacă e "mai-mult-decît-literatură", aceasta riscă, pe de altă parte, a fi "nu-mai-mult-decît-grupul-nostru". În care caz dacă n-ai parolă, n-ai acces. Fără polarizări cenacliste sau ambiții manifest generaționiste, un mediu totuși relativ închis, unde se poate exercita un efect de seră, de certă rezonanță internă, dar ale cărui reverberații exterioare sînt, altminteri, oarecum problematice. Căci rubik-autorii scriu despre ce le place, în maniera care îi obsedează - fie că e vorba de literatură sau de tehnică filmică - și, desigur, după cum le dictează personalitățile lor specifice. Iar dacă tu n-ai nicio treabă cu fronda textualistă, nu te încîntă Sigur Ros sau delirul jocurilor pe calculator, ajungi să cauți în zadar o cheie de intrare în țara minunilor pe care ei o leagă din franjele cele mai improbabile.

Pentru cei din afara grupului, energia rubikă seamănă cu pisica lui Schrödinger: ca să iasă din starea ipotetică și să devină reală, deci vie sau moartă, cineva trebuie să-i declanșeze, prin decizie calculată, destinul. Mai mult decît orice roman convențional, textul rubik se leagă de un *user* ideal. Paradoxul acestui tip de scriitură e că gradul de determinare al cititorului crește proporțional cu libertatea textuală a autorilor. Experimentul se sprijină pe un vis cu formă de utopie dublă: de o parte - o poetică vizînd, aproape fenomenologic, conectarea la o experiență sălbatică, dinainte de coerență și literaturizare, de partea cealaltă - fantasma unui cititor capabil să-și lase la ușă toate comoditățile, inevitabil liniare, ale unei lecturi romanești. Pe Finnegan îl poți însoți doar într-o stare de insomnie ideală. "Cititorule, *enjoy it!* Nu te încurca în ițe, privește modelul de la distanță. Ceea ce vezi depinde numai de tine". Căci "Rubik nu-i poezie/ Rubik nu-i nici roman!/ E un truc pe hîrtie/ Presqu'intéressant// Rubik e o morișcă/ Și noi toți Don Quijoti/ Rubik e tot ce mișcă/Și în el sîntem toți!"



Cu riscul de a păcătuți prin logică, vă pot totuși deconspira că o parte din poveștile *Rubik*-ului se țeș în jurul vieții & faptelor liftierei gobleniste de la Teatrul Național. Pe lîngă "Elevator Lily" - figură desigur opacă în banalitatea ei, deci cu atît mai intrigantă - alte "personaje" sau sintagme circulă dezrădăcinat de-a lungul mai multor capitole, ca vectori ce antrenează imprezvizibil imaginația autorilor. Scamă, taximetristul, fetița, Stere, Boolean etc. reprezintă un fel de profiluri-valiză, în care identitatea concretă a autorilor și dublurile lor ficționale se amestecă indistinct. Fraze emblematice, precum: "Printr-un punct făcut cu pixul pe foaia albă, vom intra în capul lui" sau "gîndurile lui - linii întrerupte", sînt activate ca niște prize psihedelice în cele mai rocamboleşti contexte și desfășurări narrative. Autorii textelor se dedau pe față unor jocuri de imaginație și montaj, pentru care literatura nu e atît miză explicită, cît revers pervers și întîmplător. Fără sistemă, dar cu oarecare programă - ținînd de hazardul-rege - literatura își ia revanșa intermitent în răbufniri de autoficțiune, halucinoză,

parodie. Rubicii aruncă zarurile cuvintelor și pîndesc momentul de intensitate, care se poate ivi într-o cafea afumată, într-o dimineață la mare sau filmînd ceva la fel de prozaic și fantasmatic ca punga în vînt din *American Beauty*. Unii ajung, de fapt, să scrie literatură vrînd parcă dinadins să n-o facă. O surprinzătoare prospețime se degajă pe bucăți, în amestec deconcertant cu plictisul sau ilizibilitatea teribilistă a altor pagini.

Deși nu imposibil, mi se pare însă palid meșteșug să plusezi în acest volum un schelet narativ sau să migălești o hartă a obsesiilor tematice. În pofida sofisticărilor de suprafață, oferta sa ține, cred, de anticamera literaturii și exact așa trebuie luată, fără inutile supralicitări sau dez-investiri. După cum intuieste că poezia nu poate fi propovăduită direct și pe stomacul gol, ci prin seducție, încercuire, eventual trișînd puțin, Simona Popescu nu-și învață amicii să scrie texte, ci le sugerează pretexte de a-și upgrada sensibilitatea. Fiindcă "bagi de seamă imaginile atunci cînd se schimbă, cînd nu mai reflectă ceva cunoscut". A răsuci unghiul de privire, a avea încredere în spontaneitatea ta - inclusiv în spontaneitatea cu care-ți vin ideile primite de-a gata (atenție la jargonul poststructuralist!) - a-ți păstra pur și simplu vie curiozitatea față de ce se petrece în jur - toate acestea formează un fel de preludiu al creației ca atare, literară sau de altă natură, mobilități necesare, nu neapărat și suficiente. Cîțiva vor ajunge probabil scriitori, toți însă se vor putea lăuda că la un moment dat în studenție au pus-o de un adevărat chef cultural, deloc abstract, "co-joc secund, fecund impur".

P.S. (Mea culpa) Ca orice cronicar, am fost nevoit să fac pe Ariadna, în ciuda giumbușlucurilor dedalice ale rubik-autorilor. Din fericire, cuvintele unei tipe de pe dvd: "mi s-ar părea stupid să-l analizeze cineva literar, teoretic, critic. *Rubik*-ul nu e literatură. Cu el te joci, îl învîrți de cîteva ori și gata", m-au determinat să-mi iau seama pînă nu-i prea tîrziu și sînt pierdută. Așa că, puțin ne-critic dar cu siguranță solidar, rămîn la următoarea recomandare: ca să te prinzi ce-i cu *Rubik*-ul, musai să-l experimentezi, fără prea multe pretenții de a nimeri combinația potrivită.

Lucașfăarul eminescian în limba ebraică

Adrian Țion

Dacă Eminescu ajunge să fie uitat și chiar contestat în țara lui de origine, interesul și venerația pentru opera marelui poet trăiesc, iată, nealterate, în sufețele mărinimoase ale unor prigonii de soartă, care au fost nevoiți să-și părăsească țara lor de origine, România. Acesta a fost primul meu gând atunci cînd am luat în mână și am privit cu admirație placheta în ediție bibliofilă, cu coperti tandre, cuprinzînd traducerea în limba ebraică a *Lucașfăarului* eminescian. Autorii acestei surprize sunt Tomy Sigler, Andrei Fischhof și Denise Idel. De acolo, de departe, din Israel, ei glorifică pe Eminescu și limba în care s-au născut ca pe un spațiu spiritual sacrosant din care nu mai pot fi alungați. Și-au cucerit pe deplin dreptul de a ființa în acest spațiu cultural extins pe două continente.

Traducerea în ebraică a celebrului poem eminescian aparține lui Tomy Sigler și este un

eveniment cultural pe care mă grăbesc să-l semnez ca atare în paginile *Tribunei*. Delicatul, cochetul volumaș cu cele 98 de strofe este prefațat în ebraică de poetul Andrei Fischhof și a apărut la editura Onyx anul trecut, editură înființată în 2005 de poeta și traducătoarea Denise Idel. În treacăt fie spus, după ce a apărut această traducere, în februarie, anul curent, în preajma sărbătorii Sfîntului Valentin, cînd mințile se isterizează subit, Mediafax anunța că „World Records Academy a omologat poemul lui Mihai Eminescu drept cea mai lungă poezie de dragoste din lume”. E un gen de atenție și recunoaștere internațională ce numai aceste timpuri dominate de taxonomii minimale le pot născoci. Demersul traducătorului Tomy Sigler e de altă factură, evident. El s-a îndrăgostit sincer de poemul „poetului nepereche” și nu s-a lăsat pînă nu i-a dat o versiune în ebraică. Din păcate, despre calitatea acestei traduceri nu ne putem exprima

direct. De profesie inginer agronom, Tomy Sigler din Rishon Letzion este originar din Pașcani și a emigrat în Israel la vîrsta de 15 ani. A mai semnat traduceri, cum sunt traduceri din română în ebraică din poeta Bianca Marcovici.

Valoarea acestei traduceri însă poate fi pusă în evidență prin girul dat de Andrei Fischhof, semnatarul prefeței, poet rafinat, exigent, de o mare sensibilitate, membru al Uniunii Scriitorilor din România. Născut la Turda în 1940, Andrei Fischhof a emigrat în Israel în 1976, după ce a debutat cu versuri în revista *Familia* din Oradea. El însuși traducător, a dat variante în limba română din literatura de limbă maghiară (din România și Ungaria) traducînd romane, eseuri, poezii, dramaturgie.

Rodica Marian, autoarea unor studii de dimensiuni fabuloase, ca să nu spun exhaustive la data apariției lor, asupra *Lucașfăarului* eminescian, intitulat „Lumile *Lucașfăarului*” sau, împreună cu Felicia Șerban, „Dicționarul *Lucașfăarului* eminescian”, va trebui să includă această traducere în bibliografia necesară, vastă și edificativă a celebrului poem, care, iată, ne scoate din nou în lume cu una dintre valorile noastre perene.

Privind spre Alma Mater

Marius Jucan

Carierea de autor a profesorului Andrei Marga, semnificativă pentru studiul filosofiei contemporane, a celei germane cu preponderență, evidențiază resurse teoretice majore pentru a legitima preocuparea unui intelectual de o incontestabilă recunoaștere de a aborda conjunctura actuală a educației și conceptul instituției universitare.¹

Hermeneut al modernității târzii, autor reflectiv la subiecte teologale cât și la temele integrării europene, unul din rarii comentatori avizați ai pragmatismului american, Andrei Marga este un discursant fiabil în ceea ce privește reforma Universității, îndrăznesc să remarc, al destinului ei contemporan.

În *Profilul și reforma universității clujene. Discursuri rectorale* (Presa Universitară Clujeană, Cluj, ediția a doua, 2009) profesorul Marga restaurează o tradiție. Cea a libertății asumate profesional de liderul unei universități (nu întâmplător, cea mai veche din țară), de a examina experiența cunoașterii într-un timp și o societate a schimbării. Discursurile sale depășesc frontiera convențională a audienței profesionale și estudiantine, deschizându-se critic, în spiritul unei necesare și inspiratoare paideia spre subiectul reformei educației, mereu invocat, constant abandonat de clasa noastră politică. Actualitatea analizei sale rămâne unul din cele mai avizate răspunsuri la întrebarea la ce bun intelectualii, fie și pentru că în anul 2009 prăbușirea fondurilor pentru cercetarea științifică i-a exilat pe cercetătorii români în marginalizare profesională și irelevantă socială, decuplând România de la sursele informației și cunoașterii globale.

Privind spre Alma Mater de azi, rectorul clujean dezbate calitatea cognitivă și morală a educației la începutul unui alt mileniu. Ocazionale, în sensul de a fi fost provocate de evenimentele unei noi istorii culturale ambigue și contradictorii, discursurile rectorale ale lui Andrei Marga nu sunt de ocazie. Ele dezbate moștenirea tradiției și nevoia inovației, în ipostazele diferite ale integrării europene de pe acest meridian. Se știe că după Biserică, Universitatea a format societatea modernă. Mai are ea oare acest privilegiu? Nefiind un simplu prilej pentru celebrarea unei aniversări care se apropie, nouăzeci de ani de la înființarea Universității clujene, spunând explicit că recunoașterea unei țări ține de performanțele științifice și culturale ale comunităților dedicate cunoașterii, rectorul Andrei Marga reflectează aplicat asupra politicilor culturale din societatea românească a ultimelor două decenii, fiind unul dintre cei mai relevanți contribuitori în acest domeniu.

Inerția vieții culturale din post-comunism a născut clișeu stângist potrivit căruia universitatea e un topos administrativ-birocratic mai curând decât unul educativ. Un loc în care lustrul tradiției se ia și se dă cu împrumut pentru a legitima din obligație prezentul și a inspira cu orice preț, citește, cu un buget cât mai redus, viitorul. În atmosfera populistă, în care totul se reglează după obiceiuri encomiastice, incompetența celor care confundă diploma universitară cu un permis de vânatoare de posturi și posturi, a devenit normalitatea. Diplomele universităților de prestigiu, nu mai multe decât numărul provinciilor noastre istorice, sunt nelolial concurate de plutoanele de „unități” de învățământ universitar, după formula unor

interese politice, respectiv a originalului precept, *cuius regio eius educatio*. Sub baldachinul de diplome pestrice țesut după 1990 inovația și performanța educației agonizează în bună pace.

Cinci sunt direcțiile care susțin reflecțiile și soluțiile profesorului Marga privind experiența culturală a Universității din Cluj: proiectul original și perspectiva europeană a Universității clujene, chestiunea intelectualului, multiculturalismul, reforma educației și populismul societății românești.

Se știe că istoria Universității din Cluj a început odată cu fondarea unui colegiu iezuit și că evoluția ei a însoțit fertil cursul istoriei, atingând însă abia după 1993 cea mai comprehensivă dezvoltare ca număr de facultăți, profesori, studenți, locații, reprezentare etnică, și recunoaștere internațională. Fostul suveran al României remarcă în vizita sa de la Cluj, din 2003: „Această instituție a fost de-a lungul timpului una imperială austriacă, austro-ungară, maghiară și română. A fost de asemenea calvinistă, catolică și ortodoxă. Ea a oferit învățătura în mai multe limbi și a luptat pentru autonomia ei, împotriva multor guvernări, incluzând în unele perioade chiar și Guvernul de la București.”² Are Universitatea din Cluj șanse reale pentru se număra printre primele cinci sute de universități din lume? Va avea acest fapt consecințe asupra Clujului, fiind cea mai profitabilă formă de globalizare a cetății de pe Someș? Iată întrebarea.

Poziția intelectualului rămâne cea mai sensibilă chestiune a reconstrucției societății românești, al cărui decalaj de modernizare se plătește prin *brain-drain*-ul cronic de care suferă România. Relația dintre intelectual și putere este ilustrată transparent în critica mentalității care grevează nu doar procesul de educație, ci viziunea guvernărilor despre universitate: „O mulțime de probleme ale vieții publice nu se pot soluționa astăzi fără specialiștii din universități, iar una din recomandările cele mai actuale pe care universitățile le pot face politicienilor este să folosească instrumentele culturii. [...] Cine pretinde universității să se derobeze de această menire îi pretinde, de fapt, pur și simplu, să se dez-intelectualizeze, și în fond, să abdice de la răspunderile ei morale.”³

Politica multiculturală a Universității „Babeș-Bolyai” este legată de rolul intelectualului în



această parte a Europei Centrale. Pe lângă dezbateri utile, multiculturalismul a cauzat unele opinii care prin parțialitatea lor au urmărit crearea de delimitări etniciste incompatibile cu democrația. Multiculturalismul Universității clujene se adecvează istoriei Transilvaniei pe care nu o putem ignora decât cu riscuri grave. „În fapt, în construcția Universității Babeș-Bolyai multiculturalismul întărea identitatea occidentală: românii și maghiarii afirmău pro-occidentalismul, germanii erau o forță a occidentalizării, iar evreii o altă legătură cu Occidentul”, remarcă Andrei Marga.⁴

În sfârșit, nucleul reformei universitare de la Cluj constă în restructurarea studiilor, relansarea cercetării științifice, o nouă interacțiune cu mediul economic înconjurător, modernizarea infrastructurii și informatizarea, descentralizarea și trecerea la un management controlat de rezultate, în noi forme de cooperare internațională (*joint research units, joint curriculum, joint degrees*, în primul rând)⁵. Universitatea „Babeș-Bolyai” (UBB) deține, fără să aibă nevoie de fardul autoflatării, un program pragmatic și intelectual compatibilizat cu universitățile europene și americane, răspunzând idealității cunoașterii, dar excluzând utopiile, utilitarismul și ideologizarea acesteia.

Note:

- 1 Andrei Marga a publicat numeroase cărți de filosofie: *Raționalitate, comunicare, argumentare*, 1991, *Introducere în argumentarea filosofică*, 1992, *Reconstrucția pragmatică a filosofiei*, 1998, *Introducere în filosofia contemporană*, 2002, *Filosofia unificării europene*, 2003, *Religia în era globalizării*, 2003, *Die kulturelle Wende. Philosophische Konsequenzen der Transformation*, 2004, *Filosofia lui Habermas*, 2006, *Argumentarea*, 2006, *Relativism and Its Consequences*, 2007, *Philosophia et Theologie Hodie*, 2008. Profesorul Andrei Marga este distins cu Marea Cruce de Merit a Germaniei (2003), cu ordine de stat ale Franței, Portugaliei, României, premii, titluri onorifice și medalii din Slovenia, Ungaria, Israel, Vatican, SUA și Moldova. Este laureat al Premiului Herder (2005), membru al mai multor organizații internaționale, președintele de onoare al Asociației Universităților Danubiene.
- 2 *Profilul și reforma universității clujene. Discursuri rectorale*, Presa Universitară Clujeană, Cluj 2009, ediția a doua, 385 de pagini, p. 247
- 3 *Ibid.*, p. 52
- 4 *Ibid.*, p. 152.
- 5 *Ibid.*, p. 153.

istorie literară

Introduceri în spațiul avangardei maghiare (I)

Ion Pop

Până de curând, despre avangarda maghiară nu se știau, la noi, prea multe lucruri. Revista *Contimporanul*, de sub conducerea lui Ion Vinea și Marcel Iancu, întreținea relații cu revista *Ma*, atunci refugiată la Viena, publicase pe la mijlocul deceniului al doilea al secolului trecut câteva texte de Kassák Lajos, traducea versuri și un articol de prezentare ale lui Tamás Aladár, unul dintre redactorii ei, apăreau și mențiuni sporadice la rubricile consacrate publicațiilor avangardiste străine. Nu lipsea dintre ele nici semnalarea revistei arădene *Periszkop*, apărută în câteva numere în 1925. O dare de seamă cuprinzătoare despre aceste prezențe a făcut Paul Cernat în cărțile sale dedicate mișcării de avangardă românești și „periferiei” europene a avangardei, după ce Krisztina Passuth trimisese la aceste relații în sinteza sa, publicată în 1998 în limba franceză, despre manifestările avangardiste din zonă.

E de salutat, în această situație, apariția a două volume consacrate spațiului literar vecin de către târgumureșeanul Kocsis Francisko (*Avangarda maghiară în texte și portrete*, Editura Ardealul, 2008) și, respectiv, de tânărul cercetător și universitar Balázs Imre József, care tocmai și-a publicat la editura timișoreană Bastion teza de doctorat *Avangarda în literatura maghiară din România*.

Antologia datorată lui Kocsis Francisko, urmând unei prime selecții tipărite într-un număr al revistei *Vatra* din 2004, reunește o suită de manifeste și reflecții programatice ale principalilor reprezentanți ai avangardei istorice maghiare urmată de o amplă selecție de texte poetice și de o secțiune de *Portrete*, care înregistrează caracterizări critice de referință despre plasticienii Mohóly-Nagy László, Utitz Béla, Mattis Teutsch János (alias Hans Mattis-Teutsch) Bortnyik Sándor și Nemes Lampérth József, la care se adaugă foarte utile note bio-bibliografice despre autorii selectați în antologie.

Cele peste o sută de pagini de *Manifeste. Articole teoretice*, cu care se deschide antologia lui Kocsis Francisko (din păcate fără a se preciza

la fiecare publicația în care au apărut și data publicării), pot de o idee despre reperele programatice între care se înscrie avangarda maghiară din deceniile doi și trei ale secolului XX, prin voci dintre cele mai reprezentative, precum Kassák Lajos, Sánta Pál, Hatvani Pál, Boross F. László, Moholy-Nagy László, Hebes Iván, Kállai Ernő, Mátyás Péter sau Mácza János. Se poate circumscrie relativ ușor aria de interes și de reverberație a tendințelor novatoare europene față de care se arătau sensibile cercurile literare și artistice din Ungaria, aflate mai aproape decât românii, de pildă de Viena „Secesionismului” și a expresionismului german. În poezia noastră, se știe că ecourile dinspre aceste zone au fost relativ mai reduse, putând fi identificabile la scriitori ca Blaga, Aron Cotruș, Fundoianu sau, în parte, la Adrian Maniu și alții câțiva, iar dintre avangardiști mai ales la H. Bonciu. În studiul amintit, Krisztina Passuth nota și „fauvismul” pictural ca factor de influență pre-expresionist în spațiul modernității extreme maghiare.

În absența, așadar, a unei cronologii clare a intervențiilor programatice, se poate aproxima totuși din antologia de față un teritoriu al reflecției în care sunt evidente reverberațiile manifestelor unor mișcări imediat contemporane, de la expresionism și futurism la constructivism. Toți autorii acestor texte par foarte bine informați, ba mai mult par a fi asimilat serios în datele lor fundamentale liniile directe propuse de orientările amintite, fără a se situa în chip exclusiv(ist) de partea unei doctrine sau a alteia. Dacă e să facem socoteala marilor doctrine ale avangardei istorice luate în seamă, se remarcă cvasiabsența pozițiilor de tip radical-dadaist, care să pună în chestiune neconcesiv raporturile cu tradiția culturală, destructurarea limbajelor moștenite, așa cum o făcuse un Tristan Tzara la „Caabaretul Voltaire” și după aceea. Propoziții tranșante precum „Numai contrastul ne leagă de trecut”, atacurile al adresa logicii care ar fi „întotdeauna falsă”, miza retorică pe o operă „pentru totdeauna neînțeleasă”, nihilismul

aproape generalizat din cele șapte manifeste Dada nu se vor regăsi efectiv la promotorii maghiari ai avangardei. Axa în jurul căreia se coagulează ideologia lor literară și artistică este, în esență, cea a expresionismului, cu exacerbarea laturii vitaliste recuperate de futuriști, cu reciclarea unor elemente de stilizare „secesionistă” moștenitoare ale simbolismului mai mult sau mai puțin „decadent”, însă eliminând sau blamând estetismul în numele senzației primare și al unei realități trăite paroxistic. Iar dacă elemente ale unui expresionism „metafizic” nu sunt omise cu totul din această reflecție, accentul e pus totuși pe latura „activistă”, de angajare, prin care absolutul, cosmicul, generalitatea trăirii hiperbolizate e adesea coborâtă în social și istoric, într-un context politic care și explică această importantă nuanțare și care va atinge cota maximă în momentul așa-numitei „republici a sfaturilor”, de inspirație sovieto-comunistă. Tiparul constructivist în care tinde tot mai mult să se disciplineze sensibilitatea și viziunea militanților de pe acest front înnoitor obligă, cumva, la articulări dacă nu neapărat austere ale ideilor de sursă vitalist-expresionistă, cel puțin la obsedantul, pentru abstracționiștii-constructiviști, „spirit de sinteză”.

O conferință a lui Kassák Lajos din decembrie 1917 are ca temă chiar *Literatura sintetică* și urmează publicării de către acesta a revistelor *Acțiunea* (*A Tett*, 1915, interzisă după douăsprezece numere) și *Ma* (*Azi*, 1916), care va fi obligată să se refugieze la Viena. Făcând bilanțul literaturii maghiare mai noi, Kassák identifica două direcții mari, a „observatorilor” și a „analizatorilor”, cu alte cuvinte a unui soi de realism obiectiv și al unui psihologic, cu notarea în treacăt a faptului că nici naturalismul, nici simbolismul n-ar fi avut vreo influență asupra literaturii maghiare ce se scria atunci. În raport cu acestea și admitând o anumită continuitate față de „analizatori”, el pune accentul asupra unor elemente definitorii mai ales pentru „pofta modernă de viață”. Sentimentalismul e detestat ca la futuriști, se cere o reîmpropărire a artei cu energii noi, provocatoare, nesupuse, arta devine o „necesitate vitală”, se resping tendințele estetizante („niciodată nu vom accepta să le servim cititorilor poeme diluate artificial prin procedee ingenioase nuanțate”). Dimpotrivă, poemele noi apar ca „blocuri greoaie, necioplite, de o frumusețe provocatoare, șlefuită în chip mai subtil, care cere colaborarea cititorului („neconținută racordare a cititorului la scriitor”), pornită din lăuntru subiectiv și nu aservită mecanic realităților din afară. O frază reprezentativă exprimă concentrat aceste aspirații: „Din eul nostru sintetizat conștient clădim noua sinteză din concluziile emoționale, raționale și structurale înșirate pe firul condus cu maximă atenție prin labirintul analizei”.

Mai multe filoane ale sensibilității avangardiste se regăsesc asociate aici: este, dominant, energetismul vitalist al expresionismului-futurismului, cu miza esențială pe interioritatea tensionată a eului, dar și nevoia de disciplină intelectuală a constructivismului iubitor de articulări ferme ale viziunii, „proces filtrat prin retortele selective și apreciative ale rațiunii, reașezarea explozivă într-o formă nouă, unitară și demonstrativă”. „A trăi cât mai intens” – se scrie și în 1926, sub titlul *A trăi în prezent*, unde aceleași idei apar sub noi accente, mai apăsat „constructiviste”. Din nou opoziția față de estetism („nu cunoaștem frumosul în și pentru

(Continuare în pagina 25)



Alt război cu Troia

Ovidiu Pecican

eram curios, cunoscând pasiunea lui Laszlo Alexandru pentru abordarea polemică a subiectelor de istorie și actualitate literară și culturală, fără a ignora versantul sintezei istorico-literare pentru care îl recomandau nu numai studiile introductive la edițiile din Dante și Boccaccio, ci și o monografie substanțială despre Nicolae Manolescu, în ce fel ar putea împăca acest scriitor cele două laturi ale criticii sale. Cel mai proaspăt volum al său, *Viceversa! Polemici pro și contra lui Paul Goma* (Timișoara, Ed. Bastion, 2009, 250 p.) dă un anume răspuns acestei întrebări, deși chiar cartea dedicată autorului *Arcăi lui Noe* cu câțiva ani în urmă dădea indicii revelatoare în acest sens. Portretizându-l cu acribie, pe baza unui demers doctoral ce îl obliga să fructifice din plin pasiunea lui pentru lectură sistematică, Laszlo obținea, în urma cumpănirii atente, din aproape în aproape, un portret manolescian deloc scutit de nuanțe, neînhibat de statura cronicarului săptămânal de la *România literară*. În pofida acestui fapt însă, monografia respectivă rămânea încă în limitele rețetei general acceptate în România atunci când vine vorba despre astfel de lucrări: nota predominantă era de evidențiere a virtuților autorului, neajunsurile erau exprimate cu o anumită surdină și în formulări relativ detașate, ansamblul nu se resimțea de pe urma unor pensulări mai apăsate, păstrând un anume echilibru valorizant, și nu imprimând o dinamică interogativă.

Nu același lucru se petrece în cartea referitoare la Paul Goma unde Laszlo recapitulează, de la începuturi și până la zi, tot ceea ce a scris relevant referitor la omul, disidentul (sau opozantul), scriitorul și lucrările ori atitudinile publice ale celui evocat. Studiul despre Manolescu s-a născut de la bun început pe urma unui efort metodic și sistematic. În contrast cu acesta, monografia sui generis despre Paul Goma s-a constituit din texte mai noi și mai vechi reunite într-o structură duală, dată de reacțiile de atracție și, respectiv, de respingere ale polemistului. Cele două părți în care materia se împarte sunt, de aceea, infuzate intenționat și fățiș de această polaritate, în prima dintre ele fiind reunite intervențiile și punerile la punct ale celui înrolat voluntar sub flamurile asanatorului de moravuri literare și cetățenești Paul Goma, în vreme ce în cea secundă se aliniau – cu egală insistență – delimitările etice de cel admirat până atunci. De astă dată, și atunci când elogiază vituperările exilatului parizian, și când le dezavuează, Laszlo apelează la instrumentele polemicii. Nici nu se putea altfel într-un caz de adeziune fățișă și totală, cum este cel care a caracterizat relațiile dintre cei doi – analist și analizat – vreme de un deceniu, după cum nici repudierea tranșantă a unora dintre opțiunile mai recente ale celui care a scris *Basarabia* (romanul) și *Săptămâna roșie* (eseul) nu se preta la altceva. Explicația stă în implicarea pulsională și afectivă într-un univers de idei, reprezentări și atitudini față de care Laszlo își mărturisește neechivoc, de câte ori are prilejul, afinitatea și în raport cu care el cere oricui – deci și aceluia de la care le-a deprins, lui Goma însuși – coerență și consecvență.

Din acest punct de vedere, nici nu este foarte clar dacă *Viceversa!* Se cuvine citită doar ca o abordare relevantă pentru cunoașterea critică și foarte exigentă a lui Goma, sau ea este – eventual chiar în primul și-n primul rând – o carte-

mărturisire despre Laszlo Alexandru însuși. De fapt, o lectură care are în vedere ambele chei interpretative pare mai adecvată decât oricare dintre cele două posibilități enunțate mai sus luate separat. Trebuie recunoscut însă că valorile avute în vedere atunci când Laszlo îl apăra pe Goma de detractori rămân valabile și atunci când separația între cei doi autori se produce, și tocmai acest nucleu incandescent de principii etice și civice rămâne să dea coerența ansamblului, conferindu-i o neașteptată unitate, peste diferențele care provin din cauzele punctuale asupra cărora se deliberează, circumstanțele concrete și preopinienții care survin în dezbateri.

Citită ca *bildungsroman* al autorului, cartea se înfățișează ca un proces al dezvrăjirii progresive. După etapa eroică, a cruciadei în numele adevărilor istorice, politice, a denunțării coteriilor și ipocriziei celor care au demisionat, în vremuri grele, de pe meterezele unde îi cocotase în mod firesc magisteriatul literar, estetic și cetățenesc pentru care îi calificau, în principiu, meseria și vocația de scriitori (conștiințe active și vocale ale comunității), după denunțarea limitelor usturătoare ale acestora, a inconsecvențelor de gândire și acțiune, a mascaradelor și ipocriziilor de serviciu, a lașităților și pruderiei cancerigene, alături de Goma și în numele lui, Laszlo atinge punctul critic al confruntării maestrului cu propriile enunțuri.

Surpriza traumatizantă este aceea de a constata că democratul, liberalul, omul care s-a opus totalitarismului și a vădit un soi de patriotism luminat, presărat cu argumente valide, cedează brusc odată cu examinarea contenciosului istoric al destrămării României Mari în fața unei retorici îngust naționaliste, reflexului căutării de țapi ispășitori, unui mecanicism simplificator și redundant în explicarea unor circumstanțe istorice, reiterând – sau părând că o face – clișee străvechi, stigmatice colective, prejudecăți regretabile. Stupoarea nu lasă loc melancoliei, în cazul fostului discipol. Simțindu-se amarnic înșelat în așteptările sale, ba chiar expus delegitimării proprii datorită urmării unui fals profet, autorul nu găsește cu cale să abordeze chestiunea cu menajamente și precauții, ci proiectează asupra ei o lumină cu totul neconcesivă. Verdicturile sale sunt neechivoce, iar situarea lui, de partea celor nedreptățiți, îl opune, de astă dată, lui Goma în chipul arhetipal în care Arjuna se regăsea, pe câmpiile de la Kurukșetra

Laszlo Alexandru

VICEVERSA!



Polemici pro și contra
lui Paul Goma

evocate în *Bhagavatgita*, în fața rudelor sale cele mai apropiate, devenite adversari în bătălia proximală, pe viață și pe moarte.

Decantarea aceasta l-a costat pe Laszlo mai mult decât implicarea sa într-un proces intentat de Paul Goma și decât suspendarea corespondenței asidue dintre el și maestrul lui parizian. Ea echivalează cu ruptura violentă a unei plăcente și expulzarea lui în lume a doua oară, de astă dată, desigur, la modul simbolic. O pierdere a inocenței cu o consolidare a integrității, o păstrare a coerenței cu abandonarea ultimelor iluzii, nu altceva decât – vorba unui prozator prea bine știut – cronică a unei morți anunțate. De ce anunțate? Pentru că separarea brutală a ucenicului de învățător este profețită de oricare bun cunoscător al ritualurilor paideice și de inițiere în viața adultă.

De fapt, ceea ce citim în *Viceversa!* – la un nivel tensional redutabil pe unitatea de măsură a paginii – este o poveste de dragoste și de ură, o saga a pasionalității agonale, un ritual războinic în care, după o vreme, hărțuierile adversarului comun sunt dublate și de duelurile justițiare din propria tabără... *Viceversa!* este războiul troian al lui Laszlo Alexandru, o altfel de monografie Goma decât cele datorate Elvirei Iliescu (*Paul Goma - 70*, București, Ed. Criterion, 2005) și, respectiv, Mariane Sipoș (*Destinul unui disident: Paul Goma*, București, Ed. Universal Dalsi, 2005); una rezultată dintr-o încheștare dialectică și dintr-o însumare de texte polemice dispartate, însă convergente.



sare-n ochi

Enciclopedia Holocaustului

Laszlo Alexandru

Nici pînă azi nu există un studiu comun, reciproc asumat de specialiștii români și maghiari, privitor la trecutul Transilvaniei de Nord. Tensiunile acumulate odată cu evoluția istorică sînt încă departe de-a se fi decantat. Lipsește deocamdată o privire globală neutră, o abordare științifică senină. Problema se complică suplimentar, atunci cînd în discuție intervine și situația minorității evreiești, intens persecutate, din această zonă. Cele două state vecine și-au pasat strategic responsabilitatea tragediei, în timpul războiului rece.

