

# TRIBUNA

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

170



Judetul Cluj

3 lei



## Școala de la Baia Mare

Vasile Radu

Adriana Stan

**Comunismul  
reciclat**

Mircea Oprîță

**Găuri de vierme  
în spațiu**

Monica Danci

**Teatrul virgin sau  
integralmente teatral al  
lui Eugen Ionescu**

Ilustrația numărului: Lăcrămioara și Adrian Aramă



**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 Mihaiu  
Ion Mureșan  
Mircea Muthu  
Ovidiu Pecican  
Petru Poantă  
Ioan-Aurel Pop  
Ion Pop  
Ioan Sbârciu  
Radu Țuculescu  
Alexandru Vlad

Redacția:  
I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan  
Marc Maria Georgeta

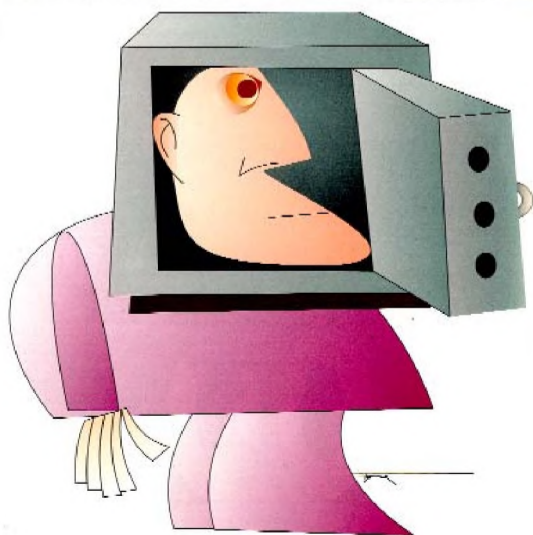
Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:  
L.G.Ilea

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

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

ISSN 1223-8546

**bour****agenda****Lucrurile neștiute despre  
autorii cunoscuți**

**Claudiu Groza**

Tulburătoare, deși în stilul epistolar caracteristic, scrisorile lui Ion D. Sîrbu către Maria Graciov, datând din ultimii ani ai vieții scriitorului și publicate în numărul 37, din 18 septembrie 2009, al *României literare*. Prima epistolă datează din iunie 1984, ultima din februarie 1989, cu doar câteva luni înaintea morții lui Sîrbu. Semnatarul misivelor pare apăsător de grijile sănătății sale de-acum precare, dar nu-și trădează tonusul de luptător probat și în alte schimburi epistolare. El radiografiază acid realitatea socială și culturală, cu izbucniri ce provoacă fraze flamboaiant-acute, însă are numeroase planuri scriitoricești, unele realizate, altele doar proiectate, precum un volum de epistole cu N. Carandino – ce s-o fi întâmplat cu ele? În prima scrisoare, trimisă după internarea sa cu o hemoragie internă, apare deja zvâcnetul histrionic al scriitorului. „Aici nimeni nu a auzit de mine, am reușit să intru și să fiu excelent primit fiindcă sunt cumnatul doctorului Farcaș, acest Farcaș fiind un mare șmecher, un țâști-băști învârtelnic. Prin el, și nu prin premiul Academiei, am devenit cineva aici, la Chirurgie”, notează lucid-acid Ion D. Sîrbu.

Scrisorile dezvoltă tenacitatea scriitorului de a-și susține proiectele literare – romanul *Dansul ursului*, de pildă, apărut abia în 1988 – dar poartă în ele semnele unei lehamite deja descărcate de vitalitatea care, în scrisori din anii anteriori, către alți interlocutori, minau resemnarea existențială. Acum, această resemnare e vizibilă, Sîrbu nu-și mai poate controla stările depresive, mai ales după moartea profesorului său, Liviu Rusu. Notațiile păstrează însă ceva din spiritul neiertător al autorului – „Scriu diferite articole de ocazie, îmi apar pe jumătate; scriu sare cu piper mi se scoate tot piperul; scriu rahat cu perje mi se scoate tot rahatul” etc. În altă parte se regăsește însă una din acele fraze auto-ironic-răsfățate ce fac deliciul stilului epistolar al lui Ion D. Sîrbu și trezesc empatia cititorului: „... eu sunt și rămân mereu idiot și copil, am acest favor de a rămâne contemporan cu măgarii și cu lichelele... cu fluturii și cu proștii bunului Dumnezeu”.

În *Suplimentul de cultură*, nr. 240, 12-18 septembrie, Daniel Cristea-Enache scrie în rubrica sa despre un alt scriitor român cu posteritate incertă încă, deși „canonizat” de o bucată de vreme: Petru Dumitriu, cu splendidul său roman *Proprietatea și posesiunea*. Merită redat, din textul criticului, un fragment ce i se potrivește, parțial și în altă gamă, și mai sus-menționatului Ion D. Sîrbu. „Înainte de a pleca în lungul său exil occidental, Petru Dumitriu oferă așadar României Socialiste un roman de moravuri decadente, impecabil construit și scris, cu profunzimi de mare proză și cu certe valențe cinematografice. Cum deja știm, cadoul romancierului a fost refuzat; mai exact, luat și aruncat în pivnițele nefrecventabile ale literaturii noastre postbelice. Merită să-l recuperăm de acolo.”

Tot în săptămânalul ieșean am citit cu plăcere un fragment din noul roman – în curs de apariție – al lui Cristian Teodorescu, *Medgidia, orașul de*

*apoi*, scris cu o savoare narativă ce mi-a stârnit pofta de poveste. Așteptăm apariția volumului.

Nicolae Prelipceanu scrie în *Viața Românească*, nr. 8-9/2009, despre un admirabil spectacol montat de Gavril Cadariu la Teatrul Ariel Underground din Târgu Mureș: *Animale de hârtie* de Rajiv Joseph. Am scris și eu despre acest spectacol, chiar în *Tribuna*, așa că acum nu fac decât să vă reînnoiesc invitația de a-l vedea. Inspirat titlul cronicii lui Prelipceanu: *Teatru pentru minte și, scuzați, inimă*. Chestia asta cu inima n-au priceput-o unii din colegii noștri critici de teatru...

Tot în *Viața Românească* am descoperit un grupaj de versuri ale prietenului nostru Cosmin Peța și un interviu realizat de Iolanda Malamen cu o clujeancă, criticul literar Mihaela Ursa, ale cărei opinii tranșante merită citite, chiar dacă aderi la ele ori ba.



Andrei Chiran în *Animale de hârtie*. Sursa: zi-de-zi.ro

O proză fără sare și piper, deși se vrea spiritual-satirică nevoie mare, apare în *Dunărea de Jos* de la Galați (septembrie 2009) sub semnătura lui Dan Plăeșu. Nu pot decât să-i compătinesc pe cititorii paginii în cauză. Numele autorului, însă, mi-a reamintit de „disidența” mea anticomunistă, când am prezentat la *Cântarea României*, în 1989, piesa *Ficnic pe câmpul de luptă* a lui Arrabal sub titlul unui text dramatic suspect de asemănător al lui Dan Plăeșu, *Pământul după ora 9 și 5*. Am luat Premiul I, răsplătit cu o săptămână de vacanță gratis la Năvodari... Nu știu dacă autorul din *Dunărea de Jos* e același cu dramaturgul de acum 20 de ani. Poate e numai o coincidență de nume. Iată însă cum se activează memoria, citind gazete literare.

## editorial

# Memorie și ficțiune. După 70 de ani

Ștefan Manasia

În lipsă de altceva tonifiant, încep dimineața cu *Jurnalele pariziene* ale lui Ernst Junger. Nu le-am mai răsfoit de ani buni și, numai privind-le coperta-n nuanța florii de in, simt din nou extazele studenției. Proza lui avea ritm, era frumoasă, hipnotiza atunci la fel ca acum, asemeni unui subtil prădător ținut însă sub șapte lacăte. Sînt acolo izvoare limpezi, adînci, radiază misterul. N-aș fi scris cum am scris prima mea carte fără lecturile pasionante din Junger. Citesc, deschizînd la întîmplare, asta: „Peste noapte, [...], am visat că aveam un *ex libris*; înfățișa un pește cu sabie care, într-un cadru de aur patinat, se detașa delicat, nipon, pe un fond în tuș, de un negru mat. Trezindu-mă, m-am simțit atît de încîntat de vederea acestei imagini, încît am vrut să o opresc, dar o dată cu lumina zilei, farmecul ei a pălit. Bucuria pe care o trăim în vis seamănă cu bucuria copiilor. La trezire ne maturizăm în cîteva minute, devenind bărbați.” (Însemnare din Paris, 12 august 1942)

Mă gîndesc la superbul meu *ex libris*, cu meduză și delfin, creat de prietenul Ovidiu Petca, căruia nu i-am mărturisit niciodată „viciul” jungerian. Comparația (posibilă) potențează un anume efect suprarealist (din nefericire, azi, cumva infantil și *degradant*, ca trucul scamatorului de cartier).

Toată fragilitatea lumii, întreaga rețea de simboluri se adună sub stiloul lui Junger în paginile acestor *Jurnale*. Unde ea, lumea traumatizantului secol XX, continuă să pulseze sub cupola frumosului și a transcendenței (în anii aceia scriitorul redescoperise comorile *Vechiul Testament*) și unde spectrul (în fapt, omniprezent al) răului răzbate sub forma unor explozii îndepărtate, zvonuri neliniștitoare și – pentru o mare parte a societății germano-pariziene – neverosimile.

Aici trebuie să-mintesc documentarul despre *Germanii lui Churchill*, văzut în premieră pe National Geographic. Aproape 10000 de refugiați germani și austrieci, de origine evreiască, au luptat sub coroana britanică în al Doilea Război Mondial. Fuseseră, desigur, amenințați cu Auschwitz-ul, în cazul lor curajul civic devenise singura opțiune: dar restul nemților – se-ntrebau unii dintre ei, reînțorși ca învingători – cum putuseră privi internarea și exterminarea din lagăre a unor concetățeni cu atîta seninătate?

Gesturile lente, comploturile ratate, clevetirile și ironiile, manifestele de sertar și filosemitismul de jurnal, în cazul lui Ernst Junger, nu se înscriu – oare – în logica pe care „nemții lui Churchill” o reclamau? Dar nu a fost întregul Wehrmacht paralizat de feromonii sălbaticii „regine”, de

otrava ideologică pe care Hitler o lansa, prin radio, prin sălile de cinema și pe stadioane, peste întreaga Germanie? Nu au pierdut generalii atîtea bătălii, atîtea campanii din pricina ordinelor din ce în ce mai demente? Și nu le-au respectat, cu toate astea, cu îndărjire și, pentru noi, într-un mod de neînțeles? Seria dedicată de programele National Geographic, Discovery sau History comemorării celor 70 de ani scurși de la debutul conflagrației aduce puțină lumină în toate astea și doza de emoție fără de care orice adevăr spus sau filmat nu-și are rostul.

După documentarul dureros văzut aseară, *paranoizez*. Încep să constat asemănări subtile între ofițerul Junger și „nazistul cel bun” din *Inglorious Basterds*. Ambii îmi par acum, în irealitatea acțiunilor lor, niște dragoni de hîrtie, ficțiuni teribile agitate de sforile unui păpușar nebun. S-a tot scris că filmul lui Quentin Tarantino creditează lumea alternativă a cinema-ului iar nu răzbunarea simplă, la îndemînă, împotriva aparatului nazist civilizat și parfumat, spiritual și prevenitor și letal din obligație.

Cît va fi fost, și în cazul lui Junger, rezistență prin cultură, complot borgian și cît supunere lașă în fața viziunilor unui dement?

Secolului trecut îi lipsesc, în continuare, exorcistii.

## contraeditorial

## Cînd poeții se întîlnesc

Claudiu Komartin

Sunt un mare fan (e prima oară cînd mărturisesc asta) al întîlnirilor dintre poeți. Al momentelor extraordinar de intense sau, dimpotrivă, caraghioase și total ratate din tot felul de cauze – vanități, nepotriviri de caracter sau de opțiune artistică, sau pur și simplu stîngăcii și infantilisme. Că doar poeții pot fi cei mai stîngaci și mai infanții oameni mari de pe lumea asta.

Am vînat în ultimii șapte ani cîteva astfel de întîlniri cu totul improbabile – genul de instantanee pe care nu le-ai vedea întîmplîndu-se: Dalai Lama primit de Patriarhul Constantinopolului sau un șaman din Amazonia dînd mîna cu Andreea Marin.

Prima a fost, acum vreo șase ani, în redacția „României literare”, unde s-au întîlnit (într-o încăpere îngustă și tare-nghesuită) Angela Marinescu și Constanța Buzea. Atît de mare era distanța dintre cele două doamne, încît și după ce s-au salutat și pupat destul de silnic, cei cîteva ani-lumină care le despărțeau păreau foarte greu de parcurs. Încercînd să o evite pe Constanța Buzea, Angela Marinescu a încercat o fandare imposibilă și s-a lovit destul de rău de un dulap. O întîlnire din care a ieșit, așadar, destul de șifonată. Nu le-am văzut niciodată împreună pe Mariana Marin și Angela Marinescu, iar o asemenea alăturare mi se pare cu totul imposibilă.

O altă întîlnire improbabilă la care am asistat a fost cea dintre *Ion Mureșan și Emil Brumaru*.

Doi dintre cei mai mari poeți ai ultimelor decenii, stînd împreună, pe o terasă din Botoșani, sau anul trecut la Iași (unde se mai găseau și Ileana Mălăncioiu, Șerban Foarță sau Ioan Es. Pop): unul euforic, jucăuș și inepuizabil, celălalt... ei bine, hai să spunem doar că nu-mi amintesc să-l fi văzut vreodată pe Emil Brumaru rîzînd.

Între noi, cei mai tineri, nu cred că se vor repeta vreodată zilele (cu cîteva momente incredibile de apropiere și de prietenie) petrecute acum exact cinci ani la Fiaș și Bistrița; a fost, acela, primul moment în care ne întîlneam – și făceam cunoștință – poeții (plus cîteva prozatori) recent debutați, premiați etc. O masă la care stau Ruxandra Novac, Elena Pasima și Ioana Bradea sau o seară în care Teo Dună, Dan Sociu, Dan Coman, Bogdan Lipcanu, Florin Partene, Sebastian Sift și alți cîteva vorbesc sincer și relaxat despre literatură și autenticitate e ceva ce poate numai extraterestrii (dacă răpirile lor ar fi ceva mai organizate) vor putea repeta. (Și tot atunci am văzut pentru prima dată superbul *Big Time*, din 1988, al lui Tom Waits, pe care îl revăd de fiecare dată cu o imensă bucurie.)

De pomină a fost, în secolul trecut, întîlnirea dintre Federico Garcia Lorca și Hart Crane, în Brooklyn. O seară dezastruoasă – Crane era deja beat cînd a ajuns Lorca, iar acesta nu vorbea engleza, după cum Crane nu știa o boabă din limba andaluzului. Philip Levine a scris un poem

simpatice pornind de la asta.

O altă întîlnire bizară despre care am citit în *Locked in the Arms of a Crazy Life*, de Howard Sounes, a fost cea dintre Bukowski și Ginsberg. Cei doi aveau o lectură în fața unui public de 1600 de oameni. Bukowski, firește beat, l-a tot provocat pe Ginsberg, ironizîndu-l în gura mare cînd acesta a intrat și spunîndu-i că nu a mai scris nimic bun de la *Howl și Kaddish*. La sfîrșit, după lectură, Bukowski i-ar fi spus lui Ginsberg: „Ginsberg, ești un om bun”, deși acesta se temuse că îl va trata de „poet academic” sau „poponar ochelarișt”. Iar Ginsberg și-l amintește pe Bukowski ca pe un tip „prietenos și agreabil”.

P.S.: Aș mai fi scris despre o întîmplare pe care o știu de la M. Ivănescu. Poetul care l-a inventat pe Mopete mi-a povestit cîndva că se adunaseră la dînsul Virgil Mazilescu și Cezar Ivănescu, iar la un moment dat, după consumul unei cantități considerabile de vodcă, Don Cezar a încercat să-l pocnească cu ranga din dotare pe Mazilescu, dar nu a reușit decît să-i spargă televizorul lui M. Ivănescu. Povestea s-ar putea să cunoască însă și alte variante, pentru că atunci cînd am auzit-o eram eu însumi nițel cam amețit...

## cărți în actualitate

**Despre noi și despre alții**

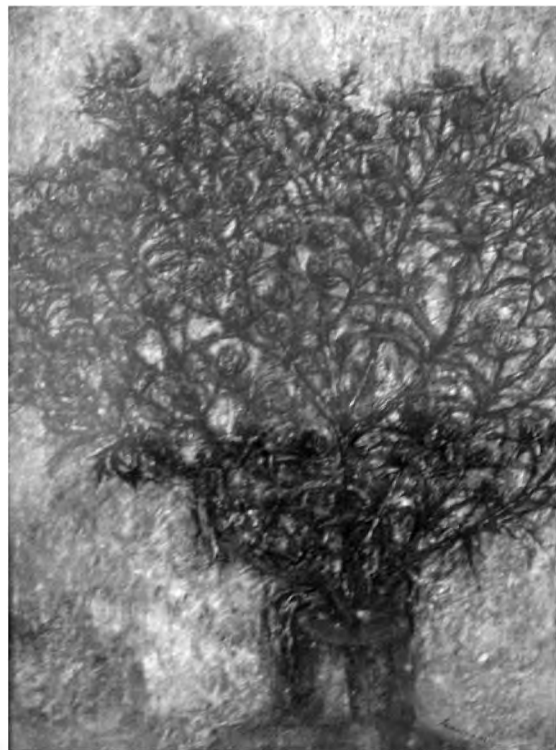
Florentina Răcățianu

Valeriu Anania, Aurel Sasu  
*Despre noi și despre alții*  
 București, Editura Curtea Veche, 2009

*Cât de egal cu departele este aproapele  
 risipiilor noastre?*  
 (Aurel Sasu, *Despre noi și despre alții*)

Bartolomeu Valeriu Anania este, fără îndoială, și dincolo de orice intenție encomiastică, un om ales. Numele în sine pare a-l fi predestinat unei existențe ieșite din comun, și numai o simplă investigație etimologică poate tenta fecunde interpretări. Anania provine din forma ebraică *Hananiah* și înseamnă „Domnul este norul, apărarea mea” sau „Domnul este îndurător”. Bartolomeu vine de la *Bartholomaios*, forma grecească pentru un nume aramaic care însemna, se pare, „fiul lui Talmay” (*talmay* fiind *zbârcit, brăzdat*). Iar Valeriu se trage din latinescul *valere* – *puternic, sănătos. Avem* printre noi, așadar, un om umbrat de Dumnezeu și brăzdat de timp, ce a uimit mereu prin forța cu care, transgredind contingentul, s-a ancorat obstinat de unicul reper salvator al acestei lumi. Un om-palimpsest, în care istoria a sedimentat texte succesive, care a traversat și a fost traversat de mai multe epoci.

Teolog și scriitor - poet, prozator, dramaturg, eseist, memorialist, traducător -, Bartolomeu Valeriu Anania este un om cu un parcurs existențial excepțional, descins parcă din viața eroilor romantici, devenit, cu sau fără voie, personajul cel mai tumultuos al propriei vieți. Să ne amintim că el este cel care, în pușcăriile comuniste, fără hârtie și creion, scria și corecta, recurgând la complicate exerciții de memorare, două piese a peste 10.000 de versuri, *Steaua zimbrului* și *Meșterul Manole*; același care, în timpul grevei studențești de la Cluj din primăvara lui 1946, tânăr călugăr, jongla cu recuzita și cu măștile lumii acesteia, lipind și dezlipind barba de monah pentru a păcăli vigilența Siguranței, dar care, în tot acest *theatrum mundi*, a știut să convertească spectacolul istoriei în spectacolul propriei deveniri.



Crâmpene ale acestei deveniri sunt propuse spre rememorare în cartea de dialoguri *Despre noi și despre alții*, semnată de Valeriu Anania și Aurel Sasu, carte apărută la Editura Curtea Veche, în colecția *Știință și Religie*, București, 2009.

Condei de o eleganță îndelung exersată, Aurel Sasu reușește să provoace, în paginile acestei cărți, un itinerar dialogic nuanțat, în care firul avatarurilor biografice creează dese volute introspective și confesive. Întrebările gravitează mai ales în zona interstițiului biografic, acolo unde viața trăită se întâlnește cu viața contemplată. Sunt supuse anamnezei, printre altele, momentul grevei studențești din 1946, de la Cluj, condusă de Valeriu Anania, conflictul celor două Arhiepiscopii Ortodoxe Române din America, „Academia de sub pământ”, de la Jilava și Aiud. Câteva figuri se conturează discret: Tudor Arghezi (despre care Părintele Anania crede că „vedea în mine ceea ce nu devenise el: un călugăr scriitor de literatură”), Ion Barbu (cel despre care aflase, dezamăgit, că, spre deosebire de Mallarmé, „al cărui ermetism poetic era spontan, funciar, matematicianul Ion Barbu își scria poezia mai întâi în stil limpede, controlat, ca pe o axiomă, pentru ca apoi s-o încifreze (desigur, tot lucid și controlat) în aceea pe care urma să o publice și pe care o citim noi astăzi.”), Zoe Dumitrescu Bușulenga, călugărită și devenită Maica Benedicta, Gala Galaction, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga și mulți alții care, filtrați de sensibilitatea lui Valeriu Anania, se recompun, inedit, din meandrele amintirii.

În intervalul a nu mai mult de o sută douăzeci de pagini, Aurel Sasu reușește să capteze unicitatea acestui „straniu interludiu” care a fost și este viața lui Bartolomeu Valeriu Anania. „Potrivit Scripturii, - spune Valeriu Anania undeva în paginile acestei cărți -, ne-am născut în eternitate și suntem condamnați să trăim în istorie, până ce, eliberați din ea, ne vom întoarce în veșnicie. Trăită astfel, viața poate fi un „straniu interludiu” (O'Neill) sau o „nostalgie a paradisului” (Nichifor Crainic)”. Cum se trăiește viața unei singurătăți asumate? Răspunsul îl dă, în câteva versuri tot poetul Anania: „*Unule nebunule, / Jocul clipei unul e. /*

*Ia-i singurătățile, / Vânt și fluier fă-ți-le.”*

Atât întrebările, cât și răspunsurile constituie, în sine, microeseuri. Sunt declanșate reflecții despre singurătate (dar, precizează Valeriu Anania-*monahos* asumat -, „omul nu poate fi singur atâta vreme cât își simte, alături, singurătatea”), despre „zgomotul deșertăciunii” lumii acesteia (atribut mai ales al unei generații frustrate de un ideal la scară națională), despre bucuria de a trăi, despre moarte, poezie, tristețe, despre *nepace* și criza identității (apanaje ale omului modern, a cărui unică cetate de azil rămâne ficțiunea), despre libertate, ca ispită a risipirii dar și despre libertate ca dat ontologic, (o libertate „cu punct de bifurcare” pentru om), despre suferințe de taină, despre minciună, despre cuvinte și, mai ales, despre tăceri.

Răspunsurile sunt marcate de amestecul specific lui Valeriu Anania de intransigență morală și căldură sufletească. Mai mereu situate la limita sfatului de taină, ele sunt uneori tranșante, sentențioase („Orice șovăială în credință e o înstrăinare de noi înșine” sau „Ca să fii tu însuși,



nu e neapărată nevoie să-l negi pe celălalt, ci să-l admiri.”), altele generează formulări apodictice („Dumnezeu - vector al nesigurătății”). Uneori vizează anecdoticul (savuroasele relatări despre Gala Galaction și Tudor Arghezi, printre altele), altele preferă discreția. De cele mai multe, deși evită ostentația efectului stilistic, cuvintele Părintelui Anania lasă să transpară vocea poetului Anania („cuvintele au alt regim de existență; ele mor prin uzură și se nasc din anamneză, într-o perpetuă înviere”).

Treptat, din jocul întrebărilor și al răspunsurilor se configurează imaginea unui om care pare a întruchipa exercitarea fructuoasă a libertății umane; un om de o forță vitală inepuizabilă, care a ales să îmbrățișeze viața plener, a cărui singură suferință secretă, mărturisită în paginile acestei cărți este aceea de „a ști că aici, pe pământ, nu voi avea și o a doua viață, spre a face tot ceea ce aș avea de făcut.”

Interesant este cum dialogul se deschide în polifonie, iar vocile celor doi interlocutori, alternând varii identități, împletesc registre diferite. Se întâlnesc în această carte filologul și teologul, laicul și clericul, credinciosul și duhovnicul, dar și sacrul și profanul, prezentul și trecutul, omul în căutarea răspunsului și cel care poate provoca, perpetuu, întrebări.

Ce a determinat, în esență, existența acestui dialog? „Voiam să aflu, de la cel ce le știe - mărturisește Aurel Sasu, inițiatorul acestei întâlniri în zona spiritului -, cum poți atinge pragul deznădejdiei la gândul suferinței celui alt, cum se limpezesc pădurile în amurgul cuvintelor de altădată și cum poate nobletea de a fi singur să nască veșnicia.” Așa se face că, adaugă scriitorul în nota introductivă - *Textul de sub agrafă* -, „Arghezian vorbind, cartea nu e o simplă alcătuire de întrebări și răspunsuri, ci o împerechere de gânduri. O înviere de amintiri, ale vieții și ale cărților, prin care, împreună, autorii au încercat să despecetluiască minunea dinlăuntru unei apropieri.”



# Secret și socialism. România de ieri și azi

Cristian Hainic

István Király  
*Fenomenologia existențială a secretului*  
Cluj-Napoca, Paralela 45, 2001

Când la inițiativa profesorului Király lucrăm mai mulți studenți în Cluj pentru lansarea versiunii românești a revistei Eristikon, nu aveam nici cea mai mică bănuială că „îndrumătorul” nostru s-ar fi ocupat de aceleași teme filosofice pe care eu abia începeam cu un interes sporit să le tatonez. Întâmplarea a făcut ca timp de mai mult de un an starea aceasta să se perpetueze, până când, accidental, o mică discuție despre Heidegger a prilejuit contactul cu teza dumealui de doctorat, care în anul 2001 a fost publicată într-o formă modificată la editura Paralela 45. Lucrarea este un exercițiu de gândire și de aprofundare a situației României de dinainte și de după Revoluția din 1989 și se prezintă ca un nod al reflecțiilor asupra unor teme precum timpul, limba, secretul, ascunderea etc.

Cel mai evident reper de-a lungul lucrării este filosofia lui Martin Heidegger, prezentată într-un continuu efort de a o aplica la cazul particular al țării noastre. În fapt, miza cărții lui István Király este de a oferi o filosofie aplicată, o „fenomenologie existențială a secretului” ca „deschidere așteptătoare” în cheie heideggeriană, prin care, cu puțin efort, cititorul va reuși să aștepte secretul fără a-i prefigura conținuturile, ci fiind pregătit să și le asume, oricare ar fi acestea (pag. 8). Dacă așa stau lucrurile de la început, atunci trebuie să recunoaștem că „destinul nostru istoric” ne-a confruntat deja, printre altele, cu „problema” secretului, ceea ce ar trebui să facă mai facilă o aplicare a filosofiei la tema lui. Însă, în aceeași cheie de lectură, aplicarea filosofiei la tema secretului nu presupune nici pe departe eliminarea tensiunilor născute din secret, ci tocmai asumarea acestora, ceea ce este oricum mai eficient unui filosof decât ridicarea întrebării privitoare la secret la nesfârșit.