Se pot înțelege astfel miza consistentă și disconfortul pe care și le-a asumat lucrarea coordonată de Randolph L. Braham, *Enciclopedia geografică a Holocaustului din Ardealul de Nord (Az észak-erdélyi Holokauszt földrajzi enciklopédiája)*, recent publicată, în limba maghiară, la editurile Park din Budapesta și Koinónia din Cluj. Autorul principal (născut în 1922) este un reputat cercetător, profesor la City College și la Graduate School and University Center of The City University of New York, unde este și director al Institutului Rosenthal pentru Studii asupra Holocaustului. E semnatarul sau editorul a patruzeci și două de cărți, printre care s-a remarcat *Politica genocidului. Holocaustul din Ungaria* – apărută și pe românește într-o ediție prescurtată, la Ed. Hasefer, în 2003. Vocea ponderată și documentată a specialistului din depărtare vine să facă lumină pe teritoriul tensionat de zarva politicienilor.

Prin tragica ironie a istoriei, evreii din Ardealul de Nord au avut o soartă mai grea în Ungaria (de care erau atrași sentimental și cultural), după Dictatul de la Viena, decît în România (considerată îndeobște depozitara abuzurilor antisemite). Activitatea partidelor extremiste românești și măsurile de exterminare dictate de mareșalul Ion Antonescu au cunoscut o sinistă prioritate cronologică, în vechiul regat sau în Basarabia și Transnistria, pe cînd situația evreilor din Ardeal încă nu apucase să degenereze. După anexarea regiunii de către Ungaria, deși au fost unii locuitori care au sperat la o evoluție favorabilă, ei s-au confruntat rapid cu legile și hotărîrile antisemite. Presa liberă și organizațiile evreiești au fost interzise de statul maghiar, activitățile economice și școlarizarea au fost afectate. Evreii au fost mobilizați la munci forțate, pe bază de convocare individuală: cei bogați, cei care s-au distins în profesie, comerțanții fruntași, militanții sioniști, liderii sociali, precum și toți cei considerați "elemente indezirabile" și denunțați ca atare de creștini. Au apărut campanii xenofobe, în vara anului 1941, în rîndul comunităților din Maramureș și Satu Mare. Sporadic, au avut loc deportări de familii și comunități evreiești, alungate peste granița maghiaro-sovietică (la Miercurea Ciuc, la Borsec, în anumite zone din secuime).

Dimensiunea apocaliptică a Holocaustului din Ardealul de Nord s-a declanșat cu adevărat după 19 martie 1944, odată cu ocuparea militară germană a Ungariei. Un comando S.S. cu un efectiv relativ mic, de circa 100 de soldați, sub comanda lui Adolf Eichmann, a primit din partea Führerului sarcina de-a implementa Soluția Finală în țara vecină. Dar uciderea evreilor nu s-ar fi putut realiza cu atîta rapiditate și la o asemenea amploare, fără sprijinul complet al guvernului maghiar, con-

ducător de Sztójay Döme. Aflat în subordinea regelui Horthy Miklós, primul-ministru ungar a pus la dispoziția echipei germane de intervenție întreaga structură aferentă a statului: poliția, jandarmaria, siguranța, corpul funcționarilor publici și administrația locală, pentru identificarea, segregarea, jefuirea și ghetozarea evreilor, în vederea deportării. Detaliile au fost pregătite la 4 aprilie 1944, în cadrul unei ședințe comune maghiaro-germane. Responsabil politic al operațiunii a fost Endre László, Secretar de Stat în cadrul Ministerului de Interne al Ungariei, alături de Baký László, celălalt demnitar al ministerului de resort. Oarecari disensiuni, între partea germană și cea maghiară, au apărut doar în ceea ce privește strategia exterminării. În timp ce Endre voia ca operațiunea să înceapă cu evreii din Budapesta, Eichmann impunea lansarea acțiunilor în Rutenia și nordul Transilvaniei, pentru a le tăia evreilor din Capitală orice cale de refugiu în provincie. Ciștig de cauză a avut strategia lui Eichmann.

Prin ordinul secret nr. 6163/7 aprilie 1944, toți evreii, indiferent de sex, vîrstă sau stare a sănătății, trebuiau adunați din teritoriu și grupați în ghetouri. Cele două provincii au fost declarate zonă de operațiune militară. Pretextul strămutării maselor de oameni îl constituiau urgențele strategice ale frontului, ofensiva armatei "iudeo-bolșevice" și preîntîmpinarea eventualelor "conspirații". S-au atribuit responsabilități precise: primarii, la nivel local, și subprefecții, la nivel județean, au fixat locurile de întrunire a victimelor și au avut dreptul de a evalua, de la caz la caz, eventualele excepții de la deportare. S-au stabilit centre de adunare a evreilor în localitățile Cluj, Dej, Baia Mare, Oradea, Gherla, Satu Mare, Șimleu Silvaniei. În unele situații, oamenii au fost înghesuți claie peste grămadă în fabrici de cărămidă defazectate, alteleori în cartiere sărăcicioase, dar și sub cerul liber, de pildă în pădurea Bungur de lângă Dej. Acțiunea de ghetozare a debutat la ora cinci, în zorii zilei de 3 mai 1944, și a fost executată de echipe speciale, formate din funcționari publici, învățători, profesori de gimnaziu, polițiști, jandarmi, voluntari fasciști (din partidul Nyilas). Au fost vizați circa 160.000 de evrei din Ardealul de Nord. La Cluj a operat unitatea specială de eliminare condusă de Ferenczy László, pe baza instrucțiunilor primite de la Adolf Eichmann. Comandantul militar al campaniei din Ardealul de Nord a fost colonelul de jandarmi Paksy-Kiss Tibor, iar adjunctul său, locotenent-colonelul Péterffy Jenő, și-a stabilit sediul de operațiuni la Oradea.

Inițial, oamenii au fost strînși în centre mai mici, în sinagogi etc. Toți au fost interogați, fiind supuși treptat unor presiuni tot mai dure, pentru a-și declara bunurile tănuite. Operațiunile de segregare au decurs fără obstacole, nu s-au înregistrat împotriviri. Victimele erau resemnate, căci nu știau de soarta care li se pregătise. Unii credeau, potrivit zvonului fals lansat de oficialități, că vor fi trimiși la munci agricole, dincolo de Dunăre, în inexistentă Cîmpie a Pîinii (Kenyérmező), alții erau convinși că, armata sovietică fiind aproape, ghetozarea e oricum o măsură de scurtă durată. Creștinii au rămas pasivi; unii chiar au colaborat cu autoritățile, pentru a-și însuși bunuri evreiești. S-a constatat neutralitatea și pasivitatea ierarhilor

bisericilor ardelene, episcopul reformat Vászárhelyi János și episcopul unitarian Józán Miklós. O excepție răsunătoare a constituit-o episcopul romano-catolic Márton Áron, cu reședința oficială la Alba Iulia, pe teritoriul românesc: acesta a protestat energic împotriva măsurilor antisemite ale statului maghiar, prin discursuri în biserică și scrisori oficiale adresate autorităților.

Campania de strîngere în ghetouri a evreilor din Transilvania de Nord a durat o săptămînă. Condițiile de trai, extrem de dificile, datorate supraaglomerației, alimentației deficitare, proastei aprovizionări cu apă și tensiunii dintre deportați, au fost agravate de torturile gardienilor. A fost amenajată cîte o clădire specială, numită "Trezorerie", unde jandarmii și fasciștii maghiari aduceau pe rînd oamenii, selectați pe baza reputației lor personale sau a turnătorilor din lagăr, și îi torturau îngrozitor, pentru a-i obliga să-și predea bunurile ascunse. Bărbați, femei și adolescente au trecut prin aceste campanii de tortură, care au sfîrșit uneori cu înnebunirea sau sinuciderea victimei.

Din ghetourile încropite în apropierea liniilor de cale ferată, evreii au fost apoi îmbarcați, în perioada 16 mai-27 iunie 1944, în mizerabile vagoane de marfă supraaglomerate și transportați la Auschwitz. Potrivit unei statistici întocmită la gara din Kosice (Kassa), au fost duși, din Ardealul de Nord la Auschwitz, 131.639 de evrei. În afara celor care au pierit pe drum, din cauza condițiilor inumane de călătorie, la debarcare au fost îndată gazați copiii, bătrînii și bolnavii. Ceilalți au fost distribuiți în diverse tabere de muncă. La sfîrșitul războiului, din deportare au revenit circa 10% dintre victime.

Atrocități directe ale militarilor s-au înregistrat și în afara ghetourilor improvizate: la Sărmaș, în noaptea de 16-17 septembrie 1944, au fost executați prin împușcare 126 de civili evrei (52 de femei, 43 de copii, 31 de bărbați), care au fost aruncați apoi la groapa comună. La Arad au fost uciși 6 evrei; la Luduș au fost omorîți 17 evrei.

După anularea Dictatului de la Viena, sub influența puterii sovietice, s-au constituit tribunale populare care să sancționeze asasinatele comise. Unii făptași au fost judecați și condamnați. Mulți alții s-au retras însă, odată cu trupele naziste, în Occident și și-au ascuns identitatea, scăpînd. În primăvara anului 1946, a început procesul de la Cluj împotriva a 185 de inculpați pentru crime de război. Dintre aceștia, doar 51 erau efectiv arestați, ceilalți fiind judecați *in absentia*. Procesul a scos la lumină detalii impresionante ale atrocităților antisemite din Transilvania de Nord. La încheierea dezbaterilor s-au dat sentințe aspre, cu 30 de condamnări la moarte și un total de 1204 ani de detenție. Nicio sentință capitală nu a fost aplicată, întrucît vinovații erau printre cei condamnați în contumacie. Niciunul dintre cei pedepsiți cu închisoarea nu și-a ispășit pedeapsa integrală, fiind cu toții, după o vreme, grațiați și integrați în "efortul de construire a socialismului".

Viața victimelor s-a reluat treptat. Unii s-au întors din lagărele de concentrare, dar nu și-au mai recăpătat bunurile sau locuințele, între timp demolate sau ocupate de localnici. Ghetourile au fost dărîmate de autorități, iar urmele existenței lor au fost șterse. Unii morți au fost exhumati, din locurile de regrupare a prizonierilor, de odinioară, și reînhumati după datină, în cimitire evreiești. Activitatea organizațiilor și asociațiilor minoritare s-a relansat pentru scurtă vreme, dar a



fost din nou blocată după 1947, când oficialitățile comuniste le-au îngăduit libera manifestare și și-au impus acolo oamenii de încredere.

Pe lângă dificultățile traiului cotidian, în contextul sărăcăcios de după război, supraviețuitorii marcați de nenorociri au fost obligați să înfrunte și o gravă traumă identitară. Cei mai mulți evrei din regiune fuseseră asimilați la limba maghiară (pe care o foloseau) și la cultura maghiară (pe care o admirau). Această identitate „de sprijin” nu mai putea fi însă acceptată, întrucât ei fuseseră trădați tocmai de autoritatea tutelară. S-au confruntat astfel cu evantaiul unor opțiuni de profunzime, toate destinate să-i dezrădăcineze definitiv. Unii au ales să se „dizolve” în rîndul noilor autorități, îmbrățișînd idealurile politice de după război. Alții au adoptat complet identitatea românească (în asemenea măsură încît au dispus ca, pînă și pe morminte, inscripțiile referitoare la ei să fie realizate în limba română). Alții și-au asumat total identitatea evreiască și au plecat în Israel. Adepții liberalismului de tip occidental au decis să emigreze în diverse state europene sau dincolo de ocean. Astfel se explică și actuala situație fragilă a minorității evreiești din Transilvania, mult diminuată, compusă din persoane vîrtnice. Comunitatea însăși e pe cale de extincție.

Studiul laborios al lui Randolph L. Braham și onorează cu adevărat denumirea de enciclopedie, mai ales în partea centrală a prezentării sale. Sînt descrise, succesiv, județele instituite de oficialitățile maghiare în Ardealul de Nord și, cu ajutorul hărților, sînt semnalate așezările urbane și rurale în care se găseau evrei, dispunerea ghetourilor, traseul deportării etc. În ordine alfabetică sînt consemnate, într-un amplu glosar de cîteva sute de pagini, toate localitățile din teritoriu, cu istoricul stabilirii evreilor, evoluția lor numerică, de-a lungul secolelor, numele familiilor de vază din fiecare comunitate, descrierea școlilor confessionale și a sinagogilor construite, a naturii activităților economice prestate, a personalităților culturale care s-au ilustrat etc. Întreaga lucrare e însoțită de o foarte bogată ilustrație, prin imagini și fotografii de epocă.

Randolph L. Braham e secondat în investigațiile sale de-o întregă echipă de gazetari, geografi, istorici și alți diverși specialiști, care contribuie la aspectul copleșitor al monumentalei lucrări. Între ei se distinge, ca prim-colaborator, ziaristul și profesorul clujean Tibori Szabó Zoltán, el însuși autor al unei minuțioase cercetări privind tentativele de evadare peste graniță ale unor evrei, din Ungaria spre România, în anii 1940-1944 (vezi *Frontiera dintre viață și moarte*, Buc., Ed. Compania, 2005).

Acești primi pași pe calea reconstituirii adevărului istoric vor trebui continuați. A venit vremea amplerelor conlucrări, în direcția cunoașterii corecte a trecutului. Cortina trebuie ridicată, chiar dacă ne vom îngrozi de ceea ce vom găsi în spatele ei.

incidențe

În jurul metaforei: Derrida și Ricoeur

Horia Lazăr

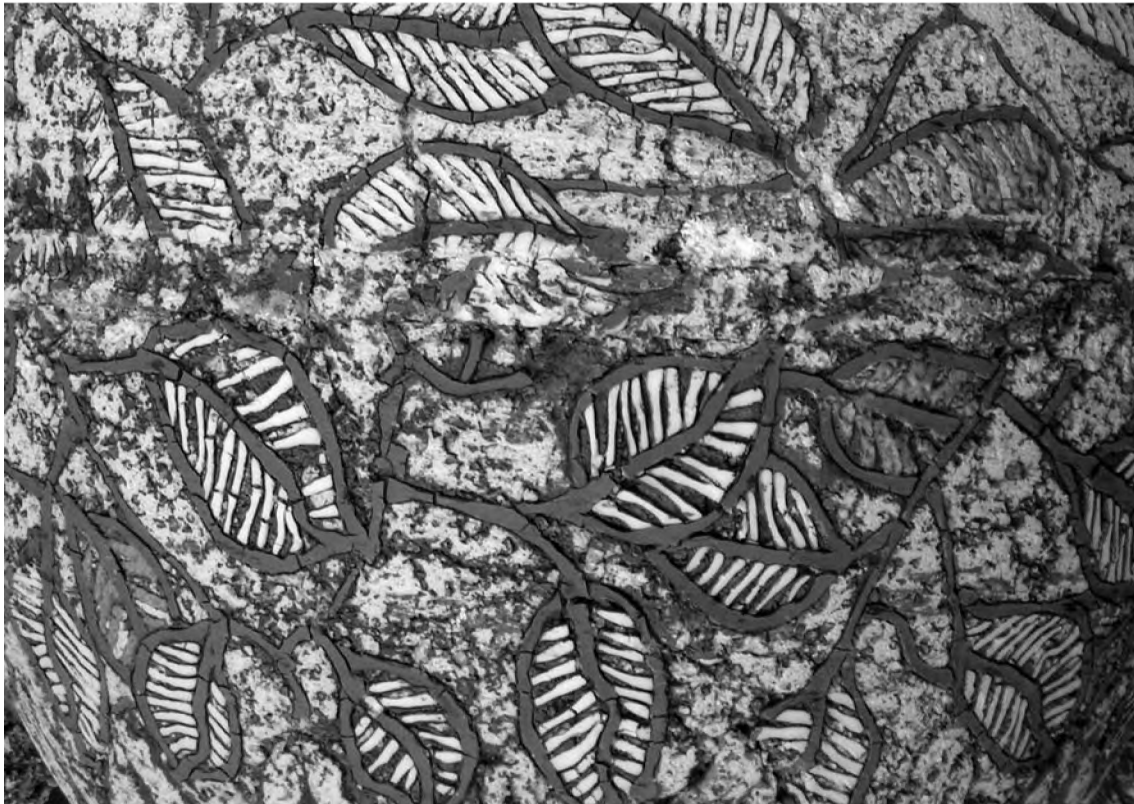
Într-o sinteză apărută în 2006, Jean-Luc Amalric face bilanțul dezbaterii la distanță purtată de Jacques Derrida și Paul Ricoeur asupra rolului și semnificației metaforei în textul filosofic (1). În al optulea studiu din *Metafora vie* (2), Ricoeur a deschis dezbaterea criticînd textul lui Derrida *Mitologia albă* (3), care a răspuns întîmpinărilor într-o conferință pronunțată la Geneva în 1978, *Retragerea metaforei* (4). Fapt notabil, intervenția lui Ricoeur e unul din extrem de rarele lui comentarii polemice, filosoful preferînd să transforme conflictele cu alți gînditori în explicații cu sine însuși, prin mijlocirea unor scrieri în care se declara „înconjurat, ocupat de ceilalți” (5).

Deconstructivismul lui Derrida e clădit, în cazul nostru, pe imposibilitatea teoretică de a construi un concept filosofic al metaforei. Neputînd clarifica statutul acesteia nici din interior, printr-o retorică a filosofiei, și nici din exterior, printr-o metafizicologie analoagă metapoeticii lui Bachelard din proiectul psihanalizei imaginației materiale, filosofia, supusă ea însăși legii procesului metaforic, va fi definită în tradiția occidentală, arată Derrida, ca metafizică în care utilizarea (*usage*) metaforică apare ca uzură (*usure*) – altfel spus „erodare activă” – a metaforelor. În acest fel, metaforicitatea parțială a limbilor naturale tînde să ocupe totalitatea limbii filosofice iar uzura metaforei nu e un fenomen tropic, exterior filosofiei, ci un fapt inseparabil de rostirea filosofică. Conceptele filosofice sînt, simultan, produse și victime ale procesului de metaforizare. În ele, metaforele expuse uzurii dobîndesc eficacitate speculativă iar semnificațiile derivate, laterale, im-proprii ale cuvintelor devin sensuri filosofice proprii.

Hermeneutica critică a lui Ricoeur, ce rezumă trecerea de la hermeneutica simbolurilor la cea a textelor, se întemeiază pe interpretarea inovației semantice în care relația dintre discurs și sintaxă pune în lumină dimensiunea ontologică a

metaforei. Atribuindu-i lui Derrida o predilecție pentru nume și pentru cuvînt – în detrimentul discursului și al textului –, Ricoeur socotește că identificarea transferului metaforic cu transferul metafizic e o prejudecată comună lui Heidegger și lui Derrida. Prin urmare, teza „mitologiei albe”, ce încearcă să descrie activitatea metaforică în sinul filosofiei, reprezintă doar o generalizare a deconstrucției heideggeriene a metafizicii. Luînd act de „neînțelegerea” lui Ricoeur, Derrida va reafirma, în *Retragerea metaforei*, propriul lui refuz al denominării, răspunzîndu-i lui Ricoeur oblic, printr-o critică a lui Heidegger și prin respingerea identificării deconstrucției cu critica heideggeriană a metaforei. Răspunsul ocolit al lui Derrida sugerează că atît Ricoeur cît și el însuși se întîlnesc prin critica lor comună a lui Heidegger, fără însă ca prin aceasta, analizele făcute de ei procesului de metaforizare să devină convergente.

Punctul de plecare al lui Ricoeur e opoziția dintre metafora „de invenție”, realitate *discursivă*, ce creează prin delexicalizare inovații semantice, și metafora uzată, lexicalizată, supletivă, lipsită de fecunditate. În acest sens, catachreza lui Pierre Fontanier, care a publicat în 1827 un important tratat despre *Figurile discursului*, constituie un fapt *de limbă*, ce fixează în concepte filosofice sau morale semnificații banalizate, ca în formulele „lumina rațiunii” sau „orbirea minții”. Scoțînd conceptul filosofic din dependența metaforei, Ricoeur face din el un efect de reflexivitate, opus „uzării-idealizării” derrideene, spațiu de posibilitate a metafizicii. Pentru el, conceptul poate rămîne activ într-o metaforă moartă. Ca producție autonomă (nu însă absolută) a spiritului, metaforologia e „tautegorică” (cuvîntul îi aparține lui Schelling). Ea efectuează o redescoperire a realității, în contrast cu pertinența semantică literală, proprie descrierii obișnuite. Prin ea, omul se definește în raport cu discursul iar acesta în raport cu ființa. Afirmînd



prioritatea ontologică a „metaforei vii” față de cea derivată, Ricoeur îi va conferi celei dintii eficacitate ontologică, înzestrând-o totodată cu rolul de mediator în ordinea ființei.

Făcînd să funcționeze o concepție „economică” a uzurii, ca „producție de plusvaloare”, Derrida subliniază ambiguitatea acesteia. Prin devenire, uzura se reifică în concept, a cărui producere e rezultatul erodării metaforice incomplete. Dacă ar putea avea loc, moartea metaforei ar însemna, în același timp, sfîrșitul filosofiei – „împlinirea” ei definitivă. Dacă Fontanier își edifica retorica prin contrapunerea limbii naturale și a figurilor, a sensului propriu și a celui derivat, Derrida arată că, în retorică, catachreza implică o filosofie prealabilă a limbajului și că distincția dintre sensul propriu și cel figurat e ea însăși un efect de catachreză. Deosebirea dintre ele va fi definită astfel plecînd de la procesul metaforic. Din mediere filosofică, metafora devine mediu al filosofiei care, înscrisă într-o istorie a tropilor, nu-și poate defini sensul propriu. În aceeași ordine de idei, a conceptualiza metafora înseamnă a metaforiza. Nu există așadar concepte filosofice pure, filosofia fiind „împinsă înainte de mișcări tropice care o instituie” (6). Nu metafora e în textul filosofic ci acesta în metaforă, iar ultima, arată Derrida, „nu-și poate primi numele de la metafizică decît prin catachreză, care o transcrie prin mijlocirea fantomei filosofice a metaforei: ca metaforă neadevărată” (7).

Pe urmele lui Aristotel, Ricoeur definește metafora prin criteriul recurenței necirculare. *Phora* lui Aristotel – schimbare în funcție de loc – explică operațiile semantice ca „polisemie reglată” ce diferențiază formele metaforice. Semantica discursului lasă astfel în umbră semantica cuvîntului (obiect semiotic pe care Saussure îl introduce în cadrul limbii structurată în sistem), instalînd semantica la nivelul frazelor – unități discursive purtătoare de sens, cum apar la Benveniste. Refuzînd să opună filosofia poeziei, Derrida va pleda pentru „automaticitatea” și „automobilitatea” metaforei, care prin ștergerea taxtualității sintactice (textul fiind doar un „supliment” sintactic), plasează, în inima filosofiei, un „gol de gîndire metafizic”. Sintaxa nediscursivă a lui Derrida introduce o tulburătoare circularitate a metafizicii și a metaforei. Cultivată de grupul *Tel Quel* în anii 1970, literaritatea (sintaxa indiferentă la sensuri) – ai cărei precursori au fost Mallarmé, Artaud, Bataille –, produs al structuralismului, continuă să pună probleme precum cea a scriiturii, a referinței, a predicției, a relației dintre același (*le même*) și celălalt (*l'autre*), a eticii ca și critică a filosofiei.

Polemica dintre Ricoeur și Derrida a fost generată, printre altele, de raportarea diferită la structuralism a celor doi. Ricoeur vede în deconstructivism o „semiologie generalizată” și reduce productivitatea sintactică la o transgresare a normelor străină de căutarea sensului. Pentru el, textul e un discurs fixat prin scriere ce-și așteaptă interpretii și cititorii. Acestei „vehemente ontologice” a limbajului, pe care structuralismul nu o poate explica, Derrida îi opune concepția unui text ce depășește discursul și care e expresia imanenței, în sînul limbii, a propriei ei exteriorități. Refuzînd reducerea metaforicului la ontologic și a ființei (*être*) la ființarea (*étant*) ce nu poate fi numită prin metafore – metafora fiind substituirea numelui unui fiind numelui unui alt fiind –, Derrida arată că, paradoxal, metafizica, consecință a ideii metaforice de „retragere a ființei”, departe de a se deschide spre sensul



propriu sau literal, trimite la un „supliment” metaforic (un plus de metaforă) prin care mișcarea tropică vizează o „arhisciere” refractară la orice ontologie. Prin aceasta, decalajul originar dintre interioritate și exterioritate, redus de Heidegger la autoreprezentarea metafizică a filosofiei într-o logică onto-enciclopedică ce instituie limita ca pe o margine circulară a unui cîmp omogen, îi apare lui Derrida ca un gol al ființei în care originea se înscrie nu sub forma diferențelor ontologice ci a non-prezenței ce face ca adaosul, „suplimentul” să se manifeste prin semne fără semnificație. În „complicitatea oblică” ce-i leagă pe Derrida și Ricoeur (8), „poetica imposibilului” a celui dintii întilnește „filosofia fără absolut” a celui de-al doilea. Interpretabilă la nesfîrșit, „metafora vie”, ce oferă un acces indirect la origini prin grefarea hermeneuticii pe fenomenologie, rezolvă pragmatic aporia răului și a temporalității într-un mod similar celui în care Derrida încearcă să inventeze alteritatea: nu prin interiorizarea celui alt ca „sine” ci prin transgresiune. Postulatul derridean al „diseminării”, care rezumă o „strategie lipsită de finalitate” (9), transpune aporia originii în elanul figurilor metaforice.

Dacă Ricoeur a teoretizat identitatea ca sine neologice, Derrida a încercat să inventeze – la plural – alteritatea care, asemenea originii, se află simultan în lume și în afara ei. Trecerea lui Ricoeur de la discurs la acțiune și asimilarea derrideană a textualității productiviste cu scrierea poetică, diseminată între teză și ipoteză într-un spațiu filosofic vacant, ilustrează o angajare etică constantă a celor doi – neconcordanță însă evidentă. Ricoeur pariază, prin speranță, pe sensul ce va fi adus în lume prin libertatea umană, în vreme ce Derrida, ce dislocă interioritatea indicînd o exterioritate ireductibilă, sesizează în procesul de metaforizare o stranie contaminare a imaginației productive și a celei reproductive (10). Pentru ambii, în filosofie metafora nu e secundară ci originară: Ricoeur o reperează sub concepte, Derrida o detectează în jocul opozițiilor filosofice. Poetica imposibilului a lui Derrida („să nu vrem să spunem nimic”) poate fi astfel interpretată ca „o formă radicalizată a hermeneuticii bănuielii” (11) dezvoltată de Ricoeur în textele consacrate voinței, răului, simbolurilor religioase și psihanalizei freudiene. Pe de altă parte,

dimensiunea poetică, creatoare, neretorică a metaforei lui Ricoeur confirmă și întărește legătura dintre filosofie și poetică, pusă în lumină de scrierile lui Derrida. Ființa ca non-identitate, în care „a fi” coincide cu „a nu fi” și în care converg impredictibilitatea actului (Ricoeur) și „spațierea” topologică a originii (Derrida) configurează un cîmp de reflecție în care „a vedea ceva ca altceva” (*voir comme*) reprezintă un motor al gîndirii critice – probabil singurul.

Note:

- (1) Jean-Luc Amalric, *Ricoeur, Derrida. Lenjeu de la métaphore*, Paris, PUF, col. «Philosophies», 2006, 152 p.
- (2) Paul Ricœur, [1975], *Metafora vie*. Traducere și cuvînt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.
- (3) Jacques Derrida, *La mythologie blanche* (la métaphore dans le texte philosophique). Textul a apărut în 1971, în numărul 5 al revistei *Poétique*, și a fost reluat în volumul *Maigres de la philosophie*, Paris, Minuit, col. „Critique”, 1972.
- (4) Jacques Derrida, „Le retrait de la métaphore”, publicată în volumul *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998.
- (5) Citat în J.-L. Amalric, p. 6.
- (6) *Ibid.*, p. 55.
- (7) *La mythologie blanche*, în *Maigres [...]*, op. cit., p. 308.
- (8) J.-L. Amalric, *Ricoeur, Derrida [...]*, op. cit., p. 111.
- (9) *Ibid.*, p. 135.
- (10) *Ibid.*, p. 148.
- (11) *Ibid.*, p. 152.

Reflexul mitului Electra într-un roman modern

Mihai Lisei

Când se va realiza o Antologie a literaturii dedicate „realismului atroce” (Ruxandra Cesereanu) din România (1945 - 1989), numele scriitorului Vasile Gavrilăscu nu va putea fi ignorat, întrucât el intră sub incidența vocației epice de certă convingere, vocație verificată cel puțin prin două romane de excepție: *Raiul nemernicilor* și *Eriadana*.

Vasile Gavrilăscu s-a născut la 5 aprilie 1937, în comuna Silistra, județul Durostar, teritoriu ce aparține astăzi Bulgariei. În 1940 se stabilește cu familia la Craiova. Aici, beneficiind de ajutorul unui unchi mai înstărit, va frecventa Pensionul de limbă franceză „Jules Javet” și școala generală „Petrașcu Trișcu”.

Pe data de 7 aprilie 1959, este judecat și condamnat de Tribunalul Militar din Craiova la 22 de ani muncă silnică (art. 209, pct. 1, C. P.) pentru crimă de uneltire contra ordinii sociale. În perioada primei detenții se întâlnește cu elita „Academiilor subterane”: Al. Paleologu, N. Steinhardt, N. Porsenna, Păstorel Teodoreanu, Paul Goma, Al. Ivăsiuc și alții. Timp de 5 ani a trecut prin închisorile din Craiova, Gherla, Jilava, Luciu Giurgeni, Salcia, Stoienești. Este eliberat prin Decret de Stat, pe 4 august 1964, iar după numai un an, Tribunalul Militar din Craiova îl condamnă la 7 ani de închisoare pentru trecerea frauduloasă a graniței în Iugoslavia, infracțiune pentru care execută numai trei ani la Aiud. Acum, în timpul celei de-a doua detenții, începe să se gândească în mod serios la scris, optând pentru scrierile de sertar.

În 1985, devine *persona non grata* pentru sistemul comunist și i se retrage cetățenia română, fiind expulzat în Franța. Evenimentele din decembrie 1989 îl surprind la Paris. După ce se întoarce definitiv în România, în 1996, la Craiova și apoi la Urșani, unde locuiește și în prezent, scriitorul se bucură de o activitate

publicistică intensă. Scrierile publicate numără peste zece titluri și acoperă o arie diversă de genuri: roman, poezie, memorialistică, aforisme, publicistică.¹

Din fișa existențială expusă mai sus, se observă că sub raportul idealurilor scriitorul se situează între Ulise și Don Quijote, iar reperate biografice îl apropie de Panait Istrati. Unele mărturii fac dovada acestor afinități electve.²

Vremurile de restriște l-au naufragiat pe diverse insule ale suferinței (cele două detenții, exilul parizian forțat). Flacăra vie a gândului de a se întoarce acasă a zugrăvit pe chipul său figura legendarului Ulise. La repatriere, scriitorul se simte însă mai apropiat de celebrul personaj al lui Cervantes.³

Față de Panait Istrati percepe acea apropiere firească, născută din numeroase asemănări biografice: provin din familii foarte sărace, orfani de tată, mame spălătorese pe la oameni bogați, autodidacți în materie de literatură, au manifestat sentimente de dragoste și compasiune pentru cei suferinzi, periplul parizian, când au prestat diverse meserii pentru a supraviețui. Dar în timp ce Panait Istrati a crezut în comunism, fiind apoi dezamăgit, Vasile Gavrilăscu n-a crezut. Panait Istrati a făcut celebra călătorie și a rămas decepționat de URSS, iar ca urmare a celor văzute a scris *Spovedania unui învingător*. Aici se separă similitudinile vieților celor doi. Ceea ce scriitorul brăilean a cunoscut fără să mai apuce să trăiască, Vasile Gavrilăscu a experimentat din plin, fapt ce îl îndreptățește să scrie *Spovedania unui învingător*, învingător în ideea că istoria i-a dat dreptate.

Pentru Vasile Gavrilăscu, misiunea unui scriitor, ce pretinde că a ajuns la faza de măiestrie în care poate să redea o stare de spirit, este respectarea realității. Un scriitor autentic trebuie să reflecte epoca, mediul social, viețile și

transformările persoanelor pe care le-a întâlnit. Ele se transformă în personaje literare, dar, de fapt, sunt personaje istorice. În concordanță cu asumarea unui asemenea destin literar, cărțile sale nu urmăresc altceva decât să vorbească despre persoane cunoscute. Acestea, bineînțeles, au trecut printr-o serie de evoluții, de involuții, de căderi, fiind cât mai aproape de realitatea dureroasă a vieții trăite în mod nemijlocit.

Am extins aria prezentărilor de tip bio-bibliografic nu numai pentru a întâmpina curiozitatea firească a cititorului, cât și pentru a evidenția perenitatea actului etic uzitat de scriitor pe diverse paliere ale temelor abordate, generatoare de literatură.

Meritul lui Vasile Gavrilăscu este acela de a întui într-un episod de viață, cunoscut în România din timpul dictaturii comuniste, coordonatele reflectării unui mit intrat în aria tematică a literaturii - mitul Electrei.

Ilustrând fapte petrecute aieva, *Eriadana* (Ed. Sitech, Craiova, 2005)⁴ se impune ca un roman de factură realistă, în care scriitorul Vasile Gavrilăscu surprinde drama vieții unei familii ce trăiește coșmarul suferinței pricinuite de regimul comunist. Decorul este macabru, plin de ciudățenii, care se perindă cu o repeziune înspăimântătoare, decor ce corespunde momentului istoric nefast, când și România, alături de țările din Centrul și Estul Europei, a fost invadată de armata sovietică.

În redactarea romanului, autorul folosește cu succes o tehnică din cinematografie / teatru, prin intermediul căreia expune întâmplările personajelor în ritmul a cinci episoade, urmate de un epilog ce desăvârșește cartea. Arhitectura romanului beneficiază de rigorile unei geometrii bine stăpânite, prin care se definește o pentagramă ce prezintă o imagine plină de simboluri. În dinamica lor spre centrul pentagramei, care în mod fericit coincide cu epilogul, personajele trebuie să depășească diferite obstacole, să sufere și să lupte. La început, personajele sunt doar stilizate, însă pe măsură ce se conturează, ele se definesc, în final având parte de adevărate dosare de existență.

Astfel, Alexandru I. Alexandru, un tânăr medic chirurg, căsătorit cu o frumoasă femeie, Corina, profesoară de literatură clasică, este chemat la datorie pe câmpul de luptă. Căzut prizonier pe frontul de Răsărit, Alexandru reușește să evadeze împreună cu doi camarazi, Yusuf și Crabul, ultimul jucând un rol aparte în desfășurarea acțiunii romanului. Când ajunge în țară, medicul constată că totul s-a schimbat, că speranțele îi sunt spulberate... Succesiunea evenimentelor aduce schimbări pe plan politic: 30 decembrie, declararea Republicii Populare, abdicarea regelui, schimbarea orientării politice și instaurarea terorii roșii. Alexandru este arestat, apoi judecat și condamnat la 20 de ani de muncă silnică și confiscarea în întregime a averii personale, imobile și mobile, pentru tratamente neomnoase, aplicate în vreme de război, împotriva răniților căzuți prizonieri.

Aproape de neînțeles, parcă pentru a împlini „un destin implacabil”, cum ar spune Mircea Eliade, sentimentele și gândurile Corinei se modifică odată cu aceste evenimente. Se căsătorește cu securistul Eustațiu, își abandonează copiii, pe Ovidiu și Eriadana, la orfelinat diferite și își internează mama într-un azil de bătrâni. Cu sânge rece, în fața instanței de judecată, îl acuză pe Alexandru de niște fapte imaginare, lăsându-l pradă închisorilor comuniste, unde avea să și moară. Singurele ei gânduri privind această



comportare glacială, trezite de o vizită neașteptată a Crabului, care încearcă să o convingă să îl salveze pe Alexandru, le găsim în aceste rânduri: „Nu regretase niciodată până atunci cele întâmplare. Găsea că nu are de ce să-i fie rușine. Ea doar se căutase, regăsindu-se în altă închipuire. Femeia aceea mai nouă din ființa ei poate să fi fost acolo întotdeauna, fără ca ea să fi știut. Dormise visând o mai nouă devenire care se întâmplase să fie după cum a și fost. Uneori, regăsirile închipuind renunțări la un trecut prea plin de lacrimi pot să însemne doar o altă cădere a femeii în iertarea greșelilor ei.”⁵

Prin Eustațiu, scriitorul dezvăluie adevărata față a fostei Securități. Pregătit temeinic la Moscova, Eustațiu, care „nutrea ambiții pe măsura mizeriei din care ieșise nu demult”⁶, ajunsese un instrument indispensabil noii puteri politice din România de după 1947. Trebuie menționat că asemenea instrumente ale aparatului represiv se racolau pe bază de dosar, numai cei cu „origine sănătoasă” primind investitura de securiști, milițieni și gardieni (torționari). Acțiunile la care participă Eustațiu sunt tipice: colectivizarea forțată, crime și nelegiuiri săvârșite în numele puterii comuniste, prigoana intelectualilor, ascultarea convorbirilor, urmărirea persoanelor, crearea de panică în rândul populației și terorizarea celor ce nu vor să gândească prin prisma Partidului care nu greșește niciodată („cine nu e cu noi e împotriva noastră”).

Scriitorul certifică nașterea gemenilor Alexandru, Ovidiu și Eriadana, sub semnul zodiei Balanței (23 septembrie 1944, la Tomis)⁷, sugestiv numită și zodia Cumpenei. Ovidiu și Eriadana sunt împuterniciți prin înzestrare nativă să guverneze Justiția. Pe talerele balanței stau deopotrivă vinovăția și pedeapsa. Deasupra tronează justiția dar și răzbunarea. Judecătorii sunt în cumpănă, însă nimeni nu dorește răzbunarea, ci doar aplicarea dreptei justiții.

Eustațiu, conform teoriei bumerangului, își primește pedeapsa cuvenită; interesant este faptul că obârșia lui, ce ține de mahalaua din împrejurimile cimitirului Ungureni, îl chemase pentru a-i prevesti printr-o ghicitoare pedeapsa ce-l așteaptă.

Pentru Corina, pedeapsa este divină: iertarea! Să se uite pe sine și să-și amintească vreodată că ar fi putut să fie fericită alături de copiii ei, rodul unei iubiri îndepărtate, din ai cărei martori mai rămăseseră doar doi trandafiri ai Mareșalului Ney.

Sintetizând cele spuse până acum, putem conchide că scriitorul etalează cinci destine în derută, pe fundalul luptei pentru supraviețuire. După cum observa criticul literar Marian Barbu, cele „cinci personaje în căutarea autorului reprezintă imaginea a cinci degete de la o mână. Care e mai puternic? Care e mai important? Rămâne doar ca lectorul să decidă.”⁸ Definierea actanților se realizează în mod admirabil prin limbaje specifice și asumate, de la cele tandre, intime, academice, politice, militare, până la cele de șantier și de pușcărie. Imaginea propusă asupra personajelor nu este liniară, ea nefiind construită în maniera fiziologilor de tip francez, ci este revelatorie prin dialog. Din punct de vedere stilistic, *Eriadana* „impune un prozator viguros, stăpân al cuvântului și cu o viziune supraetajată.”⁹

Așadar, corespondențele cu mitul Electrei sunt spectaculoase și se regăsesc la nivelul acțiunii, dar și al eroilor (a se observa inițialele identice): Alexandru – Agamemnon, Corina – Clitemnestra, Eustațiu – Egist, Ovidiu – Oreste, Eriadana – Electra. În fond, despre ce narează această



tragedie modernă: despre un alt Agamemnon, plecat fără voie într-un război ce i se revelează ca „o ficțiune livrescă pentru uzul istoricilor de mai târziu”¹⁰, despre o Clitemnestra ce descoperă o femeie ascunsă în tenebrele ființei, gata să-și trădeze soțul și să-și hrănească noua identitate alături de un Egist gregar ce vrea să-și depășească propria condiție, despre rătăcirile unui Oreste regăsit și, în fine, despre o Electra mirată de propriile lacrimi și de gestul ei prin care se înfăptuiește dreptatea.

Ca și eroii tragici, cele cinci personaje sunt asemeni unui ghem de contradicții. Gradul de ambiguitate extremă este atins de Corina. La polul opus, se află Alexandru. Dintre toți, cel mai „rotund” evoluează Eustațiu.

Scenele de război, citite prin grila de receptare a tragicului¹¹ (J. Volkelt), vorbesc de la sine despre rupturile violente ce se produc între psihologia sensibilă a oamenilor și legile firești care le guvernează viața. În contrast cu drama existențială la care sunt supuși cei implicați, trandafirii Mareșalului Ney revin ca un leit motiv și marchează trecerea de la anotimpul speranței la cel numit resemnare sau, dimpotrivă, cel al dorinței de luptă, de transformare a destinului.

Cititorul avizat¹², valorificând savoarea limbajului existent în romanul analizat și recunoscând ipostazele eroinei tragice, are privilegiul să participe la o punere în scenă (de teatru / film) a unei Electre moderne.

Note:

¹ Cărți publicate: *Vreau să fiu Rege* (ed. I, 1992, ed. a II-a, 2008), *Crimă și iubire* (1996; republicat, în 2005, cu titlul *Eriadana*), *Raiul nemernicilor* (ed. I, 1998, ed. a II-a, 2008), *Iubirea mea, floare nomadă* (1999), *Dilema oilor infinite* (2005), *Steaua reminiscențelor* (2005) – romane, *Starea de fapt* (1998),

Timul trecerii tale (2006) – poezie; *Istoria personală* (2001), *„Liliacul”* (2004), *Elogiul prieteniei* (2008), *Nume de cod „Marcela”* (2008) – memorialistică; *1002 Parabole* (2005), *1004 Parabole* (2008) – aforisme; *Parabole și editoriale* (2006).

² *Între Ulise și Don Quijote*, interviu realizat de Mihai Lisei cu scriitorul Vasile Gavrilăscu, în cotidianul clujean *Știrea*, nr. 461 – 465 / 8 – 12 dec. 1998, p. 4.

³ *Ibidem*, p. 4.

⁴ Inițial, romanul a apărut sub titlul dostoevskian *Crimă și iubire*, Ed. Albatros, București, 1996. În continuare vom cita din ediția publicată în 2005, Vasile Gavrilăscu, *Eriadana*, Ed. Sitech, Craiova.

⁵ *Ibidem*, p. 142.

⁶ *Ibidem*, p. 173.

⁷ *Ibidem*, p. 419.

⁸ Marian Barbu, *Trăind printre cărți*, vol. I, Ed. Fundației Culturale „I. D. Sîrbu”, Petroșani, 2001, p. 89.

⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹⁰ Vasile Gavrilăscu, *Eriadana*, Ed. Sitech, Craiova, 2005, p. 3.

¹¹ J. Volkelt, *Estetica tragicului*, trad. Emerich Deutsch, prefața de Alexandru Boboc, Ed. Univers, București, 1978, a se vedea subcapitolul „Războiul mondial privit din punctul de vedere al tragicului”, p. 594 – 603.

¹² Este de notorietate observația lui Nicolae Balotă (*Euphorion*, Ed. pentru literatură, București, 1969, p. 76), potrivit căreia „mitologia – îndeosebi cea greco-latină – face parte integrantă din sfera noastră de cultură; întâmplările petrecute în Olimp țin, oarecum, de o cronică de familie a europeanului cultivat.”

poezia

Confesiunile dogmatistei

Moni Stănilă

drumuri

orizont

o durere îmi străbate plămâni
dar ignor orice boală
cum ignor trenul ăsta de noapte

nu e nimic mai solid – îmi spun – decât trenul
sovietic
decât liniștea mea
pentru care mă tem atunci când
de la fumaar văd drumul rămas în urmă

mănușa

țin cartea închisă pe genunchi
e ca un mers de-a lungul meselor la beție
și doar geanta pe care o târâi după mine
mă ajută să nu mă pierd
printre pietonii orașului

din când în când ajung aici
mă așez aproape de casa în care dormi
desfac geanta și extrag o mănușă
cu dungii colorate
subțire ca un ciorap de lycra

o potrivesc cu atenție
o privesc încântată și îmi spun că
dungile ei sunt de fapt
drumurile pe care trebuie să mă întorc

dimineața cu tine

îmi amintesc gustul ploii
imediat după oprirea trenului
totul e atât de atent de calm
de parcă ar exista o luciditate
în înfruntarea noastră

(nicio stridentă)
urcăm în taxi
nu ne atingem – nu ne privim
ajungem în mijlocul camerei
îmi torni o cafea și îmi cuprinzi pumnii

așa și acum
în gară gustul ploii
nu se aud decât pașii noștri
mașina blocul
camera
întâlnirea asta ne rulează în ochi ca un film
dimineață o să îmi ții haina
și o să îmi spui
ar fi timpul monica ar fi timpul
să fim mai serioși

pe când cu tine

pe când dormeam – aproape
nefericită – refuzând nevoia de căldură
pe când degetele tale îmi măsurau distanța
de la frunte la buze

vecinii noștri își făceau curățenia
cum se zice – nu ne gândeam
la epuizare, finiș sau altceva de genul ăsta

nu ne gândeam la nimic – degetul tomp
și simpatic pe bărbie chiar sub buza inferioară

așezat ca într-un pantof

doar așa ca să uităm că mâine

ne vor introduce cipuri în antebrăț
nevoia lor de identificare
nevoia noastră de dispariție
de dizolvare

fiecare deget al tău va trasa atunci
pe buza mea
o insuportabilă hartă universală

să spui o poveste

mi-am dat seama că în buricele degetelor
senzorii lucrează mai repede
că oamenii sunt decorativi
și niciodată n-o să spui
că privirea electrocutează

mâine îmi voi deschide telefonul și mailul
așteptând să se întâmple ceva

îmi spui încă o dată
că doar eu contez și din nou e minunat
parcă mai fusesem odată cu tine
într-o casă străină nu-mi amintesc mare lucru
cuvinte ce se rostogoleau de-a valma

azi e un echilibru sunt tare
și înțeleg tot ce am trăit
ca la ecograf
să mergem la tata
printre o mie de alte lucruri
să mergem la el

dezlegări

umbra alungită se înoadă la șireturi

mă dezleg de funiile perilor și merilor
ridicați asupra mea
mă dezleg deci
de sacii grei ai recunoștinței

mă dezleg de urmele de urs din zăpadă
de cocoșii profetici și de prieteni

mă dezleg de tine

m-am dezlegat de indicațiile
pe care mi le-ai scris direct pe coapse
atunci când îmi șopteai printre aburii
ceaiului de rozmarin

o posibilă întoarcere

dacă mă voi decide să îmi împătur amintirile
să îmi așez în genți enorme
pantalonii fustele

dacă mă voi detașa de dorința sedentară
și controlându-mi din curiozitate
buzunarele pornind hotărât
spre ieșirea din apartamentul în care



m-am blocat

și așa cu dezinvoltură
traversând șoselele fără nicio altă
treabă

admirând vitrinele librăriilor
pofta de alcool a veșnicilor
locatari din unirii

atunci – doar atunci – va deveni
posibilă întoarcerea de care
vorbeam

instrucțiuni

după câteva ore de muncă la comp
am reușit să finalizez proiectul
am scos documentul cu cele 8 pagini
- am tot atâtea cămăși

pe cea roșie scria: se duce mai întâi
la restaurant unde se tratează cu legume
proaspete
și cocteiluri de fructe

pe cea verde: se plimbă
se face dragoste
timp în care i se oferă promisiuni

pe cea neagră: pe care încă nu am îmbrăcat-o
se dezassemblează
și se assemblează la loc

reload

sibiul are tot mai multe reclame
amintindu-mi de femeile Janei Burton

câte o reverendă mai taie piața mare
și parcă doar ea mai povestește
istoria acelor anii

niciodată în sibiu nu am văzut
(până în noaptea asta în care nici eu
nu înțeleg ce caut aici)
pe ziduri fosforescente
„cafeaua are suflet”

în timp întâmplările își pierd efectul
devin fotolii în care te scufunzi
îți acoperi genunchii cu mănușile
și te gândești că până la urmă
viața nu înseamnă mare lucru

o mână de prieteni & un deget în plus

Alexandru Potcoavă

rodian

trebuie să te îmbeți
nesfârșit ca să-ți iasă
prima poezie
trebuie să te îmbeți
ca un muncitor seara singur în
remorca-dormitor
știi cum e n-ai chef
să-ți speli șosetele împuțite
peste zi le scoți pe geam le
lași la aerisit peste noapte le
porți a doua zi spargi două
ouă în tigaie pe flacăra
primusului găsești în salopetă
sticla de spirt sanitar iei
ouăle de pe foc treci spirtul
prin piine și măninci
ce zici
de prima ta poezie

ștefan

la patru ani în grupa mijlocie sora ta
era gagică mea dormeam după-masa în același
pat unul cu picioarele
la capul celuilalt pe vremea aia mie
încă nu-mi miroseau tălpile totul era
cum trebuia să fie
nu cred că ți-am mai spus asta vreodată ți-o
spun acum
într-o zi m-am băgat sub plapumă sora ta
era acolo am rugat-o să-și dea jos pijamalele ea
și le-a dat capul i-a rămas afară uitându-se după
educatoare în timp ce eu am sărutat-o între
picioare în
locul acela unde dacă ar fi fost băiețel
ar fi trebuit să fie ceva

dar se pare că oricum ceva a fost acolo
pentru că ea a tresărit

noi doi ștefane ne-am împușcat apoi
pe strada noastră ani de zile cu cornete
sora ta a rămas gagică mea și doar
prin clasa a treia ne-am despărțit
ea și-a găsit pe altul apoi
pe altul dar noi doi omule ne-am împușcat
în continuare pe stradă

soră-ta s-a căsătorit are deja doi copii
o fetiță și un băiețel și niciunul nu
seamănă cu mine poate cu tine

ultima oară te-am văzut la spital la
clinicile noi nu te puteai ridica din pat
dar era ok trebuia să te refaci după
operația de apendicită
ți-am adus niște portocale a doua zi erai
mort la autopsie au văzut că
în aceeași zi cu apendicele ți se extirpase
și un rinichi

m-am întors în salonul tău am luat plasa
cu portocale le-am împărțit celorlalți
și m-am gândit că poate chiar acum
cineva se pișă cu rinichiul tău
cu rinichiul vreunuia dintre cei care țin în
mână portocalele pentru tine
și nu știi

borko

se ridică de la masă se clatină se duce
să se pișe se pișă se întoarce se lasă
pe scaun se descalță aplaudă cu
mîinile vîrte în pantofi pe unul îl aruncă



pe celălalt îl bagă cu vîrful în halbă rîde
își rotește o șosetă deasupra capului o
zvirle spre barman
cu cealaltă șosetă trasă pe mînă extrage
pantoful din halbă apucă de toartă
bea pînă la fund

cine a mai văzut cal verde și sîrb cuminte
au zis ei
așa că bunicul lui borko și-a vopsit calul
în verde a intrat cu el în birtul satului
și a zis voi

borko e dat afară în picioarele goale

diana

știi cum e
prinzi găina între genunchi te lași
pe ea pînă o turtești de pămînt și începi
să te freci cu păsărica de penele de pe
spatele ei
cel puțin așa cocoșeam eu găinile
cînd aveam trei ani

și era una preferata mea o găină roșcată
din care bunică-mea a făcut supă
într-o sîmbătă
ca să avem și pe duminică



emoticon

Paris sera toujours Paris! (epistolă Iolandeii Malamen)

Serban Foarță

Greu să-ți descriu în câteva cuvinte, cum mi-ai
cerut cândva, dragă Iolanda, impresia Parisului
asupra-mi.

Cum, poate, știi și de la alții (sau, dacă l-ai
văzut, fie și-n treacăt) o vei fi știind prin tine
însăși, – „picat din lună” (cum chinezii lui
Macedonski) „la Paris”, ai sentimentul, pasămite,
că ești dintotdeauna parizian. Că ești *de-acolo*,
băștinaș adică, fie și dacă Franța are reputația că-i
privește oblic pe „meteci”.

Ceea ce, de altfel, e posibil, în ceea ce se
cheamă *Franța profundă*, mai cu seamă.

(Iar „Franțe profunde” se găsesc mai peste tot,
– fie în Hexagon, fie aiurea: străinul, față de care
mai tot „omul locului” e prepuielnic, nu e prea
lesne digerabil.)

Parisul însuși, însă, te *absoarbe*, printr-o
osmoză, dacă vrei, ce nu *dizolvă*, nu te anulează,

ci, dimpotrivă, îți dă sensul (sau
senzația/impresia) libertății ca atare.

Plutești, în el, ca într-o apă, faci pluta sau
înoți (din răsputeri), – Parisul este, totuși, un
ocean familiar („Je vous salue, vieil océan!”), dacă
se poate spune astfel.

Nu-i vorba de adversitățile, diverse, pe care fie
indigeni, ca Rastignac, fie alogeni de pretutindeni,
le-au avut de înfruntat acolo (iar unii dintre
parizieni au a le face față zilnic: „Ah! que la Vie
est quotidienne...”). E vorba de curentul *ce te
poartă*, fără să-ți dai seama, când te afli în acest
oraș fără pereche.

Ca să evit/să evităm poncifele relative la
capitala Franței, am să-ți dau un singur exemplu,
și anume: mormântul lui Baudelaire, din cimitirul
Montparnasse.

„Al lui Baudelaire” este un fel de-a spune.

Mormântul e al tatălui său vitreg (vitreg cu
Charles, – dar nu și cu valahii pașoptiști, cel
frecventaseră la Istanbul), care are o ditamai
inscripție funerară, mare cât cartă de vizită a lui
conu Zaharia Trahanache: *Jacques AUPICK, Général de division, Sénateur, ancien Ambassadeur à Constantinople et à Madrid, Membre du Conseil Général du Dept. du Nord, Grand Officier de l'Ordre Imperial de la Légion d'Honneur...*, etc, etc.; în vreme ce poetul se bucură de următoarea „telegramă”: *Charles BAUDELAIRE, son beau fils, décédé à Paris à l'âge de 46 ans, le 31 août 1867.*

Impresionant e că Baudelaire („Charles, mon
ami”, „Descansa en paz, Charles”, „my Love”) mai
primește zilnic, pe cât bănuie (căci n-am mai
fost acolo, la piatra-i funerară, din 1991, – când a
trebuit să iau o piatră-n gură!), mesaje,
„ex-voto”-uri (poliglote, nu doar franțuzești) din
partea unor cititori și cititoare; a unor cititoare,
mai cu seamă, – scrise, adesea, cu creion
dermatograf (ah, doamnele!), pe căpețele de
hârtie, fixate, pe lespede, cu câte-o mică piatră, ca
să nu le ia „le vent mauvais”...

(Vezi, pentru alte amănunte, chère Yolande,
așa-zisul meu „palindroman”, *Roșul ușor e rozul
iluzor*, Ed. Humanitas, 2008, capitolele 5 & 6.)

interviu

Un daimon aproape desăvârșit

de vorbă cu scriitorul Dorin Almășan

Dorin Almășan s-a născut în 16 mai 1934, în Aiud, județul Alba. Absolvent al „Institutului de Cultură Fizică” (azi ANEFS) București (1956). Profesor de educație fizică la Ocna Mureș, Liceul „N. Bălcescu” Cluj, prof. univ. la „Institutul Politehnic” Cluj-Napoca, până în 1999. Profesor asociat la Universitatea „Avram Iancu” Cluj-Napoca unde predă: „Ziaristică sportivă”, „Istoria educației fizice”, Metodologia cercetării științifice”, „Tennis de câmp”.

Sportiv de performanță: jucător de handbal în 11, la „Știința ICF București” și în 7, la „Știința Cluj”.

Debut publicistic în *Tribuna* (1964).

Autor a peste 500 de articole și studii publicate în țară și străinătate (Germania, Suedia, Australia). Realizator de emisiuni radio și tv (locale și centrale) pe teme culturale și de specialitate. Autor de piese pentru teatrul de păpuși.

Membriu al Uniunii Scriitorilor din România.

Director al Academiei Olimpice Române, Filiala Cluj (1992-99), director al revistei trimestriale de studii interdisciplinare „Palestrica Mileniului III” (apare din anul 2000).

Distins cu „Premiul Fair-Play” pentru promovarea olimpismului, de către Academia Olimpică Română București, 2000. Distins cu „Premiul C-tin Kirilșescu”, secțiunea istorie-filosofie, pentru cartea *O istorie a exercițiilor fizice, educației fizice și sportului* (în colaborare cu Gabriel Lupan), 2001. Președinte al Cabinetului Metodico-Științific Județean Cluj, 1975-1980.

Premiul „Inter-Art” al UR, Filiala Cluj, pentru volumul *Ideea de sport în sculptură* (2008).

Autor a 20 de volume (poezie, proză, cărți pentru copii, cărți de specialitate, monografii), din care: *Iuliu Hațieganu și ideea educației fizice în România* (în colaborare cu Albin Morariu), monografie, 1969; *Eroi contemporani*, monografie, 1971; *144.000 km de fericire*, nuvele, 1974; *Colorează și ghicește*, ghicitori în versuri, 1974; *Cutezători ai secolului XX*, monografie, 1977; *Vara piticului*, povești, 1986; *Taina cetății*, povești, 1990; *Sufletul arenei*, versuri și aforisme, Mannheim, 1992; *Mîngea și prietenii săi*, 1993; *Carte cu animale*, ghicitori de colorat, 1996; *O singură viață, o singură moarte*, proză scurtă, 1996; *Fără pretenții*, versuri, 1997; *Elogiul prieteniei* (în colaborare cu Virgil Ludu), 1999; *Anotimpuri cu povești*, 2000; *O istorie a exercițiilor fizice, a educației fizice și a sportului* (în colaborare cu Gabriel Lupan), 2001; *Spirale I (Cultură, civilizație, sport) și Spirale II (Repere sentimentale)*, 2002; *Homo sapiens - Homo ludens (idei, opinii, detalii)*, 2005; *Sinuciderea se mai amână* (versuri), 2006; *Ideea de sport în sculptură*, ediție bilingvă româno-engleză, 2007.

Există în domnul profesor Dorin Almășan, spun fără putință de a greși, un daimon aproape desăvârșit, acela al creației. Aproape că nu există domeniu al literaturii în care acesta, daimonul, să nu se manifeste cu vigoare, cu profesionism, cu bucurie. A scris cărți de proză, poezie, cărți pentru copii, teatru pentru copii, monografii, cărți despre sport și sportivi, despre artiști, oameni de știință și cultură, despre mari exploratori, poezie. A scris o carte extraordinară despre sport și sculptură (*Ideea de sport în sculptură*), a scris despre prietenii și prietenie. În fapt, așa și este domnul profesor: un mare prieten, un prieten „enorm”. Prieten al sportului, prieten al scrisului, prieten al adevăratei, sincerei prietenii.

Am avut onoarea și privilegiul de a-i edita ultimele cinci cărți. După fiecare îmi spunea: „Ioane, asta e ultima!” Numai că din dialogurile avute mai înainte de „grava decizie” știam că mai are scrise câteva cărți, știam că mai pregătește altele. Exact cum se întâmplă și acum, mai are încă (cel puțin) două gata scrise: *Destine convergente* și *Așii campionilor*. Prima, la care acum lucrăm la editura „Grinta”, este scrisă cu vreo două decenii în urmă, împreună cu prof. Georgeta Nazare definitivând acum capitolul trei. Ultima trebuia să apară de vreo doi ani, în ediție bilingvă (româno-maghiară), dar, din păcate, dl Francisc Laszlo, mare gazetar sportiv și prieten al dlui Almășan, n-a mai fost de găsit pentru a colabora la carte și a realiza traducerea. (Zilele trecute, la începutul lunii mai când pregăteam acest interviu, am aflat că Feri s-a stins. Ne-a părăsit pentru totdeauna.)

În dialogul nostru de acum, care a avut loc la domn' profesor acasă, am plecat de la subiectul ultimei cărți - *Destine convergente*. Cartea pune câte două mari personalități față în față, ocupându-se, așa cum spune și titlul, de destinul fiecăreia și mai puțin de opera sa. (Domn' profesor locuiește în Mănăștur, la bloc, la etajul patru, într-un apartament cu două camere. Împreună cu pisica... Teodora. Adică singur.)

Ioan Negru: - Domnule profesor, plecând de la cartea „Destine convergente”, cu cine credeți că, într-o carte imaginară, destinul dvs. ar putea fi pus față în față?

Dorin Almășan: - De la început atacă cu întrebări grele. Printre primele cărți care mi-au influențat și colorat copilăria, au fost: „Fram, ursul polar”, „Robinson Crusoe” sau „Cuore”. Apoi, i-am citit pe Karl May și Jules Verne, identificându-mă cu eroii lor. Dar cel mai mult l-am iubit și admirat pe Edmond Dantès, devenit Conte de Monte-Cristo. Într-o vreme aș fi dorit să duc sau să am existența medicului Axel Munthe, autorul „Cărții de la San Michele”, îndrăgostit, ca și mine, de Însula Capri.

- Un destin de sportiv, un altul de profesor de educație fizică și sport, un altul de scriitor, un altul de om de cultură. Sunt mai multe îngemănate, e unul singur? Un destin singular?

- Destinul a fost singular, ramificații materiale sau ideatice destule. Toate îngemănate în omul care sunt, cu bune și cu rele, cu fapte remarcabile (poate) sau nu.

- Întâi ați fost sportiv, apoi scriitor? Știu că, dacă nu mă înșel, ați vrut să deveniți medic? Cum ați ajuns la ICF?

- De mic copil am dorit să devin medic, ba chiar visam să fiu unul... de vapor. Nu doar să vindec dar și să văd țări și mări, orașe și porturi, să cunosc oameni din toată lumea. În ultima clasă de liceu, înaintea de „bac”, la Liceul „Mihai Viteazul” din Alba Iulia eram aproape toți membri UTM. Într-o zi am fost chemați pe rând de „organe” și întrebați ce facultate vrem să urmăm. Celor care aspiram spre medicină, drept, diplomație (cunoscutul, fie iertat, medic veterinar Sabin Ghergariu, care vorbea de-acasă trei limbi străine), ni s-a spus că, dată fiind originea noastră burgheză (tata era șeful poliției din Blaj) să ne orientăm spre altele, căci la cele dorite de



noi nu aveam șanse. Și, cu această ocazie, ni s-au reținut și carnetele de membru UTM.

Făcusem sport în liceu și învățasem anatomia pentru medicină, așa că am dat examen la ICF București și... am intrat, pe locul doi din 200 de candidați.

- Câțiva profesori care v-au învățat meserie, câțiva colegi, prieteni.

- Ultimii ani de liceu - la Blaj și Alba Iulia - au fost foarte serioși, se învăța carte pe atunci. Am avut profesori eminenți la română, istorie, geografie, științele naturii, limbi străine. Câțeva nume: Ștefan Manciulea, istoricul, Velici, Moldovan (celebru „Solidul”), Biriș, Modarcea. La Blaj se mai învăța - cred că erau ultimii ani - italiana, latina, franceza, dar începuse masiv limba rusă. Ca o curiozitate, la Blaj am avut doi profesori de educație fizică - prof. Rinea și prof. Crețu -, ambii absolvenți ai ANEFS București, dar și preoți, doctori de Roma. Nu e ușor de crezut, dar făceau orele în sutană și erau lecții de cel mai înalt nivel, desfășurate într-o sală de sport tapetată toată cu oglinzi. (Când te vedeai în oglindă nu puteai să nu stai drept, pentru că-ți era rușine de tine.)

La Alba Iulia, în ultimii ani, am beneficiat de orele lui Emil Tămaș, om de mare caracter și excelent pedagog. Jucam într-o echipă de volei dintr-un campionat inferior, 6-7 elevi (16-18 ani) și cu el în echipă (40-45 de ani).

La ICF am avut profesori excepționali, antrenori de loturi olimpice, componenți ai unor federații naționale sau internaționale, profesioniști sută la sută. Modele vii. Îi amintesc doar pe: Ioan Kunst Ghermănescu, Virgil Roșală, Eugeniu Bran, Leon Teodorescu, Petre Zăbreșteanu, Zeno Dragomir, Eustațiu Mărgărit și mulți, mulți alții.

Am fost prieten în liceu sau facultate cu câțiva mari sportivi, dar și cu alții, de care nu mă apropia doar sportul. Îi voi aminti doar pe: Mircea Rusu, inginer și component al naționalei de rugby; Gabriel Cherebețiu, clujeanul, medic și voleibalist în echipa României; Horațiu Nicolau, unu dintre marii noștri jucători de volei; Sandu Floricioiu, profesor, maestru emerit la alpinism, antrenor emerit; Horia Demian, ilustrul jucător de baschet; Mihai-Guli Rusu, chimist și fost voleibalist. Dar și Sandi Arsenie, inginer și om de mare caracter; Sabin Ghergariu, o somitate în medicina veterinară națională și internațională; Mircea Popa, inginer, component al Parlamentului României în 1990, băiatul cunoscutului Ioan Popa Zlatna, luptător pentru drepturile etnice și sociale ale românilor din munții Apuseni; poetul Negoită

Irimie, poetul și publicistul Ion Arcaș - „Bădia”. Cu inginerul-scriitor Romulus Rusan am fost colegi în primele clase de primară, la Aiud. Relații bune, aproape prietenești, am avut cu Ion Moina, „Căprioara Carpaților”, atletul care la un moment dat amenința sprintul european. Nu pot să-l uit pe Ion Vintilă, profesor, absolvent ICF, antrenor emerit al lotului național de atletism. Cu el aveam aceleași dimensiuni antropometrice, înălțime, greutate, anvergură, și la corp semănam leit. Așa că am fost solicitați să pozăm pentru un sculptor care lucra un alergător în marmură. O oră stătea el într-o poziție statică incomodă, iar alta eu. Și luam fiecare câte 5 lei pe oră.

Tot la București, ca student, în iarna aceea când zăpada era cât casa (și când a murit Labiș), am fost rugați de colegul nostru mai mare, Barutu Arghezi, să mergem la vila „Mărtișor” să-i dezăpezim părinții. Am avut plăcerea să dau mâna, să cunosc și să vorbesc cu unul din idoli mei - Tudor Arghezi -, cel care, copil fiind, l-a văzut pe o stradă din București pe Mihai Eminescu.

Legat de facultate, am o mare tristețe: pe lângă faptul că nu se învăța limba engleză, nu se predă ca disciplină sportivă tenisul de câmp. (Am învățat tenis când aveam 35 de ani, aici la Cluj.) Pe vremea aceea tenisul era considerat un sport burghez, imperialist. Dar cine crezi că juca, totuși, tenis de câmp? Petru Groza. Venea la noi la Facultate și-i întreba pe profesori: N-ai două fete care știu să joace tenis? Dar să fie și frumusele! Aveam. Le urca în mașină și duși erau.

Am fost în relații amical-cordiale cu Lia Manoliu, cu Mihaela Peneș și sunt astăzi cu marea atletă și animatoare a atletismului românesc, Iolanda Balaș.

- *Vați născut în '34, ați prins, copil fiind, și o mică perioadă din cealaltă Românie; când a căzut Ceaușescu aveți 55 de ani; trăiți, trăim cu toții de 20 de ani, într-un regim așa zis democratic; ați trăit, ca să spun așa, în „trei Români”. Cum le-ați caracteriza, cum le „vedeți” acum?*

- În „prima” Românie eram prea copil să pot face acum aprecieri profunde. În cea a lui Ceaușescu eram cu toții nemulțumiți de izolarea în care trăiam, de lipsa de deschidere, de presa aservită total dictaturii, de programele tv. de preamărire și manipulare. Dar eram tineri, sau încă tineri, și am trăit bucurii la mare, la munte, în orașe sau la țară, datorită vârstei și prieteniei. Ba chiar în acea perioadă am avut ocazia să merg în Occident, ca turist sau conducător de delegații: Austria, Germania de Vest, Olanda, Belgia, Franța, Italia; chiar și în URSS. Fără să fi fost nici securist, nici turnător, nici membru de partid și fără să dau cu subsemnatul la întoarcerea în țară sau să fac pe „poștașul”.