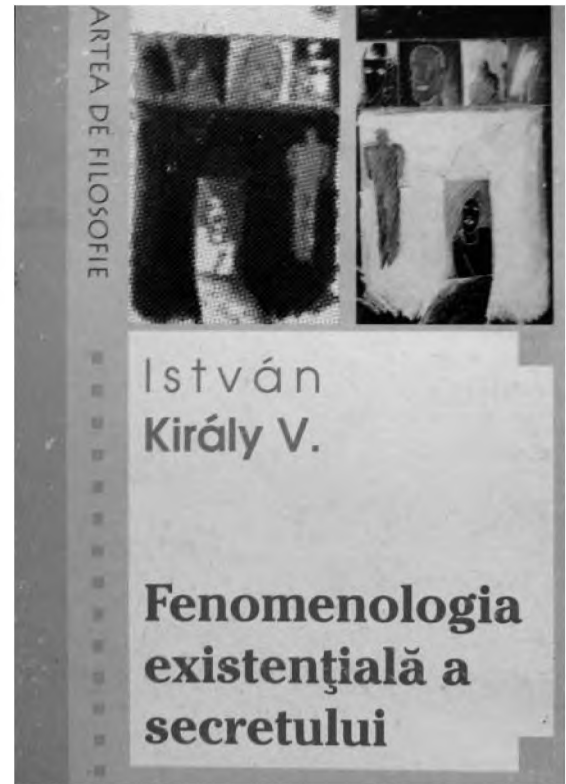
În și prin statul comunist, secretul este unul din factorii decisivi care ne-au articularat „destinul istoric”. El a produs o dedublare privat-public, în care intervine ca opus al sferei din urmă: pentru a respecta exigența fenomenologică impusă de la început, secretul va trebui păstrat într-o nedeterminare tocmai pentru a nu fi anihilat ca temă. În această situație, singurul mod de acces la secret ar mai rămâne însăși interdicția, care la rândul ei trebuie asumată și prin care, deci, secretul se vede extins. Adăugând la aceasta faptul bizar că legislația publică în statul comunist era „forma interdicțională publică a secretului de stat însuși” și, în același timp, comunicarea de date false era interzisă prin această legislație cu toate că *producerea* datelor era de la început falsificată sub forma „cifrelor de plan”, putem spune că întâlnirea dintre socialism și secret îi oferă acestuia din urmă șansa de a fi categoria centrală a întregii societăți (pag. 88).

Mișcarea se concretizează și într-un domeniu destul de familiar lui István Király, anume cel biblioteconomic. Aici avem exemplul fondurilor secrete (sau interzise?), adică pe de o parte listele de publicații interzise formate până în anul 1949, care incriminau întreaga producție din cele trei decenii anterioare ca fiind „șovină, reacționară și rasistă” și, pe de altă parte, prima listă care indica scoaterea din circulație a mai multor publicații „cu tact și discreție” (pag. 94). Aceasta a apărut în 1949

și era de uz intern; ea presupunea formarea unei administrații confidențiale și funcționarea la fel de confidențială a acesteia. În sistemul în care acea administrație urma să funcționeze (biblioteca, de exemplu), erau desemnate persoane „inițiate” și antrenate în mecanismul aplicării acestor interdicții. Ideea era ca prin interdicțiile secrete conducătorii comuniști să-și lichideze propriul trecut apropiat; astfel se face că în fondurile secrete ajung și cuvântări ale lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, Chivu Stoica și alții.

Odată „demonstrat” impactul general al secretului prin relieful unuia din multitudinea cazurilor concrete în care acesta a „funcționat”, terenul este pregătit pentru o abordare specific filosofică a acestuia. Pentru Király, Heidegger este cel care aduce în filosofie aplicarea a ceea ce spuneam la început că este acceptarea unei situații de fapt. De fiecare dată când descoperim o ființare (ceva ce este), se manifestă neputința noastră de a descoperi ființarea în întregul ei; acesta ar fi secretul pentru Heidegger. Manifestarea ascunderii a ceea ce este nu poate fi depășită prin idei sau gesturi, ci trebuie să acceptăm că ea face parte din însăși ceea ce este. Deci, omul care știe că este *Dasein*, că este prezent printre alte ființări fiind el însuși una din ele, întotdeauna va lăsa ființarea în întregul ei să fie în secret. De aici rezultă că noi, cei ce descoperim ființări, suntem într-un anumit fel guvernați de secret, iar experiența cea mai clară ce ne arată acest lucru este redată de angoasa lipsei de familiaritate cu întregul ființării. Astfel, discuția despre secret capătă acum o dimensiune ontologică, în sensul în care spune ceva despre existența noastră.

Fenomenologic vorbind, noi asumăm secretul ca ceva ce stă în fața noastră și totuși nu ni se livrează, așa cum o fac „nonsecretele”, însă cu toate acestea orice secret trebuie scos într-o anumită măsură în față (să fie „luminat”) pentru a ne afecta în vreun fel. României i s-a oferit secretul, adică „fostele” secrete ale comunismului, însă nu a adoptat nimeni o atitudine fenomenologică față de ele. De aceea acum suntem puși în situația în care privim „foste” secrete ale comunismului românesc și avem posibilitatea să facem ce nu s-a făcut până acum: să trecem peste ele. Căci, subliniază Király, într-un mod „cu totul ciudat și special”, trecutul în Europa Centrală și de Est *nu trece* (pag. 184). Noi studiem foste secrete prin dosare specifice, digerându-le pe fiecare în parte, ca secrete trecute care la momentul de față nu mai există. Ceea ce un fenomenolog ar trebui să aibă în vedere este, însă, că dacă insistăm totuși asupra unui secret ce a fost, nu secretul ca atare este pus sub discuție, ci „fostitatea” acestuia, care se află în afara timpului și nu „trece”. Am putea alegoriza fostitatea în felul următor: dacă cineva a fost obosit, noaptea s-a culcat și s-a trezit a doua zi dimineața fără a mai fi obosit, atunci oboseala lui a fost într-adevăr în timp și a trecut. Însă, dacă același om a fost obosit la volan, a adormit și a provocat un accident cu victime care se pedepsește cu închisoarea, fostitatea oboselei lui nu va „trece” niciodată. Ni se deschide, prin această mică alegorie, „temporalitatea desprinsă de timp” (pag. 207), dimensiune în care trecutul este oarecum simultan cu prezentul. Fostitatea (adică faptul de a nu mai fi ca atare la momentul de față) comunismului nu a trecut, ea persistă ca un fel de traumă și tocmai de aceea trăim cu toții adeseori sentimentul că „la noi”



lucrurile nu se schimbă.

Impasul ontologic (sau unul dintre ele) al românilor este destul de simplu de expus: nu am trecut peste o anumită durată de timp. Dar, insistă Király, nici nu vom trece peste ea dacă nu îndeplinim două exigențe (pag. 210): în primul rând să constatăm că ea *deja* nu mai este, iar în al doilea rând că ea *nicicând* nu va mai fi. Aceasta nu este o simplă contextualizare temporală, pentru că atitudinea propusă aici ține de o *sfidare* existențială la care tinde și psihanaliza terapeutică, adică o *sfidare* menită să-l ajute pe pacient să-și fixeze în trecut fostitatea. Societatea românească își trage o „stranițate viscerală” de la secret atunci când acesta rămâne activ și participant, iar ea (societatea) numai o „*fostă*” societate socialistă, în care „*fostitatea*” ei persistă. Soluția propusă în rândurile de mai sus pentru a trece cu adevărat de socialism nu este una pregătită pentru o „implementare” de orice fel, ci una menită a fi gândită într-o manieră în primul rând filosofică. De implementări legislative, economice, culturale etc. nu am dus lipsă în ultimii 20 de ani de reformă continuă, însă în aceiași ani chestionarea subiectului schimbării însăși a fost inexistentă. *Fenomenologia existențială a secretului* îndeamnă la un efort de a întreba și a gândi un răspuns la cum anume am putea efectua acea schimbare prin care trecem de oboseală a doua zi dimineața și nu rămânem „bântuiți” de ea după gratii toată viața.

Spre sfârșit, cartea ne prezintă un capitol-appendice ca și clarificare a manierei heideggeriene în care de-a lungul celor 280 de pagini cuvintele și limba ca atare au fost pe alocuri centrul meditației. Faptul că fiecare țară ex-socialistă și-a căutat după căderea URSS o filosofie specifică pentru a-și problematiza „propria șansă” este, în cele din urmă, o problemă de limbă. Această căutare de specific filosofic, înțelesă cum trebuie, nu este neapărat ceva rău. Filosofia „națională” ar trebui să pătrundă în resursele propriei limbi, astfel încât problemele care țin de o filosofie specifică unui popor să devină probleme ale filosofiei (și atât), cu condiția de a fi gândite cu aceeași profunzime, chiar dacă în altă limbă. Astfel este justificat efortul cu care atât traducătorul, dar și cititorul în limba originală parcurg un text filosofic, precum și efortul autorului *Fenomenologiei existențiale a secretului* de a aplica exercițiul gândirii heideggeriene la limba română și maghiară. ■

## comentarii

## Comunismul reciclat

Adriana Stan

Consumat cu foame de adevăr nonficcional în memorialistica recuperatoare a anilor '90, imaginarul cotidian al comunismului nu a făcut pînă acum obiectul exclusiv al unei panorame românești colective, de felul cum excelentul *Simion Liftnicul* al lui Cimpoieșu a mozaicat idiosincraziile tranziției. Chiar și în absența sintezei estetice, în distanța necesară căreia se interpun pe mai departe bornele răfuielilor etice, comunismul furnizează la nivelul tipologiei sociologice o prodigioasă materie ficțională, spre profitul multor proiecte românești actuale, de la mitologia periferiei la Aldulescu sau Bănulescu, realismul magic al lui Bogdan Popescu sau al Doinei Ruști, la vizionarismul cărtărescian schiopătînd pe potecile epicului. Mai mult, în condițiile urgenței traducerilor și a pieței internaționale de carte pe care ar urma să ne *branduim* un mesaj istoric personalizat dinspre est spre vest, recuzita de pionieri, cozi și dictatori, vizitată nostalgic ca la un târg de antichități, dă semne de *marketare* cu ubicuitatea clișeului. Carnetul de copil sovietic al lui Vasile Ernu sau sociologia facil simpatcă a lui Dan Lungu, de pildă, jalonează ceea ce Dan Sociu taxa cu ironie drept "capitolul obligatoriu despre comunism" în proza recentă, un trend de colecționare duioasă a obiectelor trecutului, fără metafizică și încrîncenări, pe tonul *soft* din *Good-bye Lenin*. Istoria eșuează în suvenir și dacă interbelic a fost deja intens estetizat la Humanitas în jurul unui topos al abundenței, comunismul poate fi, iată, prezentat cu fundiță roșie, patină și tîlc "Generațiilor care știu, /spre amintire /Generațiilor viitoare, /spre povestire".

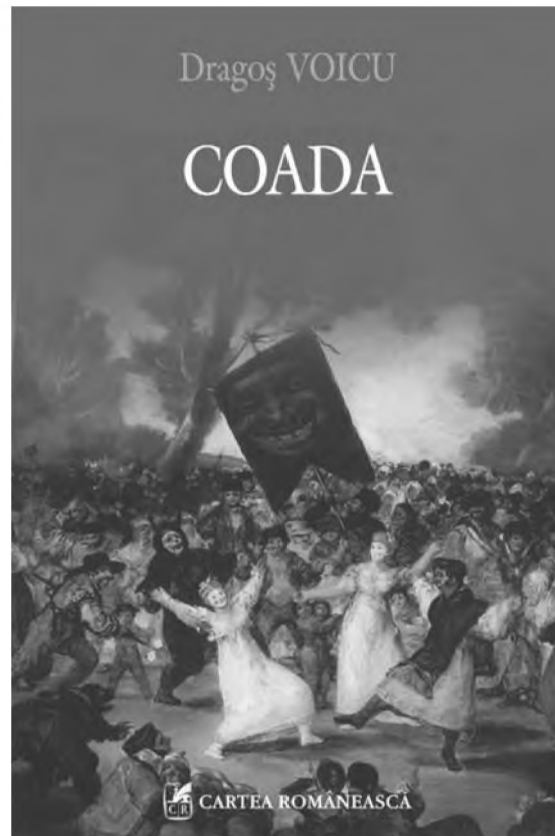
Cel mai rău e că Dragoș Voicu, premiantul la concursul de manuscrise al Uniunii Scriitorilor pentru tineri sub 35 de ani, nici nu face altceva decît să etaleze amintirile pe care le avem toți cei ce am mai prins un șoim al patriei sau o cravată de pionier. Inspirația vine lesne pe banda reportofonului la o adică și, sub umbrela încăpătoare a autenticismului, autorul n-are de ce să croșeteze prea artist la material. Prin urmare,



un imaginar de lemn rulează scene tipice cu tovarăși, milițieni, apartamente friguroase în care se ia curentul, practică școlară și cozi nesfîrșite, contabilizarea datelor e cam singurul procedeu de narare, iar montajul nu trece de nivelul de minimă agerime al reportajului antropologic. De altfel, veridicul sociologic, scos de sub teroarea imediată a politicului și transformat în obiect controlabil de reminiscență, e și ceea ce a atras numeroșii cumpărători ai romanului la cel mai recent târg de carte bucureștean. Cîțiva ani după senzațiile de import și gonflarea autoficțională a "ego-prozatorilor", o nouă categorie de public - și autori pe măsură - se reorientează de la fronda naturalistă a intimității spre basme pentru adulți, străbătute consolator de mituri ale supraviețuirii. De asemenea, o anumită confuzie între mesaj și realizarea literară, alimentate de prejudecăți subiacente cu privire la dreptatea prin memorie făcută vieții în comunism, a suscitat simpatie critică, fie ea și condescendentă, în jurul acestui debut.

Totuși, cu legea morală în tine, cerul de deasupra nu-i musai și mai înstelat, iar Dragoș Voicu se învrednicește, în ciuda bunelor sale intenții, cu unul dintre cele mai slabe debuturi ale ultimilor ani. Lipsită de inventivitate și simț narativ, deprimant de schematică, cu unice tresăriri de stil la modul obositor al exclamațiilor școlărești ("Ce mai alergau bicicletele!", "Ce suflet avea și domnul profesor ăsta!", "Ce mândru eram!"), dar cu suficiente debilități de coerență gramaticală ("Aveam și un comandant de unitate pe școală. El avea șnur albastru și era cea mai tare funcție pionierească"), mica sa compunere e o trebușoară de amator, pe care numai tendința generală de estetizare a istoriei ar fi putut să o promoveze la rang de roman. Atenț cu asupra de măsură la doza de existențial din scris, sistemul nostru literar e, în continuare, unul ce nu se împiedică de forma deficitară dacă miroase, în schimb, vreun "conținut uman" la mijloc.

Conținutul prezentat de Dragoș Voicu sub titlu implicit de frescă s-ar regăsi însă în orice manual de sociologie sau de istorie recentă. Pitorescul cu nuanțe ubuești al cotidianului comunist din scenele domestice, școlare sau comunitare e așadar efectul spontan sub care mentalul nostru își asumă realitățile istoricizate, și nu un merit al narațiunii *per se*. Afară de fidelitatea cu care transcrie tablouri tipice, eventual versuri pionierești ca să mai umple pagini, Dragoș Voicu are un singur clenci valabil literar, prin care ar fi putut executa un salt de bună calitate epică în absurd: coada la tacîmuri încolăcește de cîteva ori orașul și acaparează pe parcursul unui an întreg viețile oamenilor puși la rînd, devenind spațiul unde aceștia se ceartă și se împacă ad-hoc, se căsătoresc sau mor, țin sărbători, își împărtășesc păniile și visele. O partitură de realism fantast și grotesc verosimil pare să se deschidă cu această imagine inedită. Potențialul ei rămîne, din păcate, la nivel de idee, întrucît pe autor îl țin bateriile doar cît să se scalde în apele fade ale anecdotelor întîmplătoare. Inginerește și fără regie a timpilor narativi, cu ruperi inexplicabile ale perspectivelor sau digresiuni plecticoase, dar cu o neîndoieală - nu-i așa? - autenticitate a faptelor relatate, aflăm astfel cum se încălzeau oamenii iarna în



apartamente, la ce tertipuri recurgeau să facă rost de curent electric, cum încercau să se pună bine cu miliția etc. Deși se perindă destul de multe figuri, iar tentative de portretistică atașată, ușor *kitschoasă*, nu lipsesc (nea Marin e cu "pățurile", profesorul de matematică e filosofard și liricoid), nicio perspectivă nu însuflețește materialul documentar, cu atît mai mult cu cît naratorul protagonist însuși deține o penibilă (pentru vîrsta sa de școlar) capacitate de a trage învățăturile cele mai adînci din fragmentele de existență la care asistă.

Desigur, pe tarabele globalizate ale occidentului, comunismul reciclat în manufactură tragicomică e la mare trecere, cum o atestau și traducătorii străini intervievați în revistele de pe la noi, iar Dragoș Voicu, "expert" în managementul proiectelor la MAI, n-are cum să nu fie conștient de asta. Graba marșandizării formelor culturale autohtone se leagă deci de bovarismul internaționalist al scriitorului român dintotdeauna, deși nu-i străină nici de scăzuta forță literară a debutanților din proza ultimei generații, cu inspirația secată în a exploata stereotipul la îndemînă.

Căci, gîndindu-mă din nou la promovarea de care *Coadă* a beneficiat în lunile trecute (romanul are și un blog!), nu pot să nu remarc că dacă nasul nostru antielitist e de obicei prompt în a sancționa ca jocuri gratuite experimentalismele și sofisticările în literatură, îngăduința cu care e tratată orice însăilare sub prezumția de "autenticitate umană" apare, la cealaltă extremă, ca nejustificată și de prost gust. Anticalofilia impusă în proză de poliromiștii anului 2004 a degenerat, după epuizarea noutății sale subversive, în zodia facilului absolut. Cu exprimări de genul: "Cu roșiile pregătite în mână "zvârrrrrrrrrr!" aruncam după lume pe stradă. Preferam doamnele îmbrăcate în alb. Ce distracție strașnică!", gradul zero al literaturizării e practic valoare zero a literaturii. Brrrrrrrrrr!

# Bildungsromanul istoricului literar

Vistian Goia

Îată că proiectul ambițios al romancierului Teodor Tanco se află pe cale de a fi realizat. Romanul ciclic, *Cândva mă voi întoarce acasă*, plănuit în 4 volume, e scris mai mult de jumătate prin volumele I și II publicate în anii precedenți și prin volumul III, *Depărtări și îndepărtări*, apărut în acest an la editura clujeană Limes. Dacă unii dintre amicii scriitorului se îndoiu în urmă cu 3 ani, când prozatorul anunțase intenția sa, acum aceștia trebuie să bată în retragere. De aceea lui Teodor Tanco i se potrivesc versurile lui G. Coșbuc: *Sunt grei bătrânii de pornit, / Dar de-i pornești, sunt grei de oprit!*

Primul volum: *Tinerete pribeagă*, a surprins, pe plan psihologic, tulburările și peripețiile preadolescentului dezorientat de vârsta schimbătoare pe care o traversează; cel de al doilea: *Refugieri prin țara mea*, consemnează, ca într-un memorial de călătorie, reflecțiile tânărului, silit să migreze dintr-o provincie românească în alta, de evenimentele anului 1942, iar volumul al treilea evocă în special viața frământată a normaliştilor blăjeni în anii 1944-1945. Ultimul volum, la care lucrează acum, va fi, așa promite scriitorul, intitulat: *Acasă la Monor*. Oare, va fi chiar ultimul?

Dar să revenim la volumul 3: *Depărtări și îndepărtări*. El este, în bună parte, o "mică monografie" a Blajului, văzut de normalistul aflat în ultimele clase. În esență, romanul acesta, precum cele care l-au precedat, este unul "autobiografic", așa cum l-a numit scriitorul de la începutul ciclului. Așadar cititorul face cunoștință cu un "bildungsroman", axat pe treptele formării eroului, care este însuși prozatorul, care parcurge vârstele amintite, silit de ocupația maghiară să plece din Monorul natal. După multe peripeții, ajunge la Blaj. Aici descoperă o instituție școlară pe care nășădeanul o vede antitetice: pe de-o parte caracterizată prin bigotism și rigiditate în

viața de internat, pe de altă parte, constată profesionalismul și ținuta morală ireproșabilă a dascălilor, deopotrivă preoți și specialiști în diferite discipline.

Zilele elevului din cursul superior se succed schematic: orele de curs, munca la ferma școlii de la Cherețu, silențiu (meditațiile) pentru pregătirea lecțiilor din ziua următoare, prezența obligatorie la Capela școlii - dimineața și seara ș.a.m.d. Foarte rar elevii participă la acțiuni sau evenimente din afara orarului școlar: la culesul viilor sau al porumbului, la aniversarea a 25 de ani de la Unirea din 1918 sau la dezbaterile Societății de lectură, organizate pentru elevii din cursul superior. Aici se citeau primele scrieri literare: proză de inspirație rurală aparținând lui Dumitru Mircea, poezii de Aurel Gurghianu, critică literară de Aurel Martin ș.a. "Cenaclul" era condus de profesorul de limba română Dionisie Popa-Mărgineni.

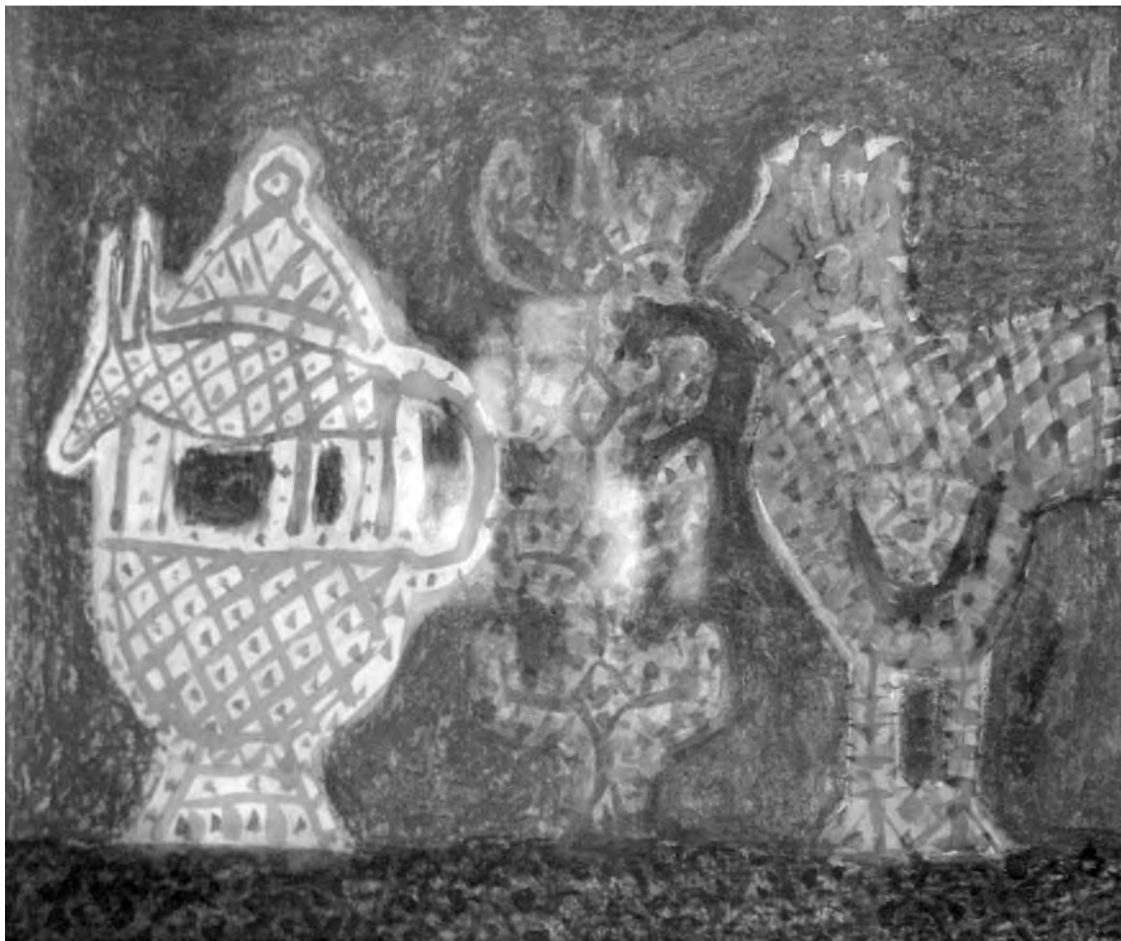
Discuțiile polemice îi prilejuiesc nășădeanului priviri retrospective, crâmpete de introspecție specifice tânărului de 18-19 ani, care-și caută identitatea la care visează, dar realitățile vremii îl determină să și-o schimbe mereu. În volumele anterioare, ambiționa, pe rând, să devină cioban, aviator, ofițer, iar acum se pregătește pentru a fi învățător, deși, în anumite momente, îl pândeste gândul călugăriei, ceea ce mi se pare firesc dacă luăm în considerare mediul școlar și religios specific Blajului dinaintea de perioada comunistă.

Conștient că un roman ciclic se reazemă, de la un volum la altul, pe niște personaje și filoane epice care-i asigură "curgerea" episoadelor și-i amplifică semnificațiile, prozatorul se silește să stăpânească mulțimea evenimentelor care inundă paginile romanului și, totodată, să confere relatării acel coeficient de "verosimil", fără de care opera epică de largă respirație nu e credibilă.

Coloana vertebrală este asigurată de însuși



adolescentul care se "citește", se condamnă ori se admiră în comparație cu cei din jur. Primește corespondență de la părinți, frați și cunoștințe de aceeași vârstă, visează iubitele care l-au făcut să-și descopere bărbăția, citește frecvent ziarele vremii și comentează cu colegii știrile contradictorii de pe frontul ce se apropia de granițele României etc. Așadar firul autobiografic este plin și dă senzația de autentic. Din punct de vedere psihologic și documentar, volumul al treilea este o reușită. Tot de vâna documentară țin și "notațiile" privind istoricul Blajului, Sibiului și Albei-Iulii, deși uneori scriitorul exagerează cu inserarea acestor "tablouri" retrospective, care fie rup, fie încetinesc narațiunea propriu-zisă. De aceea, cele mai interesante pagini din roman ni se par cele de autoanaliză psihologică a nășădeanului. Din ele desprindem opiniile tânărului despre colegi, preoți și profesori, apoi eforturile pe care le face personajul pentru a-și găsi identitatea printre școlarii blăjeni, deși trăiește intens cu nostalgia Monorului și Nășăudului, de care nu se poate îndepărta. Fizic și intelectual, el se află în "Mica Romă", însă sufletește a rămas în mediul natal. De aici, probabil, titlul acestui volum. Din perspectiva spațiului geografic, eroul e "departe" de toposul copilăriei, după cum, din punct de vedere temporal, simte că "se îndepărtează" de vremurile vârstei de aur. Tocmai această dilemă în care se zbate, fără a găsi, deocamdată, căile de ieșire și de limpezire ale tânărului aflat la "răscruce de vânturi", îl incită pe cititor să parcurgă paginile romanului. Pe de altă parte, nu-i putem trece cu vederea unele înclinații ale naratorului spre povestirea polițistă ori spre pitorescul relatării licențioase (vizita eroului la "Casa de toleranță" din Alba-Iulia, pentru a-și proba potențele sexuale!), aspecte care nu se potrivesc deloc cu mediul puritan în care viețuiau școlarii Blajului. Astfel de "găselnițe" psihofizice sunt proprii romanelor lui Mihail Drumeș, dar nu romanului ciclic al lui Teodor Tanco, scriere de altă natură. Probabil că ultimul volum din acest ciclu romanesc va aduce cuvenitele clarificări în traiectoria eroului său. Așteptăm!