România în care trăiesc cred că trece printr-o criză morală fără precedent, pe lângă care cea financiară sau politică sunt fleacuri.

- *N-ați fost în primul rând un cronicar sportiv, ci unul care a scris despre sport și sportivi. Când a devenit jocul un sport și când a devenit sportul o afacere?*

- Sportul a fost mii de ani un joc. A devenit o afacere când - în primul rând la box - unii întreprinzători au simțit că pot face bani mulți mizând pe gustul primitiv al spectatorilor pentru întrecerile sângeroase oferite de niște gladiatori moderni. S-a întâmplat în America secolului al XVIII-lea. Iar mai încoace, cotitura s-a produs când la Jocurile Olimpice au fost admiși profesioniștii și când premiile și salariile la unele discipline (box, hochei, tenis, automobilism, golf etc.) au devenit sfidător de mari, încât sportivii - sclavi miliardari - folosesc toate mijloacele (inclusiv dopajul) pentru a

câștiga cât mai mulți bani într-o carieră relativ scurtă.

De fapt, nimic nou sub soare. Vechile Jocuri Olimpice, organizate timp de peste un mileniu în Hellada, au decăzut și s-au prăbușit și datorită excesului de profesionalism, corupției, afacerilor negre, dopingurilor etc., etc.

- *Dacă citești gazetele de sport, cam trei sferturi din pagini se ocupă de fotbal. Au „decăzut” celelalte discipline sportive?*

- 99% din sumarul gazetelor de sport sunt despre fotbal. Un cunoscut director al uneia dintre acestea mi-a spus: „Asta se cere, asta dăm!” Eu cred că exacerbarea acestui joc, sau fost joc, de *gentleman* - practicat azi de golani, invers decât la rugby (afirmația nu-mi aparține, dar o accept) - a distrus în bună măsură ideea de și semnificația noțiunii de sport.

- *Câți copii ar trebui să facă sport pentru ca unul dintre ei (sau o echipă) să iasă mare campion?*

- Mulți, enorm de mulți. De ordinul milioane. Dar, în afară de selecția naturală sau artificială, pentru a ajunge în vârf un sportiv trebuie să aibă și șanse. De a avea părinți receptivi, de a fi văzut de ochiul unui specialist și, foarte important, să se fi născut pe anumite coordonate geografice, pe anumite meridiane și paralele ale planetei. Dacă nu ai condiții în țară, poți fi campion, dar ești o excepție. Așa cum avem noi campioni la înot, dar nu avem decât vreo trei bazine olimpice în toată țara. Și e doar un singur exemplu.

- *Există discipline sportive (jocuri) individuale și colective. Pe care le preferați și de ce?*

- Îmi plac mai ales sporturile fără contact direct cu adversarul (tenis, volei), dar, până la un moment dat, mi-a plăcut și handbalul (pe care l-am practicat în 11 și în apoi 7), dar care azi a devenit excesiv de brutal. Admir rugbyul și pe rugbyști și spectaculozitatea jocului de baschet. Regele sporturilor rămâne pentru mine atletismul.

- *Mulți sportivi, după perioada de grație, au devenit medici, avocați, antrenori etc. Mulți au clacat. Dvs. ați ales „meseria” de scriitor. Ați început cu poezii, îndrăgostit fiind?*

- Am început cu versuri scrise pentru Teatrul de Păpuși, unde fratele meu mai mare, Horică, era poate cel mai bun actor, după ce făcuse patru ani de medicină și un an de „izolare” în actualul „Palat al Copiilor” (care atunci purta alt nume), după care n-a mai fost primit la medicină. Aici am avut ocazia să cunosc și să colaborez cu doi oameni minunați, de mare valoare profesională: scriitorul, traducătorul, compozitorul și diplomatul George Sbârcea (autorul, dacă nu știi, a hitului „Ionel, Ionelule!”) și compozitorul clujean Hary Maiorovici. Apoi am trecut la eroii mei pe care îi admiram: cuceritori de poluri, piscuri, de ținuturi neatînse de alții până la ei, de navigatori, de cosmonauți. Cu unii din ei (Edmund Hillary, Jacques-Yves Cousteau, Thor Heyerdahl, Cristiaan Barnard, Neil Armstrong) am avut, timp de câțiva ani, o corespondență plăcută și foarte utilă. Și, până la urmă, m-am regăsit în eseu și proză scurtă. Dar, sincer să fiu, niciodată nu m-am considerat un meseriaș al scrisului.

- *Câte îndoieli are un scriitor și câte bucurii?*

- E banal ce-ți spun, dar eu așa cred și simt. O infinitate de îndoieli (o infinitate mai mică,

omenească) și 20 de bucurii.

- *20 de bucurii de la cele 20 de cărți pe care le-ați publicat până acum. Înseamnă că vor mai fi. Scrii singur, ca să te citească cât mai mulți. Nu-i prea mare „gălăgie” în jurul cărților?*

- Cum adică prea mare „gălăgie”? Gălăgie, delir, exacerbări și atitudini, hai să le zic epidermale, sunt în jurul unor întreceri sportive, unor penibile și rușinoase emisiuni de televiziune, în jurul vieții și relațiilor unor guriști sau prostituate mascate (efemer sper) în persoane publice.

Zarva în jurul cărților este infinit mai mică. Atunci când este. La noi nu este decât în jurul unor autori străini.

- *Ce vă enervează cel mai mult când scrieți?*

- Când scriu nu mă enervează nimic. Mă enervează momentele când nu pot să scriu sau când nu știu cum să încep să scriu.

Dar am să-ți spun ce m-a distrat, după ce am scris. Aveam înainte de '89 o carte la editura „Ion Creangă”, cu care de altfel am colaborat foarte bine, intitulată „Orașul de ciocolată”. Doamna care se ocupa de carte îmi spune: „Domn' profesor, oraș de ciocolată? Nu se poate oraș de ciocolată.” Aveam o altă povestire intitulată „Glonteale a ales altă țintă” „Domn' profesor, glonteale... acum, altă țintă... vă dați seama?” Într-o alta, Zmeul se pocăia de cele rele și, împreună cu Făt Frumos, dorea să-și îndrepte greșelile. Drept pentru care îl duce pe Făt Frumos la el la Palat și-l servește cu *wisiki* și Coca-cola. „Domn' profesor... *wisiki*... și Coca-cola?” Apoi îl duce în Cartierul de Palate, unde locuiau: Baba Cloanța, Baba Dochia, Spănu, Balaurul cu șapte capete, zmei și alte personaje „odioase” (Nu cele din prezentul nostru politic). „Domn' profesor... cartier de palate... Se amuza și ea, dar am schimbat. Noroc că a venit „revoluția lui Iliescu” și am tipărit cartea fără niciun fel de schimbare și tăieturi.

- *Despre anonimi ați scris?*

- Da, deși nu în măsura în care unii o merită.

- *De ce, totuși, merită să faci sport și merită să scrii?*

- Pentru că ambele sunt pozitive, benigne, atunci când sunt curate și sincere. Și produc bucurie, plăcere, satisfacții, atât celui implicat direct (sportiv sau om de cultură) cât și miilor de „consumatori”. Asta dacă actul artistic sau fenomenul sportiv au valoare umană sau un sămbure de sinceritate, de adevăr, de viață.

- *Unde-i mai mare lacrima, la apus sau la răsărit?*

- Fără îndoială că firescul mers spre apus nu este însoțit de multe bucurii. Totul parcă se estompează, lucrurile, ființele devin mai mici, mai puțin clare, mai ușoare parcă. În afară de lacrimi. Care sunt grele. Chiar și senin sau înseninat fiind, n-ai cum să nu fii, uneori, adeseori, trist. Spre apus lacrimile sunt lacrimi din lacrimi de plumb.

- *Vă mulțumesc și vă doresc din toată inima, acum, la 75 de ani, „La mulți ani” și multă, multă sănătate.*

Interviu realizat de
Ioan Negru

accent

Seducția scriiturii prag

Alexandru Bogdan Petrovai

ISTORIE reprezintă o succesiune de idei, fapte, cauzalități, interferențe prin care se structurează un fenomen oarecare, o literatură. Ireversibilitatea este legea sa, o altă lege este devenirea. Prezentul devine astfel un câmp tranzitoriu, parțial acoperit de relicve, parțial de fantasmale viitorului. Contemplăm deci un corp mort, muzeistic, mereu în față cu câmpul ceșos și ireal a ceea ce va însemna poimăine cimitirul consacării, de sub a cărui cenușă, noi sau alții, vom extrage cândva fragmente de valori.

Dar optica este falsă. Fiind limbaj, necesitate fundamentală, literatura își dă măsura deplină, măcar virtual, totdeauna și perpetuu. Ea nu e lovită de caducitate, precum cunoașterea speculativă, fiindcă obiectul ei nu e în afara omului ci omul însuși, care, pentru un moment dat, e perpetuu, deci etern. Dacă valorile literaturii n-ar fi eterne, dacă n-ar fi egale în sine, deci în afara eroziunii timpului, ele n-ar servi la nimic.

Dat fiind faptul că ne-am propus să analizăm textul introductiv al cărții lui Terence Cave *Pré-Histoires. Textes troublés au seuil de la modernité* care nu este într-un text teoretic (fiind de fapt o introducere) trebuie făcută distincția între spațiul criticii și cel al istoriei literare, care e pe cât de dorită și de aparent firească, pe atât de grea și de rară. Tocmai spiritele radicale și organic estetice se află incomodate pe terenul istoriei, care cere o dozare greu de realizat între analitic și sintetic, între estetic și cultural, între individ și grup. O istorie a individualităților nu e o istorie; una a fenomenelor mari de cultură nu e și una a artei. S-ar părea chiar că, ceea ce vedem a fi conștiința istorică nu e alcătuită din fenomene particulare, adționale și impuse din punctul de vedere al prezentului, ci un spirit capabil să susțină din interior valorile trecutului.

Plasăm voluntar anumite fenomene „în pragul modernității”: primul val al unui scepticism care perturbă toate obișnuințele intelectuale; mutații radicale în câmpul unui eu ludic; apariția unor forme narrative și maniere noi de a citi. Aceste fenomene sunt surprinse în stadiul preistoriei lor, a ceea ce ar putea să fie istoria de dinaintea istoriei, care nu se constituie ca fiind două principii opuse, ci ambele încercă să atace un anumit gen de istorie. Ne întrebăm asupra statutului acestor fenomene și asupra sensului lor într-o epocă în care forma pe care le-o cunoaștem nu a fost încă atinsă. Ar fi interesant de formulat aici un mic paradox pentru definirea demersului lui Terence Cave: „Nu ai fost acolo, nu vei fi acolo – să încerci să ajungi acolo dar cu conștiința că nu vei ajunge niciodată”. Această anchetă este dusă de-a lungul unei serii de texte literare (Montaigne) și probabil discursive în cuprinsul întregii cărți, însă, în introducere, am putea spune că Terence Cave evită anumite cuvinte, l-am putea suspecta de un anumit reducăționism textualist care ar putea degenera într-un iz al permanenței falsității. În fiecare domeniu perturbările textuale sunt interpretate ca indiciul unei angoase epistemologice, ontologice și axiologice. Depistarea unei „tulburări” (bulversare, perturbare) permite localizarea unei zone problematice a percepției, a unei fisuri de care autorul și contemporanii săi probabil nu sunt pe

deplin conștienți, dar pe care o resimt ca pe o neliniște. Dacă privim în amănunt enunțările acestei introduceri, am putea spune că suntem în față unui demers care se raportează la o poetică întoarsă spre istorie, încercând să redea forma fragmentară a unei experiențe pierdute.

Modurile de întrebare ale unui anumit stil se bazează pe o postulare generalizată a unității: unitatea stilului, unitatea textului, unitate a autorului, unitate a lectorului; concepția unitară a lectorului și a autorului o determină în mod ierarhic pe cea a textului. Această ideologie a textului – este vorba aici de credință, care ar fi interesant de abordat ca atare, adică dintr-un punct de vedere antropologic – definește metodologic un curios pozitivism (de fapt inaccesibil științelor umane). Putem constata cu ușurință că unitatea postulată trebuie să rămână iluzorie în practică: interpretarea lasă întotdeauna un rest, capătă consistență în fragmentarea sa, în acele opriri și întoarceri și nu în coerență și generalitate: „Metoda pe care mi-am propus să o urmez pornește deci de la particular, chiar de la singular, mai degrabă decât de la general [...] modelul unui demers caracterizat de opririle sale și de întoarcerile sale mai mult decât o coerență continentală, imperială”. În față acestei experiențe a „suplimentului” („De nenumărate ori în acest ansamblu de studii folosesc metafora arhipelagului”) o gândire a economiei este probabil mult mai potrivită decât una a totalității: ea ar face posibilă o lectură atentă la disfuncționalitățile textelor sau mai degrabă capabilă să le repereze, în măsura în care orice lectură își construiește obiectul – la singularitățile textelor („Metoda pe care mi-am propus să o urmez pornește de la singular”). Nu e vorba de a invita studiile literare să renunțe la noțiunea de stil, ci de a impune exigența unei munci de interpretare mai reflexivă, care să știe să ia în considerare în mod explicit propria și distanță –

inevitabilul său anacronism raportându-se la obiectul său. Interpretarea nu poate decât să se fondeze pe limbă, care este materia și maniera operelor, pe care le ia drept obiecte în conștiința critică a demersurilor și a categoriilor sale: o mișcare definind reflexivitatea ca fiind elementul însuși în care se mișcă științele interpretării. Este vorba deci de a trece de la credința ideologică la gândirea teoretică, deoarece teoria literară nu va fi niciodată considerată ca o disciplină distinctă, ci ca făcând în mod necesar, parte integrantă din „studiul textelor”.

Trebuie să spunem, probabil, de la bun început, că ne aflăm în față unei opere decisive atât pentru obiectivele sale metodologice cât și pentru luciditatea analizelor textuale propuse, ceea ce le dă o deplină legitimitate. Ansamblul beneficiază de un cadru teoretic ale cărui linii de forță sunt subliniate în introducerea de față și, probabil, în corpul întregii lucrări. Drept axă fundamentală se prefigurează în această introducere o articulare a poeziei și a istoriei, mai exact a unei epoci – a doua parte a secolului al XVI-lea, în mare – am putea vorbi în cazul acestui demers de o critică adusă perioadei secolului al XVI-lea în evoluția culturii moderne. Drept postulate și forme de problematizare, apar diferitele elemente ale titlului și subtitlului acestei cărți. Primul „Pré-histoires” (scris cu cratimă, pe cât de curios pe atât de revelator, în niciun caz nu este vorba de o contradicție) indică refuzul de a aborda materialele drept origini ale istoriei în scopul de a dejuca, de a face să eșueze puterea hermeneutică și teleologică a expunerii și de a reda fenomenelor statutul lor de urme, fără urmări cunoscute și posibile cunoașterii. Nu este, așadar, o genealogie care ar explora trecutul în funcție de jaloane posterioare și care ar avea nevoie de un debut pentru a înțelege și justifica o continuitate și o actualitate, ci este, mai degrabă, un studiu sincronizat fondat pe o mișcare prospectivă pe suprafața curgerii istoriei, care la fiecare etapă a drumului ar șterge urmele viitorului pentru a se opri, atât cât este posibil, într-o țară străină și într-un univers intelectual diferit și pentru a încerca penetrarea și acaparea diferențelor ideologice. Această metodă de lucru





nu este nouă, am putea lua drept exemplu în demonstrația noastră gestul etnologic al lui Levi-Strauss, care, în cunoștință de cauză, se instalează în „gândirea sălbatică“.

Este evident că acest mod de a fi în lume este o experiență pierdută; odată refuzată iluzia retrospectivă ea este în parte irecuperabilă, Cave nu va întreprinde așadar decât flash-uri de analiză, luând drept suporturi texte. O astfel de idee despre literatură vine în sprijinul deciziei sale. Contrar tratatelor de drept sau teologie, care încearcă să stabilească o autenticitate și să vehiculeze o normă, „textul literar este un hapax“ care accentuează pe diferența sa printr-o rețea de codări complexe, care subordonează tradiția și convențiile în care se inserează. Avem de a face în această carte (imaginată prin intermediul acestei introduceri) cu o constelație de texte eterogene propuse aici cu scopul de a restitui nu bucăți de cultură sau sisteme de gândire, ci o suită de percepții fragmentare asupra imaginii metodei folosite de „new-historicism“ anglo-american, care substituie marilor fresce o descriere consistentă a fenomenelor istorico-culturale: „descriere care confruntă deliberat texte de proveniență și cu caracter eterogene pentru a releva «circulația de energie socială» pe care acestea o vehiculează“. Este aici, în același timp, o ambiție și o modestie: ambiția de a stabili o topografie a percepțiilor la un moment dat, negându-i statutul de sinteză sau, chiar mai rău, de epistem.

Ultimul punct, „(le) trouble“, tulburarea, perturbarea, bulversarea, ambiguitatea care, înțelegând bine de ce, nu echivalează fisurii sau rupturii, însă se lasă definit drept „semnul textual al unui răspuns psihologic la un fenomen care pentru noi este istoric“. Adesea, experiența scriitorului se lovește de o problemă, întâlnește o angoasă ontologică sau axiologică pe care discursul oficial n-ar ști să o explice. Momente de incertitudine, zone de umbră, o perturbare neașteptată sugerate de inovațiile lexicale, de dispozitivele inedite, de stângăciile neprevăzute în interiorul sintaxelor și a repertoriilor: „Propunerea mea este să citim un ansamblu de ambiguități textuale ca indice a unei incertitudini

epistemologice, a unei angoase ontologice sau axiologice. Depistarea unei tulburări permite localizarea unei regiuni problematice a percepției, regăsirea unei fisuri de care autorul și contemporanii nu sunt probabil perfect conștienți, dar pe care aceștia o resimt stânjenitoare, o pată fără contur în orizontul gândirii“.

Pentru a măsura efectele acestei tulburări trebuie să trecem la comentarii. Mai mult ca oricând, teoria nu valorează aici decât dacă este consubstanțială unei atenții focalizate asupra particularităților chemate în scopul validării premiselor. Aici, reușita lui Cave, adversar al apropiierilor acrobatice ca deducții crispate, însă nu în sensurile pozitive și nici ale pertinentei, forțează adesea admirația. Nu este vorba de evocarea totalității analizelor sale, ci de menționarea doar a câtorva repere și a câtorva scriitori remarcabili.

În sens global, problema se referă la pironismul secolului al XVI-lea și la neliniștile care pot fi reperate în câmpul receptării sale. Pironismul nu este conceput ca un simplu discurs de cunoaștere, ci ca un posibil vector în conștiința psiho-epistemologică a autorilor care vorbesc despre el și se servesc de el: „A concepe irupția dintr-o gândire radical pironiană spre sfârșitul secolului al XVI-lea, cristalizarea eu-lui în aceeași epocă, emergența dintr-o teorie a suspansului sau dintr-o obsesie pentru vrăjitorie, înseamnă întotdeauna a presupune o serie de cercetări, un imens repertoriu de informații adunate de istorici: pe scurt, o istorie pe marele ecran“. Așadar, niciodată nu este îndeajuns de multă informație pentru a scrie istoria, aici construindu-se, de fapt, distincția dintre a face istorie și a înțelege istoria. Se ajunge, după spusele lui Cave, la aproximări care nu creionează decât un plan de fundal și față de care un text particular se detașează în mod clar.

Antiperistaza lui Cave nu este altceva decât o construcție care ar desemna interacțiunea contrariilor și care pare să fie în concordanță cu un tip de expresie, în același timp retoric și ideologic, prin care schimbarea polarităților merge mână în mână cu conjurația diplomatică și cu

avansarea reflexiei. Cave decelează, în ceea ce privește opera lui Montaigne, o logică a interacțiunii principiilor antagonice articulate în jurul unei mișcări asimptotice între conjugarea simplă a percepțiilor și o strategie epistemologică îndoielnică. Ancheta asupra *Eseurilor* lui Montaigne este susținută din interior de aceste principii, punând în lumină o lume raportată la cunoaștere și la sine însăși, al cărei mod de a fi este ghidat de o structură improprie sieși: „Relativismul, scepticismul, viziunea empirică, cuvântul «eseu» ca titlu al unei cărți, genul autobiografiei personale, maniera însăși de a concepe și de a înțelege ceea ce am numit «percepție» (care este una dintre marile teme ale eseurilor): despre toate acestea Montaigne vorbește fără să le vadă cum le vedem noi, fără să le cunoască cum le cunoaștem noi. Astfel, pentru noi care suntem posterioritatea sa și în parte creația sa, Montaigne este personificarea însăși a unei conștiințe diminuate, gata să se supună istoriei“. Acest lucru, aparent, merge de la sine. Însă, ar trebui să gândim mult mai profund, fără a recurge la analogii false sau artificiale și la substanțe de-a gata sau canonizate.

În raport direct cu conceptul de antiperistază, Cave abordează problema „eu-lui“ văzut ca un fenomen de limbaj și nu ca un concept care trimite la o substanță. Substituirea progresivă a pronumelui-obiect cu pronumele-subiect pare să implice o reflexivitate de înaltă intensitate. Să fie oare o interiorizare a identității? Un *ab origo* construit? Suntem de părere că o anumită doză de prudență ar trebui să se impună în abordarea acestei ecuații. Limitându-se la jocurile cu combinațiile și cu combaterea gramaticilor în interiorul textelor, autorul ajunge la concluzia parțială că un limbaj al autoreprezentării, mergând mână în mână cu evoluția unei epoci, bulversează normele lingvistice și textuale precedente.

Suspansul este linia de coagulare a ficțiunii narative, iar ordonarea artificială prefigurează un nou regim de lectură care se referă mai mult la manipularea lectorului decât la cercetarea unui profil moral, trecând prin exegeza alegorică: „...mișcarea ascendentă nu este permisă decât dacă renunțăm în fiecare moment la tentația analeptică, chiar dacă întrebarea (eu-lui, scepticismului, suspansului etc.) n-ar fi putut fi pusă fără să fi fost o povestire pe care obișnuim să ne-o spunem“. Avem de a face cu o suspendare a raționamentului, cu o suspendare narativă sau altfel spus, este vorba despre maniera scepticismului de a intra în mixtura modalităților narațiunii.

Această introducere, privită în ansamblu, propune o sumă de analize care reprezintă tot atâtea puncte de întâlnire între istoria ideilor, retorică și poetică. Ele reconciliază, dacă mai era nevoie, experiența scripturală și experiența existențială sau intelectuală. „Le seuil de la modernité“ devine în același timp opac și problematic, însă, fără îndoială, mult mai ușor accesibil.

(Terence Cave: *Pré-Histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*. Librairie Droz, Geneve, 1999)

religia

teologia socială

Ortodoxia și drepturile omului (III)

Radu Preda

Cele două texte anterioare ale rubricii au servit drept punere în pagină a delicatei și de aceea frecvent neînțelesei problematice a raportului dintre Ortodoxie, expresia credinței apostolice și patristice, și drepturile omului, achiziție definitorie a modernității. Cum aminteam deja, o încercare notabilă de armonizare a datelor teologice ale Bisericii de Răsărit cu filosofia de bază a drepturilor omului este reprezentată de publicarea, în iulie 2008, a documentului cu titlul „Bazele doctrinei Bisericii Ortodoxe din Rusia despre demnitate, libertate și drepturile omului” (traducerea acestuia în limba română poate fi găsită pe pagina de internet www.teologia-sociala.ro). Textul vine în continuarea unui document de mari dimensiuni, publicat în august 2000, având drept subiect fundamentele viziunii sociale a aceleiași Biserici Ortodoxe din Rusia (traducerea românească la pagina deja indicată).

Este simptomatic că dintre toate Bisericile Ortodoxe locale din Europa, cea rusă a devenit în ultimul deceniu deosebit de activă în ceea ce privește articularea unor mesaje publice normative. Acest lucru se datorează suprapunerii, pentru a nu vorbi de simbioză, a două elemente. Astfel, din punct de vedere politic, perioada de acum este marcată de eforturile Rusiei de reafirmare a importanței pierdute imediat după încheierea Războiului Rece. Pe lângă ofensiva de tip economic, din arsenalul căreia nu lipsesc șantajul și politica pumnului de fier, vedem cum Rusia dorește să se emancipeze de imaginea unei țări înapoiate juridic, social și politic, adică nu mai este dispusă să accepte criticile și nici să se mulțumească cu predicatul unei democrații de mână a doua. Sigur, așa cum o arată evenimentele, între dorință și realitate este încă un drum lung. Din punct de vedere eclezial, asistăm în aceeași perioadă la intensificarea dialogului dintre Patriarhia Moscovei și celelalte Biserici și confesiuni heterodoxe ale continentului. Nu a fost nicio surpriză că succesor al Patriarhului Alexei II, la rândul său un vechi diplomat bisericesc în cadrul Conferinței Europene a Bisericilor, a fost ales Mitropolitul Chiril de Smolensk și Kaliningrad (sugestivă titulatură!), până la înscăunarea sa președinte al Departamentului pentru Raporturile religioase externe ale Patriarhiei Moscovei. Or, una dintre temele recurente ale acestor dialoguri inter-confesionale și chiar inter-religioase (la nivelul Federației Ruse) a fost tocmai modalitatea de lectură a modernității din perspectivă ortodoxă, rolul pe care Biserica Ortodoxă majoritară în multe țări ale Europei de Est îl poate asuma în procesul tranziției de la totalitarism la o societate bazată pe principii democratice. Cum în centrul acestei transformări de proporții stau drepturile omului, era cumva de așteptat că, la un moment dat, chestiunea va trebui abordată frontal.

Documentul din iulie 2008 a fost precedat de o „Declarație privind drepturile și demnitatea omului” (în original: *Deklaracija o pravach i dostoinstve Celoveka X Vsemirnogo Russkogo*

Narodnogo Sobora), făcută la 10 aprilie 2006 de către Consiliul Mondial al Poporului Rus, un organism reunind ceea ce am putea numi societatea civilă ortodoxă a Rusiei sau măcar o bună parte a acesteia (textul este accesibil pe pagina Patriarhiei Moscovei, www.mospat.ru/index.php-page=30728). Textul semnalează pericolele „inventării” unor drepturi aflate în dezacord profund cu demnitatea omului ca imagine a lui Dumnezeu. Din acest punct de vedere, vedem cum poziția exprimată în documentul din 2000 rămâne constantă. Concret, în capitolul IV din „Fundamentele concepției sociale a Bisericii Ortodoxe Ruse”, dedicat raportului dintre etica creștină și dreptul secular, este amendată viziunea care stă la baza actualei gândiri despre drepturile omului: „În sistemele înțelegerii contemporane seculare și umaniste a drepturilor civile, omul nu mai e tratat drept chip al lui Dumnezeu, ci drept un subiect auto-suficient și auto-satisfăcut” (IV, 7).

Această schimbare de paradigmă, numită secularizare, îl pune deseori pe creștin în fața unei dileme. Nu mai știe de care ordine să asculte: de cea seculară, evident nonreligioasă și chiar antireligioasă, sau de cea bisericească. Pentru astfel de cazuri de conștiință, documentul din 2000 recomandă, fapt remarcabil și discutabil din punctul de vedere al teologiei ortodoxe moderne, moștenitoare așa cum știm a unei lungi tradiții de acomodare istorică, nesupunerea civilă: „În tot ceea ce ține de ordinea exclusiv pământească a lucrurilor, creștinul ortodox este obligat să se supună legii, indiferent cât de imperfectă și nenorocită ar fi. *Totuși, atunci când împlinirea cerințelor legii constituie o amenințare la adresa mântuirii sale veșnice și implică un act de apostazie sau comiterea unui păcat neîndoielnic față de Dumnezeu și față de aproapele său, creștinul este chemat la lupta mărturisirii de dragul adevărului dumnezeiesc și a mântuirii sufletului său pentru viața veșnică. El trebuie să pășească deschis și în mod legal împotriva încălcării incontestabile a legilor și poruncilor lui Dumnezeu comise de societate sau stat, iar dacă o astfel de acțiune legală este imposibilă sau ineficientă, el trebuie să ia poziția nesupunerii civice* (cf. III.5)” (IV, 9, subliniere bold în original).

Revenind la documentul recent, din iulie 2008, și acesta începe cu o constatare critică fundamentală: „În lumea modernă este foarte răspândită convingerea că instituția drepturilor omului poate încuraja cel mai bine dezvoltarea personalității umane și organizarea societății. Cu toate acestea, sub paravanul ideii de apărare a drepturilor omului, în diferite situații cotidiene, adesea se conturează viziuni care sunt radical contradictorii cu învățătura creștină. Creștinii ajung fără voie în situații în care structurile sociale și de stat îi pot constrânge sau deja îi constrâng să procedeze și să acționeze contrar poruncilor lui Dumnezeu, ceea ce îi împiedică să realizeze cel mai important scop al vieții omului:



izbăvirea de păcat și dobândirea mântuirii. // Într-o astfel de situație, bazându-se pe Sfânta Scriptură și pe Sfânta Tradiție, Biserica este chemată să reamintească principiile de bază ale învățaturii creștine despre om și să evalueze teoria drepturilor omului și maniera de transpunere a acesteia în viață.”

Consecvent sarcinii auto-asumate de evaluare a drepturilor omului din perspectivă teologică, documentul continuă cu reafirmarea datelor antropologice spirituale ale concepției de demnitate a omului. Contrar hermeneuticii relativiste a postmodernității, care „slăbește” toate noțiunile „tari” ale teologiei și metafizicii, prin demnitatea omului este avută în vedere de către autorii documentului nu în ultimul rând natura morală a acesteia, a fi sau nu demn fiind strâns corelat cu a fi sau nu moral: „Dacă în Ortodoxie demnitatea inalienabilă, ontologică, a fiecărei persoane este derivată din calitatea omului de chip al lui Dumnezeu, această demnitate a vieții este corelată cu noțiunea de asemănare cu Dumnezeu, cea care se obține prin harul dumnezeiesc odată cu înfrângerea păcatului și dobândirea curățeniei morale și a virtuților. De aceea omul care poartă în sine chipul lui Dumnezeu nu trebuie să se mândrească cu această înaltă demnitate, pentru că ea nu este meritul său personal, ci darul lui Dumnezeu. Cu atât mai puțin poate omul să-și justifice prin prisma acestei demnități slăbiciunile sau viciile sale. Dimpotrivă, el trebuie să conștientizeze responsabilitatea pe care o are pentru direcția și modul său de viață. Este astfel evident că în noțiunea de demnitate este prezentă în mod obligatoriu și ideea de responsabilitate. // Toate acestea arată că în tradiția creștină răsăriteană, conceptul de «demnitate» [în original: *dostoinstve*] are în primul rând un sens moral. De aceea sunt reprezentările despre ceea ce este demn și ceea ce nu este ca atare legate în mod intim de comportamentul moral sau imoral al omului, de starea sufletească a acestuia. Ținând cont de starea firii omenești întinată de păcat, este important să se facă o delimitare între ceea ce este demn și ceea ce nu este demn în viața omului.”

Vom continua prezentarea documentului din 2008 în numărul următor al rubricii.

Obicei săsesc de Lăsatul Secului din Transilvania

Maier Veronica

Prin ceața deasă a unei dimineți geroase de iarnă se aud pocnete de bici și sunete răsunătoare de talângi. În alb-griurile hibernale ale peisajului agnițean se fac vizibile siluetele lolelor, spre desfătarea noastră sufletească. Păcat că acest obicei nu este îndeajuns de apreciat și cunoscut.

Se spune că acest obicei al *lolelor*, sub denumirea sa originală de *Urzeln* a luat naștere în Evul Mediu, în secolul al XIII-lea. Spre deosebire de alte obiceiuri, în majoritatea lor cu caracter religios, acesta marchează un act de vitejie și de eliberare a cetățenilor orașului Agnita. Se spune că hoardele turcilor atacau localitățile înstărite din jurul Sibiului, printre care și micuțul târg săsesc Agnita. În cazuri de genul acesta, localnicii, se refugiau în bisericile fortificate. De cele mai multe ori erau învinși de mulțimea dușmanilor sau supuși la foame prin asedii prelungite. Ca în orice comunitate și în comunitatea agnițeană au existat lași, care țineau mai mult la viața lor, fie ea și sub jug otoman. Acești lași au deschis poarta hoardelor, care au dat năvală în cetate. Văzând această nenorocire, fiica unui blănar, pe nume Ursula, s-a îmbrăcat într-un costum de bărbat confecționat din pânză albă pe care erau cusute bucăți de zdrențe de culoare neagră. Fața îi era acoperită de o mască demonică, în spate avea prinsă o talangă, iar în mână avea un bici. Astfel costumată și plină de curaj, Ursula ieși cu pocnete de bici și în sunete puternice de talangă în fața năvălitorilor. Aceștia speriați de arătarea care le-a ieșit în față, crezând că este însuși diavolul, au intrat în panică și s-au retras. Agnita a fost salvată în felul acesta, iar în amintirea actului de curaj dovedit de Ursula, se sărbătorește *Urzelntag*. Se presupune că denumirea cuvântului *Urzeln*, derivă, fie de la îmbrăcămintea confecționată din resturi textile, ceea ce în dialectul săsesc din Agnita se numea *Urzen*, fie de la numele fiicei blănarului Ursula.

Din cauza faptului că o traducere sugestivă a primei variante a cuvântului *Urzeln* nu a fost posibilă, a apărut denumirea de *lole*, termen folosit doar în limba română. Această denumire de *lole* vine de la cuvântul săsesc *lallen*, care înseamnă a se bălba, ceea ce face trimitere la felul în care, cei costumați, vorbeau de sub mască.

Carnavalul *Lolelor*, *Urzelntag*, reprezintă unul dintre cele mai vechi obiceiuri săsești din Ardeal. Cea mai veche atestare a acestui obicei, care indică și conținutul lui semantic, se găsește în *Indiculus superstitionum et paginarium*, din secolul al XVII-lea. Acest eveniment s-a desfășurat sute de ani în Agnita, după obiceiul strămoșesc, devenind un obicei popular foarte important pentru comunitatea săsească din Agnita.

Obiceiul lolelor cuprinde tradiții ale breslelor din Evul Mediu, prezintă meșteșugurile tradiționale și ca orice carnaval serbează într-un context umoristic ieșirea din iarnă și trecerea plină de speranțe într-un nou an, mai bun.

Costumul de lolă este compus dintr-o mască din blană, o cămașă și o pereche de pantaloni din zdrențe, o pereche de mănuși albe, un clește

pentru gogoși și un bici împletit.

Cămașa și pantalonii sunt confecționați din pânză albă, pe care sunt cusute de-a rândul fâșii negre din material, astfel încât la cea mai mică mișcare să fie vizibilă pânza albă.

Mască, care are ca scop acoperirea feței este pictată și confecționată dintr-o sârmă deasă în jurul căreia sunt prinse bucăți de blană de iepure, vulpe, nură sau jder. În partea din spate a măștii este prinsă o coadă lungă, împletită din cânepă și înfrumusețată cu o fundă colorată.

De cureaua lată cu care sunt învinși sunt prinse una sau două clopote mari sau talângi, cât și o zuruitoare *Ratsche*, cu scopul de a face zgomot. Respectivul, îmbrăcat în lolă ține în mâna dreaptă un bici lung împletit din piele și cânepă, numit *Korbatsch*, din care se pocnește, iar în mâna stângă ține un clește din lemn, numit *Quetsche*, în care sunt prinse niște gogoși cu care sunt serviți spectatorii.

Acest ultim aricol face notă discordantă cu costumul. El nu făcea parte de la început din echipamentul de lolă, se pare că a fost adoptat ulterior pentru a da și o tentă de bunătate lolelor. După masca demonică, îmbrăcămintea hidoasă, pocnetele de bici și dangătul puternic al talângilor trebuia printr-o formă oarecare să se apropie cu o față mai umană de cei care veneau pentru prima oară în contact cu acest obicei și față de copiii, care nu pricepeau încă tâlcul acestui carnaval. Cu trecerea anilor obiceiul probabil și-a pierdut din intensitate și ca atare și costumul de lolă a suferit transformări prin simplificare. În urma cu 200-300 de ani, fastul era mult mai mare, iar costumele de lole erau mai bogate și viu colorate.

Pe atunci parada era condusă de către căpetenia breslei cizmarilor, numit *Paradehauptmann*, însoțit de către doi copilași între 12-14 ani, care simbolizau îngerii păzitori *Schutzengel* și a căror îmbrăcămintă era identică cu cea a căpeteniei paradei. Singura diferență în ceea ce privește costumația era faptul că cei doi copilași purtau pe cap o pălărie triunghiulară colorată, iar în mână țineau un steguleț din mătase roșie, brodat cu fir de aur.

Simbolul breslei cizmarilor era „Die Zwerg”, o coroană mare confecționată din crengi de brad în vârful căreia erau pinse un măr și un clopot. Steagul de breslă încheia alaiul breslei cizmarilor.

În urma lor venea breasla croitorilor *Schneiderzunft*, caracterizată prin două personaje tradiționale, un personaj mascat și căluțul croitorului, care de regulă era și cel care încheia parada printr-un dans.

Următorii în alai erau tăbăcarii *Kürschnerzunft*, care erau și ei însoțiți de două figuri simbolice și anume ursul și coroana blănarilor, care era o coroană pe marginea căreia erau fixate patru vulpi, cu câte un jder în gură, iar jderul la rândul său cu câte un ou în dinți.

Cei care încheiau alaiul breslelor erau dogarii *Falsbinderzunft*. Breasla dogarilor era reprezentată de doi bărbați mai iscușiți care învăteau un cerc de butoi pe care erau puse, în forma unei piramide, pahare cu vin, fără a vărsa nicio picătură și atrăgând astfel admirația curioșilor.



Pe întreaga perioadă a paradei, șefii de breaslă își cheamă lolele, cu ajutorul unor zornăitori. Fiecare lolă era marcată cu un număr prins de mască pentru a putea fi identificată. Ele erau de obicei compuse dintr-un număr de 10-30 de persoane atât bărbați cât și femei, fete și chiar copii între 4 și 5 ani.

Defilarea se încheia în fața Primăriei, unde toți își urau sănătate și prosperitate în noul an cântând și imnul Transilvaniei „Siebenbürgen Land des Segens”. Momentul cel mai așteptat era ridicarea măștilor de către participanți. Din momentul acela lolele aveau dreptul să meargă din casă-n casă, unde prin zgomote și pocnete de bici alungau spiritele rele. La intrarea în curtea gazdelor lolele urau deasemenea următoarele: „Urmă noroc în casa aceasta. Cu clopote și bice alungăm grijile și necazurile. Cu cât mai tare ne poate auzi fiecare, vizita noastră dovedește că vă onorăm”.

Carnavalul se sfârșea seara, când participanții se adunau în mai multe case unde petreceau până în zori.

În anul 1882, istoricul Franz Friedrich Fronius descrie pentru prima oară acest obicei al lolelor din Agnita astfel: „Obiceiul acesta s-a practicat de-a lungul secolelor în ultima duminică din luna februarie, fiind strâns legat de parada meșterilor și a calfelor și de cea a breslelor. Odată cu desființarea breslelor, în anul 1873, s-a interzis și practicarea obiceiurilor lolelor”.

În anul 1911, meșterii breslelor de cizmari, croitori, tăbăcari și dogari s-au hotărât să învie vechiul obicei, încălcând astfel interdicția impusă. Obiceiul a rezistat 30 de ani, până în 1941 când a fost din nou interzis până în anul 1968, datorită evenimentelor istorice din acea vreme. Începând cu anul 1969, carnavalul lolelor s-a păstrat, în fiecare an, în ultima duminică a lunii ianuarie, sau prima din februarie. Am putea spune că această sărbătoare corespunde perioadei dintre Bobotează (Epiphany) și Lăsatul Secului (Fastnacht), petrecere care transformă orașul, pentru o zi, într-o mare sărbătoare, la care participă întreaga comunitate.

istorie

Solidarități etnice și regionale în Europa Central-Orientală în amurgul Evului Mediu: Cazul Ungariei lui Matia Corvinul

Florian Dumitru Soporan

Oamenii și evenimentele epocii regelui Matia Corvinul s-au bucurat de o deosebită atenție din partea scrisului istoric, în etapa recuperării tradiției naționale pe care a propus-o romantismul și în egală măsură în prezentul fascinat de eflorescența spirituală a Renașterii și de preliminariile ideii europene. Dacă istoriografia maghiară a văzut în domnia marelui rege un ultim moment de glorie al regatului Sfântului Ștefan, evaluat în contrast cu catastrofele naționale ce au urmat, exegeza medievală românească a aprofundat aspecte precum relațiile Ungariei cu Țările Române, în contextul implicării în Cruciada Târzie, sau rolul românilor din Transilvania în dinamica politică a regatului, iar autorii occidentali au sondat aspecte de ordin sociocultural, importanța mecenatului regal pentru difuziunea valorilor Renașterii la nord de Alpi, contactele cu Boemia husită și inovațiile de ordin instituțional pe care le-a cunoscut Ungaria. Fascinația pe care personalitatea suveranului continuă să o exercite nu trebuie însă să ne facă să rămânem tributari concepției postulate de studiile umaniste, care substituiău interpretările providențialiste tradiționale cu supraevaluarea individului de excepție, în măsură să schimbe prin resursele propriului spirit destinul colectivității din care face parte. O atare imagine a fost intens vehiculată de intelectualii aflați în anturajul suveranului Ungariei, ale cărui succese pe tărâmul propagandei s-au situat mult deasupra celor obținute în planul realității complexe pe care a guvernat-o pentru mai mult de trei decenii (1458-1490). Ascensiunea unui rege de 15 ani, fără vreo legătură cu vreo casă domnitoare și lipsit de merite personale, restabilirea ordinii interne și asumarea unei politici externe active care va face din țara sa o putere regională de prim ordin sunt în egală măsură expresia lumii din care acesta provine, a raporturilor de forțe din profunzimile societății și în bună măsură a structurării unor solidarități etnice. Studiarea expresiilor acestora din urmă dintr-o perspectivă analitică, nonconflictuală, are meritul de a da o nuanță în plus imaginii unei epoci pe care o cunoaștem doar din propriul discurs despre sine.

A doua jumătate a secolului al XV-lea este un timp al revirimentului statului teritorial. *Christianitas*, în accepțiunea sa de univers transnațional, guvernat spiritual de suveranul pontif și secular de împărat, este substituit de un ansamblu de state conduse de suverani de drept divin, care dispun de instituții proprii, cu un grad mai ridicat de control asupra societății și implicit cu o mai mare capacitate de fidelizare a acesteia. Superioritatea acestora din urmă s-a datorat controlului direct al resurselor economice și umane ale unor entități teritoriale

superioare ca întindere fostelor domenii senioriale, dar și utilizării acestora pentru satisfacerea intereselor generale ale comunității guvernate. Teoria relațiilor internaționale a propus o grilă proprie, socotind intervalul cronologic delimitat de formarea Ligii de la Lodi (1449) și Tratatul de la Chateau-Cambrais (1569) ca o etapă de tranziție spre impunerea principiului echilibrului puterilor, o formă de coexistență bazată pe armonizarea intereselor reciproce ale statelor. O atare abordare a presupus și includerea în arsenalul diplomatic a acordurilor cu puterile islamice, într-o epocă în care chemările la cruciadă capătă o periodicitate aproape regulată. Din perspectiva raporturilor stat-societate, s-a remarcat creșterea gradului de implicare a comunității în procesul de luare a deciziilor, pe drumul deschis de speculația teologică și universitară. Nu avem de-a face cu o revoluție în sensul transformării supușilor în cetățeni, dar reflectia intelectuală și dinamica relațiilor de schimb au creat premisele unei mai mari mobilități sociale și ale apelurilor mai frecvente la forurile deliberative. Acestea din urmă tind să cenzureze conduita puterii, iar argumentul forte în discursul autojustificativ este tocmai identificarea cu națiunea. Aceste schimbări nu au avut un ritm constant și nu au produs aceleași efecte pretutindeni. Dacă în nord-vestul Europei statul-națiune s-a putut impune în relație cu inițiativele politice universaliste și cu provocările unor centre regionale de putere, încă extrem de vitale, lumea germană continuă să fie dominată de astfel de poli de autoritate locală, chiar dacă Imperiul este socotit mai mult ca oricând un bun patrimonial al națiunii germane. Revirimentul actorilor politici statali nu a presupus o evoluție sincronizată a teoriilor politice și a grilei de valori cu care opera mentalul public, încă profund medieval în formă. Consecința acestui defazaj s-a materializat într-o dezvoltare fără precedent a tehnicilor discursului și propagandei. Ideile centrale asumate de aspiranții la legitimitate au fost fidelitatea față de biserica creștină și entuziasmul pentru cruciadă, fie că era vorba de proiecte de eliberare a Țării Sfinte, fie de combaterea infidelilor la frontierele propriu-zise ale Europei creștine.

Tendențe similare se manifestă și în Europa Centrală, unde emergența forțelor centrifuge inhiba capacitatea funcțională a statului, tocmai în momentul reluării ofensivei otomane. Regatele apostolice din regiune acceptaseră diversitatea etnică și jurisdicțională ca preț al extensiunii teritoriale, iar controlul exercitat asupra teritoriilor încorporate în frontierele acestora a fost unul relativ și a depins de adeziunea factorilor de putere regionali la proiectul politic al suveranilor. Ascensiunea

agregărilor regionale este prezentă atât la nivelul statelor aflate în obediența bisericii romane, cât și la cel al monarhiilor ortodoxe. Deceniile 2-5 ale secolului al XV-lea sunt marcate de crize succesoriale care escaladează în războaie civile. Natura unor astfel de litigii scapă uneori chiar celei mai avizate analize, dar merită menționat faptul că protagoniștii invocă drept legitimitate interesul propriei națiuni sau al patriei căreia îi aparțin, iar un atare interes cenzurează normele de drept medieval. Fenomenul, cu dimensiunea sa confesională, mesianismul național, a cunoscut faza sa paradigmatică în Boemia husită. Majoritatea istoricilor Evului Mediu târziu acceptă importanța rivalității dintre cehi și germani ca premisă și catalizator al revoltei din 1419-1434. Afinitățile și suspiciunile manifestate între națiunile implicate în aceste evenimente au determinat eșecul tentativelor de restabilire a relațiilor cu papalitatea și Imperiul. Domnia lui Jiri Podiebrad (1458-1471) a întrunit sprijinul facțiunii husite moderate care se definea ca națiune cehă și opoziția nobilimii catolice din Moravia, aliată cu orașele sileziene, majoritar germane. Parteneriatele transgresează faliile confesionale, așa cum s-a întâmplat în Lituania, unde insurgența antipoloneză, condusă de recent botezații membri ai familiei Jagiello, este susținută de rutenii ortodocși, în schimbul unei diplome care le garanta libertățile confesionale și autonomia instituțională. Fidelitatea lor pentru „Commonwealth-ul“ polono-lituanian a putut fi câștigată numai prin recunoașterea acestor drepturi de către puterea centrală în 1434.

În ceea ce privește Ungaria, deceniile premergătoare domniei lui Matia au rămas în memoria posterității ca un timp al tulburărilor interne și al anarhiei, al făcătorilor de regi și al luptelor civile. A fost în același timp epoca unor mari victorii obținute la Dunăre și în Balcani împotriva turcilor, iar aceste fapte au fost încadrate de istorici în așa-numita Cruciada Târzie. Dincolo de disputele terminologice, cruciada dobândise de mult sensuri cu totul noi pentru locuitorii statelor-frontieră. Aici nu era vorba de expresia entuziasmului mistic al miilor de pelerini plecați spre Ierusalim sau de chemarea la luptă împotriva infidelilor, ci de o necesitate socială, de apărarea intereselor pragmatice ale comunităților locale, a căror existență era pusă în cauză de încorporarea în universalismul difuz al lumii islamice. Succesele repurtate de Iancu (Ioan) de Hunedoara în anii 1442-1444 sunt fără îndoială expresia calităților sale excepționale de conducător militar, dar sunt în egală măsură rezultatul unei conștiințe a pericolului resimțit de cei care s-au mobilizat la chemarea sa, al osmozei specifice epocii de început a rațiunii de stat între interesul personal, cel al comunității și cauza creștină. Performanțele ilustrului hunedorean nu pot fi examinate în afara mediului său de origine, cel în care familia sa a făcut primii pași pe calea afirmării în cadrul nobilimii comitatense, al aceluși partid militar al nobililor români din Hațeg, fără de care apărarea sudului regatului în fața raidurilor otomane era imposibilă. Documentele emise de cancelaria regală în succesiunea fiecărei victorii certifică meritele militare ale familiarilor români ai voievodului

Transilvaniei, iar donațiile pe care le consemnează sunt relevante pentru ascensiunea economică a acestei categorii sociale. Dacă Iancu (Ioan) de Hunedoara a acționat constant în cadrele politice ale Ungariei, a obținut succese pentru Ungaria și a devenit emblematic pentru așa-numitul partid patriotic al nobilimii mijlocii și mici, antigermană și antiotomană, originea sa românească era un fapt cunoscut amicilor și inamicilor săi. Dacă papa Pius al II-lea aprecia că, prin victoriile sale pentru creștinătate, el a adus onoare națiunii din care provenea, o inscripție din Slovacia consemna înfrângerea valahului la Lucenek, în contextul unei campanii menite să-l readucă la supunere pe alt conducător regional, Jan Jiskra de Brandis, cel care își consolidase autoritatea asupra comitatelor locuite de slovaci, invocând dreptul regelui Ungariei, dar apelând la forța militară a „fraților cehi” și la patronajul politic al guvernatorului Boemiei.

Dar corolarul politic cel mai important al succeselor acestui veritabil campion al cruciadei s-a materializat la mai bine de un an de la moartea sa, prin alegerea celui de-al doilea fiu al său, Matia de Hunedoara, ca rege al Ungariei. Episodul este semnificativ nu doar pentru degradarea la care ajunsese puterea regală, în condițiile în care succesiunea dinastică se afla la discreția prepotenților, dar este și expresia noilor sensibilități care guvernau spiritul public. Succesul tânărului rege s-a datorat celor 15000 de soldați mobilizați de partida condusă de unchiul său Mihály Silágyi, dar mai ales popularității tatălui său, cel care tocmai salvase Belgradul, cheia Ungariei și a creștinătății. *Natio hungarica* aducea un omagiu apărătorului țării, având grijă să-și protejeze interesele prin capitulații impuse regelui, în vreme ce împăratul Frederic al III-lea de Habsburg, candidatul facțiunii adverse la coroana maghiară, contesta dreptul unui principe de naștere valahă de a domni în Ungaria. Este evident că ambele părți făceau apel la argumente de factură etnică și patriotică pentru a-și pleda cauza. Dubla determinare, a afilierii și a originii, a marcat, în măsură diferită de la o etapă la alta, domnia regelui Matia. El a știut să domine o societate fragmentată și care pierduse deprinderea de a se supune autorității centrale, printr-o politică abilă, negociind cu factorii de influență locali, angrenându-i în proiectul său politic. Pentru a contrabalansa forța acestora din urmă, a realizat o relativă înnoire a corpului baronilor, în care a inclus mulți familiari ai tatălui său, iar o serie de nobili români s-au aflat între beneficiarii acestor inovații sociale. În planul politicii externe, Matia a preluat mai curând succesiunea lui Sigismund de Luxemburg, cel care veghease prima etapă a ascensiunii familiei sale, dar pe ai cărui succesori sfârșise prin a-i îndepărta de la putere. Inițiativele sale i-au vizat mai curând pe inamicii apuseni ai maghiarilor, cehii și austriei. În relație cu Boemia ultraquistă a fostului său aliat Jiri Podiebrad, Matia s-a autorecomandat drept portdrapelul cruciadei pontificale împotriva ereticilor, iar facțiunea catolică din Boemia l-a încoronat la Olomouc ca *rex Bohemiae*. Reacția majorității cehi s-a manifestat prin activarea vechiului parteneriat ceho-polon, materializat prin alegerea ca rege a lui Vladislav Jagiello, al doilea fiu al regelui Cazimir al IV-lea al Poloniei. Reacții xenofobe, de această dată în



rândurile germanilor, au declanșat ingerințele sale în Imperiu, ca urmare a rivalității cu casa de Austria. Ocuparea Vienei în 1485 determină mobilizarea forțelor Imperiului împotriva ungarilor și evocarea amenințărilor hunilor de altădată, iar împăratul Frederic al III-lea de Habsburg, în general impopular în rândurile supușilor săi pentru că adusese trupe franceze în Renania, și-a putut asigura sprijinul Dietei pentru proiectele sale successorale. Lumea germană se găsea din nou în situația de a-i fi amenințat monopolul asupra Imperiului, și de data aceasta de către un suveran din acel Răsărit sinonim cu barbaria.

În privința cruciadei propriu-zise, Matia Corvinul a realizat performanța de a impune în conștiința republicii literelor europene imaginea Ungariei ca poartă a creștinătății. Propaganda orchestrată de curtea de la Buda a reușit înlocuirea realității militare a cruciadei cu discursul despre cruciadă, fapt ce a adus beneficii politice și asistență economică. Dacă în plan concret regele a evitat o confruntare majoră cu forțele sultanului, iar victoriile atât de bine popularizate în Apus au fost obținute de oficialii regiunilor de la periferia regatului, regele Ungariei a reușit să obțină constant bunăvoința pontificală și parteneriate eficiente cu factorii politici italieni, pe coordonata luptei împotriva turcilor, deveniți o amenințare efectivă pentru Venetia și Regatul Neapoleului. Presiunea antiotomană continuă să fie o realitate a epocii sale, iar privilegiile emise în favoarea comunităților românești din diverse

regiuni ale Transilvaniei demonstrează permanența pericolului și însemnătatea circumstanțelor militare în afirmarea acestor microgrupuri. Românii în ansamblu devin în această perioadă obiectul preocupărilor pentru studiile umaniste, din rațiuni pragmatice, de ordin militar și politic, iar originea lor latină și calitățile transmise de strămoșii iluștri sunt argumente pentru a invoca implicarea lor într-o eventuală cruciadă.

Matia Corvinul a fost omul epocii sale, cu calitățile și limitele date de cadrul mai larg în care a evoluat. Din perspectiva națiunilor pe care le-a guvernat, domnia lui, ca și cea a lui Jiri Podiebrad din Boemia vecină, reprezintă un experiment extrem de interesant. Regi proveniți din rândul autohtonilor luau locul dinastilor străini, în virtutea alegerii de către stări și a meritelor în serviciul țării. Inițiativele lor politice s-au circumscris unei tentative proprii de a acomoda exigențele modernizării instituțiilor și valorile Renașterii cu specificul local. Valoarea acestui experiment rămâne notabilă, chiar dacă finalitățile sale subliniază mai curând dificultățile cărora nucleele etnice din Europa Central-Orientală au trebuit să le facă față. ■

geopolitică

Republica Moldova în geopolitica estică (III)

Politica externă a Republicii Moldova între 1997-2000. Incertitudini

Mihai Alexandrescu

Din 1996 în fruntea Republicii Moldova a venit Petru Lucinschi. Acesta era licențiat al Facultății de Filozofie și Istorie de la Universitatea de Stat din Moldova, devenind membru al Academiei de Științe Sociale din Federația Rusă. Unul dintre cei mai activi membri ai PCUS, a fost între 1978 și 1986 șef adjunct de secție la CC al PCUS, iar între 1986 și 1989 secretar II al CC al Partidului Comunist din Tadjikistan. A fost mutat de la Dușanbe în noiembrie 1989, pentru a deveni prim-secretar al CC al PCM, calitate pe care a îndeplinit-o până în februarie 1991. Această avansare a sa datorat aderenței pe care a manifestat-o față de programul de reforme inițiate de Mihail Gorbaciov. Se pare că nu a dovedit o abilitate suficientă pentru a reuși să armonizeze divergențele care existau între cei care doreau perpetuarea sistemului sovietic tradițional și ceilalți care îi reproșau lipsa unor reforme radicale și rapide. În aceste condiții el și-a dat demisia în februarie 1991, fiind rechemat de Gorbaciov la Moscova. După destrămarea URSS, traseul politic al lui Lucinschi nu a încetat să fie unul marcant din punct de vedere public. Din 1992 a deținut funcția de ambasador extraordinar și plenipotențiar al Republicii Moldova la Moscova. Între februarie 1993 și decembrie 1996 a fost președinte al Parlamentului Republicii Moldova.

La alegerile din decembrie 1996, Lucinschi a câștigat funcția de președinte al Republicii Moldova în fața președintelui în exercițiu, Mircea Snegur. Nu este aici loc pentru a analiza și comenta sistemul de alianțe creat în acel moment, precum și discursul electoral al celor doi contracandidați. Ne vom concentra pe relațiile dintre RM și România, precum și de maniera în care a fost definită *integrarea europeană* în timpul administrației Lucinschi.

Relațiile bilaterale dintre RM și România au fost interpretate atât de diferit de diverse centre de analiză a politicii externe încât singura formă de a da un sens rațional acestora este recursul la fapte și evenimente. Analizând programul de politică externă asumat de guvernele de la Chișinău din timpul președinției lui Petru Lucinschi, putem observa o evoluție a nuanțelor de abordare și definire. Programul de activitate expus de primul guvern Ciubuc, prevede că „sunt considerate drept prioritare relațiile cu țările vecine România și Ucraina, precum și cu unul din partenerii noștri strategici - Rusia.” Un an mai târziu, în programul celui de al doilea guvern Ciubuc, se vorbea despre „aprofundarea și diversificarea raporturilor de parteneriat cu statele vecine România și Ucraina, inclusiv prin definitivarea cadrului juridic bilateral. Imprimarea unui conținut concret cooperării trilaterale dintre Republica Moldova, România și Ucraina și valorificarea activă a euroregiunilor și zonelor economice libere” În acest mod, observăm cum pentru prima dată guvernul de la

Chișinău a subordonat relațiile cu vecinii săi unor proiecte regionale, și anume, euroregiunile, obiectivului integrării europene. Această formulare este preluată și de guvernul Sturza în 1999, iar apoi de cabinetul Braghiș în decembrie 1999.

Perioada 1997-2000 a fost una a coincidențelor am putea spune. Atât în Republica Moldova cât și în România, în fruntea statului au venit formațiuni politice care se intitulau democratice (Alianța pentru Democrație și Reforme, respectiv Convenția Democratică din România). Cel puțin ca imagine, vom vedea o anumită apropiere între liderii celor două țări. Spre exemplu, în anul 1998, Petru Lucinschi și Emil Constantinescu s-au întâlnit de trei ori. Președintele Parlamentului RM, Dumitru Diacov, a efectuat două vizite de lucru la București (în iunie 1998 și aprilie 1999), iar, în aprilie 2000, Mircea Ionescu Quintus, Președintele Senatului României s-a aflat la Chișinău, în vizită de lucru. De asemenea, în mai 1999, a fost înregistrată vizita oficială la Chișinău a Primului ministru al României, Radu Vasile, iar două luni mai târziu, vizita oficială la București a premierului moldovean, Ion Sturza.

În planul rezultatelor concrete, relațiile dintre cele două țări vecine au marcat negocierea și parafarea, în aprilie 2000, a Tratatului de Parteneriat Privilegiat și Cooperare între Republica Moldova și România. Textul acestui document a fost rezultatul a șapte ani de discuții, ce păreau interminabile. S-a ajuns, finalmente, la un document politic prin care Chișinăul și Bucureștiul afirmă caracterul special al relațiilor lor bilaterale, privilegiate cu fundamente în trecutul istoric, care avea la bază și comunitatea de cultură și limbă existentă între cele două republici. Ambele state stabileau ca obiective directoare ce ar fi trebuit să ghideze viitorul lor parteneriat privilegiat, axat, în special, „pe sprijinul reciproc al eforturilor lor de integrare în structurile europene în cadrul unei Europe unite”, precum și pe angajamentul României de „a sprijini activ pe plan internațional acțiunile pe care le va întreprinde Republica Moldova pentru păstrarea unității și integrității sale statale ca unic subiect de drept internațional”.

În privința **chestiunii transnistrene**, Lucinschi nu se deosebește în mod semnificativ de predecesorul său, Mircea Snegur. În 1997, el a încheiat un memorandum cu autoritățile instaurate la Tiraspol. „Memorandumul cu privire la bazele normalizării relațiilor dintre Republica Moldova și Transnistria”, căruia i se mai spune Planul Primakov, a fost lansat la Moscova în 8 mai 1997. Actul a fost semnat de Președintele Lucinschi. Acesta a fost acuzat, ulterior, că prin acest document a pus baza consolidării regimului lui Igor Smirnov. Memorandumul prevedea un *stat comun* format



din două componente cu statut egal, Moldova și Transnistria cu repartizarea împuternicirilor prin acorduri între Chișinău și Tiraspol. Prin această formulare se deschidea calea federalizării RM. Tot atât de important este faptul că Memorandumul stabilea formatul de negocieri cu cinci participanți, formatul pentilateral: Rusia, Ucraina, OSCE, Transnistria, Republica Moldova. Iar în calitate de mediator și garanți: Rusia, Ucraina și OSCE, consfințind, astfel, excluderea participării directe a României și a altor state occidentale din formatul mediatorilor și garanților.

În ceea ce privește **relația cu Uniunea Europeană** a administrației Lucinschi, reținem faptul că, spre deosebire de predecesorul său „agrarian”, primul guvern Ciubuc, instaurat în ianuarie 1997, nu a făcut nicio referință la Uniunea Europeană, în schimb acțiunile de lărgire și dezvoltare a relațiilor în cadrul CSI au fost expuse mai detaliat. Concepția de politică externă a noului guvern moldovean atrăgea atenția prin modul cum erau prezentate relațiile cu Federația Rusă: „Luând în considerare particularitățile dezvoltării istorice și situația geopolitică a Republicii Moldova, sunt considerate drept prioritare relațiile cu țările vecine România și Ucraina, precum și cu unul din partenerii noștri strategici - Rusia.” Cu toate acestea ar fi de reținut faptul că, încă din decembrie 1997, Petru Lucinschi i-a trimis președintelui Comisiei Europene Jacques Santer o scrisoare prin care își exprima dorința de a încheia un acord cu UE.

Evoluția dramatică a crizei economice prin care trecea Rusia în anul 1998, a determinat cel de al doilea guvern Ciubuc să își schimbe prioritățile strategice în ceea ce privește politica sa externă. În această logică, un capitol distinct al concepției de politică externă a guvernului de la Chișinău îl constituie: „Republica Moldova și integrarea europeană”. Textul definirii acestei opțiuni este următorul:

„Integrarea țării în Uniunea Europeană este un obiectiv strategic al politicii externe a Republicii Moldova. Această orientare este determinată de factorii obiectivi ai edificării unui stat democratic și prosper, bazat pe economia de piață, și angajării în spațiul european de securitate și stabilitate.”

Din 1999, se observă o schimbare cel puțin declarativă a opțiunii Republicii Moldova. Obiectivul strategic era, de această dată, „integrarea europeană”. Acest fapt este evident în programul de activitate al guvernului Sturza care a dedicat un capitol distinct „Integrării Republicii Moldova în Uniunea Europeană”.

Din decembrie 1999, opțiunea de politică externă a RM se schimbă radical. Venirea la conducerea Federației Ruse a lui Vladimir Putin și stabilizarea economică a mai vechiului partener strategic de la Răsărit au determinat guvernul Braghiș să declare că: „pentru asigurarea intereselor economice ale țării, Guvernul va sprijini eforturile orientate spre aprofundarea și diversificarea relațiilor derulate

în cadrul Comunității Statelor Independente în domeniul economico-comercial, în special, pe plan bilateral.” De menționat că acest paragraf era parte integrantă a capitolului „Integrarea Europeană”, ceea ce ne dă de înțeles că noul guvern de la Chișinău admitea procesul de integrare europeană doar ca pe o obligație, însă prin acțiunea sa guvernamentală nu a făcut decât să „banalizeze” acest aspect.

O altă explicație de politică internă a noii poziții externe a Republicii Moldova este dată de demiterea guvernului ADR și crearea unei coaliții Guvernamentale noi, formate din Partidul Popular Creștin Democrat (PPCD) și Partidul Comuniștilor din Republica Moldova (PCRM).

Republica Moldova a semnat din 28 noiembrie 1998 un Acord de Parteneriat și Cooperare cu UE, care a intrat în vigoare din 1 iulie 1998. Acest demers al său ar fi trebuit să determine o reglementare a situației sale de stat aflat în CSI, dar cu aspirații de integrare în UE.

Această retorică ambiguă o vom regăsi în timpul administrației Vladimir Voronin, începând din 2000. Poate și acest fapt a determinat reacții diferite din partea celorlalți actori internaționali referitoare la Republica Moldova, care vor culmina în primăvara lui 2009.

Introduceri în spațiul avangardei maghiare (I)

(Urmare din pagina 7)

sine”), din nou refuzul tradiției stagnante, „credința optimistă în progres” și afirmarea participării la o actualitate trăită fervent („Deviza noii arte: înapoi la viață!”, „Arta noastră trebuie să fie una cu viața noastră”, „arta din turnurile de fildeș, ca pe un copil sănătos, am coborât-o în viața cotidiană”), însă sub semnul unei ordini impuse de conștiința lucidă, deschisă spre practica vieții. O direcție a constructivismului rus utilitar, promovat între alții de Vladimir Tatlin, poate fi ghicită sub aceste propoziții ale angajării în cotidianul constructiv, prin care scriitorul și artistul devin un fel de ingineri fascinați de precizia liniilor și structurilor obiectului construit în folosul unui „om nou”, dincolo de angajările ideologice și politice stricte: „Noi ne aflăm la începutul unei epoci în formare. În pragul unei epoci noi – un nou tip uman. Arta ca estetică în sine nu ne interesează. Nu suntem cizelatori cu mâini delicates, ci inventatori neliniștiți și meșteri constructori care lucrează cu fierul, cimentul și sticla. // Tineri și constructori. // Între mine și tine vrem să trasăm linia cea mai scurtă, căutăm ritmul consonant și soluția economică. // Nu ne înțelegeți? // Creațiile noastre vă sunt străine? // Uitați-vă la hainele simplificate profitabil, la reclamele luminoase ale bulevardelor, la frontoanele netede, sobre ale caselor noi, la asociațiile de gimnastică ale muncitorilor, la bordeiele electrificate, la mașinile cu forme tot mai desăvârșite și viteze tot mai mari, la vitrine, la sinele vostru tot mai decis și tot mai doritor de instituirea unei ordini noi – și trebuie să ne dați dreptate”.

Este, concentrată în aceste linii, esența crezului avangardist al momentului, prezentată într-o sinteză care, cu câteva paragrafe mai sus de pe aceeași pagină, aduce și argumente de ordin istoric: „Pe linie istorică, tatăl nostru a fost impresionismul antebelic care, prin avântul romantic al futurismului, prin sensibilitatea expresionismului și obiectivitatea cubismului, s-a ghidat până la timpul nostru, dar a rămas pe dinafara noastră, a fiilor, care am trecut peste soluțiile parțiale. Pentru noi, existența artei ca stare s-a încheiat definitiv. Pentru omul care a traversat războiul și revoluțiile, cultul iresponsabil al frumosului și preamărirea imnică a vieții sunt străine. // În mâini avem metrul și ceasul care funcționează precis. // Suntem oamenii muncii precise și responsabile. //.../ Pentru noi, spațiul,

lumina, culoarea, cuvântul și orice altceva sunt materia pe care trebuie s-o supunem, s-o transformăm”.