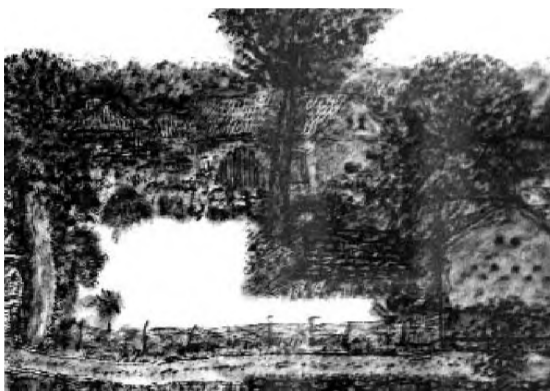
# Monsters Inc.

## Nomadism și teorie literară (III)

Horea Poenar

Suntem în măsură, în acest loc al textului, să schițăm o înțelegere a teoriei literare pe care, așa cum vom încerca să urmărim ceva mai încolo, o justifică reperatele principale ale acesteia din ultimele decenii. Teoria e creație și testare de concepte *impotiva* unei civilizații a clișeului. Aceasta din urmă are la rîndul ei propria înțelegere a teoriei (ce e simultan și o supunere a acesteia – o definire în marginea a ceva mai important); e vorba, simplificînd, de trei direcții convergente în construirea și justificarea unui real: acoperirea imaginilor (detensionarea acestora, reducerea lor la model sau la statutul de deviație față de un model), ghidarea vederii (transformarea în metodă, instrumentalizarea unei creații) și, păstrînd termenul lui Sloterdijk, manipularea *cinică* (prin ordine, instituționalizare etc.). Civilizația clișeului poate fi caracterizată cu un termen fericit ce îi aparține lui Elias Canetti: enantiomorfoză. Pe scurt, e vorba de interzicerea metamorfozei, obținută printr-o legislație a constantelor, a contururilor clare, precum și prin prohibiție socială, politică etc. Spre exemplu, pretenția unei democrații liberale de a oferi posibilitatea alegerii (prin turnir electoral) ascunde în fapt un adevăr inconfortabil: nu poți alege să schimbi societatea ce îți permite să alegi, sistemul democratic liberal. În zona literaturii, ca un alt exemplu, e ceea ce fac, în opinia postcolonialismului, disciplinele tradiționale de tipul literaturii comparate: permit apariția și vocea subalternului doar în măsura reglată de sistemul (metode, poziții, formațiuni discursive cu termenul lui Michel Foucault) acestor discipline. Enantiomorfoza e disimulată într-o aparență a pluralității, a variației, a multiplului. În realitate, e vorba însă doar de o protecție mai subtilă împotriva *monștrilor*. Situația e vizibilă cu claritate în zona politicului, dar e la fel de prezentă în cea a cunoașterii. Clișeele folosite (de genul esenței, realului, umanului etc.) protejează împotriva nomadismului și, în opinia lui Lacan și pe urma lui a lui Žižek, ascund existența unei fisuri care e tocmai Realul – ceea ce scapă oricărei simbolizări și nu poate fi prins, instrumentalizat în nicio metodă. Rezistența la teorie și reacțiile din ultimele decenii îndreptate împotriva teoriei literare urmează aceleași strategii, fie că e vorba de atacuri agresive, la persoană (afacerea Sokal, spre exemplu), fie că e vorba de desfășurări discursive ceva mai subtile (spre exemplu Antoine Compagnon în *Le démon de la théorie* unde, invocînd bunul-simț și îngroșînd pînă la caricatural poziții teoretice în special din anii '60-'70, pentru a-și putea argumenta diferența, nu face altceva decît să protejeze pozițiile instituționale ale unei gândiri sedentare amenințate de schimbare). E posibilă, deși nu își are locul în acest text, o istorie a acestor strategii. E de ajuns să precizăm cîteva dintre formele contemporane. După dispariția/disoluția societăților tradiționale, ale căror dogme și adevăruri nu mai funcționează, nu mai disimulează bine (sau *acolo* unde ele nu mai funcționează), are loc înlocuirea lor cu dimensiunea pragmatică, sub clișeul democrației liberale, a capitalului. Inclusiv în cazul țării noastre e tot mai vizibilă puterea banului care păstrează în sistem, reduce la minimum nomadismul.

Nu e vorba însă doar de fenomenul obișnuit al capitalismului, ci de inserția acestuia în ultimele domenii care mai păstrau o rezistență la clișeu (rezistență dovedită de mai '68, de reacția la războiul din Vietnam, de Piața Universității la noi): în cultură și educație. În România, ca de atîtea ori, e arsă substanța etapelor, datorită



intersectării unor sisteme discursive diferite. Pe de o parte, în cel cultural, e utilizat în continuare, cu o superficialitate intelectuală îngrijorătoare, *monstrul* relativist, pentru a simplifica (și elimina) sub protecția acestei etichete tot ceea ce încă ne e greu să acceptăm: renunțarea la ideea stabilității și universalității canonului, la ierarhia cultură mare - cultură mică, la principiul adevărului, cunoașterii raționale etc. Pe de altă parte, promovarea strategiilor economice occidentale recunoaște deschis subordonarea oricăror valori capitalului, chiar dacă imaginează promisiunea *electorală* a altor forme de cîștig (de tipul American Dream, spre exemplu). În siajul acestei intersectări, omul de cultură, profesorul, studentul etc. devin funcționari ai sistemului: nu mai slujesc Adevărul, ci interesele unei rețele de tip economic, social etc. Aparatul de stat se protejează împotriva unei generații de tip '68, care ar deține luciditatea critică și orizontul de cultură capabile să îl pună sub semnul întrebării, să provoace schimbări instituționale, politice și sistemice. Profesorul, doctorandul, studentul sunt judecați și etichetați, clișeizați după criteriul granturilor etc. Cercetarea și educația devin ultimul teritoriu înghițit de capital, cel din urmă spațiu pierdut, a cărui detașare și neimplicare economică permitea construirea unor valori mai puțin afectate de capital: zona din perspectiva căreia era posibilă *angajarea* nu în miezul unui sistem, ci în slujba unei idei, a unei libertăți, a unui set de principii. Educația suportă în prezent două noi tipuri de legitimare: cea economică (necesară pentru a permite funcționarea unor instituții, de tipul universităților, după jocul de piață al capitalului) și cea administrativă (accentuînd neîncrederea în profesor, prin valorizarea acestuia doar în interiorul unei birocrății ce permite parametri cantitativi).

Am schițat pînă aici, prin rîcoșeu, o opoziție pe care o putem folosi, didactic (altfel spus, fără altă pretenție decît cea a unei valabilități funcționale), pentru a avansa înțelegerea teoriei literare: între gândire nomadă (cu parcelările ei temporare, șterse odată cu modificarea

traectoriei) și gândire sedentară (arborescentă, parcelată, geometrică, metodică). Cred că teoria literară și-a schimbat în ultima jumătate de secol poziția dinspre *sedentar* spre *nomad*. Istoria ei sedentară conține toate dependențele care, deși dependențe ale teoriei, devin dependențe ale literaturii. E iarăși o chestiune de planuri. Cîta vreme planul teoriei literare e parcelat și în acest fel organizat de metode și sisteme discursive, planul literaturii este la rîndul său reglat de o funcționare limitată, care permite un control de un tip sau altul. Teoria literară ca și gândire nomadă vede/ caută în literatură ceea ce – deși deseori repetat, reteritorializat, parcelat de gândirea sedentară – rezistă, reapare, efectuează o nouă deteritorializare, permite creația, mișcarea, viteza. Desigur, interferențele, împrumuturile dintre nomad și sedentar există, sunt continue și fructuoase. Nu e vorba aici de a diferenția obiectiv, ci, cum ar spune Wolfgang Iser, istorico-funcțional. În limbaj deleuzian, pentru gândirea nomadă, punctul e un reper temporar între două linii, în timp ce pentru gândirea sedentară linia e doar o tranziție între două puncte. De asemenea, nu e vorba de a imagina o *altă* ierarhie, un alt mod de a valoriza. O înțelegere de acest tip e încă tributară clișeului, binarismului fundamental pe care Derrida îl identifică în gândirea metafizică. E mai degrabă o modificare, o metamorfoză (în ciuda încercărilor agresive de a o interzice sau limita) suferită de teoria literară începînd cu momentul post-structuralist. O linie de fugă ce permite luciditatea, ce face din teoria literară în fapt o teorie culturală, capabilă să evedențieze în celelalte sisteme discursive organizarea lor agresivă, aparatul de Stat care le parcelează. Pentru Jonathan Culler, cea mai potrivită definiție a teoriei literare este cea interdisciplinară: capacitatea de a produce efecte (chiar și numai de vizibilitate) în alte planuri, în alte domenii. Este ceva, firește, *monstruos*.

În filmul lui Nikita Mihalkov din 1991, *Urga*, relația dintre nomad și călător este văzută cu nostalgia unei lumi fără viitor. Nomadul este cel tradițional, sortit marginalizării și dispariției odată cu noile generații. Spațiul liber, creativ este înlocuit de dezolarea spațiului parcelat, inclusiv cel vizual (televizorul cumpărat de nomad e un aparat de Stat, o gândire sedentară care închide toate liniile de fugă și, prin capacitatea sa de a acoperi orice geografie posibilă, tinde să permită un unic limbaj, un unic vocabular). Pentru Agnès Varda în *Sans toit ni loi* (1986), personajul principal feminin nu e un nomad tradițional, ci unul produs de necesitatea de a rezista la sistem, la strategiile de înregimentare. Personajele sedentare din film sunt *expuse* și în același timp atinse de Mona Bergeron. Monstruozitatea lor nu e însă vizibilă decît din această perspectivă a nomadului, prin linia sa de bruijă a aparatului de Stat.

La fel, teoria literară din ultimele decenii. Văzută ca monstru, atacată ca atare, ea nu face altceva decît să expună monstruozitatea sistemelor, a inerțiilor și a civilizației clișeului în care trăim, cu un vers al lui Allen Ginsberg din 1954, „there in the grave/ or here in the oblivion of light”.

(continuare într-un număr viitor)



## istorie literară

# „Superromanul” lui Victor Valeriu Martinescu

Ion Pop

(Urmare din numărul trecut)

Parcurgând și opera poetică a lui V. V. Martinescu, m-am izbit și personal, nu numai o dată, de situația inconfortabilă în care poetul se pune afișând astfel de atitudini și ipostaze înalt-meditative, cu uz abundent de concepte prevăzute cu majuscule, fără a reuși să se elibereze de o anumită fascinație a „filosofării”. Patosul discursiv e mereu conectat la linii de (prea) înaltă tensiune ideatică și a trăirii, încât versul acela de amplitudine whitmaniană despre care am mai vorbit, capabil adesea de a transmite autentice încordări ale trăirii „plurale”, de subiect dezlănțuit nietzschean în îmbrățișarea frenetică a lumii, este tot atât de periclitat de propria retorică insuficient controlată. E, îmi pare, vorba aici și de o anumită lipsă de *gust*, de o redusă capacitate de a distinge între nivele ale trăirii autentice și surrogatele ei de factură *kitsch*, de o periculoasă confuzie de planuri. Patosul clamării autenticității este real, destule versuri – ca și pagini – din acest „superroman” îl transmit convingător, numai că acele căderi în cogitațiunea pretențioasă, cumva diletantă, insuficient cultivată și exersată, în ciuda ariei foarte largi de referințe culturale – sapă la temelia credibilității lor și împing în derizoriu multe inițiative care păreau promițătoare.

Cum se poate deduce și din cele spuse până aici, V. V. Martinescu jonglează destul de alert și inventiv cu tot soiul de convenții literare, însă nu e în stare să-și coordoneze eforturile spre desenarea unei imagini în care toate aceste procedee „demascate” să devină productive în ordinea unei viziuni, fie ea și slăbite, asupra lumii. Trama epică este, cum spuneam, fragilă, nerăbdarea de a sări de la o mască la alta a personajelor produce confuzie, amalgamul generic are în compoziție „materii” disproporționate asociate și stângaci dozate. Pe anumite secvențe, fie de reflecție eseistică, fie de schițare a unor situații și personaje, prozatorul se mișcă nu numai dezinvolt ci și cu profit pentru substanța ideatică și de „reprezentare” umană a universului său. În postura de „ziarist”, când împrumută, de pildă, masca „Domnului Presă”, dovedește nu puțin talent ironic și sarcasm pamfletar. Nu-i ies rău nici unele situații grotești, precum cea în care dialoghează foarte doct, sub impunătoare încărcătură livrescă, două personaje aflate la... toaletă, apoi întâlnirea și dialogul lui Salvum Ollak Ossim cu un amic ziarist, împreună cu care pune la cale treburile zilei, călătorind în tramvai, sau o altă întâlnire-dialog, cu Adma Kalypigos... Dar, mai ales, destul de ampla secvență a „interviului” pe care autorul-jurnalist i-l ia lui Miss Luc, președinta Federației Curvelor Profesioniște din țara Kalup, în care sunt abordate imense probleme existențiale, Lumină, Adevăr, Dragoste, Sex, Viață, Dor, chestiuni politice (Parlamentul Sintetic, Statul Dirijat, cu trimitere, desigur, la dictatura regală a anilor '40), naționale și, nu în ultimul rând, literare. Sunt pagini comparabile, pe numite porțiuni, cu verva pamfletară și gustul pentru grotesc și absurd, caricatură și spectacol burlesc din prozele lui Tudor Arghezi. Poate că între Țara Kalup și Țara de Kutu s-a produs o coliziune productivă...

E interesant că, pe fondul de viziune grotescă absurd-hilară, sunt puse, în doctele reflecții ale Președintei, și chestiuni literare dragi lui Victor Valeriu Martinescu, într-o variantă a meditațiilor sale eseistico-poetice mai vechi. Iată, câteva formulări cu care suntem deja familiarizați din lectura prefeței la *Cele dintâi știri despre v.v. martinescu*: poporul, acum kalupian, „năvălit numai în această suită de adevăruri logice”, ar trebui să alimenteze la izvorul „Ideii-Logos”, la un „act de prezență, nu prin termeni, nu prin noțiuni, nici prin formule și date, numai prin suflet și cu sufletul”, cuvânt și viață ar trebui să fie una. Aplicată la poezie, sexualitatea ar arăta cam așa: „În poezie, actul sexual și procesul fecundației Cuvântului sunt evidente și oferă toate posibilitățile cunoașterii reale. Mai ales în poezia-eseu, unde viața sexuală a Cuvântului e intensă, continuă, uluitoare, unde pentru Cuvântul realizat, fecundat și posibil roiesc milioane de cuvinte să-l capteze, să-l spargă, să-l fecundeze și să-i dea expresie”.

O poetică „vitalistă”, care apropie până la identificare „planul primar” despre care va vorbi Bogza, de cel verbal, este astfel aproximată, iar situarea acestor reflecții în cadrul prea puțin poetic și în gura numitei Președinte îi conferă procentul de relativizare ironică cu care ne-am obișnuit deja la acest autor. Măcar în treacăt, e de notat că accentele puse pe trăire, experiență, energie vitală, fecunditate, organicitate etc. sunt comune, în esență, cu cele vehiculate de „trairismul” generației '27, așa de atașată literaturii „autenticității” în opoziție cu noționalul, logicul, lumea adevărilor „silogistice”, abstracte. Când, în secvența reflexivă intitulată *Ethos. Țara noastră reală*, va relua chestiunea, o invitație de pe prima pagină va suna în felul următor: „Te redă propriei tale biografii”, iar în textul-motto vor apărea sintagme precum: „Mărturisirea scoate de pe conștiință petele; deficit salutar de moraliști masculini și de moraliști feminini”; sau: „Mărturisirea... dă liber parcurs tuturor pornirilor preafirești, ceea ce înseamnă încă zece ani în plus de trăire autentică, de autenticitate în superlativele vieții”... și astfel de exemple ar putea fi înmulțite.

Cu propoziții ca acestea, autorul *Cocktail*-ului se plasează cu evidență în aria sensibilității autenticist-avangardiste, dat fiind permanentul acompaniament al popunerilor „pozitive” de „poetică” asociată planului elementar-existențial de către atitudinea de frondă, cu sfidări spectaculare ale sistemului de valori constituit, consfințit instituționalizat. Atacurile, când mai brutale, când fin ironice la adresa Academiei, a lumii scriitoricești și a convențiilor literare promovate de ea, a codurilor de bune maniere sociale, a încremenirilor ideologico-politice dogmatice (statul dictatorial, puritatea etnică), adică, în genere, a oricăror forme oficializate, mai mult sau mai puțin conformiste, ale existenței social-culturale, îl înscriu clar pe prozator printre spiritele nesupuse al avangardei. Relația de „ostilitate” amintită la început e permanentă, cu toate excesele caracteristice unui spirit caracterizat pe drept cuvânt drept mai curând anarhic (Ion



Simuț), tentat mai degrabă de răsturnări decât de proiecte pozitive. Când le schițează totuși, el cade tot într-un fel de retorică apropiată de cea a avangardei, împingând la extrem „programul” și teatralizându-și postura și discursul, structurat ca tiradă accentuat retorică și cu o gesticulație pe măsură.

Avangardistă este și amintita relație tensionată cu cititorul, permanent agresat, sfidat, disprețuit, umilit. Un *Aviz important* de pe primele pagini ale cărții atrage atenția că: „Persoanele cu nervi slabi, suferinde de insuficiență prematură a glandelor endocrine și de pronunțată debilitate intelectuală, sunt insistent rugate a nu citi scrierea de față. / Autorul nu răspunde de eventualele accidente mintale”. Sau: „Nu scuipați pe jos în timpul lecturii: vă răspândiți prostia, cea mai periculoasă dintre bolile sociale”. Și încă: „Rugăciunea bunului autor: ferește-mă, cerule, de cetitori, că de celelalte animale știu să mă apăr și să mă păzesc”... Geo Bogza avusese și el pornirea de a sări din paginile cărții și de a-l strânge pe cititor de gât...

Iată, așadar, că „avangardistul de unul singur”, care a fost Victor Valeriu Martinescu, neafiliat decât accidental vreunei grupări de avangardă constituite, a participat de fapt, din marginalitatea lui, la acel „spirit al epocii” caracterizat prin frondă, nesupunere, sfidare a convențiilor literare și nu doar literare. Înzestrat cu destule haruri, n-a știut, însă, să și le cultive și administreze cu suficient spirit (auto)critic și să-și închege o viziune mai credibil conturată. Relativizând prea mult, pe de o parte, și alunecând fără control în filosofarea pretențioasă și emfatică, și-a subminat, poate fără să vrea, terenul de idei pe care și-a propus să cheme și alte spieite ale timpului său. Compozitul său *Cocktail* rămâne, așadar, o scriere de fundal, fără multe reliefuri demne de marcat pe o hartă literară foarte exigentă în reperatele ei, dar nu e mai puțin un document semnificativ pentru vremea ea însăși eteroclită în tendințele sale spirituale.

## imprimatur

## Divertismentul subversiv

Ovidiu Pecican

Dacă ar fi să se țină seama de criteriul cantitativ, s-ar putea crede că George Arion se identifică, din întreaga lui producție livrescă, cu romanele integralei Andrei Mladin. *Detectiv fără voie*. *Laudatio pentru romanul polițist* include narațiunile *Atac în bibliotecă*, *Profesionistul*, *Țintă în mișcare*, *Pe ce picior dansați?*, *Prefer căpșuni*, *La o vedere*, *Misterul din fotografie* și *O răpire*, nemaipunând la socoteală prologul (*Criminalul suprem*) și epilogul. Înșuși faptul de a-și concepe creația romanească într-un ciclu grupat în jurul aceluiași protagonist are, în literatura noastră o valoare în sine, căci nu este vorba doar de ticul implementării în sol autohton a unui reflex din sfera polițierului (de la Poe cu Dupin și Conan Doyle cu Sherlock Holmes la atâția contemporani ce fac din această revenire a eroului lor un mit propriu), ci și de o perseverență laudabilă, de care nu mulți confrăți au fost în stare. Titu Herdelea al lui Rebreanu este, într-adevăr, o apariție recurentă în universul prozei lui Rebreanu, dar el nu ocupă nicidecum locul central. La Sadoveanu, în *Frații Jderi*, lucrurile stau altfel, dar acolo contează nu atât Ionuț Jder, cât mai cu seamă personajul colectiv, clanul Jderilor ca atare. În schimb, chiar genul în care se ilustrează referențial George Arion conține și alte nume de autori care, urmând același calapod al continuității unei construcții romanești plurale în jurul aceluiași detectiv, au atins performanțe notabile: Rodica Ojog-Brașoveanu cu a ei Melania, cu Minerva Tutovan sau chiar cu logofătul Andronic, Petre Sălcudeanu cu „Bunicul” sau Tudor Mușatescu și al său – parodic – Conan Doi onorează, cu toții, în chip stăruitor și cel puțin stimabil, pariul acesta. Printre ei, totuși, Andrei Mladin al lui Arion pare să fie singurul bărbat aflat la maturitate care nu persiflează și nu este persiflat, chiar dacă nu umorul (ironic și chiar sarcastic) îi lipsește. Totodată, față de „bunicul” sălcudenian și Minerva doamnei Brașoveanu, Mladin este un deslușitor de enigme provenind din zona civilă, nu un reprezentant al ordinii constituite și instituționalizate. În consecință, el este o voce a societății civile, unul dintre noi, cei dinafara sistemului. În virtutea meseriei sale de bază, aceea de jurnalist, investigațiile țin de un firesc și de un orizont al plauzibilității, fiind doar o extensie – e drept, îndrăzneată și pe cont propriu – a acestuia. De aceea, el întruchipează și efortul individului solitar de a se împotrivi mecanismelor sociale opresive, anonimizante, extrăgându-se aproape involuntar, la început, dintr-o mulțime fără identitate, dar dovedindu-se curând, în cursul evenimentelor, un chip cu o identitate precisă. Nu în ultimul rând, Mladin apare ca un român al anilor '80 – faimosul deceniu al dictaturii – prin felul lui de a vorbi și de a gândi, opunând inteligența și libertatea asocierilor susținută de un vocabular pe măsură (ca printr-o adaptare a sarcasmului metaforizant de tip Philip Marlowe, trimiterea s-a făcut deja).

Cel mai bun roman pe care l-a scris autorul este însă chiar primul pe care l-a publicat și, totodată, cel care inaugura ciclul Andrei Mladin. *Atac în bibliotecă* (1983) are un titlu care te duce cu gândul la intriga – polițistă, și ea – din *Numele trandafirului* de Umberto Eco. Loc de studiu prin excelență, biblioteca pare destinată sublimării materialității în studiu, meditație și asceză intelectuală,

nicidecum crimelor. Și totuși, un titlu de factura aceasta amintește atât de arderea cărților, cât și de faptul că un asemenea atac putea fi – cum și era în anii '80, în România – unul împotriva bibliotecii înseși (Ceașescu sistase toate investițiile necesare dezvoltării fondurilor de bibliotecă prin alimentarea cu carte străină și în ultimii ani ai dictaturii, din norma bibliotecarilor făceau parte și descinderile la sate, delegațiile în numele propagandei de partid). Alegând un asemenea nume pentru romanul său, George Arion transforma titlul unui roman polițist într-un avertisment deghizat, dar semnificativ, pentru cine voia să îl înțeleagă. Nu altceva făcea, în aceiași ani, în planul creației lui romanești, Marin Preda cu „cel mai iubit dintre pământeni”, o parafrază clară după encomiastica de serviciu a regimului care aluneca, la sfârșitul anilor '70, tot mai decis către dictatura personală; dar una sarcastică, fiindcă era aplicată lui Victor Petrini, filosof idealist fără noroc, om abandonat de istorie în subsolurile ei fetide, consolată prin iubirile unor femei numai în parte și doar din când în când. Urmând – conștient sau instinctiv – același model ca Marin Preda, romancierul (debutant pe atunci) Arion opta pentru o formulă de roman care, într-un regim polițienesc opresiv, nu putea fi interpretată decât tot ca un sarcasm raportat la realitatea politică. De astă dată, însă, ținta s-ar putea să fi fost tocmai modul de funcționare al sistemului în cadrul căruia toți cetățenii erau posibili delincvenți, trebuiau ținuti sub urmărire, iar anchetele erau departe de a fi inocente. Or, eroul romanului, un ziarist, constrâns de împrejurări – anume, înscenarea unor crime în apartamentul lui, spre a-l incrimina –, sparge monopolul aparatului de stat în această zonă de interes public și se substituie anchetatorului instituit de regim, rezolvând el însuși problemele. Desigur, schema narativă în care eroul este, totodată, inculpat și salvator, aparține recuzitei genului și a fost lansată de romanul de gen prin autori și titluri sonore. Dar meritul lui George Arion este că, ambientându-și tema în România vremii, el propunea cititorului o tratare care îi indica acestuia că numai prin inițiativa, inteligența și acțiunea justițiară ar putea depăși impasul său existențial, care era și unul civic și politic. Pe scurt, Andrei Mladin propunea prin exemplu propriu oricui dintre noi să înceteze să fie complice la o crimă care, aidoma scenariului unei piese de E. Ionesco, permitea cadavrului celui ucis să se umfle în fundalul locuinței fiecăruia, ducând la asfixie morală, poluând printr-un sentiment difuz – dar crescând – de complicitate viețile tuturor.

Din acest punct de vedere, pot fi de acord cu Tudorel Urian că „... aceste romane ale lui George Arion erau fals-polițiste, sau polițiste în măsura în care și despre Don Quijote se poate spune că este un roman cavaleresc” („Înapoi la parodie!”, în *România literară*, nr. 6, 2005). Nu accept însă ca validă formularea după care Arion „nu făcea decât să pună în lumină locurile comune ale literaturii și cinematografului polițiste – la fel de îndobitocitoare ieri, ca și astăzi – și să ofere imaginea amuzant grotescă a felului în care se adaptează situațiile și limbajul acestora la peisajul anost al vieții cotidiene din România anilor '80”. Diagnosticul rămâne oarecum superficial, fiindcă într-un moment de tăiere ideologică a punților



către Occident, a proceda doar în acest fel, adaptând și acimatizând la România ceașistă un gen de situații ce păreau rezervate lumii anglo-saxone, se semnala că acea lume, reper al normalității și libertății democratice în acel moment pentru românii „sateliți” ai neostalinismului, putea învia și la noi. M-aș distanța, totodată, și de diagnosticul sever, rezultat dintr-o respingere pesemne organică a genului – măcar că la noi a fost ilustrat de autori de vârf, precum Rebreanu și Mateiu Caragiale –, care vorbește despre „locurile comune ale literaturii și cinematografului polițiste – la fel de îndobitocitoare ieri, ca și astăzi”. Să fim serioși! Nu enigmistica literară, care te face atent la orice poate însemna un indiciu pentru descifrarea rațională și logică a unei violări a normalității, este îndobitocitoare.

Nu este, desigur, cazul de a pune pe umerii formulei romanului detectiv tot ceea ce nu putea duce restul literaturii acelor vremuri. Dar ar fi foarte nedrept să se treacă total cu vederea potențialul subversiv al genurilor așa-zicând „minore” – sau „marginale” –, precum *thriller*-ul sau proza *science fiction*, cele care, în acei ani, permiteau cititorului român să respire, alături de cărțile câtorva autori curajoși mai cu seamă la nivelul simbolic sau al limbajului romanelor lor (Breban, Buzura, din când în când Petre Sălcudeanu). Astăzi, când se poate vorbi deschis despre toate aceste lucruri, o face chiar autorul, descriind în termeni romantici raporturile dintre protagonistul ciclului său și ambianța istorică în care se mișcă: „Un sistem opresiv. Mizerie, foame, frig. Oameni înfricoșăți. Unul dintre ei – Andrei Mladin. E urmărit, e terorizat, e agresat. Singura lui salvare – fantezia. Refugiul său – aventura. O vreme este Erou. O vreme refuză să mai dea cuiva socoteală. Dar, la sfârșit, este readus la tăcere. Sistemul se dovedește mai tare” (coperta la ediția hard cover a ciclului *Detectiv fără voie*, Ed. Crime Scene Publishing, 2009). Nu este mai puțin adevărat, însă, că romanele centrate în jurul Andrei Mladin nu rămân prizonierele istoriei, iar valoarea lor nu este una exclusiv istorică. Se pot citi cu bucurie astăzi ca și ieri, dincolo de apetitul marcat sau îndoielnic pentru sondarea lumii înlocuite de revoluția din decembrie 1989. Există un soi de actualitate perenă a problematicei minții umane care dezleagă enigme, precum Oedip postat în fața Sphinx-ului, răspunzând întrebărilor acestuia, care face ca romanele lui Conan Doyle, ale Agathe Christie sau ale unor autori care scriu chiar astăzi să se citească dintr-un interes autentic față de întâmplările evocate și stilul punerii în pagină, indiferent de ambianța istorică evocată.

Expedierea interesului narațiunilor detectiv sembrate de George Arion în zona stilisticii parodice – cum socotea Gheorghe Tomozei, poate



din pricini strategice, de neutralizare a vigilenței cenzurii, dar cum socotesc și alții, mai recent - nu se susține. Este clar că, sub acest raport, Arion acceptă provocările stilistice ale genului, de la Chandler la San Antonio, dar stilul nu devine nicio clipă protagonist în locul eroului. Romanele autorului nu sunt, astfel, în primul rând parodice nici măcar în raport cu limba vorbită pe stradă sau cu formulările lemnoase ale oficialilor.

Oralitatea din ele se subordonează nevoii unei narațiuni alerte, interesate prioritar de evocarea credibilă a vieții mediilor sociale prin care poartă. În acest sens, un alt roman de George Arion, *Necuratul din Colga*, unde același Tudorel Urian observă că, "Pe lângă referințele la romane și filme polițiste din cărțile mai vechi, autorul mai adaugă aici una: rubricile de fapt divers din presa scrisă și din emisiunile de știri ale televiziunii", socotind că acest arsenal îmbogățit nu izbuteste să înscrie un salt în evoluțiile stilistice ale gazetarului convertit la proza de ficțiune. De fapt, ceea ce merită înregistrat în legătură cu această înnoire este mai degrabă efortul respectabil al autorului de a-și dezvolta talentul, mărind fanta prin care privește lumea și incluzând în ea cea mai importantă sursă prin care aceasta se constituie într-o lume eliberată de monștrii opresiunii: discursul liber și neînhibat al jurnalisticii.

Și paleta subiectelor lui George Arion s-a diversificat. *Spioni în arșiță*, "... descrie iubirea imposibilă dintre doi spioni aflați în tabere diferite în Sharm El Sheikh, locul unde se desfășoară acțiunea romanului", făcând saltul către o problematică globală, ambientată înafara României, în contexte flamboaiante. *Necuratul din Colga* atacă problematica ecologică, vorbind despre „Un oraș din nordul țării, o fabrică de țigări dar și crime pe bandă rulantă - cinci-șase, neelucidate - legende readuse în actualitate spre profitul nu se știe cui, tabere secrete de instrucție, înconjurate de garduri de sârmă ghimpată, afaceriști veroși, politicieni corupți și extremiști, polițiști incompetenți, o populație terorizată...” (*Business magazin*). Abordarea este radicală, orizontul narațiunilor a devenit de-acum globalizarea, ieșirea din rada portului autohton a navei literare a lui George Arion s-a produs deja, după cum proclama Alex Ștefănescu, spunând că prozatorul "se transformă, dintr-un Raymond Chandler al României, într-un George Arion al Statelor Unite. Și aceasta nu numai pentru că plasează acțiunea narațiunilor sale în America, ci și pentru că, prin felul cum scrie, satisface, virtual, exigențele oricărei edituri de peste Ocean, a oricărei edituri occidentale în general".

Adaug la toate cele de mai sus că George Arion este unul dintre puținii autori români care nu numai că au înțeles, dar au și mijloacele de a transpune în faptă această înțelegere, că pentru a-ți asigura existența într-o literatură cam amnezică, nu te poți bizui decât pe vizibilitatea permanentă. Alături de autorii români sprijiniți de Gabriel Liiceanu prin intermediul politicii inteligente de marketing de la Humanitas - anume, Gabriel Pleșu, H.-R. Patapievic, Mircea Cărtărescu, Lucian Boia și el însuși -, Arion reușește să își asigure prezența în librării și pe tarabe, reluându-și textele de până acum în diverse formate, reunindu-le în funcție de constelația căreia îi aparțin, propunându-le în formule cât mai atrăgătoare.

sare-n ochi

## Impresii din Ungaria

Laszlo Alexandru

"Simț enorm și văz monstruos."  
(I.L. Caragiale)

eram și-așa indispus de neodihnă. Vara trecuse pe neobservate. Lucrasem pînă la Istovire, iar vacanța se încheia prea devreme. Ideea unei vizite de două zile, la Budapesta, mi-a apărut ca o soluție de alungare a gândurilor negre. Realitatea românească era oricum suprasaturată de vești alarmiste despre criza economică, reducerea salariilor, spectrul șomajului, ori scandalurile fabricate de presă și politicieni. Simțeam nevoia să las toate acestea în urmă și să mă destind.

Vremea se anunța frumoasă, mașina zbură lin pe șoseaua asfaltată. După trecerea graniței, în difuzoarele radioului s-au strecurat transmisiunile posturilor locale. Iată prilejul de-a ne familiariza cu situația. Aflăm astfel, la buletinele de știri, că tocmai a fost arestat un comando care, în ultimele luni, a atacat noaptea, cu puști de vânătoare și cocteiluri Molotov, și a incendiat diverse case și așezări de romi. În aceste atacuri muriseră șase oameni, numeroase bunuri fuseseră distruse, iar o fetiță de 13 ani, care asistase la evenimente se afla, grav rănită, la spital, sub paza strictă a forțelor de ordine. Comandoul era condus de doi frați, dintre care unul luptase ca voluntar în războiul din Bosnia, iar celălalt fusese polițist. În cursul descinderii trupelor speciale, a fost găsit un adevărat arsenal, de arme și hărți de luptă care stabileau strategic următoarele ținte. În ciuda evidențelor, trei dintre cei patru arestați contestau însă ordinul de arestare preventivă. Dacă acesta nu urma să fie confirmat de instanța superioară, suspjecții erau puși în libertate.

Ne-am oprit din drum în fața unui supermarket, pentru necesarele cumpărături mărunte. M-a frapat, la intrare, aspectul unei bande de cartier. Erau adolescenți rași în cap, cu blugi murdari și peticiți, purtînd cercei în nas sau într-o buză. Deși am trecut cu indiferență pe lângă ei, m-au urmărit o vreme privirile lor pline de ură și dispreț. Dar am ajuns cu bine seara la destinație, într-un cartier pașnic și plin de verdeață. Am descărcat bagajele și am parcat în dreptul ferestrei, sub un felinar.

Ne pregăteam să pornim, în dimineața următoare, la plimbare prin capitala Ungariei. Coborînd să luăm mașina, i-am găsit totuși geamurile din dreapta umplute de scuipați. Gîndul ne-a spus că e o răfuială mai proletară, din categoria sancțiunilor grobiene de pe la noi, din cartierul Mănăștur, unde dacă ocupi locul altcuiva, riști să te pomenești cu surprize neplăcute. Dar parcare nu era rezervată de alții, locuri libere mai erau lângă noi, pe cine deranjașem oare?

Am plecat în vizită la rudele situate în cealaltă extremitate a Budapestei, într-o localitate turistică. Am aflat aici că, în ziua precedentă, întreaga zonă fusese blocată cu dispozitive de poliție și luptători antiteroriști, veniți să supravegheze reuniunea Gărzii Maghiare. Era vorba despre cunoscuta organizație naționalistă de extremă dreaptă, recent scoasă în afara legii prin decizii ale Tribunalului și ale Curții de Apel din Budapesta. Totuși, cîteva mii de indivizi îmbrăcați în uniforme negre și cizme de piele, afixînd pe piept tricoul și în

priviri fanaticismul pe care-l mai văzusem, agitau drapele și lătrau discursuri nervoase. Le promiteau tuturor că vor apăra Ungaria "pe plan fizic, moral și intelectual". Tinerii suporteri de-ai lor mărșăluiau și depuneau jurăminte înfocate de adeziune. Camerele de televiziune îi urmăreau surescitate. Ofițerii de poliție - veniți să disperseze adunarea neaprobă a unei formațiuni politice interzise - se topeau în bilbieli confuze, întrucît totul se desfășura pe o proprietate privată, iar sfera lor de autoritate fusese depășită.

Seara vedem un talk-show, la un post de televiziune din Capitală. Un fost judecător la Curtea Constituțională, acum ieșit la pensie, precum și un tînăr specialist în drept constituțional condamnă la unison, cu energie, acțiunile abuzive ale organelor de poliție, ce urmăriseră altminteri cu priviri speriate, din depărtare, reuniunea extremistă. Iar gazetarul "mediator" al emisiunii îi batjocorește grosolan pe politicianii care, mobilizînd efective polițienești împotriva unei manifestări ilegale, ar fi discreditat imaginea autorităților publice și ar fi irosit în mod nejustificat banii statului.

Sîntem hotărîți să plecăm în ziua următoare. Ieșim cu valizele, dar cînd deschid portbagajul constat că, în locul cumpărăturilor făcute cu o seară înainte, îmi mai lipsește și roata de rezervă. Mașina fusese spartă. Mă consolez cu gîndul că îmi voi cumpăra acasă o altă roată de rezervă și dau să pornesc motorul. Observ că, sub volan, hoții au făcut o gaură cît pumnul, au smuls sistemul de contact, și-au conectat propriul mecanism contrafăcut și s-au legat cu un laptop la computerul de bord, în tentativa de-a fura mașina. Din fericire, a intervenit sistemul de siguranță, care a blocat definitiv aprinderea.

E duminică dimineață. Poliția vine greu la fața locului. Laboratorul criminalistic se mișcă și mai lent. Cu întocmirea actelor de constatare, se scurge o jumătate de zi. Pînă la urmă găsim și un depanator auto, la un preț special, care se deplasează pînă la noi pentru a constata că nu e nimic de făcut: mașina trebuie transportată, pe o platformă, la un service acreditat. În cursul zilei de luni, aflu de la specialiști că nu există posibilități de reparație. Piese distruse trebuie înlocuite cu altele, noi, comandate la fabrica din Germania, care le produce cu caracter de unicat și le trimite în decurs de o săptămînă.

Plec din Ungaria la bordul unui autobuz cu pasageri. De-abia aștept să iau o gură de aer proaspăt, să regăsesc cu entuziasm criza economică, reducerea salariilor, spectrul șomajului, ori scandalurile fabricate de presa și politicianii din România.

## poezia

## Ion Scorobete

## De dragoste

în câmpul de harfe magneziale  
trupul mi se revarsă  
ca o descărcare  
de ultrasunete în trupul tău  
înfierbântat se încinge  
planeta  
arborii își alungă tristețea în partea  
opusă lizierei  
somnia se jertfește rotund în uitare  
de sine  
ne amestecăm gleznelor  
simțurile plescăie divinatoriu  
într-un melanj conectat  
la proprietățile fibrei  
cele rele și cele bune își dau mâna  
peste gardul mut din  
preajma jocului  
în plină noapte soarele dogorește  
prin pătratul ferestrei  
se adună în fruct  
miezul  
pentru povestea care se coace  
nevinovat  
în peisajul structurii  
cu atâtea replici  
ce se vor risipi aidoma

## Terapeutică

eros îmbracă orice vesmânt care  
alungă inapetența  
camuflat în colacul rădăcinilor  
filiforme  
își reglează pulsul  
alternează culorile vie cu cele  
șterse  
verdele crud din miericica pietrei  
sărută razele blonde cu miros  
de lapte  
îmi deschizi o poartă  
de aripi  
prin care focul din mine întreține  
vălvătaia ce te-a cuprins  
deshibă trucuri esențiale la  
ordinea zilei  
se infuzează dibaci prin porii  
acestui moment  
repară formula inițială căci te  
văd cu alți ochi  
transportată  
când își răspund chemării  
feromonii

## Nimic

primele acorduri ale simfoniei  
patetice se împletesc din  
târcoalele  
pe care le dă moartea  
ființei  
fie prin zăpada prea albă care  
induce beatitudine fie  
un ricoșeu dens în hemoglobina  
structurii periferice  
când ușoare insanități derivă  
în punctele moi și  
mă asistă în fereastra sorții

de la primul țipăt  
în areal  
încât accentele imprimă  
culoarea  
cea mai vie pe șevalet  
căci par a tâșni întrebări cum atena  
din țeasta elementelor  
la foc încins cum  
se combină iluziile exponențial  
până merg într-acolo  
că nu se disting  
de iese zero  
prin epitetul fulgurant ale  
sângelui ars  
în creuzetul secundeii

## Fructe

arboarele pe care-l culeg se insinuează  
în treptele casei  
de pare fără vârstă  
că-l văd deșirat pe pânza cenușie  
a întâmplărilor  
mulțumit că poate oferi  
o bucurie simțurilor  
ce se lasă stârnite  
în această decadă de august  
apoi, vorbește cu fructele sale  
nu despre adevăr  
sau rațiunea de a fi  
după cum întinde brațele  
spre necuprindere  
ci, despre înțelesul acestui interval  
de libertate  
care se dăruie prin simplul fapt  
de a se regăsi  
ca parte din întreg

## Constelația umbrei

despre ce e ascuns în inimă vorbește  
privirea  
căci o aud zăbovind în cumpăna  
acestui amurg cu mișcări  
aplicate  
asupra unghiului obosit la  
interior

despre umbră vorbește drumețul  
precum ar absorbi lumini  
din noapte  
linia translucidă pe care se coase  
rana unei plecări  
imnente deși  
conturul tăcerii pâlpaie prin  
punctele  
din care va răsări mâine  
spre dimineață  
o verticală proaspătă  
suficient de neatârnată pentru  
cauza ei

## Portret

în urmă e muntele atipic  
prezentului  
arboarele șlefuit pe viața  
uzată  
apoi segmente de nefericire ca  
umbre ale țesutului



înlocuiesc perspectivele  
care nu se cuvin pentru această  
vegetație alpină

și covorul de nisip în argintul  
apei  
până sub piatra din coloana  
sinelui ce coboară  
grea în tălpi  
de-i simt centrul de greutate  
în bulbul rahidian  
prin genunchiul curbat amplu în  
liniile  
din portret

în fine, zgomotul unei frunze abia  
deschise  
în aventura ei  
cum lovește cu sevele  
în articulații  
și provoacă lumea organică la  
un nou test

## Finalmente

în ou tresare zborul  
aripi de catifea se modelează  
pentru aerul tare al ascensiunii  
semnează originea reflexă a  
acelui perpetuum  
ce mă fixează între extremele  
miezului,  
între pendulul care rectifică  
erorile  
ca în moara de râu  
a lui șchiopul din bălea  
la care măcinam cu mama  
boabele anului  
iar grăunțele sângerău  
de arșiță  
prin funcția elastică a vântului  
în strunele căruia  
cântă de-a pururi un avantaj  
deși apa în prelungirea umilă a  
brațului  
lichid  
e stăpână a roții  
mai sus de calea bătrână

## Pelerinaj

la templul din marginea râului  
pietrele oglindesc apa care  
le-a scădat și încă trece



cu bisturiul printre  
sedimente

chipuri bântuite de forța nevăzută  
a focului scăpătat  
din retorta acestei zile  
privesc înlăuntrul ființei  
amalgamul de fapte prin care  
s-a urzit drumul  
ce ipocrit nu duce înainte ci  
ocolind stânca în dreptul  
inimii  
coboară  
dintr-un răspuns în altul  
bizare  
prin secvențele întipărite în memorie  
la originea codului

### Eseu

înainte de a se fi ficționat pe sine  
amărășteanul scrib  
îl creionă de El asemenea  
sieși  
dar în vesminte exotice și toiag  
cu barbă de stăpân  
și îi așează în grai legile  
de plasmă  
și compasul  
căci spuse nu poate zădărnici  
cruzimea naturii însă după minime  
experiențe găsi cui reproșa  
nevredniciile-i  
de ieși din obișnuință în marginea  
drumului  
în tentativa unei guri de aer

eu la poalele acestui munte  
de răfuieli opintesc  
pe stâncă propriului zbucium  
rezemat de umbră  
într-o poveste ce și-a pierdut somnul

### Exercițiu

în umbra ierburilor de munte  
bărbatul îi demontă  
jumătății  
pe rând piesele anexe  
vesmânt cu vesmânt  
până la floare care  
umedă se dăruie  
într-un exercițiu neaș  
dar femeia încremenită  
socotindu-i coastele se dumiri  
că e bucata lipsă astfel  
excitată  
în complementaritatea genului  
începu a se obloji cu ierburi  
de leac  
până se rotunji pătimaș

### Arc

întâmplările de care nu mă pot  
îndepărta  
se admit matematic într-o mirare  
de aripi ce-și caută echilibrul  
cum înaintez  
între travaliul meu desuet  
și liniștea celestă  
a bunului Simedru  
descins ca o parabolă a vocii  
copacului

din fereastră  
un arc reflex prin citoplasme  
mă cuprinde  
în iureșul blând de semne  
încât se virusează spațiul zilei  
de duminică

### Semn

în rezerva acidă în care m-ai plantat  
Doamne  
să gust și eu din mărul

atât de des citatului tratat al fugii  
de lume  
- ca poveste ce sfidează legea  
simțului comun -

tocnesc  
din duzina de ierni  
un cerașaf înghețat de poeme  
care picură îndârjire în caloriferul  
nevopsit  
pe care-l protejez ca pe un elogiu  
adus bătrânului meu părinte  
despicat de-un bolid  
pe banda de coborâre a opelului  
în dumbrava lui octombrie  
veșted

ca abia de-i gădesc un occipital  
lângă teiul cu bicicleta  
cum se lasă întunericul pe asfaltul  
de AND îngropat

### Sens

invulnerabil e doar acest nod  
permeabil  
cuvântul  
în care înoată sensurile  
și din care demarez în umbra  
coloanei de copaci  
cum o amfibie dintre  
flori de cireși când încă  
știu că zăpada pleacă încet  
încet  
și tot mai mult  
până ce ochii lumii  
mă strâng cu privirea de le simt  
în oase  
râvnă de a se înghemui  
în palma strânsă pumn



**emoticon**

## Un tren providențial

**Șerban Foarță**

Prietenă de familie (e vorba de familia soției mele, Mia), Tanti Catrinel era o doamnă cu picioarele, cum se zice, pe pământ, - în ochii căreia treceam, pesemne, drept ratat: nu chiar o hahaleră, dar pe-aproape.

Mă cunoscuse în ianuarie '65, când eu și tânăra-mi pereche (pe care o știa dintotdeauna) nu isprăvisem încă facultatea.

Cred că în sinea ei nu consimțise la mariajul nostru cam prea intempestiv, eu nesatisfăcând-o nici estetic: eram, ca și acum, cam scund și nu îndeajuns de chipeș. Or, ea, ca fostă soață de ditai colonel, dansase odinioară, la Cercul Militar, cu floarea corpului ofițerimii noastre.

Știa că mă ocup cu scrisul (indeletnicire discretă și suspectă); iar ea, al cărei interes, mai mult monden decât artistic, era opera cu dive și juni-primi, nu mă putea privi decât pieziș, - în ciuda faptului că, îndeobște, mă osteneam să-i fiu simpatic.

Locuia, de câțiva ani, în București (cu nou-i soț, fost avocat și, ulterior jurist consult, cum se spunea pe vremea aia, al Operei din Timișoara, și

una dintre cele două fiice ale ei, proaspătă oboistă în orchestra Filarmonicii bucureștene), o casă bătrânească, n apropierea aceleia a lui Luchian, de pe strada, parcă, *D. I. Mendeleiev*, care debușă în marea Piață zisă *Romană*, din buricul capitalei.

Acolo, prin aprilie '70, aveam să poposesc, în compania bunului meu prieten Daniel Turcea, în scopul unui împrumut de 25 de lei. Eram în criză pecuniară și am fi vrut să prelungim taclaua din barul, nu prea scump, din preajmă.

Vizita noastră, scurtă în principiu, devenind una armenească, Daniel, pe când ne beam marghilomana din cești cu dungă conabie (!), i-a făcut portretul în creion, creion subțire, oboistei (cu care se cam cunoștea din nu știu ce împrejurări), zăbovind, fir cu fir, asupra învoaltei sale coame ebenine.

Altminteri, faptul că-i cerusem, la plecare, cu împrumut, o modică bancnotă, va fi fost unul de natură să mă scoboare și mai mult în ochii primitoare gazde, - fie și dacă, n zațul negru al ceștilor amândurora, de cafea, dumneaiei văzuse succes și împliniri: un viitor, adică, luminos.

Anii trecuseră, apoi, „mereu mai greu și mai brutal”, fără ca eu să dau prea multe semne de (nu-i așa?) onorabilitate. E drept că publicasem, între timp, niscaiva cărți subțiri de versuri, ba chiar și un eseu asupra dificultoasei poezii barbiene, - inaccesibile, în rest, prietenei noastre de familie.

Când s-a produs un mare mic miracol: tot mai mămoasa tanti Catrinel, intrând, prin '82, în vorbă, într-un compartiment de tren, cu „un bărbat frumos și falnic, mamă!”, acesta, ce mă cunoștea din scris mai mult decât din viață, mă lăudase în exces, - astfel încât uimita călătoare ținuse să i-o spuie, telefonic, mai întâi soacrei mele și, apoi, în vizită la Timișoara, Mieii și mie, într-un sincer, chiar lăcrimos, extaz admirativ.

Aceasta, cu atât mai mult cu cât elogiul feroviar venea din partea unui domn înalt și zvelt, ca un actor de operă sau cinema, - profesor de literatură nu doar la noi, ci și-n Italia.

Ceea ce, n treacă fie spus: rima cu *talia*, n dublu sens, a insului distins din tren.

Căruia, oricât de frumos avea să scrie despre mine, apoi, în cărți și florilegii, îi port recunoștință, mai cu seamă, pentru această pledoarie, spontană și, în gândul său, fără repercusiuni concrete, a cauzei unui absent.

Numele domnului din trenul în care mi-au crescut, subit, acțiunile, e *Marin Mincu*.

## proza

## Pietre

Ion Lazăr da Coza

Unii oameni se seamănă ușor și definitiv. Ei mulțumesc pentru tot ce li se oferă, fie necazuri, fie bucurii.

O astfel de persoană era și Valeria. Frații ei muriseră de mici. Ea scăpase de atacul poliomieltic doar cu un picior care creștea mai scurt și mai uscat. Bine i-a fost în copilărie când încă nu-și conștientiza infirmitatea, apoi, crescând, un zâmbet trist și resignat s-a încrustat pe chipul nu frumos, dar nici urât. Și acolo avea să rămână toată viața.

Codanele de seama ei începuseră să iasă în lume, iar în casele lor, în nopțile lungi de iarnă, se făceau șezători. Și Valeria se ducea la horă, dar stătea pe margine, lângă fetele trecute, lângă cele prea urâte ori prea sărace. Ea nu făcea parte din niciun grup. Avea doar un picior țepăn, atrofiat și mai scurt ca celălalt, pe care îl trăgea discret după ea. Știa că nu va fi invitată vreodată la joc de vreun flăcău, dar nici viață de pustnică nu vroia să ducă, așa că, pe lângă ieșirile în sat, stabilirea împreună cu maică-sa o zi din săptămână în care să-și invite suratele la șezătoare. În ziua prevăzută, spre seară, puse aluat la dospit fiindcă avea de gând să facă turte coapte în vatră, iar urciorul cu rachiu îl așeză pe sobă, ca să fie fierbinte când or veni flăcăii. În zadar, câinele lor, priponit în lanț, nu lătră măcar o dată în seara aceea. Valeria adormi greu, plângând cu nasul în cergă. O dureau mai mult lacrimile mamei decât afrontul primit.

După eșecul acelei serii, care ar fi echivalat cu primul bal, ea nu dezarmă și începu să cultive prietenii cu și mai multă sârguință. Adesea se autoinvita la șezători organizate de celelalte fete, însoțită fiind mereu de mama ei. Aceasta, noaptea târziu, când se destrăma șezătoarea, făcea invitație gazdei:

- Să vii și la Valeria mea la șezătoare că, uite, noi am venit la 'mneavoastră chiar și nepoftite. Joi, joi după sfântul Neculai vă așteptăm...

O șezătoare era considerată reușită dacă invitații rămăneau până la miezul nopții. Musafirii Valeriei plecară cu mult după acest reper convențional. Din acel moment nu mai avea voie să facă invitații personale. Se știa în sat că joi seara, din două în două săptămâni, la Valeria se face șezătoare. Fetele mai mari, mai pretențioase, nu-i călcau pragul, în schimb le reproșau cu răutate flăcăilor ce făceau acest lucru:

- Aseară ați fost la pocita lu' Ploscuță, mă?!... V-o fi făcut cu sita?...

- Ne-o fi făcut și cu fusul, așa cum faceți toate. Cui îi pasă?... răspundeau sfidători unii flăcăi; alții, roșind, negau că ar fi fost pe acolo.

Nu multe case puteau să se laude că-și tratează musafirii. Valeria găsea întotdeauna ceva pentru suratele ei, pentru flăcăi. Uneori făcea mici turte coapte în vatră, alteori fierbea grâu în lapte sau fierbea porumb. Flăcăilor le dădea în plus o căniță cu rachiu fierbinte. Cu toate acestea, precumpănitor era faptul că tinerii aveau intimitate. Șezătoarea se ținea într-o odaie mare, luminată de o lampă cu abajur și de câteva lumânări de seu. Mamele care își însoțeau fiicele rămăneau în odaia părinților Valeriei. Peste ei intrau doar când hărmlăia era prea mare sau spre sfârșitul șezătorii, când începea jocul. Se înțelege că flăcăii nu erau niciodată invitați. Fetele care vroiau să se vadă cu cineva anume lansau tam-nisam către acel cineva informația că, spre exemplu, mâine seară o să meargă la cutare sau la cutare fată la șezătoare.

Flăcăul se înfrăța cu doi-trei inși de leatul lui, altfel n-ar fi făcut față ironiei fetelor, și intrau făloși peste acestea târziu în nopțe.