Am reprodus aceste relativ ample citate, fiindcă ele amintesc, și sub aspectul conținutului, și ca retorică, ceea ce se petrecuse recent și se mai petrecea și în spațiul avangardist românesc, antrenat în aceeași perspectivă. Sloganul „fazei activiste industriale” clamat de Ion Vinea în *Manifestul său de la Contimporanul*, intervențiile arhitectului și pictorului Marcel Iancu, „sinteza modernă” înscrisă în subtitlul revistei *Integral*, în care un Ilarie Voronca, Mihail Cosma ori Stephan Roll, exaltau cam aceleași idei atestă o solidaritate europeană a spiritului avangardist de la începutul deceniului al doilea al secolului XX. Rădăcinile ideatice le sunt comune în mare măsură celor două mișcări de avangardă, iar spiritul de sinteză pus în prim plan de constructivismul abstracționist se asociază fără probleme unei tradiții novatoare înscrise în aria activismului și vitalismului expresionisto-futurist. E de observat, continuând paralela, că, cel puțin în textele oferite de această antologie, spectacolul retoric al negației din manifestele românești apare mult atenuat, tonul, deși îndeajuns de ferm al propunerilor novatoare nu atinge cotele unor propoziții radicale de tipul „Să ne ucidem morții” din *Manifestul activist către tinerime* și nici verva imaginativă a textelor similare românești. Poate că angajamentul politic mai transparent și mai decis al confreților maghiari invită la temperarea atitudinilor și mută accentul pe latura practică a inserției în social și economic. În orice caz, este evident comună aspirația de a articula mai multe direcții avangardiste într-un spațiu european de interferențe programatice în care sincronizarea se face cumva din mers, cu recuperări și rememorări necesare și pe baze în primul rând constructive.

O foarte bună orientare în peisajul ideatic avangardist al acelor ani o atestă și ceilalți autori de texte programatice, care trec în revistă tradiția modernității acute în curs de consolidare: ca la români, se simte nevoia, prin Sánta Pál (cu o *Privire de ansamblu*), „de la futurism la dadaism”, Hatvani Pál (*Experiment pe expresionism*) și mai ales prin artistul recunoscut pe plan internațional care este, alături de Kassák Lajos, Moholy-Nagy László, unei mai precise situări în istoria recentă a mișcărilor novatoare. Acesta din urmă face una dintre cele mai pertinente caracterizări a parcursului sensibilității artistice a momentului în textul intitulat *De la omul-felie la omul întreg*, datat 1929 și care, ni se spune, a fost reprodus și în revista clujeană *Korunk*, un an mai târziu. Ideile generale sunt, în esență, aceleași cu ale lui Kassák, evidențiind o similară nevoie de revitalizare a artei pe temeuri senzorial-raționale („redobândirea fundamentelor biologice”, „simțire pură și cunoaștere lucidă”), cu

încredere în aportul tehnicii la definirea noii sensibilități („Tehnica e un factor existențial organic”), dar și cu un important accent de angajare politică: „problematice pedagogice trece în politic; și întotdeauna va fi percepută ca atare când omul intră în arena vieții și trebuie să înfrunte ordinea existentă”.

În ordinea recapitulărilor necesare ale modernității recente intră și analizele de excelent cunoscător al tendințelor artistice ale epocii datorate lui Hevesy Iván în eseu *Dincolo de impresionism*. Cu treceri prin spațiul futurismului („un impresionism extrapolat logic”, „un naturalism exagerat”) și interesante considerații despre expresionism și cubism, el ajunge la o concluzie solidară, de fapt, cu a celorlalți teoreticieni avangardiști. Observând că „la noi (în Ungaria), totul ajunge cu puțină întârziere” – ca la români, de altfel, și la alți „periferici” ai Europei! – el caracterizează cea mai reprezentativă grupare de avangardă maghiară, de la revista *Ma*, sub emblema aceleiași voințe de sinteză: „Revista MA nu dorește doar o nouă școală artistică, ci o artă nouă și o nouă concepție despre lume. Astfel, nici în pictură nu s-a înregimentat în vreunul din curentele futurist, expresionist sau cubist, ci își dorește să întemeieze o artă universală nouă, pornind de la rezultatele lor, dezvoltând și omogenizând tendințele”. Definiția dată în 1925 „integralismului” de către românul Mihail Cosma nu suna, în fond, altfel și ea rămâne, cum spunem, expresivă pentru starea de lucruri din această parte centrală și de sud-est a continentului. Cu un plus de reliefare a înnoirii artistice vine și articolul lui Kállai Ernő, *Perspectivele spirituale și sociale ale artei constructive*, promițător încă din titlu pentru afirmarea unei atitudini politice ferme, antiburgheze și pro-comuniste. Cât de bine informată și angajată în procesul novator era avangarda maghiară și în domeniul artelor plastice și în dramaturgie, ne-o spun paginile semnate de Mátyás Péter despre *Arta nouă*, cu afirmarea decisă a nevoii de „sinteză”, ori de Mácza János, care scrie despre *Noua dramă, noua scenă*, unde aceeași idee a sintezei se asociază cu viziunea moștenită de la expresionism și futurism asupra „strigătului” și „isteriei” vitale, supravegheate, totuși, de numitul spirit lucid-sintetic constructivist. S-ar putea da, desigur, și alte exemple, privind punerea în valoare a afișului și fotografiei în arta modernă, mereu atentă la intensificarea comunicării cu dinamica lumii contemporane. În grade diferite și la nivele deosebite de forță expresivă, asemenea idei se vor regăsi și în poezia, cu nu puține surprize fericite pentru cititorul român, pe care ne-o propune secțiunea a doua, de *Literatură*, a antologiei alcătuite de Kocis Francisko.

Photoshop și ontologia "plină"

Ruxandra Bularca

Evenimente din arta pre-digitală anunță transformarea artei vizuale. Artă de apropiere face tranziția de la creație pură la originalitate, în sensul funcționalității prin lucrări ca ale lui Duchamp, Warhol sau Hirst. Apropierea implică luarea în posesie. În arta vizuală, termenul se referă la elemente împrumutate din realitate (la fel ca și texturile din *Photoshop*) sau citarea din alte opere (ca referință a artei parazitare indusă de editorul grafic) astfel încât editarea și manipularea digitală a unei imagini sau fotografii în Photoshop intervin ca reacție deloc subită la poietica tradițională a imaginii.

În fotografia clasică avem de-a face cu fotografii și privitorul. Primul este cel care își codifică subiectivitatea într-o expresie artistică printr-un *moment de real* surprins pe peliculă. Aceasta este așa-numita fotografie care poartă intenția fotografului. Privitorul decodifică respectiva intenție mediată de *momentul de real* surprins de obiectivul aparatului. Privitorul și creatorul, ca și categorii care își negociază întreaga istorie a artei, își mută teatrul operațiilor în mediul biților, în noua artă numită digitală. Aici se întâmplă însă ceva ce arta tradițională a respins, de cele mai multe ori pe nedrept, ca fiind o reciclare a operei, o eventuală lipsă de imaginație sau o manipulare.

Photoshop facilitează parcursul unei simple fotografii către echivalentul internautic al clasicei «opere de artă» și prin aceasta, reușește să intre în conflict cu estetica clasică a principiilor celei numită cu tandrețe, fotografia artistică.

În mediul real artistul își alege liber uneltele sau «pânza» ca gol-pentru-a-fi-umplut cu formă sau culoare, și deci cu semnificație, alege tehnica sau a scopul care supune opera: pur estetic, politico-social sau excentric-șocant. Prelucrarea și travaliul artistic se materializează din inspirație liberă și lucru manual. Manufactura (la propriu) alege particulele de neant pentru expresia artistică subiectivă. Lucrul cu realul se face în logica unei ontologii «goale» care poate fi umplută de orice obiect, gest sau senzație ce poate «locui» lumea la un moment dat.

Ceea ce introduce estetica digitală prin manipulare este acel lucru după care foaia clasică tânjește adeseori și care a umplut de-a lungul timpului antecesorele *recycle-bin*-urilor, anume conceptul de «undo». Ca «atelier de imagine», unde prosperă conceptul cu pricina, lucrează tacit cu un soi de «artă parazitată». Programul nu poate rula decât cu o imagine aparținând meta-cadrului, ceea ce se numește pentru designer «materie primă». Simpla idee de editor grafic presupune faptul că programul lucrează cu un *input-image* sau fotografie din afară asupra căreia se aplică măști, «obiecte deștepte» care descompun și recompun temporar imaginea, intensificări ale culorilor sau clonări ale unor părți ale fotografiei. *Output*-ul sau produsul final (dar nu finit) se constituie dintr-o imagine «corect» cosmetizată, *easy on the eye*, pe alocuri ireală, care exemplifică estetic contextul căruia îi este destinată. Pixelul însoțitor al textului, face de multe ori din imagine, o proteză textuală.

Un alt plan împlinit de programul de editare este *manipularea*, ce aduce cu sine un nou tip de privitor, *manipulatorul*, care are avantajul de a

privi fotografia brută, dar și de a dicta privitorului de ordin secund, destinatarul produsului, ceea ce trebuie să vadă într-o fotografie. Manipulatorul anvizajează produsul final, lucru care îi permite accesul la o ordine corectă de utilizare a funcțiilor programului. Tutorialele pentru *Photoshop* își împart ierarhia prin acest criteriu: utilizarea corectă pentru a obține o fotografie impresionistă, tehnici sepiă, tehnici de schițare, etc.

Manipulatorul în cauză, care administrează imaginea, se insinuează ca instanță între ceea ce în fotografia clasică numim privitor și fotograf.

Editoarele grafice se bazează pe emulare empatică de unelte analoge artei tradiționale: dăre de pensule, creioane sau rigle digitale, lucru ce presupune realizarea funcțiilor unui echipament cu ajutorul unui alt echipament, în spiritul modelului clasic de funcționalitate. Metodele și uneltele reale rămân aceleași cu cele din arta analogă, beneficiind de un simplu salt de la tridimensionalitate la bidimensionalitate iconică, de la realitatea lor palpabilă, la transpunerea digitală a lor. În Photoshop, efectele grafice mimetizează uneltele disponibile nu doar într-o varietate de mijloace în interiorul aceleiași tehnici, ci chiar într-o gamă ce pretinde totalizarea tehnicilor de lucru cu imaginea.

Gama respectivă acoperă aproximativ toată paleta tehnicilor de desen și culoare din istoria artei profițând asfințitul tehnicii singulare - estetică în-și-pentru-sine. Accesibilitatea printr-un *click* a unui efect de cubism, de exemplu, asupra unei imagini relativizează ironico-apocaliptic respectiva tehnică și o transformă într-unul din numeroasele moduri de lucru cu imaginea.

Uneltele de care beneficiază utilizatorul-manipulator sunt un alt punct de interferență cu *poietica* tradițională a imaginii. Uneltele din *Photoshop* înlesnesc sublinierea anumitor caracteristici ale fotografiei spre a servi cât mai bine scopului întru care aceasta este editată. Odată cu o interfață de utilizator care mimează precis uneltele tridimensionale, se implementează, de exemplu, o unealtă de text care își scrie propriile texte generate aleatoriu. Alte funcții transformă produsul nefinit într-un «Bauhaus instant», lasă «bugs» i.e. interferențe fără controlul utilizatorului, care rătăcesc prin ilustrație sau redau forme diferite de «rame» sau texturi. Latura funcționalistă a programului generează fișierele grafice convenite în scopul utilizării practice a designului grafic. *Photoshop* combină enciclopedismul și fragmentarea după cum anticipase combinatorica barocă (ce miza pe creativitate subordonată organizării) sau dadaismul (care ridiculiza ordinea în favoarea impulsului), dar face această combinație complementar și nu contradictoriu, acumulând excentricități și fantezii personale, printr-o multitudine de «features» similare «suflului comercial» pentru a servi cât mai bine scopului pentru care sunt create.

Softurile de manipulare a culorii promit în bannerele lor promoționale *transparența* acestor unelte *supuse* utilizatorului. *Transparența* în cauză promite la rândul ei, revelarea mijloacelor de producere sau manipulare a unei imagini; de exemplu, în tehnica editării de imagini un criteriu specific de valorizare sunt metadatele. O imagine are propria sa istorie a modificărilor conținută în

metadatele înregistrate de program, cu privire la fiecare unealtă în parte utilizată într-un anumit moment (și el înregistrat) și valoarea corespunzătoare ei. Un alt lucru pe care *transparența* îl promite este că orice utilizator poate folosi aceleași unelte sau comenzi (predefinite) în interiorul programului pentru a obține același rezultat sau unul diferit, depinzând pur și simplu de ordinea în care acele comenzi sunt utilizate. Avem parte, deci, de un număr limitat de comenzi care potențează un număr nelimitat de rezultate printr-o simplă problemă de combinatorică în manipulare. În acest punct nodal, software-ul vinde iluzia că utilizatorul, care nu este altceva în perspectiva programului decât o funcție, este în deplin control. Tot aici, sensibilitatea artistică face obiectul unor reflecții ontologice și legislative. La sfârșitul anilor '90, Cornelia Sollfrank, artistă-manipulatoare de net.art, s-a găsit brusc în ipostaza de artist marginalizat de comunitatea din care făcea parte, din cauza colajelor sale digitale. Ca rezultat, o expoziție a generatorilor de net.art ai lui Sollfrank a fost anulată de organizatori de teama de a nu fi trimiși în instanță din pricina violării *copy-right*-ului.

Reflecția e(ste)tică însușește aceste probleme și le aprofundează: cine este acest «artist»? Fotografii ca beneficiar al primei «furor divine», ideatic vorbind? Tutorele creației, adept al serialității design-ului industrial? Programatorii care au conceput și implementat uneltele grafice de care dispune programul? Sau rularea programului însuși?

Tabu-ul *transparenței* în software - a nu interfera deschis cu artistul - i.e. a nu îi lăsa impresia că este îngrădit, este sistematic apelat și subversiv evocat în editorul grafic. Acesta transformă softul în vectori grafici, într-un program generativ cu agendă proprie, sau mai degrabă proprie programatorului care a creat programul, care codifică subiectivitatea manipulatorului în algoritmi. Totuși, acest punct de vedere riscă să pară reduționist. Gravând subiectivitatea în formule și procese matematic-determinate, se neglijează faptul că procesele mașinii au fost concepute inițial de și pentru factorul uman. Când se concluzionează faptul că «un artist isteț face ca mașina să poarte toată munca», este implicit, în primul rând, faptul că artistul face munca. Cine face opera? În prezent, manipulatorul. În acest caz, principiile estetice promovate de manipulator se încarcă de subiectivitatea acestuia. Dar ecuația esteticului are limitările sale. Ideea «artistului autonom» care lucrează cu ajutorul pensulei «brush» dar care nu este înlocuit de tehnică salvează în fața moralei umane oficierea manipularii - ca tip de lucru cu imaginea. Editorul grafic inversează acest model secular, redefinind auctorialitatea ca și *conceptualizare* (design artistic) a unui proces algoritmic. Ideea că artiștii devin designeri și exploratori filosofici ai computării, acordând o atenție secundară produsului procesat *per se*, deghizează uneltele în degetele artistului, în feluri mai subtile.

Concilierea cu vechile principii ale esteticii clasice se face atât în atipicitatea mediului (și implicit a programului), cât și în scopurile atribuite datelor sale. *Photoshop* se folosește de categoriile vechi și le aplică ca atare, dar valorizează atât *travaliul*, cât și *produsul* - ca original - prin aceste două instanțe: *specificitate* și *funcționalitate*. Uneltele în cauză își creează

propria estetică și au propria politică implicită cu privire la paradigme sau la interfață, în simbioza cu prejudecățile culturale încetățenite despre ce înseamnă un document sau despre cum deslușesc ochii unui utilizator de rând, un design.

Chiar și *mediul internet*, în care aceste imagini editate sunt utilizate, are propriile sale categorii și legi. Pentru a satisface soluția la problema traductibilității imaginii într-un cod implementat cultural de mediul în care creează, artistul trebuie să recurgă la ajustarea manuală a imaginii. Percepția și simțul estetic personal sunt angajate în acest proces spre a da o imagine finală. Produsul finit este utilizat ca *funcție*, imaginea este ruptă de contextul în care a fost creată spre a servi unui alt scop. Pe scurt, privitorul «cere» să vadă o imagine la locul potrivit care evocă un anume lucru, o anumită stare sau senzație. Manipulatorul o furnizează în această logică, potrivit imaginea cu textul, iar editarea devine indispensabilă în mediul pe care îl promovează.

În raport cu ontologia «goală» a realului, mediul digital lucrează cu o *ontologie plină*. Mediul internautic, prin simpla lui calitate *informațională*, determină un spațiu de stocare, o «pânză» umplută virtual care așteaptă datele fizice spre a-i implini scopul. Tot digitalul oferă și un set de convenții cu privire la ceea ce înseamnă o imagine artistică afișată pe ecran. Tușa, dalta sau materia primă determină «unitatea de măsură» în real; computerul face din pixel, atomul oricărei reprezentări digitale. Deși oferă imaginii un cadru restrâns de reprezentare, pixelii, și un anumit număr de efecte ce pot fi aplicate unei imagini, iscusința inovatoare a funcționalității a găsit de cuviință să își dezlănțuie creativitatea prin acceptarea convențiilor, precum și printr-o eventuală ocolire a lor. «Preaplinul» ontologic de spațiu pentru stocare de date, ca loc gol menit de a fi umplut cu informație, oferă aceeași importanță atât *imaginii*, cât și *textului* care o însoțește. Rareori avem de privit o imagine singulară pe ecran, iar când acest lucru se întâmplă, ochii încep să caute instinctiv în stângasus browserul pentru a afla sursa imaginii. Nu e de mirare faptul că cele două coordonate discursive se susțin reciproc, valorizându-se una pe cealaltă și constituind miezul conceptului de *multimedia* (ca formă de îmbinare a mai multor medii și coduri de transmitere a mesajului). În acest punct, imaginea nu mai funcționează după principiile estetice clasice unde simpla expunere ca într-un muzeu a acesteia, în fața unui privitor, precizează implicit că ea se cere a fi privită, admirată și descifrată. Cadru digital, analog muzeului, expune imaginea, dar o face spre ilustrarea a ceva. Criteriul pur estetic ocupă un loc secund, pe primul plan trecând *funcționalitatea* imaginii. Orice imagine implicată în acest parcurs digital este valorizată de contextul în care este afișată.

Ironia sorții în cadrul mediului internautic, un mediu care are ca punct forte definitoriu fluxul liber și neîngrădit al informației, face ca originalitatea să devină un subiect problematic. În trecut, tehnica se preda deschis prin manifeste, școli și atragerea de discipoli. Odată instalat, programul pune la dispoziția oricărui utilizator același set de unelte, aceleași palete sau efecte. În consecință, fobia imitației gratuite duce, în comunitățile artistice internautice, la protejarea «ingredientului secret» al originalității creatorului prin încriptarea metadatelor unei opere sau a oricărui fișier însoțitor care ar putea deconspira combinația de unelte din care a rezultat respectiva imagine. Metoda este prețioasă datorită limitărilor (temporare) ale programului. Libertatea însă constă aici în emergența unei multitudini de

tehnici grafice care acceptă convenția și creează în interiorul ei, antrenând imaginația în noi expresii artistice. În zorii artei de apropiere, de exemplu, litigiile în legătură cu *copyrightul* se duceau în mult-temutele săli de tribunal. În ceea ce privește reflecția legislativă a artei «cu împrumuturi», legea *copyrightului* domolește libertatea de expresie și împarte lucrările artistice în derivate, ca influență sau transformativă, ca citare. Lucrarea transformativă, adică cea pe care o numesc aici manipulare, este o nouă operă artistică care comentează asupra apetitului și indulgenței societății, dar le și celebrează, după cum sunt ele încurajate de barajul ubicuu al publicității; editarea (i.e. manipularea) nu face un duplicat al obiectivelor originalului, ci îl utilizează ca materie brută într-un fel nou pentru a crea informație nouă, o nouă estetică și un nou punct de vedere. Aceasta este și părerea judecătorului Louis L. Stanton, care în procesul *Blanche vs. Koons*, creează antecedentul în SUA pentru procesele de acest soi. Astăzi, în mediul digital, critica originalității se bazează îndeosebi pe *peer pressure*. Artiștii sau consumatorii de artă digitală pot denunța imitațiile nefericite și le pot cauza în practică, extincția dacă inflația de copii, o cere.

Lucrarea rezultată din manipulare nu alterează originalul ca atare; el rămâne accesibil ca original și de multe ori este promovat de citarea ulterioară lui. La fel se întâmplă în cazul *ready-made*-urilor, unde creativitatea constă în *gestul* de a aduce un obiect comun într-un context artistic, indiferent că este vorba de muzeul clasic sau de o galerie digitală. Aici, artistul se angajează în uzul culturii de masă, se distanțează de *urma-dovadă* a mâinii artistului și denunță materialismul făcând din experiența trăirii, un spectacol. Yves Klein, de pildă, care alege «să parafrazeze cerul» din spusele lui, își inventează și patentează o rețetă de albastru ultramarin strălucitor, cunoscut și ca International Klein Blue sau IKB. Culoarea este aleasă de el, dar tehnica rămâne simplă: aplicarea unei «unelte predefinite» (în limbaj de «manipulator») aplicate pe pânză sau pe obiectul de colorat. Klein adoptă strategic alura unui *Photoshop* de sine stătător având o singură funcție, de «fill», cu o singură culoare, «IKB», pe obiecte deja existente. *Ready-made*-ul face ochiul să poposească un timp mai îndelungat pe lucrarea respectivă decât ar face-o în mod obișnuit. Acest tip de artă are ca obiectiv punerea la îndoială pe care o performează privitorul în ce privește *conceptul* și relația acestuia cu *scopul* imaginii. Bineînțeles că această punere la îndoială naște o falie într-o gândire estetică instalată comod în prealabil în conștiința colectivului consumator de artă. Ruptura care se produce între concept și scop este întocmai *manifestul* operei respective care va indica o nouă bifurcare între arta (de acum) veche și perimată și cea nou-propusă. Din anii '90 arta folosește aceste expresii, exclusiv pentru a se adresa teoriei sau în scopuri sociale, mai degrabă decât arta-în-și-pentru-sine. *Photoshop*-ul depășește statutul de creator de manifeste sau de artă industrială și își reduce înțelept atribuțiile la un «ucenic» care păstrează din această ecuație accesibilitatea și funcționalitatea, câștigându-și astfel autonomia. ■

Doina lutului

(Urmare din pagina 36)

Persia, frunze și meri, Grecia, țepi și spini. În lectura mea, modulul director, busola instalației se află în sala centrală, numită Valuri. Valuri ale apelor primordiale, nedespărțite, în timpul neînceput. Din acest punct expoziția propune aproape o cosmogonie. Instaurarea Logosului Creator ne trimite la extremitate, în sala cu motivele frunze și meri, într-un timp augural, adamic și un spațiu edenic, unde cresc pomul vieții și merii din grădina raiului, a fericirii dintâi, neîntinate. În pendant, la cealaltă extremă spațială, în sala cu motivele țepi și spini, avem timpul decăzut și spațiul damnat, înțesat de spini suferinței, ai păcatului. Odată cu căderea din rai, părăsim însă și timpul mitic al începuturilor. De la geneza omului trecem la geneza omenirii, la timpul istoric și la spațiul mundan. Cu aceste noi referințe, revenim la valuri, resemantizate ca valuri ale apelor mării învolburate, străbătute de eroi civilizatori, valuri ale vremii celei de demult, când omul făurit de Creator a făurit la rândul său primele civilizații. Prin selecție, artista a ales să illustreze, de o parte și de alta a mării, cu Persia și Grecia antice, leagăne de civilizație și cultură, cu referințe decorative și simbolice suficient de transparente. Prin tehnica patinării, excizii sau, dimpotrivă, intarsia unor fire subțiri de caolin pigmentat în suportul de șamotă, Doina Stici obține străluciri, contraste și efecte decorative speciale, dovedind că a ajuns la stăpânirea deplină a tehnicilor și a plasticii materialului. Spirala, discul, labirintul, calea șerpuită, vrejuri, flori și frunze, chiar anumite culori, nuanțe, forme, ca cea a amforei fac trimiteri și aparent evocă doar depărtări: vechiul Sumer, Ur, Elada sau Creta minoică. Dar perșii au ajuns până la Dunăre și în Bărăgan, iar grecii au întemeiat cetăți la Pontul Euxin. Urmele strălucirii lor, găsite de arheologi chiar pe cioburi de ceramică, se află în muzee ca acelea din Alexandria și Constanța. Astfel, inspirația Doinei este deopotrivă exotică, dar și dintr-un spațiu cât se poate de local. Lucrările ei reinvie existența acelor oameni, din arborele stră-bunilor, într-o adevărată paradă de mode și veșminte din trecut. Iar mitul Creației se află pictat pe pereții oricărei biserici din spațiul spiritual românesc, care trece Prutul. Prezența la Cluj a expoziției chiar în zilele demonstrațiilor tinerilor de la Chișinău, pentru dreptul la libertate și identitate culturală, îi conferă, poate, și un atribut ad-hoc de ambasador militant.

Consider că odată cu acest moment expozițional, Doina Stici și-a definit, în bună măsură, codul, alfabetul propriu de exprimare. Ea operează cu motive și teme arhetipale pe care le tratează în manieră postmodernă, făcându-ni-le contemporane. În această arheologie spirituală, demersul ei este nu atât unul restaurator, cât recuperator prin actualizare. Expoziția de la Muzeul de Artă nu este, desigur, un capăt de drum, ci doar rotația, voluta unei spirale ascendente. Urmează ca pe viitoarele, încă nebănuitele trepte ale creației, artista să-și scrie gândurile, emoțiile, uimirile în alte obiecte, instalații, în cărți de lut pe care să ni le propună, ca și acum, spre lectură. O așteptăm!

primim la redacție

Kulturdomo de Esperanto

Nicolae Macovei

Proiect 3E - Fringoj 2009
(* 3E = Europe, Echange, Esperanto)

Începând cu anul 2006, în vacanța pascală, la Castelul Grésillon (la 2 km. de orașelul Baugé, cantonul *Maine-et-Loire*, departamentul *Pays de la Loire*), timp de 7 zile se desfășoară **Festa Renkonto Internacia de Geknaboj/ Întâlnirea Festivă Internațională a Copiilor**, prin abreviere **Fringoj/ Cinteze**. Participă copiii și adolescenți de vârstă cuprinsă între 8 și 18 ani, care vorbesc fluent limba Esperanto și au abilitatea de a interpreta vocal și instrumental, de a dansa, de a juca teatru, de a desena, picta, sculpta, incrusta etc. Se cointerează îndrumători de cursuri Esperanto, voluntari, părinți și bunici, pentru a contribui la optimizarea comunicării în Esperanto, la antrenarea participanților în activități creative și recreative, într-un etos internațional cu participarea a 6-7 grupuri din afară plus grupul gazdă din Bondy. Programul constă în spectacole, expoziții, executare de lucrări artizanale.

Pentru ediția 2009, perioada 11-18 aprilie, sponsorizarea s-a realizat prin Programul european **Jeunesse en Action**. De această finanțare a beneficiat și grupul *Edelvejcs/ Floare de colț*, format din patru eleve ale școlii cu clasele I-VIII nr. 4,

Vatra Dornei, patru cercetașe rovere (foste eleve ale școlii susmenționate) și o elevă cercetașă din satul huțul Brodina de Sus.

Resursa umană. În afară de grupul "ambasador" se activează elevii din clasa a VI-a C cu abilități artizanale, ale căror lucrări vor fi expuse la Castelul Grésillon. De asemenea, se colaborează în scop documentar și tehnologic cu profesori de specialitate, meșteșugari, părinți, bunici.

Activitate. Forme de organizare:

- învățarea limbii Esperanto prin situații de comunicare, în afara programului școlar, cu asentimentul directoarei școlii și al părinților;
- pictură religioasă pe lespejoare (executare și expunere la Grésillon);
- incrustarea pe vâcălii de dimensiuni mici (executare și expunere la Grésillon);
- ouă încondeiate huțule (expunere la Grésillon);

Grupulețe de lucru: a. *colector* de material brut (lespejoare, vâcălii de mesteacăn și salcie, cioturi de corn de cerb sau căprior, conuri, boabe de călină sfarogite); b. *documentar* (semne din limba-plutașilor, ca semne străvechi din sciarea pictografică Turdaș-Tărtăria, simboluri: rozasa de 11-8-5 sau 1-6-12, crucea romboedrică); c. *executor*.

Publicul țintă. Profesorii de Esperanto, părinții și elevii din localitățile vecine Castelului Grésillon, reporteri, redactori; publicul local și vilegiaturist din Vatra Dornei participant la expoziția pre- și postcastelană la Muzeul Etnografic și la Casa de Cultură "Platon Pardău".

Durata proiectului: "acasă" - 29 octombrie 2008-8 aprilie 2009; la Castel - 11-18 aprilie 2009.

Echipa proiectului:

Echipa organizatoare: Franjo Leveque-Provost, St. Martin d' Arce, coordonator, Institutoarea Elizabeth Barbay, Bondy, canton Seine-St. Denis, departament Île-de-France, coordonator;

Echipa parteneră I: Nicolae Macovei, coordonator principal, Prof. Gruia Ungurian, coordonator secundar;

Echipa parteneră II: Prof. Adelina Chirilescu, director al școlii cu clasele I-VIII nr.4 Vatra Dornei, Prof. Larisa Nedelea, profesor de desen.

Activități de evaluare. Popularizare. Acestea se realizează prin mass-media Castelului Grésillon; arhive video și foto; albume de fotografii; presa locală, județeană; revista *România pitorească*, revista-album *Viața de pretutindeni-Arad*;

Impact. Educația estetică și ecoturistică. Promovarea în spațiul local și regional prin expoziții. Colaborarea cu artizani și cu lumea de demult.

Rug literar și folcloric

Nicolae Macovei

Trezvie

cânturi isihaste

Suntem Estas
un fractal de aușel, ni fraktal' de regolo,
de lie măiastră, de Lea alaud',
de zade-nscrie-n de larik'sur
nedeie cu tot cu șoim. la altedeno kun falk'.

Crucea: La kruc':
de candelă tort senin, kandel-spinaj' serena,
tril' aromat de flori tril' odora de flor'
auguste, înalt, augusta, alten
până la cerul turchin. sub la ciel'.

Om bun Skolto:
cu neantul răsucit sur alteben' negborul'.
ca o foaie de cort Kaoso volvita
în spate. Cercetaș-ec tendotole,
lujer pe plai nelumit. cedorse de ci bonul'.

Drum bun Eku
în Basm și în Sinele en la fabelon kaj en
poetic Teandric. la teandran Memon.
Zăpezi de rugă Negoj peregemaj
desfată călinele. tauzas viburno-berojn.

Lumea: La mond':
Nețara cu capu-n jos. diboco, degenero,
Politica Lumii: generacio "mi",
Nețărml pe dos. hedonisma blag'.
Democrat: marasm mios. Sut tiu al himero!

Hei, hai! Hoj, ha!
Am răsărit din pământ El la grundo mirinda
din iarbă verde, și mi levigis, bele
am crescut în rand mi kreskis kiel
cu firuța, pe stei sfânt. herb' sur tegmento sinda.

Amurg Krepusk'.
Pe o vatră stinsă, jar. Sur kamen' senfajra
brul'
Lângă urma spre crâng. Ce l' vojo al densej'.
Pe molcom ciric Sur kikur' dolca
Zburătoarea - girofar. la epilobi' - lumtur'.

Madrigal vechi

Ce-s șase milenii? Nimica toată:
Să intri pe-o ușă de șase ori,
și de-atâtea ori să ieși pe alta.
În copilăria ta de ninsori.

Cele zece vieți ale unui gorun,
din când în când schimbat în sicrinuri
de rahmanii Crăieșei cu Coasa.
La tot veacul pleacă tot omul bun.

Suntem contemporani cu toți strămoșii:
cu Rahmanii nemuritori, divini,
cu Cerții vizionari, semidivini,
cu daco-romanii mioritici.

Descânt isihast

Beat, vitalism, droguri,
de mânat prin focuri
nihiliști,
pe pașiști,
anticultură,
așa strânsură,
serbede șanteze,
ca s-o modeleze
decadenți cu goale
ape muzicale
soroace
din troace.

Petronela Hojbotă

(clasa a X-a informatică,
Liceul teoretic "Ion Luca", Vatra Dornei)

Buchet de cânturi isihaste
ca orație sau epitalam

Iluzia vieții Viviluzio

Să crezi: Kredi:
arma Copilașulu l'armil' de l'infaneto
în colac de dacin en vasko el larik'
pentru visele por niaj revoj
din lumea fanteziei. el la fantazia mond'.

Multe Multon
în inima mea ascund: mi kasas en mia kor'
iubire albastră, de pura knabino.
troiță idilic. Mia blua am' -
Candidă copilă, punct pura knabin', rotator'.

Cerul Dum rev'
răsfoiesc în visare. la ciel' en folium'.
Calea Rătăcită - Mia viv', la Vojo
Viața-mi, până la blanketa, gis la
Lumina Nezidită. Nekreita Lum'.

Mama La patrino

Mama, Patrin',
Dureros fetal temei. en sufer' feta teno
Mă sorbea ca din ochi la plej amata in'.
de silur cea mai Min sorbis kiel
iubită dintre femei. okulflora funelo.