Uite așa, Valeria își făcuse un cerc mărișor de prieteni. La ea era poate singura șezătoare unde veneau trei-patru cete de flăcăi. Aceștia îi erau atât de familiari încât la sfârșitul șezătorii când, sub trilurile unui fluier se încegea sârba sau hora, se prindea și ea neinvitată, ca orice fată. Ba unii dintre ei, cu nonșalanță, o luau la câte o învărtită și nu se poate spune că nu se descurca. Dacă între cei patru pereți era invitată la joc, în niciun caz vreun flăcău nu ar fi avut curaj să o cheme în miezul zilei, în hora mare din mijlocul satului. Valeria nu pune la inimă acest ghimpe.

Într-una din aceste seri, pe când se pregătea în odaia părinților să ofere porumbul fiert, se simți trasă de mână și silită să se așeze în poala unui bărbat mai în vârstă:

- Ce mai faci? întrebă acesta, încercând să fie foarte dragăstos.

- Sărut mâna. Bine. Mulțumesc de întrebare...

O străfulgerare a unui gând o făcu pe Valeria să se cutremure. Omul care o ținea strâns în brațe era tatăl lui Sabin. Sabin era un fudulache. Așa îl catalogaseră suratele ei. Și când gura lumii nu are dreptate? El începuse de câțiva timp să îi frecventeze șezătorile. Se strecura printre flăcăi, se așeza pe o margine de laviță din cel mai întunecos colț al odăii și de acolo, abia acum realiză Valeria acest lucru, o supraveghea cu oarece ură în priviri. Profitând de faptul că strănsora ce o țintuise în brațele acelui bărbat mai slăbise, Valeria se ridică și luă un mănunchi de linguri de lemn, luă ceaunul plin cu porumb fiert și-l duse în odaia tinerilor. În timp ce așeza tuciul în mijlocul odăii, pe pardoseala de lut, din mână îi erau smulse lingurile. Firesc, ele nu ajungeau pentru toți așa că și le împrumutau cu cea mai naturală bucurie, chiar dacă acolo era un adevărat concurs de mâncat grăunțe fierte. În veselie generală, nimeni n-ar fi observat că Sabin nu participa la lupta cu lingurile și poate nici acum nu i-ar fi fost observată absența dacă...

- Surato, nu mănânci cu noi? Sau ne-ai pus farmece?...

- Ehe, surioară dragă, dacă aș cunoaște descântece - șopti mai mult ca pentru sine Valeria, dar privind-o pe sub gene pe Sabin - aș face să rămână departe de mine oamenii cu inimă ascunsă...

Aceasta a fost ultima vorbă spusă de Valeria prietenilor ei din fetie. În duminica următoare, Sabin a venit cu părinții lui și au luat-o. „Au luat-o” e un fel de a spune, căci el rămase în casa Valeriei, ca un burete de iască pe o tulpină verde cu puțin și nevinovat putregai.

Cum leagă soarta firele și cum trage ea ițele, nimeni nu știe. Chiar a doua zi, cât îl țineau bojiocii, crainicul primăriei urla pe ulițele satului:

- Rezerviștii să se prezinte mintenaș la comisariat! Măine! Măine rezerviștii să se prezinte negreșit la comisariat, că-i bai!... Deocamdată, fără haine și mâncare!...

La nici două săptămâni, Sabin, cu o bocceluță în mână, încadrat de părinții săi, pășea spre gară îngândurat și speriat. În urma lui Valeria plângea încet într-un colț de broboadă. Îi era milă de Sabin. Știa, oricât de copilă ar fi fost, că războiul e căinos. Dinspre gară începu să se deslușească triste cântece de cătanie. Sabin se opri, zicând sec și apăsător:

- Du-te acasă!

Valeria nu aștepta un sărut de rămas bun de la Sabin, dar măcar o îmbrățișare, o atingere cât de mică ar fi trebuit să primească. Drumet de te afli la un așa drum necunoscut, și străinul cel mai străin ți-e frate.

- Dumnezeu să te aibă în paza Lui, bre Sabine!

Nici surâsul galeș, nici lacrimile nu l-au făcut pe Sabin să zăbovească lângă Valeria. Aceasta privi un timp în urma lui, ca un câine în lanț ce-și vede stăpânul plecând din curte, apoi se urcă într-o râpă și de acolo îl urmări cum se aruncă din mers, împreună cu alți rezerviști, în vagoanele ce cărau chereștea de brad, în port. Mocănița, pușcând greu, ca o foale din iad, dispăru vinovată în defileu. Valeria își așteptă socrii ca să îi consoleze, însă aceștia o ignorară mai ceva ca fiul lor. Totuși, soacră-sa, timp de o lună, a venit și a dormit, nopțe de nopțe, în același pat cu ea. După ce i-au fost infirmate speranțele, soacra s-a repezit asupra Valeriei și i-a șuierat:

- N-ai fost în stare să rămâi gravidă, vacă ce ești!

Timpul, în vreme de război, parcă pășește pe cărările ce îl duc înspre gheenă. Valeria nu-și mai vizita socrii. Din scrisorile camarazilor lui Sabin mai afla câte ceva despre el. Și tot de pe la alții a aflat că a fost lăsat la vatră, când i-a sosit timpul, și că se ține închis în casă. Tăcută, strângea din umeri, dar de fiecare dată inima îi tresărea când câinele hămăia în băătătură. Săptămânile treceau nepăsătoare și la urechile ei ajungeau tot mai des vorbe cum că Sabin s-ar fi încurcat cu o văduvă de război.

- Mai bine cu ea, decât cu pocita lu' Ploscuță!...

- Ești ne bună, muierel! ți-pă cu turbare tata lui Sabin. Aia are două copile! Și cât pământ are vādana lu' Bavalete!?

Sărăcia văduvei, dar mai ales o bătaie zdravănă primită de la tatăl său, l-au alungat pe Sabin de pe nisipurile mișcătoare ale îndoielii, dându-i gândul din urmă.

Într-una din seri, pe când la măsura joasă, rotundă, cu trei picioare, Valeria, alături de părinții ei, așezați pe scaune mici, lua cina în tăcere - seceta lăsată de pustiul de război parcă uscaseră și limbile oamenilor - ușa se deschise încet. Un val de aer rece îi cutremură pe comeseni. Lampa, speriată și ea, pâlpi a agonie. Greu se încheagă imaginea lui Sabin în cadrul întunecos al ușii.

- Luat-ar dracu' de javră, de ce-ți dau eu mâncare?! șopti la adresa câinelui o înjurătură grea tatăl Valeriei, apoi, dregându-și glasul, se răsti către Sabin: Ce mă', ce te strecori ca un pândar?!

- Sara bună, mormăi Sabin ignorând iritarea socrului său și, fără să aștepte să fie invitat, luă loc pe un colț ferit al patului.

- Hai la masă, îl îndemnă soacră-sa în loc de răspuns la binețe.

- Am mâncat la mine-acasă! îngână apăsător Sabin.

În ciuda faptului că omul care stătea pe colțul patului nu era nici măcar Sabin-fudulache, cel de la șezătorile ei, Valeria începu să tremure toată. Trăsăturile de om ascuns, de modărlan cu mațele încălcite, se accentuară pe chipul lui. „Dacă asta e voia Domnului, fie!” răsună în adâncul sufletului ei, pentru a doua oară, această sentință.

- Să-mi dați siliștea de peste vale ca să facem o casă acolo, că n-o să stăm aici cu toții...

- Ți-om da-o, da' casa ți-o ridică singur.

- Și cu cine vreți să ridică afurisa aia de casă? întrebă Sabin, privind-o pe Valeria ca pe o nevolnică.



- Eu, când m-am însurat, aveam casă făcută de mâinile mele. Nu m-am însurat ca un sărăntoc înfumurat.

Sabin se aruncă nervos în picioare, însă văzând că teatrul jucat de el nu are decât o spectatoare tăcută și umilă, pufni ca un vițel mic și prost căruia i-au intrat furnici roșii pe nări. Își opri privirea încruntată undeva într-un colț mai întunecos al odăii. Terminându-și cina, Valeria se ridică de la masă. Treburile imediate o aduseră pentru câteva clipe lângă Sabin. Întâlnindu-și privirile, amândoi au rămas, preț de o răsuflare, buimăciți. Valeria crescuse atât de mult încât Sabin acum abia îi ajungea la umăr. Încercat din toate părțile, părăsit de suflul lui mic, acesta nu găsi în mintea lui puțină decât un năucitor demers:

- Apoi, eu plec de-acuma...

Casa pe care o ridica pe siliștea primită de la socrul său, deși era mare, arăta sinistru. Parcă oglinda inima celui ce avea să o stăpânească. În paralel cu construcția casei, Sabin se apucă să transforme fâneața, adusă ca zestre de Valeria, în curătură. Moșia aceasta, de câteva hectare bune, se întindea pe un platou înalt, relativ neted și nu chiar așa departe de sat. Ca să ajungi acolo trebuia totuși să ieși în piept un povârniș potrivit. Sabin a început cu împrejmuirea moșiei. Ba nu, întâi și-ntâi, în mijlocul ei, a bătut câțiva pari unde a încropit o colibă. Acolo avea să o lase pe Valeria noapți în șir să doarmă singură, pentru că el cobora în sat, la văduvă. Uneori se întorcea târziu în noapte, ca un câine bătut - văduva avea și alți pretendenți la nuri ei. Erau noapți când pur și simplu era luat de câte un haidamac din chiar așternutul acesteia și aruncat afară ca o cârpă râncedă. Urmău, după asemenea evenimente, zile întregi în care lui Sabin îi tuna și îi fulgera. Nervii nu și-i vărsa pe Valeria, ci se apuca să muncească mult și haotic, aproape ca un descrieriat, silind-o și pe biata Valeria să trudească cot la cot cu el, și nu-i de mirare că lângă micuța colibă se ridica, pe neașteptate seamă, odaia: un grăjduț cu două despărțituri pentru animale și o cameră de locuit. Degeaba i-a sugerat Valeria ca adăpostul să-l facă la marginea moșiei, mai sub poala pădurii, căci Sabin, ca orice parvenit, vroia să se știe înconjurat de averea capturată. Tot în urma unor puseuri de furie deștelenise și restul de moșie, cu toate că au trebuit să curgă valuri-valuri de sudoare pe frunțile lor, fiindcă pe acolo, înainte de potop, se pare că plouase cu bolovani, bolovani care au fost scoși la hat sau aduși pe targă de-a lungul căii de acces, deoarece Sabin vroia să facă zăplazurile uliței cu ei. Norocul Valeriei era că la casa din sat Sabin nu prea vroia să muncească. Îi plăcea să o țină neterminată. În felul acesta, credea el, Valeria stătea departe de influența părinților, de zăzania satului. Suflul lui meschin nu putea să înțeleagă imposibilitatea Valeriei, poate chiar generozitatea ei. Aceasta, fie că vroia, fie că nu, când cobora în sat, la marile praznice bisericesti, femeile săreau pe capul ei, informând-o unde și cum își petrecea Sabin nopțile, ba chiar șiruri lungi de zile.

- Știu lelică, știu surată... le răspundea Valeria. Dar ce să-i faci? Fiecare cu păcatele sale...

Nu e vorbă rea, Valeria mai cobora în sat după gaz lampant, după alte produse pe care nu le putea obține în propria gospodărie ori când ducea în cârcă una-două banițe de grăunțe la moară. Aici sau la cooperativă, pe ulițele înguste sau printre crucile din cimitir, afla ce se mai petrece prin sat, prin lume. Atât de mult îi plăceau noutățile, bârfele nevinovate, încât ar fi fost capabilă să stea în picioare, ore în șir cu sacul de mălai în spate, de vorbă cu femeile mai norocoase decât ea, ieșite în poartă. Iar când lua pieptiș povârnișul ca să urce la ea, la odaie, și obosea ușor, se adresa cu o ciudă

simulată piciorului beteag:

- Hai, ologule, împinge și tu olecuță, că ăstălat o fi obosit săracu'...

Piciorul scurt și țepăn nu o asculta. El se mulțumea să țină trupul într-un echilibru precar cât cel valid era în aer.

Sunt zile atât de pure și de liniștite, departe de griji și de lume, că poți auzi până și gânguritul îngerilor din Cer. O astfel de zi, de început de vară, era și aceea în care Valeria venea spre odaie cu o sarcină de crengi uscate, bune pentru foc. Plouase abundent vreo patru zile la rând. Trecuse tot atâtea de când ploaia a stat și totul se păstra imaculat. De cleștar părea și apa lacului ieșit în calea Valeriei. De fapt, nu era un lac, era o groapă adâncă, un crov, un crater făcut parcă de explozia unui obuz imens, dacă acceptăm că pe acele locuri prăpăstioase ar fi putut fi adus un tun de calibru atât de mare. Crovul, cicatrizat de timp, aduna în el surplusul ploilor repezi pe care aproape că îl pierdea în timpul unei faze lunare. Un gând năstrușnic și irezistibil încolți în mintea Valeriei când văzu limpezimea apei. Lăsă cu grijă crengile jos, apoi își desfăcu timidă betele. Cătrînța îi căzu la picioare, ca pielea veștedă de pe un șarpe. O întrebare o amuza și o provoca totodată: să intre în apă cu cămașa lungă de bumbac pe ea, așa cum ar face orice femeie cuminte sau să intre goală-goluță, ca o femeie ce umblă cu mintea prin florile de mătrăgună?

- Ce pământu' mă-sii, mă?...

Cu această sudalmă inocentă, Valeria rezolvă dilema și din câteva mișcări cămașa se odihnea și ea pe iarba fragedă. Pielea albă, întinsă pe carnea tare, strălucea în lumina soarelui. Sâniți țanțoși, cu sfârcurile maronii, se cutremurau la fiecare legănare a bustului. Doar fața, gâtul, brațele până la coate și pulpele erau bronzate și atinse de vânt. Ele te făceau să nu crezi că te afli în fața unei statui din marmură. Statuie care, orice s-ar zice, nu era desăvârșită, de parcă maestrul sculptor ar fi lăsat pe ucenicul său să-i ducă opera la capăt, iar acesta, stângaci, a cioplit o parodie de picior. Valeria mai rămase câteva clipe în razele fierbinți ale soarelui, apoi pași fără grabă până în mijlocul lacului. Apa era mai rece decât se așteptase ea. Cu toate acestea, se scufundă până la gât. Închise ochii și începu să respire profund și regulat. Se visa în apele Iordanului, ba nu, era într-o cristelniță mare de argint și însuși Dumnezeu îi stropea creștetul. În timp ce corpul se acomoda cu temperatura apei, găsind-o din ce în ce mai plăcută, respirația i se accelera, iar gândurile începură să plece aiurea. Deodată zvăcni, spărgând liniștea cu un chiuit scurt și ascuțit. Își dezlegă în grabă cocul, iar părul se revărsă, castaniu și lung, în undele lacului. Rebotezată fiind, acum se simțea mireasa pădurii și a boarei, a lacului și a soarelui. Nici dacă ar fi fost o fetișcană zvăpăiată nu s-ar fi jucat atât de mult și de vioi. Când simți că obosește și că e îmbujorată foc, se opri din joacă, muștruluiindu-se:

- Ești nebună, fato, zău!

Gâfâind voioasă, se duse lângă haine, își strânse tare părul în coc pentru a-l stoarce de apă, mai rămase câteva momente în soare, cât să i se zvânte pielea, apoi se îmbrăcă în grabă, luă sarcina de crengi în cârcă și plecă spre odaie, vorbind tandru vitelor ce așteptau legate în grajd, ca și cum ar fi auzit-o:

- Hai fetițele mamei, hai că vine mama să vă ducă la mâncare acușica...

În seara acelei zile, iritat și umilit, căci patul văduvei îi fusese smuls de către un handralău, Sabin se strecură îmbufnat lângă Valeria. Trupul acesteia mirosea a pădure, părul mirosea a pământ reavăn, iar așternutul mirosea a iarbă crudă.

Chiar dacă în primăvară intrase în posesia

jumătății din moșia lui Ploscuță, fiindcă Valeria născuse un înger de copil, Sabin tot nu era pe deplin mulțumit. Și-ar fi dorit ca mai întâi văduva să-i fi făcut un așa dar. Oare nu el o întreținea? Nu el îi ducea saci cu mălai, căruțe cu lemne, dar și bucate furate din truda Valeriei? Nu i-a promis el că toate astea le va înzeci dacă i-ar da un moștenitor și mai ales dacă n-ar mai lăsa poarta deschisă și pentru alții? Dar se vede treaba că vanitatea văduvei nu era satisfăcută. Lipsa de reacție a Valeriei o făcea să-l țină nici viu, nici mort pe bietul amoretzat, așa cum o pisică tânără chinuiește un șoricel căzut în ghearele ei.

Rare erau clipele când Sabin se juca și-l dezmierda pe Gavril, fiul său. Se temea că se va atașa prea tare de el și că pasiunea lui pentru văduvă s-ar diminua. Astfel de clipe au fost și în acea după-amiază târzie, umedă și întunecată, când în gânguritul lui Gavril, dar și copleșit de căldura din odăiță, Sabin adormi. Gavril sări din pat și, copăcel-copăcel, începu să păsească fără vreo țintă anume. Flăcările din vatra joasă păreau să-l atragă cel mai mult și lor le-a gângurit îndelung, pe urmă s-a dus la cofa cu apă unde s-a bălăcit puțin.

Dorind să se întoarcă la gura sobei, s-a împiedicat de nojița unei opinci și a căzut cu mânuțele și cu sprânceană ochiului drept pe plita încinsă. Dezmetecit de țipetele lui Gavril, Sabin îi scoase iute cămășuța, fiindcă dogorea ca o burtă de țest, apoi îi turnă apă cu ulcica peste mânuțe.

În amurg, Valeria aducea vitele de la pășune. Avea grijă să nu le înghesuie pe ulița strâmtă ca nu cumva să cadă vreo piatră din zid, altfel ar certa-o Sabin. După ce-și legară vitele fiecare de stănogul lor, se relaxă, își scutură gluga de ploaie și murmură duos când văzu că fereastra nu-i luminată:

- Ei, flăcăii mei stau pe întuneric, de parcă ar fi pierit gazul de pe lume...

Cu cât se apropia mai mult de ușă, cu atât mai clar se auzea plânsetul răgușit al lui Gavril. Valeria clătină nemulțumită din cap, gândind că Sabin l-a lăsat singur și s-a dus la văduvă. Își agăță gluga într-un cui de lemn și intră în odăiță. Vorbindu-i tandru lui Gavril, băjbăiră după chibrituri și aprinse lampa. Nici cea mai fioroasă fiară a pădurii n-ar fi scos un așa urlet de durere și cred că și serafimii din Cer au tresărit când au auzit-o pe Valeria țipând:

- Câine, mi-ai nenorocit bobocul!! Mi-ai nenorocit viața!!! În furia ei oarbă se repezi la icoană, o luă, ingenunche lângă pat și începu s-o izbească: Nu-mi da, Doamne, cât pot duce! Nu-mi da! Nu-mi da!!!... Din plâns s-a oprit abia atunci când din bucata de scândură pictată a mai rămas doar o așchie neînsemnată.

Dimineața se arăta proaspătă și nepăsătoare. Prea aproape, soarele strălucea orbitor. Năucită de durere, Valeria se îndreptă spre marginea platoului. De acolo vedea satul înșiriat pe firul apei. Ar fi vrut să-și strige deznădejdea și către lume, dar lumea era prea mândră de sine ca să-i asculte durerile, ca să-i accepte, ca să-i iubească vlăstarul mutilat.

De atunci Valeria nu mai cobora printre oameni decât foarte, foarte rar. [...]

(Din volumul *Apusul îngerilor*, în curs de apariție)

## intersecții

# Brâncuși - personaj al lui Eliade

de vorbă cu Horia Corneliu Cicortaș și Tazio Torrini

Un spectacol de teatru inedit a putut fi văzut în Italia începând din luna mai a acestui an. Este vorba despre *Coloana infinită*, realizat de regizoarea Letteria Giuffrè Pagano, după un text dramatic de Mircea Eliade, text necunoscut în Italia, cu actorul Tazio Torrini în rolul sculptorului Constantin Brâncuși. Traducerea în italiană aparține lui Horia Corneliu Cicortaș, specialist în opera lui Mircea Eliade. Spectacolul este pus în scenă pentru prima dată în Italia și este produs de Compania toscană Telluris Associati în colaborare cu Forumul Intelectualilor Români din Italia (FIRI). Prima reprezentare a avut loc în La Spezia, în 23 mai a.c., turneul continuând la Roma, la Accademia di Romania, la Milano. La Padova este prezentat cu sprijinul asociațiilor culturale Nube și MigraMente-Centru pentru dialog intercultural. Spectacolul a avut parte după fiecare reprezentare de o prezentare sintetică a operelor lui Mircea Eliade și Constantin Brâncuși. În 29-30 iulie a fost prezentat publicului din Firenze, alături de lucrările de artă plastică ale regizoarei. În 14-17 septembrie spectacolul este reprezentat la Messina, cu ocazia celei de-a IX-a Conferințe Anuale a Asociației Europene de Studii Religioase.

Spectacolul are în centru personalitatea lui Brâncuși (Hobița, 1876 - Paris 1957), sculptorul român care a revoluționat arta secolului al XX-lea. Mircea Eliade, unul dintre cei mai prestigioși istorici ai religiilor și scriitor, aduce un omagiu marelui sculptor scriind acest text dramatic care a fost publicat pentru prima dată în 1970. Este o piesă de idei care caută un răspuns la ceea ce a fost o mare enigmă, cei 20 de ani de creație „sterilă” a lui Brâncuși, care, după 1937, după „Coloana infinită”, n-a mai creat nicio operă pe măsura ei, ci doar a reluat copii după operele precedente. Simbolic, coloana apare ca esență a comunicării între Cer și Pământ, e o axă a lumii și sprijină bolta cerească: „Eu v-am făcut coloana să vă amintescă că drumul spre cer e greu, e anevoios. Nu poți ajunge acolo zburând, ca păsările. Trebuie să urci. Și orice urcuș e greu;

uneori urci cu mâinile și cu picioarele”, spune creatorul-personaj.

Cele trei acte ale textului dramatic original sunt sintetizate într-un monolog al personajului central. Spectacolul îmbină complementar limbaje scenice diverse: lumini, arta plastică - prin imaginile cromatice cu sugestii ancestrale ale regizoarei înseși, video, muzica, recuzita simplă și redusă la elemente primordiale - apa, foc-lumină, pământ-piatră. Centrul de greutate al spectacolului stă însă în jocul performant al actorului Tazio Torrini care reușește, prin rostire și limbajul plin de pathos, complet, al corpului, să exprime relația dramatică dintre creator și propria creație - re-crearea, re-nașterea continuă a propriei opere. Coloana sonoră a spectacolului completează originalitatea viziunii artistice: folclorul ancestral performat de Grigore Leșe, *Trimăș-o împăratul* din albumul *Cântece de cătănie* și muzica experimentală a compozitorului american Philip Glass, cu ecouri din tradiția indiană, atât de cunoscută lui Eliade.

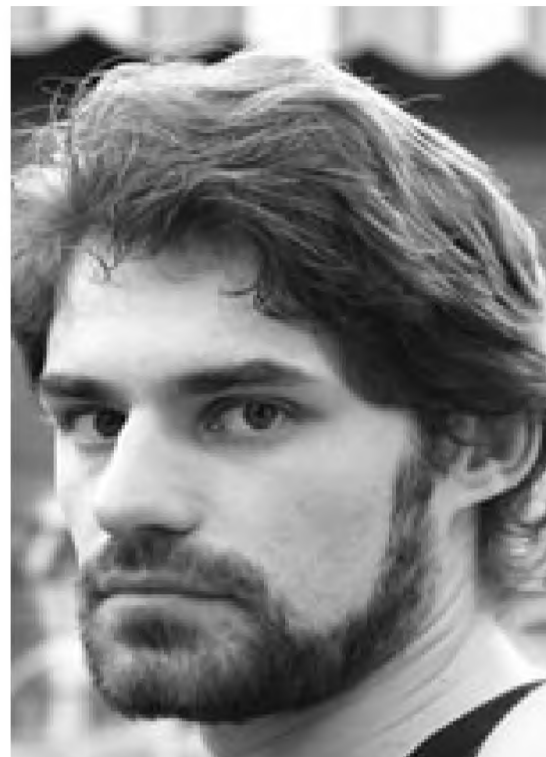
Turneul internațional al *Coloanei infinite* se va sfârși la Târgu-Jiu, în locul unde Brâncuși și-a înălțat capodopera, ca o întoarcere acasă.

\*

În legătură cu promovarea și realizarea acestui spectacol ne-a răspuns câtorva întrebări Horia Corneliu Cicortaș, președinte al Forumului Intelectualilor Români din Italia (FIRI) și actorul Tazio Torrini, protagonistul piesei.

Alina Lungu: - *De ce ați ales să promovați un spectacol după un text dramatic al lui Eliade?*

Horia Corneliu Cicortaș: - Atât Telluris Associati cât și FIRI au întâlnit în această piesă de teatru un numitor comun al propriilor aspirații și finalități; căci ambele sunt asociații culturale, deși una vine dinspre teatru și arte vizuale, avându-și originea în Toscana (Telluris a fost înființată acum zece ani de un grup printre care se aflau regizoarea și actorul de azi ai Coloanei), iar



Tazio Torrini

cealaltă, așa cum se știe, dinspre exigențele diasporei din Italia de azi. Odată montat, „șlefuit” și rodat acest spectacol, era firesc să fie lansat pentru public.

A.L.: - *Cum ați colaborat cu instituțiile italiene sau cu alte asociații italo-române?*

H.C.C.: - Colaborarea cu instituțiile italiene a dat roade în cazul spectacolului din Florența, unde prezentarea spectacolului la Villa Vogel este susținută de primăria locală în cadrul manifestărilor culturale estivale anuale. Colaborarea cu asociațiile româno-italiene s-a concretizat sub forma asistenței logistice pe plan local, a promovării spectacolului, inclusiv prin organizarea unor dezbateri - mese rotunde pe marginea teatrului, literaturii și artei contemporane, desigur pornind de la subiectul piesei lui Mircea Eliade, adică de la Brâncuși, dar cu intenția de a implica în aceste evenimente categorii cât mai ample de public, nu neapărat familiarizat cu arta dramatică.

A.L.: - *Care a fost reacția publicului în La Spezia și la Roma? Ce fel de public a venit să vadă spectacolul?*

H.C.C.: - Impresiile și opiniile pe care le-am cules până acum indică faptul că piesa atinge coarde sensibile, provocând reacții emotive și punând spectatorii pe gânduri, pentru că problema lui Brâncuși e o problemă, în fond, nu numai a creatorului de artă consacrat sau a vedetei sportive, ci și a individului „de rând” aflat în fața unor crize și noduri existențiale care pot să-i aducă uscăciunea sufletească dar pot să-l și salveze spiritualmente, propulsându-l într-o etapă nouă a vieții sau pe un alt nivel de înțelegere. Pot afirma acest lucru tocmai pentru că publicul de până acum a fost foarte variat și „neutr” din punct de vedere teatral.

A.L.: - *Vă gândiți să-l prezentați și în România?*

H.C.C.: - Da, a fost în primul rând dorința actorului. Am și făcut primele sondări în această direcție. Doar după ce vor fi rezolvate aspectele



Tazio Torrini în „Coloana infinită”



financiare și logistice ale unui asemenea turneu, vom putea anunța perioada de desfășurare a acestuia. Oricum, va fi foarte interesant de văzut reacția publicului din țară.

A.L.: – *Promovarea acestui spectacol se adecvează perfect scopurilor culturale ale FIRI. Aveți în proiect alte spectacole sau evenimente culturale din alte arte sau discipline?*

H.C.C.: – Am fost concentrați asupra unui eveniment din zona disciplinelor teoretice, în 3-4 iunie, desfășurarea colocviului „Constantin Noica și filosofia ca mântuire”, un proiect pe care l-am dorit chiar de la începutul înființării FIRI, și care s-a materializat datorită bunăvoinței direcțiunii Accademiei di Romania din Roma, instituție cu care colaborăm dintru început în cel mai firesc și pozitiv mod posibil. E doar începutul unui drum prin care sperăm să contribuim, împreună cu alte instituții și asociații din Italia și România, la împropățarea și vitalizarea proiectelor culturale care au legătură cu România, indiferent dacă sunt realizate cu bani mulți sau puțini. Cel mai important e aportul de inteligență, competență, entuziasm și deschidere sufletească din partea celor implicați. Restul devine secundar.

\*

Tazio Torrini s-a născut la 10 iunie 1976 la S.Giovanni Valdarno (AR), Italia. În 2001 obține diploma Școlii de Actorie din Genova. Participă la cursuri de formare, ateliere și seminarii la Fundația Teatrală din Pontedera, ținute de Roberto Bacci, Roberta Carreri, Torgeir Wethal, Cacà Carvalho, Ascanio Celestini, Francesca Della Monica, Alfonso Santagata, Renata Palmiello, Giovanni Delfino, Magdalena Petruska, Roger Rolin. În 1997 debutează în filmul „Il piu lungo giorno”, film premiat la Festivalul de la Annecy, în regia lui Roberto Riviello, ca protagonist în rolul poetului italian Dino Campana. Dintre spectacolele sale de teatru mai importante amintim: „Așteptându-l pe Godot” și „Hamlet” în regia lui Roberto Bacci. Din 2006 ține seminarii și cursuri de teatru.

Alina Lungu: – *Care e biografia ta artistică?*

Tazio Torrini: – Nu sunt un actor care să provină dintr-o familie de artiști. M-am născut într-o mică localitate din Toscana, Cavriglia, iar debutul meu în teatru cred că a fost similar celui al altor actori născuți în provincie, ceva normal în Italia. Pentru a scăpa de plictiseala mediului am început în adolescență cu câteva experiențe teatrale amatoriale, cărora le-a urmat primul meu curs de teatru ținut de un profesor care venea de la Roma de două ori pe săptămână. Pentru noi a fost un stimul puternic. Profesorul, Salvatore, îmi este încă un prieten drag și îl consider ca fiind cel care m-a încurajat cel mai mult de la bun început. Debutul meu ca profesionist s-a produs destul de devreme. În 1997, primarul de atunci a reușit să convingă o casă de producție cinematografică să facă la Cavriglia filmările unor scene dintr-un film biografic despre Dino Campana, faimos poet din secolul XX. Se căutau figuranți la fața locului. Filmul se intitula *Ziua cea mai lungă (Il piu lungo giorno)*, iar în timpul unei probe pentru figurație am fost ales ca actor protagonist. Filmul a fost premiat, avea o calitate și un nivel cultural și artistic acum absente din cinematografia italiană. În urma acestei experiențe, în ciuda opiniei multora, am decis că formarea mea continua cu teatrul. Am decis de a nu merge la Roma, sediu al cinematografiei italiene, ci mi-am continuat

experiența la Florența, ca elev și apoi ca actor al lui Fulvio și Giancarlo Cauteruccio, doi importanți artiști al teatrului experimental italian. Ca urmare am intrat la Scuola del Teatro Stabile de la Genova. Aici am experimentat o abordare mai clasică și convențională a teatrului. Dar deja lucram de câțiva ani. Poate la 24 de ani începeam să fiu prea matur pentru o școală și o metodă pe care le simțeam ca limitante. Aveam gustul meu și rețineam, ca și profesorii mei, că trebuia să-l cultiv fără a trebui să-l încadrez în modalități expresive care nu erau ale mele. În concluzie, trebuia să muncesc! După o scurtă paranteză cu Ricardo Caporossi, am ajuns la Pontedera, mai întâi pentru a colabora la un proiect în regia Letteriei, apoi pentru a lucra la spectacolele lui Roberto Bacci, director al Centrului de Cercetări Teatrale din Pontedera. Din 2002 am luat parte la toate spectacolele: *Il raglio dell'asino*, *Aspettando Godot*, *Amleto*, *Mutando riposa*. Simultan, am continuat colaborarea cu Letteria și Telluris Associati. *Coloana infinită* este ultimul fruct al eforturilor noastre. De trei ani țin și ateliere și seminarii de teatru, pentru adulți și copii. În sfârșit, dincolo de saltuare incursiuni în cinema, sunt un actor de formație pur teatrală.

A.L.: – *Cum te-ai pregătit pentru rolul lui Brâncuși? I-ai studiat biografia, psihologia, concepția artistică?*

T.T.: – Da, am studiat toate aceste lucruri, dar numai pentru bagajul meu cultural personal. Nu am avut intenții biografice. În următoarele răspunsuri voi clarifica acest lucru. Cunoșteam deja unele opere de Brâncuși, pentru că le-am văzut în manualele de istoria artei din liceu. Mi-am amintit mereu de ele. Evident, sunt opere care ani în șir au lucrat în mod secret și lent imaginarii mele până în punctul în care au pretins a le fi adus un omagiu. În specificul spectacolului, înainte de toate am studiat textul original al „Coloanei infinite”, înainte de a face tăieturile care au dus la monologul actual. Brâncuși care apare în opera lui Eliade este în fond o fantezie; adică este autorul care se exprimă prin protagonist. Ca urmare, pentru a mă apropia și mai mult de Brâncuși cel real mi-am făcut rost de niște frumoase monografii: „Brâncuși” de Radu Varia, „Brâncuși” de Paul Cabanne și „Brancusiphotographer”, o colecție de fotografii făcute de sculptorul însuși operelor sale. Primele două cărți au fost interesante ca documentare completă asupra evoluției operei sale, pentru elementele biografice și anecdotele amuzante despre viața și caracterul său. Trebuie să fi fost un tip nostim! A treia carte o recomand analiștilor lui Brâncuși, deoarece conține fotografii făcute de autor propriilor opere, plus câteva autoportrete. Aceste imagini spun mai mult decât toate explicațiile.

A.L.: – *Cum te-ai simțit în rolul lui Brâncuși? Ai mai jucat un rol asemănător, cel al unui artist-sculptor?*

T.T.: – Nu, dar făcusem deja rolul poetului Dino Campana pentru cinema și al jurnalistului Raffaele Favero în teatru. Am experiența în urma căreia pot confirma că nu e ușor să interpretezi persoane care au existat în realitate. Ai impresia că faci un fel de însușire abuzivă; intervine o pudoare pentru furtul de identitate care inevitabil este repetitiv. Înainte de toate te lupți între necesitatea de a fi fidel persoanei (nu „personajului”, evident în acest caz) și necesitatea liberei interpretări fără de care spectacolul s-ar

transforma fără îndoială într-un documentar. Dincolo de toate, în cazul nostru, era detaliul că Brâncuși al lui Eliade este un artist în vârstă la sfârșit de carieră, în timp ce eu am 33 de ani. E evident că nu se putea face un joc de natură mimetică. Mai mult decât asupra „persoanei Brâncuși”, în sens strict, adică imitarea lui, am lucrat asupra interpretării operei lui, cum să-i exprim gândirea, trăirea lui interioară de om sensibil și artist. Într-un anumit sens, „Brâncuși” din scenă este o convenție pentru ca actorul și regizorul să reușească să reînvie semnificatul interior al operei lui, sugestiile care au însuflețit nevoia de a-și dedica întreaga viață sculpturii, artei. Producția artistică a lui Brâncuși nu avem dreptul să o replicăm. Doar să o povestim. Produsul finit al efortului personal este sub ochii celor ce vor să-l vadă, ajunge să deschidă o carte sau să meargă într-un muzeu. Pentru acest motiv în scenă nu sunt reproduceri ale sculpturilor lui, așa cum în general nu sunt obiecte care să facă trimitere direct la sculptură. Sunt mișcări făcute cu ajutorul pânzei sau pur și simplu doar mișcări ale corpului, capabile să ilustreze energia, efortul creativ, mișcarea interioară care se exteriorizează, liniile de energie pe care sculptorul încearcă să le transpună în materie brută. Prin toate acestea am încercat să povestim ceva mai universal decât datul biografic. Plăcerea creativă, interogarea propriei opere cred că sunt experiențe comune tuturor, indiferent că sunt artiști sau nu. Cred că acesta este motivul pentru care spectacolul a atras persoane dintre cele mai diverse.

A.L.: – *Rolul tău este și unul de rezistență fizică. Reușești să îmbini minunat textul cu expresia corpului și a vocii. Duci la bun sfârșit spectacolul fără semne de oboseală. Cum reușești?*

T.T.: – Aceasta este o întrebare interesantă și îmi face plăcere să-mi fie pusă. E o mică confirmare că, poate, efortul depus m-a pus pe strada cea bună. E adevărat, nu ajung obosit la sfârșitul spectacolului. E un efort de angajare fizică, mișcare continuă, forță, dar nu e pierdere de energie. Mai degrabă e o însușire/luare în stăpânire care mă face să lucrez cu plăcere la acest spectacol pentru senzația de vitalitate pe care mi-o dă. Pentru a răspunde întrebării, de trei ani am început să elaborez un compendiu al trăirilor mele ca persoană dincolo de cele de actor, o metodică de muncă pe care o propun și la cursurile mele de teatru. Acolo sunt experiențele mele profesionale și personale, lecturile mai mult sau mai puțin „esoterice”, viziunea mea asupra ființei umane, rolul ei în evoluția universului. Încerc să realizez în scenă o prezență care să constituie o amplificare a experienței de viață. Energie fizică, atenție, absența blocajelor, căutarea armoniei fac astfel încât corpul să fie o membrană sensibilă care se plasmăază sub impulsurile unei precise inspirații. Nu există întâmplare, sfortare. Spiritul găsește ușor expresie mișcărilor sale. La asta adaug personala plăcere de a lucra cu viziunea lui Brâncuși asupra artei, care e potrivit modului meu de a trăi jocul teatral. Despre asta îmi permit să susțin că pentru un actor este de o importanță fundamentală să adere personal la temele tratate într-o operă, ca să fie „interpret” și nu „actant”, adică învelișul gol de instrucțiuni ale altuia repetate la nimereală. Cu regret admit că e ceea ce se întâmplă cu cea mai mare parte a actorilor noștri care atribuie lipsa de personalitate artistică unui presupus „sistem mercantil al spectacolului”,

→





în timp ce ar trebui pur și simplu să schimbe meseria. Nu în sensul că ar trebui să caute obligatoriu o alta; doar să încerce să abordeze cu un nou spirit ceea ce deja fac.

A.L.: – *Te gândești să faci acest personaj, Brâncuși, în limba română?*

T.T.: – Din păcate nu vorbesc românește! Studiez în mod autodidact gramatica și între timp mai citesc ceva. Cred că e o limbă destul de ușoară la lectură, e mult mai dificil să o vorbești. Impresia mea este că între limbile neolatine este limba cea mai complexă, deci voi avea nevoie de ceva timp. În orice caz, mă angajez să interpretez spectacolul în limba română dacă se va ivi ocazia. Ar fi plăcerea mea personală și faptul că această întrebare mi-e pusă mă face să presupun că există o așteptare în acest sens. Pe de altă parte, am interpretat deja spectacole în franceză și portugheză, nu văd de ce aș dezamăgi un eventual public românesc care având o limbă comună cu interpretul ar găsi apoi și un mijloc de comunicare.

A.L.: – *Care sunt modelele tale în teatru?*

T.T.: – Am câteva modele de actori în viață. Nu că îi imit servil, dar îmi place prezența lor scenică. Dintre italieni, Claudio Morganti, Massimo Verastro și Danio Manfredini. Recent l-am descoperit pe Pippo Delbono, pe care îl găsesc de o personalitate impresionantă. Am avut norocul să asist la una dintre ultimele reprezentări ale lui Leo De Berardinis; a fost un actor unic. Din păcate mi-a lipsit Carmelo Bene, eram prea tânăr. Cred că l-aș fi adorat pentru puținul pe care îl pot deduce din filmări și scrieri. Pe toate aceste persoane le admir și mă inspiră „plenitudinea” prezenței lor scenice, puterea cu care se manifestă originalitatea lor. Pentru același motiv trebuie să menționez și alți doi extraordinari artiști: bolivianul César Brie și brazilianul Cacá Carvalho, cel mai faimos actor al Americii de Sud și prieten personal, pentru mine un model de mulți ani. În afara acestor modele de personalitate în viața mea au existat scrieri și studii despre teatru care m-au inspirat mult: mă refer la cărțile actorului Cehov și ale lui Iuri Alschitz. Importante au fost și unele experiențe practice: scurta întâlnire cu Riccardo Caporossi ca regizor (m-a învățat să stau în scenă); metoda de lucru a lui Ingemar Lindh prin continuatorii Magdalena Petruska și Roger Rolin; și în sfârșit tradiția teatrală de la Pontedera Teatro care printr-o infinitate de stimuli a avut o influență fundamentală în ceea ce sunt eu acum.

A.L.: – *Ce știi despre teatrul românesc?*

T.T.: – Știu foarte puțin. Îmi vine în minte Ionesco, desigur. I-am citit operele, dar nu le-am văzut niciodată reprezentate. S-a întâmplat să văd la Florența o reprezentare a Teatrului din Oradea. O tragedie greacă transpusă în cheie contemporană, foarte energică și frumoasă.

Prezentare și interviuri de  
**Alina Lungu**

eseu

## Teatrul virgin sau integralmente teatral al lui Eugen Ionescu

Monica Danci



În cartea sa dedicată teatrului absurdului, Martin Esslin încearcă să-l definească pornind de la primul înțeles al cuvântului „absurd”, care este acela de „lipsit de armonie” în sens muzical, de unde și definiția dicționarului: în dezacord cu rațiunea, necuviincios, irezonabil, ilogic. Termenul este reprezentativ pentru un întreg curent de gândire, „absurd” însemnând pentru Kafka, Camus, sau Sartre un univers privat de centrul său de sprijin, o lume lipsită de explicația sa capitală, de certitudinile ei fundamentale. Într-un eseu despre Kafka, Ionescu își definește astfel concepția: „E absurd ceea ce nu are scop... Rădăcinile sale religioase sau metafizice fiind tăiate, omul este pierdut, întregul său demers devine fără sens, inutil, înăbușitor.” E ceea ce exprimă, de altfel, Camus în „Mitul lui Sisif”: „Se întâmplă ca decorurile să se năruie. Trezire, tramvai, patru ore de birou sau de uzină, odihnă, tramvai, patru ore de muncă, odihnă, somn, și luni, marți, miercuri, joi, vineri și sâmbătă în același ritm”. „Nu avem chef să vorbim fără a spune nimic”, spune și Sartre. Teatrul său sensibilizează publicul la poziția sa morală, filosofică și politică, în timp ce piesele lui Salacrou sau Anouilh exprimă interogațiile metafizice și dilemele omului modern prin intermediul unei argumentații clare, păstrând procedee clasice. Dar dacă aceste două tendințe denunță iraționalul condiției umane recurgând la tehnici teatrale convenționale, o a treia face încă un pas încercând să creeze o unitate între postulatele sale fundamentale și forma în care acestea sunt exprimate.

Dacă Alfred Jarry utilizează încă din 1912 în spectacolele sale procedee ca limbajul incoerent, multiplicarea frazelor mecanice sau jocurile de cuvinte, există două influențe dominante pe care le suportă dramaturgia anilor cincizeci: cea a lui Bertolt Brecht, contestat de autorul „Cântăreții chele” pentru înăbușirea actorului și cea a lui Antoine Artaud, promotorul teatrului cruzimii, al cărui eseu, intitulat „Teatrul și dublul său”, trasează câteva orientări ale noii dramaturgii. Spectacolul integral presupune, în viziunea acestuia, personaje „hieroglifice”, duse la extrem, a căror gesticulație, fizionomie și al căror costum să apară pe scenă ca simboluri precise, lizibile. În concepția sa, trebuie distrusă marja care separă omul de instrument, în

timp ce corpul și obiectele „obișnuite” necesită o ridicare la demnitatea semnelor. Spectacolul devine cifrat de la un capăt la celălalt. Gesturile evocatoare, atitudinile emotive sau arbitrare se dublează sau se multiplică prin altele care le reflectă într-un amalgam al tuturor gesturilor impulsive și al atitudinilor ratate, neputințele cuvântului se manifestă la infinit prin amestecul de lapsusuri ale limbii, sunetele intervin în calitate de personaje, armoniile se frâng, pierzându-se în intervenția precisă a cuvintelor. Teatrul își propune astfel să reveleze lumea refulată a visului, cu pulsuniile sale agresive, dorințele ascunse care se ivesc în fiecare om, cruzimea nedeseemnând atât o violență fizică, sangvinară, cât oroarea și excesul suferințelor interioare, considerate adesea scandaloase, ireprezentabile: „Practic vrem să resuscităm ideea unui spectacol total, în care teatrul va ști să ia înapoi cinematografului, music-hall-ului, ciroului și vieții însăși ceea ce i-a aparținut dintotdeauna, această separare dintre teatrul de analiză și lumea plastică apărându-ne ca o stupiditate. Corpul nu trebuie separat de spirit, nici simțul de inteligență, mai ales într-un domeniu în care oboseala neîncetat reînnoită a organelor are nevoie de șocuri bruște pentru a ne trezi la viață înțelegerea. Deci, pe de o parte, masa și întinderea unui spectacol care se adresează întregului organism; pe de alta mobilizarea intensivă a obiectelor, a gesturilor, a semnelor, utilizate concret. Cuvintele vorbesc; imaginile noi vorbesc și ele, chiar dacă sunt alcătuite din cuvinte. Dar spațiul îmbâcsit de imagini, sugrumat de sunete, vorbește și el, dacă știm uneori să menajăm întinderi suficiente din el mobilat cu liniște și nemișcare...” („Teatrul și dublul său”).

Eugen Ionescu declară la rândul său: „Am încercat, de exemplu, să exteriorizez angoasa personajelor mele în obiecte, să fac decorurile să vorbescă, să vizualizez imaginea scenică, să dau imagini concrete ale spaimei sau regretului, remușcării, alienării, să mă joc cu cuvintele... Am încercat deci să amplific limbajul teatral... E oare condamnat?” („Note și contranote”) Totuși, dacă el își salută politicoșii predecesori, nu recunoaște că ar avea vreo datorie particulară față de aceștia. Atitudinea sa în ceea ce privește influențele pe care se presupune că le-ar fi suferit este următoarea: „Mi s-a spus că am fost influențat de Strindberg. Așa că am citit teatrul lui Strindberg și am zis: În fine, sunt influențat de Strindberg. [...] Mi s-a spus că am fost influențat de Feydeau și Labiche și am zis: În fine, sunt influențat de Feydeau și Labiche. Așa mi-am format cultura teatrală. Totuși, dacă am fost influențat de acești autori fără să-i fi cunoscut, acest lucru demonstrează pur și simplu că un individ nu e singur. [...] Suntem mai mulți care reacționăm în același fel.”

Lui Tynan, care îi reproșează că ar susține imposibilitatea comunicării dintre oameni, Ionescu îi răspunde: „Pretind doar că e dificil să te faci înțeles, nu că e imposibil. [...] Pentru a descoperi problema fundamentală comună tuturor oamenilor, trebuie să mă întreb care e problema mea

fundamentală, care e frica mea cea mai înrădăcinată. Abia atunci voi descoperi care sunt temerile și problemele fiecăruia. Iată care e adevărata cale, cea care plonjează în propriile mele tenebre, tenebrele noastre pe care aş dori să le aduc la lumina zilei... O operă de artă este expresia unei realități incomunicabile pe care încercăm să o comunicăm și care, uneori, poate fi comunicată. Aici e paradoxul și adevărul ei." („Note și contranote")

Limbaajul fiind conceptual și, în consecință, schematic și vag, uzându-se în clișee lipsite de substanță, el constituie mai degrabă un obstacol decât un mijloc de transmitere adevărat, prin urmare accesul sensibilității și expresiei scriitorului la celelalte ființe umane trebuie să se producă la nivelul preverbal al experienței umane elementare. „Dacă teatrul nu era decât o îngroșare deplorabilă a nuanțelor care mă deranja, această îngroșare era insuficientă. [...] trebuiau îngroșate și mai mult, subliniate, accentuate la maxim. A împinge teatrul dincolo de acea zonă intermediară care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor sale naturale. A împinge totul la paroxism, acolo unde sunt sursele tragicului. A face un teatru de violență: violent comic, violent dramatic." („Note și contranote") Există în aceste piese o exacerbare primară, necesară, o violență și un patologic al atitudinilor, elocvența fiind înlocuită de țipăt și stridență. Teatrul este o formulă de artă vulgară. Un spațiu restrâns trebuie să poată fi bine perceput din toate colțurile unei săli imense, așa că subtilitățile, detaliile psihologice și discreția nu-și au locul aici. Dimpotrivă, realitățile abia perceptibile ale sufletului trebuie să sară în ochi, ceea ce de obicei se murmură e trâmbitat, un pas devine fugă, neesențialul e accentuat, colorat, deformat, înșelător, nuanța dobândește dimensiuni inacceptabile. Acțiunea e lipsită de interes, căci opera e menită să dezvăluie lucruri monstruoase și o justificare, o motivație ar fi la fel de falsă ca orice sens particular ce ar ascunde semnificația esențială. Totul trebuie să fie caricatural, penibil, pueril, lipsit de finețe. Ionescu acționează asupra spectatorului său prin forța exagerării, amestecă tehnici moderne, decoruri, ecleraj, muzică dar și genuri, mergând de la registrul nobil la farsa grotescă, la procedeele teatrului de marionete, ale music-hall-ului sau ale circului. Totul este permis în teatru.

Dar aceste piese merg dincolo de simpla punere sub semnul întrebării a convențiilor dramatice. Ele încearcă să comunice propriul sentiment al ființei pe care îl încearcă Ionescu, ce semnifică pentru el „a fi” și „a trăi”. A înnoi limbaajul înseamnă a revela o nouă viziune asupra lumii. „Doar vorbind găsim ideile, cuvintele și apoi pe noi, în propriile noastre cuvinte, de asemenea orașul, grădina, regăsim poate totul, nu mai suntem orfani.” („Scaunele”) Limbaajul înțepenit, dezintegrat devine prin opoziție semnul crizei gândirii, căci personajele nu mai știu să vorbească deoarece nu mai știu să gândească. Cuvintele proliferază și în același timp se anulează, asfixiindu-ne. Tragedia limbaajului constă în incapacitatea lipsirii de cuvinte, în transmiterea unui mesaj prin intermediul și în același timp contra lor: „Mor, înțelegeți, vreau să spun că mor și nu reușesc, nu fac decât literatură.”, spune regele Béranger. Iată paradoxul vidului, al non prezenței. Cuvântul despuiat de semnificație reflectă un univers în care noțiunile de identitate și de personalitate se dizolvă. Ajungem la o indiferențiere generalizată a conceptelor și sentimentelor, la o reducere la organic și pulsional, la „piscică”, fonem unic purtător al tuturor sensurilor și în același timp promițător al tuturor demisiilor, la regresia animală în care se zbate ca într-o capcană dragostea dintre Jacques și Roberte. Ionescu își hipnotizează

personajele printr-un soi de dezmaț verbal în care acestea sunt anantizate prin limbaaj, în timp ce sloganele și dogmele diverse ascund sub masca unei răceli obiective impulsuri iraționale, vehemente, demistificând: „Nu existați, dragul meu, deoarece nu gândiți. Gândiți, și veți fi” („Rinocerii”) Ionescu mizează pe surpriza limbaajului, se joacă cu el, demolându-l prin repetiții, automatisme, proverbe modificate, exerciții de elocuție, truisme, expresii idiomatice, înlănțuirii de sonorități, silabe sau consoane adăugate, pseudoclișee care se dezintegrează în caricaturi grosiere și în parodie, anulări ale principiului non contradicției, personajele ajungând sub pretextul logicii la cele mai mari absurdități: „De când a murit, vorbește mult mai bine” („Viitorul e în ouă”). Cu privire la limbaaj, Gelu Ionescu împarte opera dramaturgului în două cicluri: în primul, care conține piesele scurte, predomină tema incomunicabilității. Textul tiranic se dezvoltă, învâluie, acaparează scena, reducând orice alt obiect, ignorând personajele, subjugându-le, distrugându-le participarea prin fraze ambigue în care fiecare cuvânt, fiecare conotație proliferază serii și arborescențe infinite. Ne aflăm în fața unui adevărat turnir care izolează competitorii, excitând spiritele și distrugând codul comun al dialogului. În cel de-al doilea ciclu, al „marilor piese”, limbaajul redevine cel de zi cu zi, „mecanismul aberant” făcându-și simțită prezența sub alte forme. Discursul nu conține niciun sens ascuns, menținând permanent senzația de teatru ca schimb de replici.

Opera lui Ionescu e străbătută de referiri la timp. „Cortina se ridică dezvăluind ceva ce a început demult, cade deoarece trebuie să plecăm, dar în spatele ei totul continuă la infinit. Construcția unei piese e artificială atunci când cuprinde un început și o încheiere. În realitate, ar trebui o construcție mult mai complexă care să permită absența sfârșitului sau nicio construcție, nu de acest fel, ci mai degrabă o transpunere de evenimente.” Informațiile cu privire la timp sunt extrem de exacte: ieșită din lumea fraților Marx, pendula din „Cântăreața cheală” care sună cât vrea și ale cărei băți sunt din ce în ce mai nervoase a devenit proverbială: atunci când bate de șaptesprezece ori, Doamna Smith știe că e ora nouă. Ea e vizibilă și în Amedée, căci are rolul de a sublinia enervarea. De asemenea, aflăm cu precizie că Domnul Martin a luat trenul de opt și jumătate dimineața care ajunge la Londra la cinci fără un sfert, profesorul locuiește de treizeci de ani în oraș, Bătrânul și Bătrâna sunt căsătoriți de șaptezeci și cinci de ani, de cincisprezece ani Amedée nu are inspirație, Bobby Watson e mort de doi ani și a fost îngropat acum un an și jumătate. Deși prizoniere ale timpului lor interior care s-a oprit la un moment dat, personajele se tem întotdeauna că pierd timpul sau că sunt în întârziere, așa cum face de exemplu eleva din „Lecția”, care nu bănuiește că „ora morții sale” este aproape: „Vedeți, am venit la timp. Nu am vrut să întârziu.” Ionescu juxtapune adesea prezent și trecut sau prezent și viitor, ca atunci când Amedée și Madeleine își retrăiesc noaptea nunții sau ca în dialogurile dintre Bătrân și Bătrână: „Bătrânul, Frumoasei: ... Vă iubeam, acum o sută de ani...v-ați schimbat atât de mult...Vă iubeam, vă iubesc...”