Pe când Kiam
mă luluia în leagă si lulis min en lulil'
de sulcină, chipul melilota, al mi
mi-l strălumina frunton lumigis
cântecul ei de tragăn. sia baj lu lu lil...

flash-meridian

Un marinar călare și o familie de artiști devotați teatrului

Ing. Licu Stavri

■ De la misterioasa lui moarte din 1916, reputația lui Jack London s-a micșorat constant, astfel că astăzi ne putem întreba justificat în ce măsură mai e citit. În sufletul copiilor ajunși adulți, el a rămas, desigur, scriitorul care a știut să privească lumea prin ochii câinilor, în *Chemarea străbunilor*, Mihail, câine de circ sau *Colț alb*. Puține reeditări – una, în colecția ziarului *Adevărul*, unde, nedeclarat, se republică seria cândva prestigioasă „Clasicii literaturii universale”. Iată însă că romancierul naturalist american, citim în secțiunea de cărți a *Los Angeles Times*, a devenit subiect de ficțiune. Paul Malmont a publicat *Jack London in Paradise: A Novel* (Jack London în Paradis: roman), imaginându-și-l pe autorul californian în paradisul cineaștilor, Hollywood (unde, de altfel, a chiar lucrat spre sfârșitul vieții), chemat de prietenul său din copilărie Hobart Bosworth să scrie un scenariu care să-i salveze compania de producție, falimentară. Din păcate, consideră recenzentul ziarului, romanul este compus după o rețetă facilă, în care exotismul, erotismul – aventurile lui Jack London cu diferite starlete și pasionata viață sexuală alături de soția sa, răpitoarea Charmian – și misterul (Cine l-a otrăvit pe Jack London?) se potrivesc ca nuca în perete cu pasajele de psihologie abisală sau greoaia filosofare pe teme existențiale. Parcă tot am profita mai mult (re)citind monografia lui Irving Stone, *Sailor on Horseback*, apărută în traducere românească în 1965 de Editura Tineretului, cu titlul sec *Jack London și cu o prefață marxistă de D. Mazilu*.

■ Tot în cotidianul californian citim despre romanul *The China Lover* (Îndrăgostita de China) de olandezo-britanicul (cu reședința la New York) Ian Buruma, cineast, reporter și autor de cărți nebeletristice despre Asia și despre orientalism. De data asta Buruma a scris un roman istoric, pornind de la o întâmplare reală din al Doilea Război Mondial. În 1940, momentul de vârf al agresiunii japoneze împotriva țărilor din bazinul Pacificului, un film intitulat *Nopti chinezești* a cucerit inimile militarilor japonezi, fermecați de vocea încântătoare a eroinei, o micuță chinezoaică salvată de la pieire de un ofițer japonez, care o iubea, dar o și bătea. Cântăreața a devenit extrem de populară, simbol al stăpânirii aspre, dar binevoitoare (?) a Japoniei asupra Asiei. După capitularea Imperiului Soarelui, cântăreața a fost acuzată de trădare și, ca să scape de execuție, și-a dezvăluit secretul: era, de fapt, japoneză și dându-se drept chinezoaică nu făcuse decât să execute niște ordine. Fata s-a repatriat în Japonia, reinventându-se ca actrița de cinema Yoshiko Yamaguchi, deși ulterior, la Hollywood, și-a luat numele de Shirley Yamaguchi. Buruma examinează teatrul de război al Orientului Îndepărtat și nebunia militaristilor niponi, explorând lumea filmului de la acea dată, în Shanghai și apoi Tokyo. Într-o oarecare măsură, cartea sa este despre rolul jucat de cineaști în consemnarea și fixarea evenimentelor istorice. Atât ca temă, cât și în formă, este o istorisire filmică, îmbogățită de fertila explorare a conștiințelor unor protagoniști care greșesc din

punct de vedere moral. Povestea începe în Mancuriia, narată de un comisar cultural, Sato, a cărui sarcină este să promoveze evenimente prin care inimile chinezilor să fie cucerite de propaganda japoneză, dar care e mare iubitor de viață nocturnă și în special de actrițe aspirante chineze. Sato e fascinat de misterul vechii civilizații chineze și privește cu realism critic excesele ocupanților, în special ale poliției militare japoneze, ale cărei acte de sadism nejustificat îi repugnă. Naratorul părții a doua este americanul Sidney, postat la Tokyo, după război, unde se ocupă de cenzurarea filmelor. El este perfect plasat ca să urmărească începuturile unei epoci de aur în istoria cinematografului – Akira Kurosawa, Frank Capra, Truman Capote și alții apar meteoric pentru a da romanului autenticitate și forță. Yamaguchi refuză să se recunoască vinovată, întrupând astfel dilema postbelică a Japoniei – amestec de umilință, negare și hotărâre de a se salva prin muncă îndârjită. După un furtunos mariaj cu un arhitect, ea se recăsătorește și pleacă în străinătate, dispărând din atenția publicului. Reapare în anii '60, de data asta ca reporter de televiziune specializat în corespondențe din Vietnam și Liban, concentrându-se asupra crimelor de război la care devine martoră. Slăbiciunea structurală a romanului lui Ian Buruma, constată recenzentul ziarului, este că Yoshiko Yamaguchi, deși firul călăuzitor al narațiunii, este o figură mai puțin complexă și interesantă decât cei doi naratori. Autorul știe cum filmul poate denatura istoria și încearcă să prezinte cât mai imparțial evenimentele războiului din Pacific, prin conștiințele unor oameni prinși în vârtoare.

O altă carte asupra căreia se oprește secțiunea de recenzii a *Los Angeles Times* este un fel de biografie colectivă ieșită de sub pana marelui biograf britanic Michael Holroyd, autorul unor monumentale cărți despre Lytton Strachey și G. B. Shaw, înnoțat în anul 2007 de către Regina Elisabeth II „pentru servicii aduse



literaturii”. Este vorba de *A Strange Eventful History: The Dramatic Lives of Ellen Terry, Henry Irving and Their Remarkable Families* (O stranie istorie plină de evenimente: Viețile dramatice ale ... și ale remarcabilelor lor familii). Numărați, vă rog, adjectivele din titlu. O carte dedicată mării actrițe victoriene, cunoscută pentru rolurile din piesele shakespeariene, care, în 1878 a intrat în trupa teatrală a lui Henry Irving, fiind, timp de aproape trei decenii, „his leading lady”. Cei doi au jucat, sub manageriatul lui Bram Stoker la teatrul „Lyceum”, un adevărat bastion al Thaliei în Londra victoriană. În 1903, Ellen Terry a preluat direcțiunea „Imperial Theatre”, promovând dramaturgia lui Ibsen și a lui G. B. Shaw (cu care, de altfel, a avut o strânsă relație de prietenie și a întreținut o corespondență de mare valoare istorico-literară). Holroyd o evocă pe Ellen Terry în toată cariera ei glorioasă, de la căsătoria timpurie cu pictorul G. F. Watts (autor a câtorva portrete ale ei) până la marile triumfuri scenice, care l-au făcut pe Oscar Wilde să o numească „Our Lady of the Lyceum” și pe Regele George IV să-i confere Order of the British Empire. Se pare că cei doi copii extrem de excentrici ai lui Ellen Terry au reușit imposibilul: să-și pună în umbră mama, cea mai puternică personalitate teatrală a epocii. Ambii au fost concepuți cu cel de al doilea soț, arhitectul Edward William Godwin, dar, întrucât la nașterea lor divorțul de Watts nu era încă finalizat, li s-a dat numele Craig, pentru a nu fi considerați copii nelegitimi. Fiul ei, flamboiantul scenograf și regizor Gordon Craig, cu cohorta lui de iubite, a fondat în 1913 la Florența, în Italia, „Gordon Craig School for the Art of the Theatre” și a devenit celebru ca regizor în lumea întreagă, dar nu a fost capabil să dea un semn de durere la moartea pruncului amantei sale, Isadora Duncan și era un antisemit convins, măcinat de gelozie profesională față de marele Max Reinhardt. Fiica, Edith „Eddy” Craig, designer și regizor, s-a distins ca pionieră a mișcării feministe, ilustrată și prin stilul ei de viață libertin, de lesbiană cu harem propriu. Eddy este prezentată ca o eroină tragică, victimă a propriului său *ménage à trois*, mult mai umană decât fratele ei. Pentru a completa inventarul unei mari familii de artiști se cere spus că Ellen Terry era mătușa marelui actor shakespearian (și nu numai) Sir John Gielgud. Odraslele lui Henry Irving au fost figuri mult mai palide.

Știință și violoncel

Păduri clonate

Mircea Oprită

Din când în când, presa ne mai sperie cu informații despre un medic sau altul care iese cu aplomb la rampă, pretinzând că a soluționat prin eforturi proprii clonarea. Clonarea umană, vreau să spun, fiindcă aceasta reprezintă, evident, un element de senzație cu mult mai tulburător decât cel stârnit odinioară de oița Dolly, primul mamifer de pe Terra căruia i s-a raportat o asemenea naștere artificială. Iar dacă tot am pomenit-o pe această mioriță din Scoția cu biografie de starletă hollywoodiană, merită să ne reamintim câteva date „biografice” concrete: s-a născut la 5 iulie 1996, la Institutul Roslin din Edinburgh, moșită de dr. Ian Wilmut, care avusese ideea de a extrage o celulă din ugerul unei oi, implantând-o într-o așa-zisă „mamă purtătoare” (bineînțeles, după transferul de nucleu reclamat de procedeul biotehnologic al clonării). A murit la 14 februarie 2003, cam la jumătatea vieții unei oi „naturale”, eutanasiată în urma unui cancer pulmonar pe care specialiștii ezită să-l lege direct de condiția ei genetică aparte, ceea ce nu exclude totuși posibilitatea ca aceasta din urmă să fi avut totuși vreun rol în rapidul declin biologic al vedetei.

Declarată, probabil pe bună dreptate, de revista *Scientific American* drept „cea mai faimoasă oaie din lume”, Dolly a trăit scurt și intens, producând la rândul său șase miei, de data asta pe cale naturală. O ciudățenie apare însă în proporția perfect aritmetică a urmașilor săi: după singuraticul Bonnie, au venit la rând gemenele Salie și Rosie, iar în al treilea an tripleții Lucy, Darcy și Cotton, făcându-ne să ne întrebăm ce-ar mai fi putut urma dacă fericita clonă nu s-ar fi îmbolnăvit atât de grav, iar prolificitatea ei remarcabilă și-ar fi păstrat în continuare ritmul ascendent. Există însă și speculații privitoare la faptul că, întrucât celula ei fundamentală era recoltată de la o oaie în vârstă de șase ani, Dolly ar fi fost automat programată genetic doar pentru jumătatea unei existențe normale, viața obișnuită a speciei întinzându-se pe o perioadă dublă ca lungime.



Lucrurile acestea s-ar mai putea lămuri doar în timp, eventual prin contribuția în domeniu și a altor specii, fiindcă, stimulați de reușita doctorului Wilmut, adepții metodei n-au stat cu mâinile încrucișate. Dimpotrivă, au clonat la concurență, cai și vite cornute, ba chiar și un câine, pe Snuppy, despre care am și scris îndată după nașterea sa în 2005. Nu m-am lămurit însă nici până astăzi dacă prezența lui între viețuitoarele lumii contemporane va fi fost cu adevărat o izbândă a geneticii avansate, sau doar o escrocherie legată de scandalul ex-clonatorului sud-coreean Hwang Wu-Suk. Cu atât mai mult trebuie să ne sune alarma când e vorba de clonările umane, unde intervin și principii etico-religioase de care nu ne prea pasă în raport cu alte specii din grădina lui Dumnezeu.

Personal, nu sunt împotriva clonării, cu condiția ca un asemenea procedeu oarecum extravagant de reproducere a vieții să-și vădească rostul și utilitatea. Am urmărit, de pildă, cu mult interes povestea puiului de mamut dezgropat din tundra siberiană, unde zăcuse înghețat vreme de aproape patruzece de milenii. Întreaga specie i s-a stins între timp, probabil în urma unor dramatice schimbări de climă, dar nici mâna vânătorului primitiv nu pare să fie străină cu totul de acest rezultat. Cam 85% din genomul mamutului lănos se cunoaște la această oră și, teoretic vorbind, ar fi posibil ca specia să fie retezită la viață prin inserția secvențelor DNA ale mamutului în genomul elefantului modern, cu care se înrudește îndeaproape. Ne-am trezi astfel că o mamă-surogat din specia elefantului african dă naștere unui mamuțel lănos, care ar deveni cu timpul fala vreunei grădini zoologice. Mai greu ar fi însă cu reimplantarea speciei într-un mediu natural, fiindcă, odată cu mamuții, însuși mediul lor de odinioară a cam dispărut. În plus, ar fi și o nedreptate față de atâtea alte specii lovite de extincție, tigru machairod, ursul de peșteră, dinozaurii giganti pe care știința modernă s-ar putea strădui de asemenea să-i cloneze. Ceea ce n-ar fi rău ca performanță genetică, însă ar încălca pericolos Arca lui Noe. Iar ecologiștii de astăzi, preocupați de scăderea dramatică a viețuitoarelor actuale, s-ar putea trezi confrunțați mâine cu noi dezechilibre, produse de revenirea pe Terra a speciilor pe care natura, în decursul mileniilor și erelor, le-a debarcat în neant. Nu e tocmai simplu să populezi aceleași păduri și savane cu bestii din toate epocile, aranjând totodată ca nici unele, nici altele, și mai ales omul care le-a luat tuturor locul, să nu aibă de suferit.

Clonările din lumea vegetală le-am accepta, cred, cu mai multă simpatie, în special cele menite să ne readucă în jur pădurile de odinioară. Asupra acestora omul s-a repezit sistematic cu securea. Se spune că întreg Bărăganul românesc era la un moment dat copleșit de pădure, iar Codrii Vlășiei, care figurează astăzi doar în memorii folclorice, ar fi existat cândva cu adevărat. În jungla congoleză și mai ales în bogata pădure virgină a Amazonului zumzăie de zor ferăstraiele mecanice, culcând la pământ hectar după hectar. Ar mai opera ele și prin alte părți ale lumii, bunăoară pe coasta de nord a Californiei, dacă nu și-ar fi făcut deja treaba atât de bine încât până și celebrii arbori ai locului, din specia *Sequoia sempervirens*, să poată fi întâlniți



tot mai rar și în exemplare tot mai degenerate. Lăsat în voia lui (dar cine mai lasă astăzi natura să se dezvolte în voie!), coniferul acesta poate atinge peste 100 de metri înălțime, fiind un gigant nu numai în spațiu, ci și în timp. Unele trunchiuri, cărora li s-au numărat cu răbdare cercurile constitutive, fac dovada că arborii trăise mai bine de 2000 de ani înainte ca omul să fi înțeles ce resursă uluitoare reprezintă cheresteaua lor pentru diverse construcții, chiar dacă incomparabile ca durată de existență.

În fine, un secvoia face cât un mamut și prezintă încă marele avantaj că n-a dispărut cu totul, ca să trebuiască reconstituit din ADN fosil. Clonarea lui poate conta pe material de calitate recoltat de alpiniști din rămurișul supraviețuitorilor. Pini californieni au astfel noroc și beneficiază de un program coerent de restaurare genetică a vechilor păduri distruse. Sarcină deloc ușoară, totuși, fiindcă și din specia aceasta spectaculoasă s-au tăiat cam 95 de procente pe parcursul ultimelor două sute de ani. Rămășițele din teren pot oferi măcar o valoroasă bancă de gene. Tehnicile de clonare, la rândul lor, pot da o perspectivă, alta decât cea a tăietorilor de păduri. Din nefericire, protejarea naturii prin asemenea soluții radicale și costisitoare vine, de regulă, atunci când aproape că nimic altceva nu mai e de făcut. Mostrele recoltate din cei mai vechi copaci ai regiunii vor produce astfel primele plante clonate, menite să retrimită pădurile într-o cursă de lungă durată. Poate chiar de două milenii, pentru cine va mai fi acolo să-i aștepte sfârșitul.

zapp-media

Lanțul greșelilor

Adrian Țion

În luna mai, cifrele fatidice, magice, din basmele noastre populare - 3, 7, 9 - au jucat feste elevilor, profesorilor și celor din Centrul Național pentru Curriculum și Evaluare din Învățământul Preuniversitar. Trei teze unice ca cei trei fii ai împăratului care-și încearcă norocul păzind merele de aur din grădina fermecată sau ferecată de reforme a învățământului românesc. În 7 mai, la teza unică de la limba română s-au extras variantele cu cifra 9 atât pentru clasa a VII-a, cât și pentru clasa a VIII-a. Coincidență? Zvăpăiatele cifre au declanșat un val de greșeli ce au inflammat viața publică revărsându-se din zona învățământului preuniversitar în spectacolul avid de scandal al mass-mediei. Excepție fac zilele de 9 și de 10 mai, sărbători importante, la care românii, îngreunați de traiul zilnic, nu știu să participe, deși oficialitățile au organizat manifestații publice. În rest se poate spune că luna mai a excelat în greșeli.

Tonul a fost dat de însuși președintele Băsescu. El a recunoscut că a greșit atunci când a promulgat legea salarizării profesorilor. El s-a mai exprimat franc: „Sunt dezamăgit de mine însumi”. Lăsând deoparte pleonasmul involuntar, ce să mai zicem dezamăgiții de noi? Ca și „prezidentul” din *Triumful talentului*, fragment reprodus ca text la prima

vedere în subiectul de la limba română de la clasa a VIII-a. Doar scrie și în textul lui Caragiale *errare humanum est!* Așa că pot greși chiar și cei din minister. Pot încurca și ei numele celor două personaje. Ce mi-i Ghiță Nițescu sau Niță Ghițescu. Boacăna a fost remarcată de jurnaliștii de la *Cotidianul*. Tot jurnaliștii sunt în frunte! Cei din minister au repetat aceleași greșeli pe care Nenea Iancu le-a ironizat. E limpede: Caragiale e nu numai actual, dar se dovedește încă în stare să facă victime. Părinții s-au scandalizat, dar doamna Ecaterina Andronescu i-a asigurat că elevii nu vor fi depunțați din acest motiv. Dar minutele de nedumerire pierdute de elevi din pricina greșelilor cine le recompensează și cum?

Se pare că tot ne-am ales cu ceva. Pe You Tube a apărut dramatizarea schiței cu pricina în interpretarea lui Costel Constantin în dublu rol. O realizare mai veche de înalt profesionalism. Merită văzută.

Graba redactării subiectelor se poate observa și din asteriscul așezat la umărul cuvântului „prezidentul” fără să fie explicat în subsolul paginii. Ca și cum astea n-ar fi fost destul, la subiectul de la istorie se încurcă „Armata 2” cu „Armata 1”, nemaivorbind că ortografierea ar fi trebuit să fie făcută altfel decât „la armată”. Nu lanțul slăbiciunilor se



întinde, ci lanțul erorilor. Cărcotașii susțin că aceste greșeli au fost făcute intenționat pentru compromiterea și debarcarea persoanei din fruntea ministerului. Nu se știe. Pentru greșeala de la limba română au fost sancționați deja Mihai Stan (nu cel de la *Sinteza zilei*) și Dumitru Săvulescu propunându-li-se demisia. Cei cu greșeala de la teza de istorie urmează să-și primească răsplata. Pe președinte cine-l sancționează? Poate electoratul, la toamnă. Vorba aia: „Din greșeală în greșeală, la victoria finală.” Formula funcționează. Să vedem rezultatele. Altfel, greșala cu voie sau cea fără de voie se va întinde de la o lună la alta, de la un an la altul, dacă nu se tot întinde așa de mult timp.

portrete ritmate

În drum spre Alibunar

Radu Țuculescu

Era o dimineață deja călduroasă, când am pornit-o, împreună cu echipa de la Tvr Cluj, spre Serbia. Eram invitați la *Zilele de teatru ale românilor* din Voivodina, manifestare ajunsă la ediția a XXXVII-a. Drum lung, înghesuală mare pînă pe la Arad. Când am trecut prin Timișoara, m-a încercat o strîngere de inimă, cum se spune. O înțepătură scurtă, ca de viespe. Fusesem în acest oraș o singură dată cu mulți (mulți!!) ani în urmă, preț de o săptămînă. Memoria mi-a derulat, cu repeziciune, chipuri, gesturi, frînturi de replici... Risul scilipitor al lui Șerban Foartă, constant pus pe șotii, un *homo ludens* lipsit de orice fărîmă de prejudecată, zîmbetul subțire al lui Andrei Ujică, bombănitul mucalit al lui Dușan Petrovici, profilul fin și silueta incitantă ale Cristinei, actrița de la secția germană, dar mai ales părul negru cu reflexe albastre, revărsîndu-se ca într-o povestire de Marquez, al Adrianei Simlovici de care mă îndrăgostisem (în taină, desigur) brusc și... instantaneu și tocmai de aceea mi se declanșase o ciudă apocaliptică pe sculptorul care o însoțea mereu și pe care-l botezasem (în gînd) „picior viclean”... N-am oprit în Timișoara, n-am vrut să verific cît sînt de sentimental, am oprit la vamă, am trecut de ai noștri iar la sîrbi, iată ce se-nîmplă. Vin vameșii pe rînd, unul pentru pașapoarte, alți doi să se holbeze prin portbagajul plin cu aparatură și,

deodată, îi vedem cum li se schimbă fețele, cuprinse de-o vizibilă panică în clipa în care au descoperit cutia cu cele 30 de exemplare ale romanului meu *Umbra penei de gîscă*, a doua ediție (editura Galaxia Gutenberg). Ne-au făcut semn să mutăm, rapid, mașina pe cealaltă parte, de parcă ar fi dat de droguri. Unul dintre vameși plecă, în mare grabă, și se întoarse însoțit de-un superior. Au început să scoată cărțile, să le răsfoiască, să le răsucească pe toate părțile, în timp ce scăpau întrebări precipitate: ce sînt astea? de ce sînt atît de multe? de ce sînt de-un singur fel? unde le ducem? Eram cu toții uimiți și oarecum amuzați. Panica lor mi se părea ușor caraghioasă. Le-am spus că eu sînt autorul (ceea ce nu i-a impresionat nici cît un clipit din ochi) și că e vorba despre literatură și că duc romanul pentru a-l prezenta românilor din Alibunar. Despre ce este vorba în roman? au întreat. Povestiți, ordonă superiorul. Mi-am înăbușit risul. Păi, dacă mă apucam a le povesti cele aproape 400 de pagini, s-ar fi încheiat și festivalul de teatru... E o carte de aventuri, am zis la plesneală, cu hoți, bandiți, haiduci, prinți și se petrece acțiunea într-alt secol. Nu-i convinsesem pe deplin, au comentat între ei în limba sîrbă apoi a trebuit să le dau numele celui care ne-a invitat și, într-un tîrziu ne-au făcut semn că putem pleca. În mașină, m-am simțit fericit. Iată, cartea mai poate și-n acest secol

produce neliniște, teamă, chiar panică...

Alibunar înseamnă „fîntîna lui Ali”, are aproape 4.000 de locuitori și o impresionantă viață culturală pentru o comunitate atît de mică unde se află și cei mai mulți români conviețuind amiabil alături de sîrbi. Formații instrumentale și interpreți de muzică populară, ușoară și clasică, corale, dansatori, balet și, mai ales teatru. Se pare că aici, românul nu s-a născut poet ci actor, după cum spunea Daniela Duluj. M-a impresionat această pasiune pentru teatru (o adevărată fascinație a scenei) despre care aflasem încă din țară dintr-o corespondență cu Remus Berlovan, sufletul activității teatrale, un om de-o mare finețe și discreție. Manifestarea *Zilele de teatru ale românilor din Voivodina* se desfășoară astfel: fiecare trupă de teatru își joacă spectacolul acasă, juriul este cel care se mută dintr-o localitate într-alta (Alibunar, Seleuș, Uzdin, Satu Nou, Nicolinț, Coștei etc.) Echipele care cîștigă primele trei locuri, primesc fonduri pentru a face turnee. În actuala echipă de teatru a Alibunarului, se joacă aproape în „familie”, ea fiind alcătuită din familia Berlovan (tată, mamă, fiu) și familia Duluj (tată, mamă, fiică) plus Valentin Boraci și Ștefania Roșu. Am petrecut timpul alături de Remus și Laurian Duluj), două firi opuse, unul calm, reținut, interiorizat, celălalt exploziv, agitat, vorbăreț, completîndu-se reciproc. Oameni entuziaști, chiar dacă actuala criză i-a atins serios (unii n-au mai primit salarii de luni de zile), încă încrezători în efectul benefic al culturii... asupra organismului și a spiritului...

teatru

Danton c'est moi

Claudiu Groza

Istoria sângeroasă, haotică și violentă a Marii Revoluții Franceze, văzută prin destinul liderilor ei, este subiectul piesei *Moartea lui Danton* de Georg Buchner, înscenată de Mihai Măniuțiu la Teatrul Maghiar din Cluj și jucată în premieră în 23 mai.

Textul, scris de Buchner la 22 de ani, este o proiecție a Istoriei în faptele indivizilor. Cu o forță descriptivă aproape tragică și un orizont poetic tulburător, autorul reface de fapt viața și moartea revoluționarilor, ce simbolizează viața și moartea Revoluției. După ce înființează Tribunalul Revoluționar, care condamnă la moarte mii de oameni, pentru culpe reale sau imaginare, Georges Danton își dă seama că a greșit. Vrea să desființeze Tribunalul, pentru a evita alte vărsări de sânge, dar este împiedicat de Robespierre. Danton devine, alături de alți revoluționari moderați, victima instanței pe care o înființase, fiind condamnat la moarte și executat. Mai târziu, însuși inflexibilul Robespierre îi va urma la ghilotină fostului tovarăș de revoluție. Pentru că "Revoluția își devoră copiii", cum spune la un moment dat un erou al piesei.

Mihai Măniuțiu a construit o versiune scenică - îndelung gestată, dovedește spectacolul, bricolat cu finețe conceptuală - în care violența și poezia textului buchnerian sunt potențate de elemente vizual-simbolice. Mereu, în prim-planul sau fundalul scenei există o masivă plasă de sârmă, o mare "cortină" ce desparte scena de spectatori sau este proiectată în fundal, marcând "prizonieratul" revoluționarilor. Aceștia sunt captivi ai propriilor gesturi necugetate, exaltate, sub privirile opace ale unui "cor" de revoluționari, devenite Erinii, zeițe ale răzbunării, la Măniuțiu. Corul acesta veghează implacabil, indiferent, la consumarea grozăviilor de pe scenă.

Tensiunea se acumulează treptat, prin confruntările eroilor. Regizorul punctează foarte bine personalitatea fiecăruia. Înțelepciunea, conștiința consecințelor deciziei sale fac din Danton un resemnat, care ia în răs "poza" snoabă a lui Robespierre (surprins într-o scenă pudrându-și cu superbie nenumăratele peruci) ori demența revoluționară a lui Saint-Just. Hathazi Andras (Danton) a conturat excelent un personaj care alternează clipele de traumă interioară, de culpă adâncă, cu cele de

"histrionism", de joacă, prin care "marile idealuri" inflexibile ale revoluției capătă o aură de excese gratuite, cu atât mai teribile. Alături de el se află mereu Camille Desmoulins (Dimeny Aron), și el prevenit de impasul în care a ajuns sângeroasa revoltă. În contrapunct, Robespierre (Bacs Miklos, la fel de pregnant în rol), este mereu tăios, orb la cumplitele evenimente din jur, convins că revoluția trebuie să fie sângeroasă. El e secondat de Saint-Just (jucat cu o mobilitate remarcabilă de Gallo Erno), crud până la demență, un soi de bufon sadic al morții. În jurul lor se află ceilalți eroi, debusolați, într-o derivă confuză între cele două dileme: trebuie ca revoluția să devină mai temperată, sau continuarea ei în forță e necesară?

În "oglindea" imaginii apare semnul feminin al acestei dezvoltări tulburătoare de situații: soțiile lui Danton și Desmoulins, Julie (Kezdi Imola) și Lucile (Gyorgyjakab Eniko), două eroine aproape tragice, purtând mereu cu ele steagul revoluției, dar sacrificate, în cele din urmă, așa cum sacrificată va fi în final însăși Revoluția Franceză.

Spectacolul se construiește tensional, insuportabil aproape uneori, potențat de mici elemente regizorale ori actricești. Obsesia lui Robespierre, care vede peste tot "bălți" peste care nu poate sări, bălți de sânge, poate deduce spectatorul, va deveni un laitmotiv al intrigii. Așa cum un simbol tulburător prin "normalitatea" sa e cel al Eriniilor cu mari acadele roșii în mână, din care gustă calme pe când în prim-plan se consumă ororile morții. O parte din secvențe, mai ales cele de grup, cu "cetățeni" ce manifestează pentru răzbunare, inocente fanteze ale „păpușarilor” revoluției, au o picturalitate notabilă, la fel cum momentele dure sunt marcate de o lumină rece, crudă. Costumele, oneste, "de epocă", aparținând Carmencitei Brojboiu, accentuează, tocmai prin corectitudinea lor, un anume modernism al spectacolului, sugerat de decorul lui Tenkei Tibor, simplu, alcătuit din fundaluri și acea mare "cortină" din plasă de sârmă, cu elemente episodice din cele mai diverse, de la carcasa unui avion prăbușit (e o prăbușire a eroilor figurată astfel, e momentul din care ei devin victimele propriilor idealuri), la lighenele cu care se joacă Danton și Julie, într-o scenă conjugală, și care devin recipiente în care se va scurge sângele morților Revoluției. Această



Foto: Biro Istvan

alternanță de clasic și modern nu e stridentă, ci catalitică a tensiunii de ansamblu, din ea născându-se "mesajul" spectacolului, un mesaj deschis, pe care fiecare spectator îl poate decripta individual. Ar mai fi de remarcat coregrafia concepută de Vava Ștefănescu, extrem de pregnantă în momentul de început și înuciderea Lucilei, pe care revoluționarii o izbesc de gardul de sârmă, într-o proiecție adânc simbolică. (De altfel prima scenă e a revoluționarilor înșiși izbindu-se de gard, într-o ca-și-sinucidere culpabilă.) Excelență este coloana sonoră, cu autor neprecizat, cu teme muzicale ritmate și un leitmotiv grav foarte pregnant.

Moartea lui Danton are și câteva defecte formale. Tempo-ul este uneori prea lax, iar în zona mediană a spectacolului se simte o detensionare. Utilizarea unei antene parabolice pentru a semnala faptul că "urechile" revoluției sunt peste tot e cam stridentă. Aceste defecte sunt însă estompate de concepția regizorală de ansamblu și de o evoluție foarte bună a tuturor actorilor. (Alături de cei deja menționați au mai jucat: Sinko Ferenc, Biro Jozsef, Orban Attila, Laczko Vass Robert, Buzasi Andras, Bodolai Balazs, Salat Lehel, Molnar Levente, Farkas Lorand, Balla Szabolcs, Szucs Ervin, Fogarasi Alpar, Kollo Csongor, Molnar Tibor, Albert Csilla, Csutak Reka, Kali Andrea, Kantor Melinda, Petho Aniko, Varga Csilla, Vindis Andrea.)

În versiunea lui Mihai Măniuțiu, *Moartea lui Danton* e un spectacol îndelung gândit, atent decriptat în articulațiile sale de profunzime, calibrat scenic impecabil, plin de forță vizuală și simbolică, interpretat cu măiestrie, emoționant și îndemnând la răgazul meditației raționale. Istoria se răsfrânge aici în oameni, "copiii-victime" ale marilor revoluții.

Mihai Măniuțiu neagă o legătură directă între montarea sa și cei 20 de ani scurși de la Revoluția română. Însă, precum bine spune chiar regizorul, hermeneutica spectacolului său scapă de acum intenției creatorului, rămânând în seama celor ce privesc. Nu tezist, dar și în lumina propriilor noastre experiențe recente trebuie văzut acest spectacol, pentru că toate revoluțiile își devoră copiii care le-au făurit. Dacă nu fizic, măcar într-un adânc orizont simbolic și interior. *Danton c'est moi?*



film

Miracolul de la Sf. Anna

Lucian Maier

Dacă ideea de miracol suportă grade de comparație, atunci miracolul absolut din acest film e că Rodolfo, un partizan italian trădător, îl întâlnește la vreo patruzeci de ani de la încheierea celui de-al Doilea Război Mondial pe singurul soldat de culoare care a supraviețuit unei ciocniri a americanilor cu o companie nazistă în timpul operațiilor militare ale Aliaților în Italia, în august 1944. O ciocnire-masacru (adică una în care civilii italieni sînt exterminați în masă) care ar fi putut avea o altă înfățișare dacă Rodolfo nu ar fi fost o cîrțiță a nemților.

Traseul principal al filmului duce în satul Sant'Ana di Stazzema, unde nemții au ucis cinci sute șazeci de locuitori fiindcă aceștia nu au dorit să-l dea în vileag pe conducătorul local al mișcării de rezistență împotriva naziștilor. Masacrul respectiv e real (și e diferit de cel pe care îl pomeneam în paragraful anterior), însă povestea țesută în jurul său e fictivă. În ficțiune sînt implicați patru soldați americani de culoare, care, în urma ratării unei misiuni, ajung în preajma așezării toscane unde avusese loc măcelul. Unul dintre soldați iese cu viață din această aventură și, alături de micuțul Angelo, e persoana care va ști ce rol a jucat Rodolfo în moartea celor care trăiau în zona respectivă, fie civili, fie soldați din trupele Aliate.

Înainte de a fi un jurnal de front, filmul realizat de Spike Lee stăruiește pe viețile, năzuințele și problemele americanilor implicați în istorie – soldații de culoare. Cu toate că aceste repere deschid paranteze și paranteze la paranteze (povești de dragoste locale și competiție pentru dragoste, sau *flashback*-uri în interiorul unui *flashback*), cu toate că asta contabilizează multe minute în dreptul elementelor auxiliare firului principal, cu toate că abundența asta narativă poate dezorienta privitorul, reperele sînt importante din două motive inter-dependente: prin *Miracle at St. Anna*, Spike Lee a voit să instituie un spațiu inexistent în cinema (idee sugerată prin referirea la *The Longest Day*), să întregască imaginea armatei americane din război

prin plasarea în istorie a soldaților de culoare; celălalt motiv ar fi dorința autorului de a înfățișa o poveste în care faptele săvîrșite de personaje au rațiuni logice (chiar dacă e vorba de o logică afectivă) – pe ecran cresc persoane care acționează după mecanisme psihologice complexe, neinstituibile ad-hoc, ci înrădăcinate în firea acestora, o fire pe care o descoperim treptat. Transpunerea pe ecran a acestor dorințe cere timp, timpul de proiecție nu poate fi nesfîrșit, astfel că sînt necesare anumite scurtcircuțări în istorie, ele pot produce dezordine în receptarea mesajului, pot obosi spectatorul. E un pariu pe care Spike Lee îl cîștigă dacă și noi îi facem anumite concesii.

Precum în filmul compus de Annakin, Marton și Wiki în 1962 (*The Longest Day*), firul central al poveștii lui Lee trece prin fiecare tabără beligerantă pentru a vedea motivațiile care duc la atrocitatea din Sant'Ana. La fel ca în *The Longest Day*, personajele de aici vorbesc în limba lor de naștere. Dacă nu dă o plăcută senzație de realism istoriei, această opțiune măcar prezintă diferența dintre tabere, marchează clar terenul fiecăreia. Punerea în scenă a luptelor e frustră, saturată de sînge, în cel mai pur stil *Medal of Honor* din jocurile video actuale. Pe de altă parte, pe calea care duce la ruperile de ritm aducătoare de moarte, Spike Lee creează continuu portretul eroilor săi. Patru infanteriști americani de culoare se confruntă cu rasismul atît în societatea americană cît și pe front, visează o lume mai bună pentru nepoții lor, găsesc rezerve pentru viață în credință, sau pur și simplu vor să vadă terminată lupta aceea surdă, iar în așteptarea finalului caută să simuleze viața în aspectele ei plăcute – ba!, seducție, dragoste. Prin descrierile amănunțite pe care le face personajelor sale, Spike Lee evită plasarea unor axiome în poveste. Caracterele sale nu acționează și reacționează după o schemă prestabilită, ci, prin discuțiile lor din prezent și prin amintirile pe care le deapănă, realizăm că au anumite însușiri și înțelegem de ce faptele lor din prezent au un anumit aspect.

Dramatizarea lui Lee (după romanul lui James McBride, transformat în scenariu tot de scriitor) poartă în interior numeroase aspecte neverosimile. Dacă luptele sînt de un realism zguduitor, contrabalansul sentimental e asigurat de relația unuia dintre soldați, Train – un uriaș bonom, plin de inocență, precum John Coffey din *The Green Mile* –, cu Angelo, un puști care, cu ajutorul unui soldat german, reușește să evite măcelul din Sant'Ana și e recuperat de americani. Relația celor doi are ceva din umorul sfișietor din *La Vita e Bella*, însă o astfel de legătură e greu de conceput pe front. Din această relație provine cheia filmului, o găselniță cu un cap de marmură luat inițial ca amuletă de Train – istorie la fel de neverosimilă ca și relația puștii cu soldatul. *Miracle at St. Anna* are și câteva scăpări, cum ar fi apariția insignei cu cap de mort pe chipiul ofițerilor germani de pe front; insigna era parte a echipamentului doar pentru militarii din lagăre. Sau o referire la Convenția de la Geneva care privește drepturile civililor într-un război, un act care nu era conceput în timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Deși e parte a preocupărilor lui Spike Lee pentru situația comunității de culoare din State, *Miracle at St. Anna* nu așeză în această direcție un discurs sobru, înțepat. Tonul relaxat din afara secvențelor de luptă propriu-zisă, neveridicul de care vorbeam, dau filmului un caracter de fabulă, de poveste de leagăn pe care trebuie să o privim ca atare, un caracter necesar diferențierii de tendința de a eroiza excesiv participării la luptă (figurile albe), care poate fi întilnită în majoritatea peliculelor în care e discutat al Doilea Război Mondial în State – de la *Battleground* (1949) la *Saving Private Ryan* (1998). Legat de fabulă, de multe ori am avut senzația că urmăresc o poveste în care Frodo Baggins și colegii săi de drum trebuie să treacă muntele pentru a scăpa din Mordor.

Totuși, problematizarea rasială de pe ecran are un punct nevralgic. Eu l-am acceptat ca atare, ca pură manifestare de rasism, pentru că în anii patruzeci imaginea populației de culoare printre albi nu era prea luminoasă în State și pentru că în război oricine poate ajunge carne de tun, sacrificiu necesar. În acest caz vizez conflictul care apare în interiorul armatei americane între soldații de culoare și ofițerul alb care trebuia să îi susțină din linia a doua: divizia de infanterie americană formată numai din soldați de culoare înaintează spre trupele germane; cînd începe lupta, soldații americani transmit coordonatele teritoriale care ar trebui bombardate de cei din spate; însă ofițerul responsabil de artileria ușoară (un alb) nu pune preț pe datele furnizate de soldați (el crede că soldații aceia nu ar fi fost capabili să ajungă în locul din care transmiteau datele) și bombardează altă zonă. Soldații sînt prinși la mijloc, între obuzele americane și cele germane.

Secvența aceasta – drumul soldaților spre tranșeele germane, conflictul cu baza și lupta, Axis Sally (Alexandra Maria Lara) ca mijloc de propagandă și diversiune pe front, – oferă cea mai intensă suită de imagini a filmului. Și dacă scădem tot ce ar putea fi considerat un neajuns, o neîmplinire în construcția peliculei, tot rămîn clipele de violență brută pentru care *Miracle at St. Anna* merită văzut: lupta aceasta, masacrarea italienilor din Sant'Ana, conflictul intern din tabăra anti-naziștilor italieni sau ciocnirea armată din final.



Cadru din filmul *Miracolul de la Sf. Anna*

colajonări

Ca o stea singură inima sângeră

Alexandru Jurcan

A venit un regizor din Franța să ne vorbească despre Don Juan. Un mit european, cu trimiteri multiple. Căldură. Scaune impasibile. Platitudine. Secvențe din filmele semnate de Marcel Bluwal (1965) și Daniel Mesguich (2003). În loc să mă las sedus de paralelismul imaginilor, memoria mi s-a adăpostit în poemul *Don Juan* de Ion Vinea, de unde am smuls pentru eternitate finalul: "ca o stea singură/ inima sângeră". Am părăsit sala și, ajungând acasă, mi-am regăsit bucuria cinefilă în *Patru nopți cu Anna*, unde personajul e un... anti-Don Juan perfect. El, Leon, o iubește pe Anna ca pe o taină bine îngropată într-un subconștient freudian. La antipodul lui Don Juan, el nici măcar n-o atinge. Filmul lui Jerzy Skolimowski din 2008, cu Urszula Bartos-Gesikowska și Malgorzata Buczkowska înseamnă simplitatea de mijloace ce tinde spre arta desăvârșită. Niciun artificiu, nimic contrafăcut, lungit sau edulcorat. Nici actori-vedete, care să-și etaleze fizicul. Leon are un mers maladiv, complexat, aproape ridicol. Voyeurismul lui imperfect nu frizează accente vulgare. El își pândește iubita, o supraveghează, o adoră prin gesturi mărunte, respirând patru nopți alături de ea. Cât de departe e lumea lui Woody Allen (vreau să spun că e ALTCEVA, fără a diminua valoarea reală a lui Allen), cu verbiul moralist, cu muzici complementare, în răspăr, cu vocea din off care înaintea acțiunii, cu ironia picantă și personajele contradictorii...! La

Skolimowski găsim locul unde nu se întâmplă nimic. În *România literară* nr. 15/2009, Angelo Mitchievici scrie o pagină despre "ridicole iubiri" din filmul polonez, remarcând cerul plumburiu și obiectele "venite parcă dintr-un alt timp, supuse unei degradări lente, ireversibile". Inima lui Leon "sângeră" (cum ar spune Vinea) într-o singurătate fără stele, fără perspective. Regizorul creează atmosferă din gesturi, zgomote, obiecte căzute. Anna dormind sporește suspansul, tensiunea, așteptarea. Mai mult se sugerează, nu se insistă. Leon - bărbatul introvertit, într-o muțenie impusă, exacerbată - vrea s-o răfășe pe Anna, în timp ce aceasta doarme. Când bunica lui moare, el arde mobilele și pernele. Privește focul purificator și plânge discret. Cum ar spune Irina Petraș "Muritudinea"... cred că am găsit! Leon cântă la acordeon, iar noi privim prin perdeaua umedă licăririle focului în curte. Și din nou noaptea, când el fură clipe. E un hoț special, care mângâie hainele Annei, ba chiar îi coase un nasture, într-o iubire maladivă, perversă, timidă, înfricoșătoare. Lumile lor paralele se întâlnesc în imperiul somnului protector. După aniversarea ei, Anna adoarme, frântă de oboseală. Camera are un aer festiv: flori, baloane, sticle, mâncare. Leon apare și continuă aniversarea de unul singur, oferind un "recital" înduioșător, aproape chaplinian.

Jerzy Skolimowski s-a născut în 1938. A scris scenariul, a jucat în filme, a regizat, având și timp pentru box, cu o pulsione vitală de invidiat.



Jerzy Skolimowski

Ne amintim de filmele *Deep End*, *Apele primăvăratice*, *Ferdydurke* etc., dar și de prestația lui ca actor în *Bariera*, *Soare de noapte*, *Before Night* etc.

Șaptesprezece ani Skolimowski n-a mai făcut film, însă talentul său e neștirbit. Extrem de modern în construcție, filmul *Patru nopți cu Anna* face trimiteri la suprarealism, la Bresson, dar și la Polanski. Jean Roy apreciază jocul lui Artur Steranko (Leon), spunând că silueta lui, cu vesta și pulovărul rigid va rămâne mult timp în memoria cinefilă. Dacă Don Juan a creat un mit, de ce n-am insista asupra tipului introvertit-maladiv-stângaci-ridicol? Undeva, acolo... Don Juan e singur. Și Leon la fel. Singurătăți paralele, intangibile.

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Dacă Iță Barabă, personajul lui Radu Țuculescu din romanul *Umbra penii de găscă*, mărturisește că „toate spaimele mele [...], toate necazurile mi se trag de la faptul că am învățat să scriu și să citesc”, pentru Hanna Schmitz toate nenorocirile, toate relele care i se întâmplă au drept cauză tocmai faptul că nu știe să citească și să scrie. Hanna Schmitz, eroina din *Cititorul* (*The Reader*, SUA/Germania, 2008; sc. David Hare; r. Stephen Daldry; cu: Ralph Fiennes, David Kross, Kate Winslet), ecranizare a romanului omonim al lui Bernhard Schlink, i-a adus lui Kate Winslet un binemeritat Glob de Aur și un la fel de binemeritat Oscar, eliberând-o definitiv de imaginea personajului dodoloț și (doar) drăguț din *Titanic*. N-am citit cartea, dar problematica, așa cum reiese din film, nu se prea înscrie în parametri *politically correct* (aș adăuga „din fericire”, dar n-ar fi... corect politic!). Nici nu știi ce-i mai „imoral” aici: relația dintre o femeie matură și un puber, consumată la peste un deceniu de la terminarea celui de-al Doilea Război Mondial, sau faptul că femeia a fost gardian într-un lagăr nazist, responsabilă de moartea câtorva sute de deținuți - într-un context care i-ar fi acordat circumstanțe atenuante, pe care le refuză, asumându-și condamnarea pe viață.

Hanna a părăsit serviciul comod de la uzinele Krupp în momentul în care urma să fie avansată, preferând un post de paznic în lagăr, iar după război, părăsește postul de taxatoare pe tramvai - și renunță și la relația cu Michael - tot în momentul în care urmează să fie avansată. Și

toate acestea pentru că eroina noastră este analfabetă dar refuză să facă public acest fapt. Din orgoliu? De rușine? Pentru a nu se umili? Aceasta este trama filmului/cărții - plasarea poveștii în contextul nazismului fiind mai degrabă un pretext care sporește miza spectaculară a narațiunii. Probabil asta i-a deranjat pe cei care nu pot dormi din cauza (horribile dictu!) „incorectitudii politice” a semenilor care nu suferă în fiecare clipă pentru, sau mai bine zis nu se îngrijesc în fiecare moment de restul umanității: faptul că în *Cititorul* nazismul nu este condamnat explicit, Bernhard Schlink preferând să detalieze, analizeze un caz particular pe un fundal istoric dat, folosit, acesta din urmă, doar ca pretext. Dacă Hanna era ucigaș în serie, avea toate șansele să fie simpatizată, găsindu-i-se justificări într-o copilărie nefericită dintr-un cartier periferic, în abuzarea sexuală incestuoasă în aceeași copilărie de către tată (ori, mai trendy, de către mamă) sau, în fine, într-un insucces social ori afectiv care au traumatizat-o.

În închisoare, Hanna, căreia Michael (ajuns acum un respectabil avocat și tată, încercând să-și înăbușe sentimentele și să-și răscumpere lașitatea) îi trimite casete cu cărți înregistrate de el însuși, învață să citească și recuperează imens din „golurile” de lectură. Când, într-un târziu, după zeci de ani, i se acordă grațierea, refuză să părăsească închisoarea, preferând să se sinucidă. Gest de penitență? Asumare finală a vinovăției? Mai degrabă nu. Pentru că Hannei, faptul că nu știe să scrie și să citească i-a adus și partea de

fericire, partea luminoasă din viață: povestea de dragoste cu Michael. Ori, acum, la bătrânețe, după sute de cărți auzite/citite, aceasta - fericirea alături de Michael - nu mai este posibilă. Odată ce a învățat să scrie și să citească, odată ce a cunoscut dragostea, odată ce a ispășit pentru crimele (in)voluntare săvârșite - ce i-ar mai putea oferi Hannei viața? Poate doar câteva cărți în plus; cel mult câteva cărți...

La antipod, adică de o supărătoare corectitudine politică, este *Milk - Prețul curajului* (*Milk*, SUA, 2008; sc. Dustin Lance Black; r. Gus Van Sant; cu: Sean Penn, Emile Hirsch, Josh Brolin). Filmul, corect cinematografiat, redă cu vădit partizanat povestea lui Harvey Milk, primul homosexual ales, în 1977, într-o funcție oficială în SUA. Nimic rău în asta, atâta doar că la ieșirea din sală, așa lasă cel puțin impresia Gus Van Sant, spectatorii heterosexuali ar trebui să se simtă ușor stânjeniți. E drept: Sean Penn (Oscar meritat, deși parcă Frank Langella a fost mai bun în *Frost/Nixon*) este impecabil în rol, la fel și Josh Brolin; scenariul lui Dustin Lance Black (Oscar nemeritat) este corect; regia e „profi” dar fără nicio sclipire „vansantiană”. Însă de aici până la a-i culpabiliza pe indivizii presupus normali - toți poliștii din film par că nu au altă treabă decât să vâneze homosexuali; toate personajele ce nu fac parte din comunitatea gay, cu excepția celor care-i sprijină într-un fel sau altul, sunt de o intoleranță crasă ș.a.m.d. -, e oleacă de cale lungă. În fond și pedofiliile sunt o minoritate sexuală, ei de ce nu...?

86. Cenușă și diamant

Marius Șoptorean

(Urmare din Nr. 159)

La începutul anilor șazeci - după ce realizase *Generație, Canalul, Cenușă și diamant, Lotna, Fermecătorii inocenți* sau *Samson* -, Andrzej Wajda debutează în teatru. Primul dramaturg de care se apropie va fi Shakespeare (*Hamlet*, Teatr Wybrzeze Gdansk, 1960). În anii următori va pune în scenă alți dramaturgi importanți: Stanislaw Wyspianski (*Nunta*, Teatr Stary Cracovia), Friedrich Dürrenmatt (*Flay Strindberg*, Teatr Wspolczesny Varșovia), Dostoievsky (*Poseđații*, Teatr Stary Cracovia), Sławomir Mrozek (*Emigranții*, Teatr Kameralny Varșovia). Urmează în deceniile șapte, opt și nouă alte montări reușite: *Antigona, Crimă și pedeapsă, Domnișoara Iulia, Idiotul, Hamlet, Romeo și Julieta* etc., completând bogata operă cinematografică cu o operă regizorală teatrală de excepție. Interesant este că dacă literatura a constituit punctul de plecare al celei mai mari părți a operei cinematografe wajdiene, paradoxal, în ciuda activității intense pe scenele teatrale ale Poloniei, apropierea de teatru, de dramaturgie, nu a fost fructificată într-un mod mai consistent în sursele de inspirație pentru film. Doar două piese de teatru au ajuns să fie ecranizate: *Nunta* (1972, la 12 ani după versiunea scenică) și *Danton* (după piesa *Afacerea Danton* de Stanislaw Przybyszewska¹, realizat în 1982 de compania de film pariziană Gaumont în colaborare cu Zespoly „X”).

Se poate observa că intrarea lui Andrzej Wajda în lumea teatrului s-a produs după ce devenise unul dintre cei mai importanți cineaști polonezi și cel mai cunoscut regizor polonez pe plan mondial. De altfel, este de remarcat influența teatrului în anumite rezolvări ale mizanscenelor filmelor sale, în abordarea curajoasă a unor teme și motive prezente în dramaturgia universală precum și, poate cel mai important lucru, în munca cu actorul.

Prin educația universitară primită la Łódź, Wajda a descoperit marea dramaturgie încă din primul an de facultate, când în semestrul doi a realizat un scurt metraj numit *Băiețușul rău*, adaptare a unei povestiri de Cehov. Dorința lui Wajda a fost atunci de a cunoaște mai îndeaproape nu doar marea proză a lui Cehov dar și dramaturgia acestuia. Însă timpul dedicat scurt metrajului făcea practic imposibilă abordarea marilor texte ale lui Cehov. Dar dincolo de Cehov, Wajda a fost atras de Shakespeare, de Strindberg sau Wedekind, scriitori cărora încă din studenție le-a acordat timp îndelungat de studiu. De aceea era aproape normal ca nu după mult timp - practic câțiva ani, însă care ani l-au făcut celebru în toată lumea -, să se îndrepte către teatru. Și asta într-un mod decisiv.

Într-un volum apărut la Varșovia în 1988, *Confesiuni întârziate*², Wajda explică atracția sa pentru teatru. Sunt trei puncte de vedere sau, cum le spune Wajda, *lecții* despre diferențele dintre teatru și film, despre limitele fiecăreia dintre aceste arte. Aceste idei sunt expuse cu sinceritate și căldură astfel încât omul de teatru Wajda pare să-l învingă pe omul de film Wajda. Teatrul pare, la ora confesiunilor creatorului excepționalelor pelicule *Totul de vânzare, Nunta* sau *Fădurea de mesteceni*, superior artei filmului.

Primul punct de vedere atenționează cititorul asupra caracterului intim și extrem de organic dar și etern al textelor marii dramaturgii universale. Al adâncimilor lor misterioase care, cu fiecare creator, cu fiecare regizor, se lasă a fi (re)descoperite. De aici

respectul total față de aceste texte prin încercarea de pătrundere a semnificațiilor lor, a sensurilor lor așa cum au fost gândite în clipa scrierii și nu prin folosirea ca simple pretexte spectaculare (așa cum se întâmplă astăzi pe multe scene ale lumii teatrale).

Wajda spune: „În primul rând în teatru avem de-a face cu texte care au supraviețuit timpului devenind nemuritoare. Fac tot ce îmi stă în putință să înțeleg ce îmi spun mie textele lui Shakespeare, Cehov sau Strindberg. Nu alterez textele, nu le adaptez «nevoilor» mele în dorința de a fi cât mai original, nu schimb, nu mut, nu adaptez dialogurile. Săptămâni întregi citesc textul împreună cu actorii în convingerea că până la urmă vom găsi răspunsul. Această muncă îmi face extrem de bine, mă face să fiu atent și de asemenea mai ambițios deoarece știu că sunt unul dintre acei mulți oameni care, la rândul lor, au făcut același lucru înaintea mea în încercarea de a descoperi Misterul. Tăcerea, liniștea, cercetarea profundă care se întind pe multe săptămâni ne fac - pe mine alături de actori - mai apropiați de secretul lui Hamlet, de înțelegerea disperării celor trei surori, atunci când la final ele strigă în lacrimi «La Moscova, la Moscova...!» sau nevoia de a înțelege și a descifra surprinzătoarea construcție a lui *Peer Gynt*. În teatru regizorul trebuie să urmeze textul; toate descoperirile sale sunt consecința unei adânci înțelegeri a ceea ce a scris dramaturgul. Rolul regizorului, a cărui necesitate este mult exagerată în cinema, este extrem de strict definit în teatru.”

Dacă a face teatru înseamnă a lucra pe *scenarii* semnate de Shakespeare, Cehov sau Ibsen - lucru care evocă până la urmă imensa prăpastie care desparte teatrul de film -, nu altfel stă întâlnirea dintre actor și regizor în teatru, pe scenă, acolo unde fie și pentru câteva ore te afli în compania, în timpul și în poezia dramaturgică a iluștrilor scriitori aparținând cu toții eternului și totuși efemerului teatru. În teatru, atrage atenția Wajda, rolul actorului pare să fie unul total. Actorul, el și numai el singur, își răstignește rolul între abisul și înălțimile spectacolului de teatru. În timpul spectacolului nimeni nu îl ajută, nimeni nu îi ajustează jocul sau replicile. El joacă *live* de fiecare dată. El, actorul, este singur, teribil de singur, față în față cu sute, mii de priviri. Iar seară de seară acest lucru în efemeritatea lui are valoare, prin forța creatoare, de eternitate. Aici pe scenă - construcție caldă, față de platourile de filmare - construcții reci -, există o anumită și o cu totul specială temperatură a colaborării dintre regizor și actor. Cei doi, la repetiții, stau față în față. Privire în privire. Abis în abis. Nu există minciună, numai adevăr. Nu există tehnică, numai transparențe. În acest sens Wajda ne comunică cum că de multe ori rolul actorului în teatru, tocmai prin maxima și descurajatoarea singurătate trăită de el, este mult mai important. Mai important chiar și decât cel al regizorului deoarece soluțiile nu sunt impuse, precum în film, ca proces mental unic și adesea dictatorial al regizorului, ci sunt descoperite împreună, acolo în noapte, pe scena goală, deseori luminată numai de un reflector de serviciu.

Asta presupune că în teatru există un timp al facerii numit răgaz. Din răgaz în răgaz timpul teatral devine monarhic. Imperial. Există un timp al facerii detaliilor, al pauzelor și al nuanțelor de orice fel. În film, din momentul semnării contractului, timpul s-a spart, a murit, iar tu, cineastul, ești mereu în urma lui. Ești mereu în căutarea lui și de aceea o ploaie rebelă, o oră prea de amiază (cu lumina prea *în cap*), frigul pervers de pătrunzător sau umbra leneșă unui

nor au valoare de criză mai mult decât orice altceva. În acest timp, ascuns prin rulote sau la umbra unui cireș întomnat ori a unui foișor plictisit de vârsta pe care o are, actorul stă cuminte și așteaptă. Uneori așteaptă, alteori își privește telefonul - oare nu îl mai sună compania de film acolo unde luna trecută a dat câteva probe? -, dar de cele mai multe ori îl vezi citind rolul pe care îl are mai pe seară de repetat cu regizorul. Cu altul desigur: cu regizorul de teatru. (În tihnă, la masa de lucru sau chiar și pe scenă. Apărat de toată această *mașină de război* care este producția cinematografică.) Tu, regizorul de film știi asta, știi că textul acela citit aproape pe furie de actor este Caragiale sau Marlowe sau Mrozek și dintr-o dată devii gelos. Închizi ochii: textul scenariului tău este scris de un anume Andrei sau Andrew sau Andrzej... și te gândești cu o tristețe ridicolă cum că atunci, în acea clipă, ești prizonierul unei viitoare, poate prea viitoare creații care de multe ori pare să nu îți mai aparțină.

Spune Wajda mai departe: „În teatru întâlnesc actorul ochi în ochi. Trebuie să îndur această privire. Trebuie să răspund la fiecare întrebare (uneori răspunsul este: «Nu știu!...»). Acolo pe scenă nu mă pot ascunde în spatele camerei de filmat. Actorul în teatru este conștient cum că el este singurul care îndură oprobriul sau chiar căderea unui spectacol. Asta îi dă acestuia sentimentul și proprietatea propriei sale valori, în timp ce mulți actori, în special cei care nu joacă foarte des, se simt prizonierii unei uriașe mașinării care este cinematograful. Tot ce înseamnă această pregătire a unui spectacol de teatru mă aduce foarte aproape de actori, îmi permite să îi cunosc mai bine, să descopăr mult mai multe lucruri legate de personalitatea acestora. Și asta mult mai mult decât inevitabilul contact superficial realizat pe parcursul unei producții cinematografe. Întins peste masă - singurul obiect care mă desparte de actori - privesc în ochii lor pentru că știu că nu am cum să-mi ascund ignoranța. Actorii de film sunt de obicei gata de rol, gata să «explodeze» în clipa următoare, sunt capabili de a sugera extrem de repede soluții, ei sunt flexibili și determinați în același timp. Tocmai din această pricină în țara noastră nu găsim mulți actori foarte buni. De regulă un grup restrâns de actori joacă în aproape toate filmele, așa că uneori este bine să introduci un actor nou, necunoscut. Dar cunoașterea practică a pieței actorilor este doar un motiv marginal pentru a lucra în teatru. Era să uit de expresia pe care o folosesc destul de des când filmez: «Acest lucru îl vom scoate afară la montaj, va fi acoperit cu muzică, așa că nu se va simți pe ecran!...»”.

(Continuare în numărul viitor)

Note:

¹ Una dintre cele mai interesante personalități ale literaturii poloneze, Stanislawa Przybyszewska a trăit între 1901-1935 (a fost dependentă de morfină, considerată cauză a morții sale premature). Piesele sale de teatru se bazează în exclusivitate pe arealul dramatic generat de Revoluția Franceză, personajul căruia i s-a dedicat în întregime fiind Robespierre. Acestuia i-a atribuit propriile convingeri privind valorilor absolute ale comunismului, atrăgând atenția, ori de câte ori era cazul, asupra efectelor dezastruoase ale nașterii capitalismului. Se spune că, dincolo de suferințele și crunta sărăcie în care s-a zbatut în mansarda sa din Gdańsk, Przybyszewska a fost o personalitate care s-a născut, a trăit, a scris și a murit prin și pentru Robespierre.

² Andrzej Wajda. Official Website of Polish movie director. Why do I work in theatre.

sumar

agenda		
Ștefan Manasia	Best poetry in town	2
editorial		
Segeiu Gheighina / Mihail Chiru	Paradoxuri cu scadență	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Un Daniil Harms de Brașov	4
Adriana Stan	Cum să (te) combini (cu) literatura	4
Adrian Țion	Luceafărul eminescian în limba ebraică	5
Marius Jucan	Privind spre Alma Mater	6
istorie literară		
Ion Pop	Introduceri în spațiul avangardei maghiare (I)	7
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Alt război cu Troia	8
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Enciclopedia Holocaustului	9
incidențe		
Horia Lazăr	În jurul metaforei: Derrida și Ricoeur	10
eseu		
Mihai Lisei	Reflexul mitului Electra într-un roman modern	12
poezia		
Moni Stănilă	Confesiunile dogmatistei	14
Alexandru Potcoavă	o mână de prieteni & un deget în plus	15
emoticon		
Șerban Foartă	Paris sera toujours Paris!	15
interviu		
de vorbă cu scriitorul Dorin Almășan	Un daimon aproape desăvârșit	16
accent		
Alexandru Bogdan Petrovai	Seduția scriiturii prag	18
religia		
teologia socială		
Radu Preda	Ortodoxia și drepturile omului (III)	20
antropologie		
Maier Veronica	Obicei săsesc de Lăsatul Secului din Transilvania	21
istorie		
Florian Dumitru Soporan	Solidarități etnice și regionale în Europa Central-Orientală în amurgul Evului Mediu: Cazul Ungariei lui Matia Corvinul	22
geopolitică		
Mihai Alexandrescu	Republica Moldova în geopolitica estică (III)	24
reactiv		
Ruxandra Bularca	Fotoshop și ontologia "plină"	26
primim la redacție		
Nicolae Macovei	Kulturdomo de Esperanto	28
Nicolae Macovei	Rug literar și folcloric	28
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	Un marinar călare și o familie de artiști devotați teatrului	29
știință și violoncel		
Mircea Opriță	Păduri clonate	30
zapp-media		
Adrian Țion	Lanțul greșelilor	31
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	În drum spre Alibunar	31
teatru		
Claudiu Groza	Danton c'est moi	32
film		
Lucian Maier	Miracolul de la Sf. Anna	33
colaționări		
Alexandru Jurcan	Ca o stea singură inima sângeră	34
Ioan-Pavel Azap	Forșpan	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	86. Cenușă și diamant	35
plastica		
Florin Gherasim	Doina lutului	36

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

plastica

Doina lutului

Florin Gherasim

Pe întreaga perioadă a lunii aprilie, Muzeul de Artă clujean a găzduit expoziția de ceramică a artistei Doina Stici. Venită odată cu primul stol de tineri basarabeni în Clujul anilor '90, Doina a urmat, tenace, treptele devenirii la școala artistică clujeană. Prietenia care ne leagă încă din acei ani, mi-a permis să văd lucrările ei chiar de la primele încercări din studenție, iar acum să pot vorbi ca martor privilegiat al primilor ei pași și al drumului parcurs, nu fără meandre. Îmi amintesc dimineți de cafea la Croco, când Doina, cu ochii mijiiți de nesomn, scoatea din traistă obiecte mici, calde încă, abia scoase din cuptorul de la SANEX. Fusesse iarăși, noaptea, la fabrica de la capătul orașului, printre muncitorii din schimbul trei, care o acceptau, dacă nu chiar o îndrăgiseră, lăsând-o să se joace cu barbotina, să modeleze în pasta de șamotă picată de la debavurare și să își strecoare jucăriile de lut, odată uscate, pe banda cuptorului, printre obiectele de ceramică industrială și menajeră. A fost o perioadă când aspectul conceptual conta prea puțin, prevalând lupta cu materia: cunoașterea, îmblânzirea și dificila supunere a pastei și a metamorfozei termice.

Trecerea de la joaca pentru joacă la ludicul creativ am sesizat-o atunci când Doina m-a chemat să găsim o sală pentru lucrarea ei de licență. Avea nevoie chiar de o sală, pentru că făcuse, la scară aproape unu la unu, niște oameni din șamotă, în poziție șezândă, care, așezați pe scaune, priveau spre o scenă la un imaginar spectacol de film sau de teatru. După ce, în sfârșit, instalația a fost gata în subsolul Casei Matei, mi-am dat seama că, de fapt, acei oameni de șamotă erau mai degrabă niște vase, e drept antropomorfe, vase din acelea care, în vechime, păstrau, depozitau tezaur, comori. Pereții subțiri de lut ai cămășii fiecărui personaj înconjurau torsul, ca un vas tronconic, iar în locul inimii și al sufletului, Doina pusese, sub sticlă mătușă, fotografia câte unui coleg. Efectul de estompare, de uitare sugerat de mătușă nu putea birui puterea fluxului remanent al memoriei, care voia să păstreze și să cultive în omul-vas o comoară neprețuită: amintirea colegilor, a anilor de școală, a tinereții acelor oameni-vase care, așezați pe scaune în subsolul Casei Matei, priveau spre scenă fie la filmul amintirilor, fie la teatrul vieții care îi aștepta în stradă, gata să le distribuie roluri. Era în anul 1997. Din păcate, din cauza condițiilor improprie de păstrare, acea lucrare, făcută pentru a salva amintirea, a ajuns ea însăși o amintire.

A urmat prima expoziție personală, în anul 2000, la galeria Alianța Artelor din Cluj-Napoca, prilej cu care artista a deschis lungul efort dedicat vaselor. A fost un moment important pe care, retrospectiv, îl punctez ca legat de două direcții: pe de o parte, captivitatea în universul formal al sferei, al centrului sferic și în nuanțele maroului ca spectru decorativ, iar pe de altă parte, manifestarea primelor tendințe de desprindere din această atracție. Cu alte două personale, Doina a ajuns la București, unde a avut șansa să expună la Muzeul Țăranului Român, respectiv la sediul



UNESCO, ambele în 2002. După care, pentru doi ani, pașii au purtat-o cu folos spre Franța, pentru o specializare la Universitatea Marc Bloch din Strasbourg. La întoarcere, discuțiile cu ea mi-au relevat un alt tip de artist, preocupat de conceptul din spatele formei și de mesajul artistic. Iar cele două expoziții deschise la Galeria Veche din Cluj, în ultimii doi ani, prezentau deja muguri de proiecte.

Recenta expoziție desfășurată în curtea și în sălile Muzeului de Artă reprezintă o explozie și o încununare a efortului creator al Doinei. Travaliiu și inspirație. Invitație la desfășurare vizuală și provocare la lectură simbolică. Din punct de vedere al formelor, artista expune vase, numai că mărimea lor este aproape cât un stat de om și mai toate sugerează apartenența la trei tipare, de un antropomorfism sublimat la esențe, și anume: vase-coloană, asociate tiparului virilității falice, masculin; vase care trimit la un tipar feminin, al pântecului fecund, iar al treilea, *pattern*-ul care pune în relație binomul adult-copil prin proporții dimensionale reduse. Prin aceasta, de la momentul lucrării de licență, la care oamenii de șamotă deveneau vase, iar aici vasele substituie oameni, cred că Doina a reușit, extraordinar de frumos, să răstoarne în devenirea creației sale raportul saussurian dintre semnificat și semnificat. Astfel, în expoziție avem oameni, și noi suntem printre oameni. Oameni grupați pe familii și pe generații, înviețuiți, însuflețiți cu duh de Creator și care la rândul lor creează, poartă și transmit valori de patrimoniu, memoria colectivă. Care sunt timpul, spațiul și povestea acestor oameni?!

Expoziția este concepută ca o instalație de module tematice, suprapuse celor cinci săli de desfășurare. Temele propuse sunt: valuri și alge,

(Continuare în pagina 25)

ABONAMENTIE: Cu ridicare de la redacție: 18 lei - trimestru, 36 lei - semestru, 72 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 27 lei - trimestru, 54 lei - semestru, 108 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat postal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ22165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

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.