În „Regele moare”, anafora care se referă la timp e absolut superbă: „Regele: Fie ca timpul să-și întoarcă pașii/ Marie: Să fim acum douăzeci de ani./ Regele: Să fim săptămâna trecută. / Marie: Să fim ieri seară. Timp întoarce-te, timp întoarce-te, timp oprește-te.” La semnalul gârzii, actorii își părăsesc locul pentru a se așeza într-o altă formație, lumina se schimbă, se aude o muzică sau zgomotul unei surpări, clopote, etc. Această oră teatrală este

și o oră de eternitate. Un om dispăre, scurta sa viață ia sfârșit, și odată cu el, o întreagă umanitate. Ne aflăm astfel în temporal și în atemporal, timpul din piesă scurgându-se concomitent cu cel real, dar având un alt ritm, compus din alternața timpilor, ce dă jocului „un anumit caracter de ceremonie”.

Variațiile ritmice creează impresia unei mecanici aflate în mers: Jacques și Roberte dansează în jurul îndrăgostiților înlănțuiți, accelerarea tempoului din „Rinocerii” întărește impresia de încercuire, acele din „Amedée” se mișcă în aceeași cadență cu picioarele mortului, sosirea scaunelor corespunde alternației dintre întuneric și lumină, precum și frecvenței și intensității sonerilor, pe când replicile Bătrânei, atunci când aceasta repetă ultimele cuvinte ale Bătrânului, sunt recitate fie ca un ecou amplificat, fie pe un ton de melopee și de lamentație cadențată.

Ritmul se fondează pe schimbări profunde de registru și tonalitate sau pe recursul la accelerație și decelerație. În „Cântăreața cheală”, tesiunea atinge uneori paroxismul prin acelerarea ritmului care merge în paralel cu creșterea volumului sonor până la vociferare, în timp ce în scena a șaptea acesta e dat de alternarea replicilor formate numai printr-o progresie de interjecții și de momente de liniște. Recomandările de a mesteca și înghiți din „Victimele datoriei” au un „ritm foarte viu și întotdeauna la limita comicului, a caricaturii”, în timp ce repetiția „pe aici, pe acolo” aduce intensitatea la culmele ei.

În obscuritatea „Lecției”, se aude din ce în ce mai repede cuvântul cheie „cuțit”, care, în realizarea lui Marcel Cuvelier, relevă fără nicio ambiguitate orgasmul. Proliferarea e prezentă aici într-o adevărată beție a cuvântului care hipnotizează eleva: sunetele „freamătă, se agită, vibrează, vibrează, vibrează sau grăsează sau suieră sau horcăie, sau siflează, siflează, punând totul în mișcare: omușor, limbă, palat, dinți... În final cuvintele ies prin nas, gură, urechi, porii, antrenând cu ele toate organele pe care le-am numit, dezrădăcinate, într-un zbor puternic, maiestuos, care nu este altceva decât ceea ce numim, impropriu, voce, modulându-se în cântec sau transformându-se într-o furtună simfonică teribilă cu un întreg cortegiu... de jerbe din florile cele mai variate, de artificii sonore: labiale, dentale, ocluse, palatale și de alt fel, când mângâietoare, când amare sau violente...” Tragedia finală a acestei piese se realizează ca un fel de balet, ca un soi de tango languros și erotic, de dans în jurul mesei, o ezitare, câțiva pași în spate sau în față ai elevei simbolizând refuzul sau consimțământul. Avem de-a face cu o inversiune a comportamentelor, un crescendo contrabalansând un descrescendo, tesiunea ajungând la paroxism. Vocea profesorului se transformă din slabă în din ce în ce mai puternică, iar la sfârșit devine trâmbitătoare, explozivă, pe când cea a elevei se face, din foarte clară și bine timbrată la începutul piesei, aproape inaudibilă.

Tot un proces de modificare vor suferi și vocile personajelor Amedée II și Madeleine II din „Amedée”, care vor fi spre final extrem de ascuțite, sau cele din „Rinocerii”, care vor deveni hârâite, discordante.

(continuare în numărul următor)

## patrimoniul

## Scoala de la Baia Mare

Vasile Radu

I  
Academia bavareză din München și Academia de Artă din Viena constituiau la mijlocul secolului al XIX-lea principalele centre ale învățământului artistic din Europa Centrală. Doctrinile estetice ale neoclasicismului și ale romantismului istoric erau predate aici îngrijit și metodic de către profesori scrupuloși și tenace, ca o expresie elaborată și rafinată a artei de salon și a marilor compoziții istorice, comenzi princiare și regale, culminând în comenzi instituțiilor statale. Absolvenții acestor academii erau sortiți să devină, cu soldă, în parte, artiști la curțile aristocrate, curteni și diplomați, după modelul florentin, asimilați funcționarilor aulici sau curtenilor de rangul II, cum au fost, de pildă Zichy Mihály - devenit pictor al țarilor ruși Alexandru I, Nicolae I și Alexandru II, sau Venceslav Melka - ajuns, după absolvirea cursurilor vieneze, în suita principelui Rudolf de Habsburg, și însoțindu-l pe acesta în călătoriile și vânătorile sale prin munții sălbatici ai Transilvaniei.



Racsko István, *Peisaj băimărean*, patrimoniul Muzeului Județean de Artă Centrul Artistic Baia Mare

Alții care au fost educați să servească la curtea noilor magnați, creditorii ai curții habsburgice, au primit titluri succesoriale de conți și baroni, transformându-se într-o castă închisă, subordonată acestei înalte autorități. Climatului artistic din aceste Academii era unul de supunere și de îndatoritor respect, de complezanță umilă în fața mecenajilor de origine imperială sau aristocrată. Artiștii erau instruiți să devină adevărați „curtezani” ai spiritului, seduși de erudiția sclipitoare a maestrilor, dar și de luxul strălucitor al aristocrațiilor cu pretenții exorbitante, reducând faptul artistic la un simplu gest encomiastic, după modelul și eleganța cosmopolită a Curții vieneze sau, dimpotrivă, a noii aristocrații, la una din cele peste 240 de familii noi nobiliare străine, incluse de Curtea vieneză pe listele noii nobilimi ungare în preajma instalării dualismului (1867).

Cel mai strălucitor exemplu era Conte de Esterhazy despre care, la 1839, călătorul englez John Paget spunea: *„Anglia este celebră datorită castelelor ei nobiliare și bogatelor ei reședințe, dar cu greu ne putem face o idee despre luxul pe care un astfel de Esterhazy trebuie să-l fi așezat anterior. Dacă cele mai frumoase femei din patru țări făceau cerc în jurul lui, dacă cele 360 de camere de rezervă ale sale erau pline de oaspeți,*

*dacă concertele sale erau dirijate de un Haydn, dacă operele sale erau jucate de artiști italieni, dacă grădinile sale erau populate de o mulțime veselă de vizitatori, dacă anticameralele sale erau păzite de servitori bine îmbrăcați și dacă porțile sale erau supravegheate de grenadierii domnului princiar, atunci grandoarea sa trebuie să fi întrecut pe aceea a jumătate dintre curțile regale ale Europei. Eu nu cunosc decât Versailles-ul care dă, precum Esterhazy, o idee așa de desăvârșită despre strălucirea unei epoci apuse.* (P. Lendvai, *Ungurii*, Editura Humanitas, București 2001, pag. 174)

Este de la sine înțeles că nici artiștii nu puteau fi recrutați pentru acești nobili decât din rândul categoriilor fidelizate ale micii nobilimi, mai ales ale micii nobilimi rurale, parțial falimentate - a așa-numiților „nobili opincari”, dar cu resurse suficiente să poată duce un trai decent într-o viață închinată artei, și fără mari ambiții de a prospera sau de a avansa pe scara ierarhică socială, încredințându-și, la urma urmei, viața în mâna marilor magnați, în schimbul serviciilor artistice cerute de aceștia. Apoi, treptat, pe măsura decăderii materiale, ajungând să aibă un nivel de trai mai scăzut decât al unui țaran austriac, tinerii din această categorie au fost înlocuiți de studenți provenind din familii de târgoveți și negustori, o categorie inteligentă și răzbitătoare, un nucleu de intelectuali de vocație, emanație a relațiilor capitaliste din domeniul economic. Printre ei, mulți tineri evrei, alcătuiind ceea ce se numea atunci *Salon jude*, beneficiari ai climatului de toleranță cultivat de Maria Tereza și mai ales de Franz Iosif. Din păcate, ei nu-și mai găseau locul în ierarhiile conservatoare, feudale, care „gripaseră” mecanismul social-economic al Imperiului și la care aristocrația nu voia să renunțe de teama de a-și pierde privilegiile.

Pe de altă parte, revoluția europeană - de catifea - care se instalase pe domeniul artei după 1855 avea ca forțe purtătoare, ca și în Franța, tinerii din categoriile sărace ale societății care se îndreptau, căutând sprijin, spre magnații evrei care dobândiseră o redutabilă forță financiară și creaseră deja o intelectualitate sclipitoare, inteligentă, revoluționară, dătătoare de ton pentru societatea maghiară a Imperiului și demnă de luat în seamă de însăși Curtea vieneză. Comunicativi, dotați și inteligenți, acești tineri artiști au îmbrățișat tezele courbetiene, care le veneau ca o mână, arătându-se dispuși să strângă arma care să rezeze climatul artei academice, supusă gusturilor vechii aristocrații de castă.

Astfel stăteau lucrurile și la München în anul 1891, când venise aici la studii tânărul student maghiar Simon Hollósy. Înainte de terminarea Academiei bavareze, Hollósy intră repede în conflict cu profesorii și cu orientarea estetică academică a școlii pe care o părăsește pentru a organiza propria lui academie liberă de artă (ceva în genul lui Courbet). În jurul lui se strâng repede grupuri de elevi proveniți din statele dunărene aflate sub administrație dualistă, mulți dintre ei, evrei - solidari și activi, instruiți în filozofie, literatură, limbi străine și muzică - dar și maghiari, croați, plonezi, ucraineni, români, rușeni, slovaci, cehi etc.

În contextul pregătirilor pentru *Serbarea Mileniului* (1000 de ani de la așezarea



Kober Leonhard, *Femeie*, patrimoniul Muzeului Județean de Artă Centrul Artistic Baia Mare

ungurilor și creștinarea acestora în bazinul dunărean), Hollósy primește un sprijin neașteptat din partea autorității dualiste maghiare dispuse să ajute la crearea unei școli libere de pictură la Baia Mare, deocamdată doar pentru practica de vară a studenților hotărâți să părăsească climatul îmbăcsit academic de la München. O rumoare însuflețită și entuziastă cuprinde studenții münchenezi la auzul acestor vești care deșteptau spiritul de aventură și de cunoaștere al tinerilor, astfel încât 38 dintre aceștia semnează o listă prin care se angajează să se mute cu studiile la noua Academie, preconizată inițial să fie înființată la Budapesta. Credincios principiului că ceea ce faci cu propria ta mână merită să fie al tău, și sprijinit de autoritățile maghiare, Hollósy înființează o școală liberă privată de pictură, însă la Baia Mare deocamdată, pentru perioada de vară, recrutând elevii dintre propriii lui studenți, dar listele erau deschise și pentru alții, doritori să se instruiască într-un climat nou, departe de atmosfera müncheneză.

Semănând cu vechea academie de artă bavareză *„așa cum seamănă pruna cu prunul*, noua școală aplica în primul rând inovațiile școlii *plein-air*-iste barbizoniene, având, prin aceasta, o clară orientare modernă și internațională, deși anumite cursuri „de atelier” - ca studiul corpului uman - erau preluate din curricula müncheneză. Despre modernitatea acestei școli vorbește programul ei publicat în revista maghiară cu cel mai pronunțat profil pro-occidental - revista *Nyugat* (Occident) - unde semnau de obicei intelectualii tineri și avangardiști. Sosit la Baia Mare și impresionat de peisajul și de atmosfera de aici - o lume rustică și primitivă, fascinantă și exuberantă ca un tărâm al fâgăduințelor, Hollósy se lasă convins de prietenii săi locali Réti István și Thorma János să organizeze aici practica de vară a studenților, departe de „miopia” artistică a profesorilor de la München, cu ajutorul Primăriei și a Prefecturii băimărene, care pune la dispoziție cursanților o parte din grădina publică a orașului (circa 3 ha.), precum și un „atelier” folosit pentru studii pentru vremea ploioasă. Acest atelier va deveni și prima sală de expoziții a școlii, alături de primele două ateliere construite de municipalitate cu banii din taxele comunitare pe comercializarea alcoolului.

S-a creat aici un climat de creativitate liberă, un fel de *brain storming* caracteristic pentru



ruperea zăgăzurilor și a barierelor convenționale, o atmosferă extrem de stimulatorie pentru o comunitate pestriță din punct de vedere social, cosmopolită prin compoziția membrilor, mai libertină prin moravuri, anti-filistină și provocatoare prin comportament, polemică și rebarbativă prin disputele presărate cu gesturile ostentate și negativiste ale membrilor săi. Ceva în genul unui „falanster“ artistic utopic, guvernat de o nouă moralitate care dădea la o parte disciplina iezuită vieneză, vorbind despre *independența, individualitatea, universalitatea și democrația* actului de creație, cu băieți și fete tinere, animați de-o nouă moralitate și filozofie a claselor sociale și sexelor, părăsind studiourile întunecoase stăpânite de „ecorșeuri” și de „capete de expresie” - pe care artiștii se fereau din ce în ce mai mult să le scuture de praf, lustruindu-le cu pensula, guvernate de modelele artei clasice - pentru a ieși în aer liber, ca vechii greci în „palestre” culturale, sub soarele dogoritor în luptă cu lumina și culorile tari ale vegetației, cerului și apelor înspumate ale pâraielor de munte. Totul pentru a înlocui o meserie cu o vocație, căutând să pună în locul *artistului pictor*, pe *meseriaș* - cum ar spune Picasso - artistul liber, independent, supus doar propriei sale creații.

Acest aer tare al disputelor a sfârșit repede prin a lăsa un gust amar însuși întemeietorului școlii, Hollósy, acesta renunțând la școală în anul 1901 pentru a face, în continuare, o revoluție a pașilor mărunți, „cu aprobare de la stăpânire”, și devenind profesor la Academia oficială budapestană nou înființată. Dar începutul fusese deja făcut: în locul său, școala băimăreană, devenită ceea ce se poate numi astăzi un *brand*, este preluată de pictorii locali și de elevii lor, Réti István și Ferenczy Károly. Sub conducerea acestora, și apoi a lui Thorma János, Krizsán János, Iványi-Grünwald Béla (căsătorit cu fostele lor eleve), avântul contestatar al școlii se potolește, deși asistăm la același apetit din partea unor participanți de a încerca formule stilistice de ultima oră, cum era Expresionismul în Germania, Nabismul gauguinian de la Pont Aven, Jugendstilul, Noua Obiectivitate și chiar Cubismul (în varianta domesticită a lui André Lhote). Peste toți, însă, plutea umbra și duhul atot-demolator al lui Paul Cézanne. Încetul cu încetul, școala devenea un fel de „suburbie” de vară a academismului oficial dezagregat, dar câștigul ei cel mai mare se rezuma prin aceea că devenise deja o etichetă care strălucea pe panoplia oricărui artist peste a cărui modernitate de conjunctură pluteau umbrele și reflexele unificatoare ale post-impresionismului.

## II

După anul 1918, autoritățile românești - devenite, prin jocul istoric, moștenitoarele de conjunctură ale acestei școli - au câteva tentative timide de a moderniza și sprijini efortul artistic, în bună măsură eșuat din lipsa de organizare și dezvoltare a resurselor necesare. Efortul pictorului bucureștean Ipolit Strâmbu de a da o față nouă acestei școli a fost parțial sortit eșecului, asigurând totuși oxigenul necesar funcționării ei până în anul 1927, când aceasta se desființează în mod oficial, și ca efect al apariției la orizont a școlii de Arte Frumoase din Cluj, care va deveni, în timp, adversarul redutabil al școlii băimărene. O lovitură de grație aplicată acestei școli o va da revolta tinerilor artiști care întemeiază o nouă colonie de pictură la Baia Sprie.

În Transilvania, artiștii locali formați aiurea, prin Europa, dar mai ales la Budapesta, Viena sau München, în varianta academică, s-au constituit pe la 1888 în *Erdély Szépmíves Céh* (*Breasla*

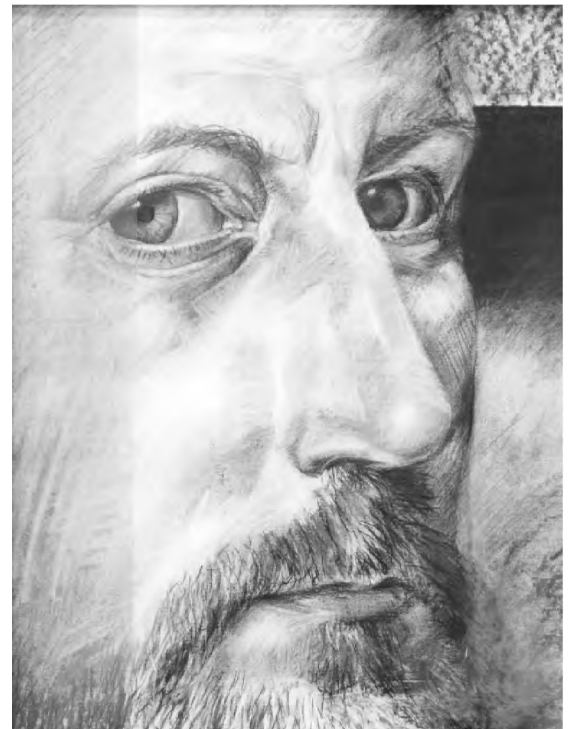
*artistică din Tansilvania*). Era cântecul de lebdă al unui trecut redundant. Dezvoltarea unei gândiri pan-europene, apropierea fizică de Europa prin beneficiile dezvoltării capitaliste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, construirea căii ferate care lega Clujul de centrul european la 1869-1870, circulația ideilor, a indivizilor, a operelor, a teoriilor despre artă, toate dinamitează lungile penumbre medievale care stăruiau asupra reliefului ardelean, favorizând despărțirea atât de dureroasă de un trecut privilegiat al nobilității de castă căreia versurile lui Ady Endre îi administrau cele mai sonore lovituri, pe muzica modernizării societății compusă de noii intelectuali post-pășoptiști.

În anul 1894, la Cluj - oraș neguros, apăsător de resentimente aristocrate, încărcat de ambițiile unei capitale medievale frustrate, cu nostalgia *micii Renașteri* bethleniene, în fapt, bazându-se pe ambițiile milenariste budapestane și pe resursele fragile ale unor târgoveți, servit însă de drenajul sângelui departe de a fi „proaspăt” imperial - avea loc concursul pentru proiectul monumentului *Matei Corvin*, fapt care dezvăluia educația și scopurile clasei politice locale, prin opțiunea juriului pentru punerea în operă a criteriilor și principiilor artei academiste (neoclasic). În schimb, la Baia Mare, pictorul Simon Hollósy, proaspăt evadat din *imperiu școlastic* al Academiei bavareze unde lansase inițiativa unei școli private de pictură de extracție burgheză, la îndemnul unor pictori locali precum Thorma János și Réti István, caută mecenatul autorităților locale din Baia Mare pentru a deschide aici o *școală de vară în aer liber* pentru uzul studenților săi și al artiștilor de aiurea. *Școala de la Baia Mare*, apărută ca o mlădiță proaspătă din trunchiul scorbuos al învățământului academic, a început ca un transplant de modernitate pe teritoriul artei academiste ardelenice și s-a înnoit, în etape succesive, până la Primul Război Mondial, devenind un fenomen artistic de notorietate central-europeană, cu participanți de pe întreg teritoriul Austro-Ungariei, dar și din România, Polonia, Germania, și alte state europene, sau chiar din Australia.

Devenind un nucleu cu caracter internațional de artiști liberi, conlucrând pe domeniul creației dar fără să obțină, în mod real, mecenatul statului austro-ungar sau al municipalității locale băimărene, departe de a avea organizarea și scopurile unei școli academice sau măcar ale unui *trade-union*, vizând sprijinirea materială a



Negrean Ioan Anghel, *Bărbatul cu piatra*, patrimoniul Muzeului Județean de Artă Centrul Artistic Baia Mare



Dorel Topan, *Autoportret*, patrimoniul Muzeului Județean de Artă Centrul Artistic Baia Mare

artiștilor, acest fenomen a creat un climat propice dezvoltării artelor moderne (pictură, grafică, sculptură), atât în domeniul creației, cât și al receptivității acesteia la nivelul publicului format din mica burghezie locală, mai răsărită și mai prosperă datorită exploatărilor aurifere din zonă, dar și al funcționării regale și imperiale. În mod miraculos, în ultima sută de ani tablouri moderne ale artiștilor băimăreni au fost găsite și la descendenții vechilor familii de mineri și țărani din Baia Mare și Baia Sprie care au primit astfel de lucrări - de o deconcertantă modernitate pentru acea epocă - auto-instruindu-se, în schimbul cazării și asigurării hranei autorilor.

Pe plan regional, se producea astfel o revoluție discretă prin care se elabora o artă de factură intimistă, adresată individului, nevoilor estetice ale acestuia, mai ales prin peisaj și portret, care preluau din zbor principiile individualiste ale impresionismului și post-impresionismului european, unificând pentru prima dată, în mod simpatetic, prin preocupări și teorii, tendințe artistice de nivel european în căutarea publicului nou. Căzuse în desuetudine întregul historicism monumental al picturii academice și, în consecință, comanditarul cel mai gras, care era statul, avea toate motivele să fie profund nesatisfăcut. Se născuse gustul pentru colonismul artistic și pentru individualismul creator în varianta sa boemă, barbizoniană, care transcede granițele statale. Este etapa cea mai fertilă a *școlii libere de pictură* la care au participat, peste un deceniu, zeci de elevi, studenți, artiști formați, etapă apreciată de Réti ca o *validare a renașterii artei moderne maghiare*, care devine acum, din perspectiva timpului, un fenomen artistic structural, de o remarcabilă coerență stilistică și geografică, ceea ce așează acest moment istoric ca un apogeu recunoscut ca atare al artei europene. Pe lângă acești profesori, o pleiadă de mici maeștri au activat sub auspiciile școlii, având vocația minoră a unor genii locale, dar care au împânzit un imens teritoriu geografic, punând arta lor la picioarele publicului larg și definind, în mod corect, noțiunea de *școală* drept un fenomen circumscris în spațiu și timp, decurgând din strădania pedagogică a unor profesori, având un cert substrat de prozelitism activ și de modă socială.

(continuare în numărul următor)

## relații culturale

# România și Polonia între cele două războaie mondiale (II)

## Contribuții la o istorie a legăturilor româno-polone în perioada interbelică

Dan Brudașcu

Din motive ce țin mai degrabă de cenzura comunistă sau de reținerile exagerate ale istoricilor și exegeților literari atunci când s-a pus problema recunoașterii, cu onestitate, a activității complexe desfășurate de către Octavian Goga, munca acestuia pe planul relațiilor bilaterale româno-polonă rămâne un capitol insuficient cunoscut și aprofundat.

Recurgând la relatările presei din epocă, încercăm azi, la 75 de ani de la înființare, o prezentare mai largă a momentului constituirii Asociației intelectuale româno-polone, precum și a implicării personale a poetului și omului politic Goga.

Extrem de harnicul și competentul ambasador polonez M. Arczysewski de la București este cel care a acționat atât pentru constituirea acestei asociații, cât și pentru atragerea poetului și academicianului Octavian Goga în acest proiect. La 24 mai 1934, la reședința din București a poetului, diplomatul polonez face o vizită de câteva ceasuri, în cadrul căreia sunt abordate și discutate detaliat măsurile ce trebuiau luate a doua zi în vederea desfășurării ședinței de constituire.

Ziarul *Țara Noastră*, an XIII, nr. 601, din 26 mai 1934, p. 4, în articolul, nesemnlat, intitulat "Constituirea Asociației Intelectuale Româno-Polone", oferă detalii interesante cu privire la acest eveniment. Aflăm, astfel, că au fost prezenți membri ai Academiei Române, scriitori, compozitori, actori, ziariști și politicieni. Ședința de constituire a fost convocată de Octavian Goga.

Luând cuvântul, ambasadorul M. Arczysewski a subliniat importanța deosebită a momentului și a evocat lunga și fructuoasă cooperare româno-polonă.

La rândul său Octavian Goga a afirmat că: „*Noi suntem predestinați să fim într-o apropiere organică de poporul polonez. Și poporul român și poporul polonez au stat ca un zid de apărare a creștinătății împotriva barbarilor. Aceste două popoare au apărut patrimoniul civilizației europene [...] În Polonia există o societate: „Prietenii României”. E necesar să fie o reciprocitate de simțire, o colaborare sufletească între cele două popoare, cari nu se pot izola unul de altul.*”

Au mai luat cuvântul prof. dr. Gheorghe Marinescu și prof. dr. Gheorghe Țițeica, din partea Academiei Române, Eugen Filotti, din partea Ministerului Afacerilor Străine, poetul Ion Pillat, din partea Societății Scriitorilor Români, și prof. dr. D. Caracostea, din partea Universității București.

Din consiliul de conducere al noii asociații, ales cu acel prilej, au făcut parte: Octavian Goga, președinte; Ion Pillat, secretar general; I. Cantacuzino, secretar și ing. C. Bușilă, casier. Asociația a fost constituită având în componența sa o serie de secțiuni ai căror președinți au fost aleși următorii: Gh. Țițeica (științifică), Corneliu Moldoveanu (literară), Victor Eftimiu (teatrală), George Oprescu (arte plastice), Nona I. Ottescu (muzicală), Liviu Rebreanu (propagandă culturală) și prof. P.P. Panaitescu (universitară).

Participanții au decis să fie adresate telegrame celor doi șefi de state (Carol al II-lea și Mosciski), mareșalului Pilsudski, miniștrilor de externe (J. Beck și Nicolae Titulescu), precum și lui Makowski, președintele Asociației polono-române din Varșovia și vicepreședinte al Dietei, semnate de Octavian Goga în noua sa calitate.

Constituirea Asociației intelectuale româno-polone nu a fost un act formal, iar Octavian Goga și-a luat rolul extrem de serios. Ziarul său, *Țara Noastră*, își numește, încă de la sfârșitul anului 1934, un corespondent permanent la Varșovia, în persoana lui Ilie Băcioiu, ale cărui articole urmăresc absolut orice eveniment demn de luat în seamă care a avut loc pe teritoriul Poloniei. Sunt consemnate cu predilecție evenimentele literare, artistice, științifice și culturale, dar nu lipsesc informațiile ce țin despre viața economică, politică, militară, diplomatică, sportivă, inclusiv cele legate de cutremure, inundații, accidente rutiere sau feroviare. Sunt prezentate și comentate pe larg aspecte din viața partidelor politice, manifestându-se o atenție sporită față de ascensiunea partidelor de extremă dreaptă în peisajul politic polonez, mai ales acțiunile acestora îndreptate împotriva minorităților etnice<sup>23</sup>.

În paginile ziarului sunt, frecvent, publicate articole semnate de diverși autori polonezi<sup>24</sup>.

Pe lângă depeșele de presă aproape zilnice ale lui Ilie Băcioiu, în redacția ziarului sunt numeroși aceia care vor scrie despre Polonia: Octavian Goga<sup>25</sup>, Ion Balint<sup>26</sup>, Alexandru Hodoș<sup>27</sup>, G. M. Ivanov<sup>28</sup>, Gr. Diaconu<sup>29</sup>, C. Stan<sup>30</sup>, N. Paicu<sup>31</sup>, Bucur Țincu<sup>32</sup>, Ion Sân-Georgiu<sup>33</sup>, Dim. Bogdan<sup>34</sup>, Aurel George Stino<sup>35</sup> etc. Sunt, de asemenea, foarte frecvente și numeroase textele nesemnate, fie referitoare la aspecte ale cooperării bilaterale, la situația politică din Polonia, la vizita lui Carol al II-lea la Varșovia, fie la relații și evenimente culturale majore, la prezențe culturale românești în Polonia sau comentarii pe marginea unor apariții editoriale sau concerte, spectacole ori expoziții de artă plastică. În acest sens, articolele și informațiile oferite de corespondentul ziarului la Varșovia, ca și cele semnate de unii din cei menționați sau nesemnate ofereau cititorilor români din epocă informații utile și comentarii pertinente, nu o dată critice la adresa unor neajunsuri din partea românească. O atenție aparte a fost acordată personalității mareșalului Pilsudski, fostul președinte al Poloniei, subliniindu-se rolul jucat de acesta în refacerea, modernizarea și reorganizarea țării după evenimentele ce au urmat Primului Război Mondial. El a fost, pe bună dreptate, numit de ziariștii români „*un dărmător de granițe și ctitor de țară nouă*”. Ei au încercat să descifreze sensurile testamentului politic al acestuia în contextul acutizării mișcării revizioniste ce viza și Polonia.

Coroborate cu celelalte acțiuni întreprinse de membrii Asociației, articolele și materialele de presă apărute în ziarul *Țara Noastră*, în pofida unor accente, deja semnalate, ușor extremiste, au contribuit în mare măsură la îmbunătățirea și

diversificarea relațiilor bilaterale, la buna și corecta cunoaștere de către cititorii români a realităților poloneze în cele mai diverse domenii.

În afara acestei contribuții substanțiale, meritele personale ale lui Octavian Goga mai includ și încurajarea și sprijinirea apariției de traduceri din literatura poloneză în România. Nu ne referim doar la sprijinirea Elenei Eftimiu pentru publicarea, în 1938, a *Antologiei prozei polone*, a cărei prefață este semnată de poet, ci și la susținerea pe care a avut-o, în calitate de membru și ulterior de vicepreședinte al Academiei Române, pentru numirea ca membri de onoare sau corespondenți ai acesteia a unor savanți sau oameni de cultură din Polonia.

În deceniul al patrulea al secolului XX, Octavian Goga era una dintre cele mai cunoscute personalități în Polonia, nu doar ca urmare a tot mai intensei sale activități politice, ci și ca poet<sup>36</sup>. Poeziile lui sunt incluse în antologiile publicate<sup>37</sup> în acest interval de timp și figurează în studiile critice sau istoriile literare consacrate literaturii române<sup>38</sup>.

Prin intermediul extrem de abilului și activului ambasador polonez la București, M. Arczysewski, care devine unul dintre foarte apropiații poetului și omului politic român, făcându-i frecvent vizite acasă, în București, la Sinaia și Predeal, sau însoțindu-l în vacanțe în străinătate, mai ales la curele făcute anual la Karlsbad, Octavian Goga întreține contacte directe cu o serie de oficialități și oameni politici polonezi. Istoricilor români le revine datoria de a aprofunda cercetările în acest domeniu fiind convins că ele vor evidenția contribuții majore la clarificarea rolului jucat de el atât în relațiile bilaterale, cât și în planul coordonării acțiunilor de contracarare a politicii agresive și revizioniste din epocă.

După ce ajunge prim ministru, fiind bine informat despre scopul, ostil țării noastre, urmărit de regentul Horthy Miklós în vizita pe care preconiza s-o întreprindă oficial în Polonia, Octavian Goga a încercat, printr-o intervenție epistolară directă, să determine autoritățile poloneze să anuleze această vizită. Intervențiile politicianului român sunt tardive și se dovedesc inutile. Autoritățile poloneze nu dau curs cererii lui, spre a evita un eventual conflict diplomatic cu partea ungară.

În ansamblul ei, activitatea lui Octavian Goga prezintă încă multe necunoscute pentru cititorii de azi. O dovedește și parțiala cunoaștere a implicării sale în dezvoltarea și diversificarea relațiilor bilaterale româno-poloneze, a rolului jucat în dezvoltarea și amplificarea schimburilor cultural artistice.

În anii 1938-1939, stimulate și de contactele la nivelul șefilor de stat ai celor două țări, legăturile bilaterale româno-polone au continuat, înregistrând noi și semnificative momente. Climatului european, agresiv și violent, ostil artei și culturii, ca și bune înțelegeri între popoare, datorită tendințelor revizioniste și cu privire la o nouă ordine politico-militară pe continent, a avut un efect contrar asupra românilor și polonezilor, la fel de amenințați de extremismul maghiar sau german. La fel ca în anii precedenți, interferențele culturale româno-polone au cuprins toate domeniile vieții spirituale a celor două popoare: artă și știință, teatru, muzică, literatură, dar și în plan turistic, sportiv sau chiar religios, fapt ce reflectă preocuparea constantă de mai bună cunoaștere reciprocă, dar și de valorificare a patrimoniului cultural. Pe bună dreptate, Nicolae Dascălu afirmă că: „*Toate aceste direcții reflectă*

complexitatea relațiilor culturale româno-polone care, având în vedere tradiția istorică, au atins în perioada interbelică un nivel superior. Pe de altă parte, legăturile culturale trebuie privite în ansamblul relațiilor româno-polone, care, în perioada dintre cele două războaie mondiale, au fost complexe și mereu ascendente, în ciuda unor momente de stagnare sau de pauză.<sup>39</sup>

Note:

23 vezi, pe această temă, Ion Molea, "Polonia face curățenie la ea acasă", în *Țara Noastră*, an XIII, nr. 1274/15.11.1936, p. 1, în care autorul aprobă acțiunile antisemite din Polonia; D. I. Cucu, "Polonia antisemită", în nr. 1271/12.11.1936, p. 1; în nr. 1394/2.06.1937, p. 1, un text nesemnificativ, intitulat "În Polonia se cere expulzarea jidanilor"; "Postulatele polone în chestiunea emigrării", în nr. 1487/22.10.1937, p.1. sau "Polonia și problema coloniilor", în nr. 1580/7 mai 1938, p. 1-2.

24 Astfel, I. E. Skiwski semnează, în nr. 626/27.06.1934, p. 1, articolul intitulat "Literatura polonă contemporană"; Alfred Poninski despre "Ideologia Poloniei contemporane", în nr. 1302/30.12.1936, p. 1-2.

25 Este vorba despre articolele: "Prietenia polono-română", în nr. 834/22.03.1935, p. 2 (articol reprodus și în *Linia dreaptă*, an II, nr. 6/5 iunie 1937, p. 1); conferința "Aniversarea Poloniei", rostită la Radio București și reprodusă în nr. 1272/13.11.1936, p.1;

26 Ion Balint, "Noua atitudine a Poloniei", în *Țara Noastră*, an XIII, nr. 674/28.08.1934, p. 1

27 Semnează mai multe articole, unele preluate ulterior și în revista de extremă dreaptă *Linia dreaptă*: "Pro Polonia", în nr. 989/10.10.1935, p. 1; "Polonia de azi. Varșovia. Note de drum", în nr. 1016/14.11.1935, p. 1;3; și nr. 1020/19.11.1935, p. 1, 3; "Polonia de azi", în nr. 1090/22.02.1936, p. 2; "Polonia aliata noastră", în nr. 1271/12.11.1936, p. 1; "Testamentul politic al mareșalului Pilsudski", în nr. 1399/10.06.1937, p. 1;

28 A semnat, între altele, articolele: "Republicanism monarhic - Exemplul Poloniei", în nr. 843/2.04.1935; "Naționalismul creator și quasi-integrator", în nr. 872/14.05.1935, p. 1-2; "Pilsudski: Aristocrat revoluționar și naționalist", în nr. 875/17.05.1935, p. 1-2.

29 "Tradiția eroilor", în nr. 1271/12.11.1936, p. 1.

30 "Polonia de azi și de ieri", în nr. 1271/12.11.1936, p. 1.

31 "Alianța cu Polonia", în *Linia dreaptă*, an I, nr. 1/24.11.1935, p. 5.

32 "Polonia - o mare națiune", în nr. 1336/24.02.1937, p. 1; "Expoziția de artă polonă" (de la sala Dalles), în nr. 1483/16.10.1937, p. 1.

33 "Confirmarea unei alianțe", în nr. 1411/1.07.1937, p.1.

34 "Axa Varșovia-București", în nr. 1413/3.07.1937, p. 1.

35 "Sufletul Poloniei milenare" (evocare istorică), în nr. 1438/12.08.1937, p. 1-2.

36 Poeta și traducătoarea Kazimiera Illakoczówna, care locuiește la Cluj, între anii 1939-1947, a studiat opera poetului român și a tradus poeziile "Tristia", "Vita Nova", "Cântă moartea", din volumul postum *Din laig*, pe care le publică în *Kurier Polski*, nr. 640 (179), din 3 august 1940, p. 3.

37 El figurează, de exemplu, în *Antologia poeziei române* de Emil Zegadlowicz.

38 Ne referim, în mod concret, la *Istoria literaturii române* de Emil Biedrzycki, profesor la Academia Comercială și lector de limba română la Universitatea din Lwow. La sfârșitul acestei lucrări, autorul a inclus și o miniantologie a poeziei populare și culte românești, care cuprinde poeziile "Plugarul", "Paris", "Părăsit" ale lui Octavian Goga (cf. Ilie Băcioiu, "Scrisori din Polonia. O biruință românească. O istorie a literaturii românești în limba polonă", în *Țara Noastră*, an XIII, nr. 734/11.11.1934, p. 1-2).

39 Nicolae Dascălu, op. cit., p. 226.

## geopolitică

# Pledoarie pentru curajul civic (II)

Simona-Grazia Dima

A rta manipulării maselor are perfidia, subtilitatea de a inculca un sentiment de autoculpabilizare celor care nu respectă dogma oficială, „corectitudinea” atitudinii propagandistice. Amenințări la adresa opiniei și comportamentului ce nu corespund „normelor” prescrise ori așteptate îi face pe oameni nesiguri, astfel încât sentimentele de teamă, stânjenală și vină, induse în acest mod, contribuie la paralizarea automată a capacității lor de a gândi și de a-și exprima liber opiniile. Astfel, presiunea premeditată a mass-mediei modulează o atmosferă de prudență colectivă și insecuritate individuală, corelate cu autocenzura, care generează un comportament cetățenesc servil, conformist, având drept inevitabil rezultat întărirea ordinii politice, oricât de irațională ar fi aceasta (p. 26). Prin abandonul propriilor principii se ajunge la o adâncă frustrare, la o nesiguranță de sine ce-l opune pe individ lumii. Din rândul acestor indivizi debusolați sunt racolați asinii gata să execute ordine, răsfrângându-și energia psihică negativă, acumulată din pricina nemulțumirii datorate controlului represiv al individualității, asupra unor victime inocente, neînarmate (p. 27). Cu adevărat, negarea sistematică a libertății individuale de expresie conduce la o frustrare intelectuală și emoțională ce poate naște monștri de inumanitate.

Același punct de vedere este împărtășit de Aleksandar Trifunovic, în eseu *Suntem ființe umane* (*We Are Human Beings*), care subliniază numeroase fapte incomode: în Bosnia și Herțegovina, copiii de etnii diferite încă sunt separați în școli, li se alocă săli de clasă diferite, la etaje diferite, astfel încât să nu se poată întâlni. Mai mult, clopoțelul ce marchează începerea orei și a pauzelor sună special în momente distincte. Este subliniată și o altă anomalie - necesitatea de a avea un nume mic și unul de familie adecvate, agree. Nu întâmplător, au existat cereri de schimbare a numelui, făcute în masă, încât cineva numit Sabahudin se trezea a doua zi că se numește Nemanja, ca să aparțină grupului convenabil. La fel, căsătorii mixte au fost aranjate, uneori fără ca mirii să se cunoască înainte de a se vedea la primărie.

Autorul sugerează că, necorectate, greșelile trecutului se răzbună în prezent: de unde, situații paradoxale, precum strădania meticuloasă a poliștilor de a da amenzi pentru mărunte erori de trafic, în vreme ce marile cazuri de corupție nu sunt cercetate și „heroina e mai ieftină în Banja Luka și Sarajevo decât oriunde altundeva” (p. 58), iar jurnaliștii care demască afacerile necurate sunt singurii care suferă.

Marko Oršolic, în studiul său *Curajul civic ca o condiție a societății civile* (*Civil Courage as A Precondition for Civil Society*), distinge curajul civic de alte atitudini umane, singularizându-l, prin focalizarea acestuia asupra protejării drepturilor umane fundamentale - la viață, libertate, și la demnitate umană -, el fiind, de cele mai multe ori, un act individual curajos, opus unui act de violență, individual sau colectiv, comis îndeosebi de o autoritate politică, statală sau, în orice caz, publică. Există însă diferențe structurale, majore, între curajul civic și rezistența sau opoziția față de unele nedreptăți impuse de autorități legitime (de pildă, depozitarea deșeurilor nucleare). Curajul civic nu a fost acceptat ca atare, de aceea a fost nevoit să îmbrace un acoperământ religios sau profetic. Altminteri, emitentul ar fi fost taxat ca un inamic al statului și al credințelor. E timpul să recunoaștem valoarea socială a curajului civic. Exemplul lui Dietrich Bonhoeffer, teolog protestant care s-a opus hitlerismului, a luptat în Mișcarea de Rezistență, a fost ucis în lagărul de concentrare de la Flossenbürg, în primăvara anului 1945, este grăitor. În scrierile sale, ascunse de naziști, s-au putut citi considerații foarte importante despre succesul ideologic al lui Hitler în Germania. După părerea lui, germanii au fost obedienți prea multe secole de-a lungul istoriei, siliți să-și subordoneze, variilor autorități oficiale, dorințele, gândurile personale și colective, în detrimentul încrederii arătate propriului suflet, intuiției. Cutumele sociale i-au obișnuit mai degrabă să execute ordine venite de sus, decât să-și urmeze propriile vederi. Deși au arătat curaj și devotament în îndeplinirea unei misiuni, puțin







au observat că abnegația lor ar putea fi abuzată până la a-i face să cadă pradă răului. Abia după catastrofa nazismului, care le-a zdruncinat noțiunile etice, germanii și-au pus cu adevărat problema unui act liber, responsabil, exercitat chiar cu riscul de a contraveni vocației și misiunii, ceea ce presupune existența unei considerabile doze de libertate interioară (p. 64-67).

Lazar Manojlovic, în *A trăi în pace ori a arde (To Live Peacefully or to Burn Out)*, recrează atmosfera anilor de război, când era director de școală, iar conaționalii săi sârbi i-au impus să alunge din rândul școlărilor copiii de alte etnii. A refuzat să se supună, vreme de cinci ani, iar durerea sa cea mai mare a fost să vadă preoții ortodocși trecând de partea criminalilor, incitând la ură și purificare etnică. Psihoza colectivă este resuscitată în tușe puternice: la intrarea în orașul său Bijeljina, a văzut într-o dimineață un afiș, pe care era scris cu litere chirilice următorul mesaj: „Interzis musulmanilor și căinilor”. Iar în noaptea ce a urmat, grupuri de câte trei oameni treceau cântând: „Dormi în pace, bunico? Toți ai tăi au fost uciși? Mai puțin fiul tău - Mujo? El atâră în laț la poartă”. Totuși, în paralel, rezistența morală exista și ea. Într-o dimineață, pe zidul primăriei, fu găsit un graffito: „Hei, Radovane, Radovane? Ia-ți cu tine huliganii? și adu-ni-i înapoi pe musulmanii noștri”. Era o reacție la noile stări de lucruri: orașul căzuse în mâinile unor refugiați din sate sârbești îndepărtate - ei intrau fără opreliști în casele oamenilor și furau totul. Desigur, autorul a plătit pentru curajul său civic: a fost criticat în public, insultat la radioul local, în biserică, de episcopul Kacavenda, în cele din urmă disprețuit și respins de autorități. A devenit reporter independent, scriind împotriva abuzurilor, atacându-l pe Radovan Karadzic pentru că a promulgat legea privitoare la limba oficială, prin care se prejudicia limba sârbă însăși: convins că toți sârbii trebuiau să vorbească dialectul din Sârbia propriu-zisă (cel zis *ekavian*) și să utilizeze în scris exclusiv alfabetul chirilic, acesta a anulat prețioasa moștenire a strămoșului său, strălucitul lingvist Vuk Karadzic. „Odată cu această violență manifestată față de limbă, el a comis un act suplimentar de violență împotriva poporului” (p. 74). Înainte de a începe o nouă existență ca jurnalist, Lazar Manojlovic a reușit să oprească demolarea monumentului dedicat unei eroine, Radojka Lakic, cea care dăduse numele

său școlii (*cetnicii*, adică acei sârbi care au ridicat armele împotriva celor de alte etnii, în timpul războiului de purificare etnică din Bosnia-Herțegovina, credeau că trebuie să abolească trecutul și să redenumescă fiecare loc din Serbia). De asemenea, a asistat cu nespuse durere la demolarea tuturor moscheilor din oraș. Deși sârb, a declarat la un post de televiziune străin că privește acest act ca pe „o crimă comisă față de o mare națiune și totodată ca pe cel mai abject soi de vandalism, de vreme ce a distruge locuri sfinte constituie o crimă de neiertat” (p. 72). A mai spus că acest act criminal, comis de Biserica Sârbă și de autoritățile sârbești (Republika Srpska), avea să se întoarcă împotriva sârbilor înșiși, aidoma unui bumerang. A fost amenințat și insultat pentru aceste afirmații.

Svetlana Broz, în încercarea sa de a da o explicație a modului în care i s-a născut în minte ideea importanței curajului civic, face o mărturisire emoționantă: la șase ani, mama ei, care încerca de 16 ani să descopere unde și în ce împrejurări îi fusese ucis tatăl, dispărut în cel de-al Doilea Război Mondial, a luat-o cu ea la o adresă necunoscută, ce-i fusese dată în urma unor investigații susținute. Le-a deschis un bătrân, care a încremenit la auzul numelui de fată al mamei și, fără vreun cuvânt, le-a invitat pe amândouă în sufragerie, prezentându-le soției sale. La auzul numelui, aceasta izbucni în hohote de plâns spasmodice și mărturisii că, într-adevăr, omul trecuse pe acolo în 1943, adus de soțul ei, care o ruga să fie de acord să-l găzduiască pe străin până la miezul nopții, când avea să fie luat în taină de cineva, scos din oraș și dus la partizani. Femeia nu-și putea ierta nici acum faptul că, de teamă, s-a împotrivit, la care însuși luptătorul s-a ridicat cu multă demnitate și a plecat, declarând că nu vrea să pună pe nimeni în pericol. Soțul femeii a insistat, pe lângă soția sa, în zadar, să se răzgândească. S-a aflat ulterior că oaspetele lor a fost arestat pe stradă de o patrulă și împușcat după câteva zile de interogatorii. După atâta timp, femeia era tot neconsolată, nu-și putea ierta lașitatea de atunci, care-l costase pe un om viața. „Iartă-mă, dacă poți, eu nu-mi pot da mie însămi iertarea” (p. 78).

Volumul este completat de două emoționante mărturii din alt spațiu, care sporesc amplitudinea dezbaterii - a unei tinere arabe și a unui izraelian. În vreme ce acesta din urmă (David Chacham, *Scrisoare din închisoare - A Letter from Jail*) s-a

lăsat, cu inima ușoară, încarcerat, ca urmare a refuzului său conștient și deliberat de a-i oprima pe refugiații palestinieni, Hala Tawil (*Reconciliation: the Path to Realizing a Dream*), născută în Ierusalim, ca fiică a unei fervente luptătoare pentru independența palestinienilor, reușește să traseze o punte între cele două etnii vrăjmașe, cea palestiniană și cea izraelită. Cu prilejul studiilor sale universitare în SUA, ea se împrietenește cu tinere evreice și, în final, înființează, împreună cu alți tineri cu aceleași vederi, Universitatea Orientului Mijlociu, deschisă studenților din zona respectivă, dar și din Nordul Africii, aptă să ofere excelență în domeniul academic și, în egală măsură, cooperare regională, oportunități de dezvoltare, în spiritul valorilor demnității umane, iar în cele din urmă, îndelung dorita pace, clădită pe temelii durabile ale respectului și cunoașterii reciproce.

Elementul definitoriu al acestui proiect constă în ideea fraternității reale dintre oameni. Prin-o cunoaștere autentică, arabii și evreii au simțit că depășesc portretul-robot ce li se aplicase ani de-a rândul, acela de dușman, de străin. Discuțiile sincere dintre ei, oricât de dureroase, au creat temelii unui parteneriat real de discuție, care a dus la o comunitate de sentiment vie, autentică, ce se cere continuată.

Culegerea de eseuri prezentată în paginile de față demonstrează, prin efortul concertat al celor opt autori (adevărată dezbateri pasionantă), că noțiunea de *curaj civic*, deși de o stringentă importanță în viața de zi cu zi, nu e câtuși de puțin una simplă, ci conține o problematică de o maximă complexitate. Curajul civil, în condițiile amenințării libertății, reprezintă un veritabil motor social, atât prin consecințele sale pe termen lung, cât și prin calitatea sa de a fi exemplară și, astfel, de a angrena și mobiliza în direcția justă toate forțele progresiste existente într-un context dat. Este un subiect atât de actual, încât nu ne putem opri să ne gândim că un plus de curaj civic ne-ar face cu adevărat viața mai frumoasă, acționând ca un element purificator și exorcizator al atâtor rele sociale trăite, inclusiv în societatea noastră, astăzi. ■



## teologia socială

# Condamnarea comunismului (I)

Radu Preda

Împlinirea, anul acesta, a două decenii de la căderea comunismului în majoritatea țărilor Europei de Est oferă prilejul să ne aplecăm asupra unui moment apropiat și îndepărtat deopotrivă. Dincolo însă de caracterul de regulă improvizat al jubileelor calendaristice, comunismul reprezintă prin durata cronologică, întinderea geografică, brutalitatea metodelor și numărul mare al victimelor un capitol de istorie pe care cu greu îl putem ignora, a cărui tragică importanță va rămâne probabil și după două secole de acum înainte. Urgența temei pentru noi, contemporani ai prăbușirii sale, este justificată nu în ultimul rând de faptul că atât ideologia cât și artizanii comunismului au supraviețuit uimitor de bine dezastrului social lăsat în urmă. Această realitate îl determina pe Václav Havel, într-un interviu din 2007 despre Charta 77, să vadă postcomunismul ultimelor două decenii drept ecoul nedisimulat al comunismului ca atare. O astfel de diagnoză confirmă mai departe afirmația unui Tony Judt potrivit căreia în timp ce național-socialismul a fost cel mai mare rău, comunismul rămâne cel mai mare pericol. Evident, nu este vorba despre iminența revenirii la putere a comunismului ca partid, ci despre perpetuarea latentă, de aceeași periculoasă, a setului de principii totalitare pe care acesta le-a pus în practică timp de aproape un secol.

Înainte de a parcurge pe scurt etapele sinuoase ale tentativei, în plină derulare, de condamnare a crimelor totalitarismului comunist, se ridică întrebarea legată de însuși statutul comunismului ca sistem politic. Importanța acestei distincții este enormă pentru că nu putem ajunge la un consens juridic privind crimele comunismului dacă nu avem un consens etic privind ideologia care le-a justificat. Or, imediat după anul de grație 1989 am văzut cum chestiunea comunismului ca idee și realitate nu a făcut obiectul unui proces, fie el și simbolic. Cinismul situației este cel mai sugestiv ilustrat de lipsa cadrului legal minim care să facă posibilă identificarea culpabilităților individuale pentru injustițiile comise. În lipsa vinovaților propriu-ziși, pentru crimele comunismului ajung să fie responsabile tot victimele. Așa se explică abundența bibliografică a lucrărilor care analizează tarele lui *homo post-sovieticus* dar care nu se ocupă deloc sau doar marginal de articulațiile teribilului experiment social din care acesta a ieșit. Altfel spus, tendința generală este de a distrage atenția de la cauze la efecte. Or, constatarea gradului de degradare a etosului social și a structurii mentale individuale după decenii de teroare și propagandă nu este decât o parte a diagnosticului. Mult mai important și util, inclusiv la nivelul terapiei postcomuniste, este identificarea mecanismelor care au produs aceste transformări nefaste. La urma urmelor, însăși construcția democratică de după 1989 este profund afectată dacă nu știm cum a fost posibil opusul ei absolut, cum popoare întregi

au fost ținute într-un prizonierat de durată, cum din garant al libertății și dezvoltării persoanei, statul a degenerat în gardian, cum spațiul public a fost luat în posesie de monopolul ideologic, cum am devenit unii turnătorii altora, cum am participat la cultul personalității, cum denunțul a ruinat cariere de valoare și a impulsionat pe altele mediocre, cum întreaga scară a valorilor a fost redefinită până la desfigurare.

Care este însă modul de abordare a unei moșteniri totalitare? Așa cum ne arată cazul național-socialismului german, a franchismului spaniol, a regimului rasist sud-african sau a dramei ruwandeze interetnice, confruntarea cu abuzurile istoriei recente poate lua cel puțin trei forme: procesul penal (precum cel de la Nürnberg sau Tribunalul penal internațional pentru crimele din fosta Yugoslavia), amnistia generală (precum în Spania după Franco) sau modelul acelor *Truth and Reconciliation Commissions* (cum este cazul în Africa de Sud). În cazul comunismului, niciuna dintre aceste formule nu a fost aplicată. Un proces penal nu a avut loc măcar și pentru simplul fapt că vinovații la vârf au fost fie executați (cuplul Ceaușescu), fie au fost lăsați să fugă (Honecker), fie s-au bucurat de o imunitate abil negociată anterior (Jaruzelski). Toată ierarhia imediat următoare a fost înlocuită prompt cu „specialiști” și „cadre” din liniile secunde, tranziția de la totalitarism la democrație realizându-se aproape fără fractură și, în plus, în termeni legali. Absența unei legi a lustrăției în majoritatea țărilor Europei de Est a făcut imposibilă înnoirea structurilor decisive ale statului și a caționat direct formarea așa-zisei noi clase politice. Pentru a da doar exemplul primului Guvern al României post-comuniste, instalat la 26 decembrie 1989 sub conducerea lui Petre Roman, el însuși fiul unui comunist important, din 31 de miniștri, 23 erau foști membri ai Partidului Comunist. Cât privește o eventuală amnistie, ea nu va fi aplicată tot dintr-un motiv pe cât de „simplu”, pe atât de cinic: cum mai nimeni nu era vinovat de abuzurile comise în vechiul regim, actualii deținători ai puterii nu aveau pe cine să ierte. În fine, formula unei comisii sau a unui forum de reconciliere națională prin discutarea pe față a trecutului recent nu a putut nici ea să prindă la noi, dar nici în alte țări est-europene, tot din motivul esențial că partenerii de dialog, adică foștii slujitori ai regimului totalitar, nu au făcut pasul către societatea civilă. Este deosebit de grăitor aici modul cum a fost întârziată și obstrucționată activitatea Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS), culminând cu rușinoasa decizie din 31 ianuarie 2008 a Curții Constituționale dată ca urmare a plângerii unui informator de genul lui Dan Voiculescu. Una peste alta, invers proporțional cu amploarea mediatică și speranțele puse în schimbarea paradigmei politice, căderii comunismului nu i-a urmat practic nicio etapă sistematică de sintetizare și evaluare.

Condamnarea crimelor și ideologiei comunismului deopotrivă nu este îngreunată doar de rezistența, explicabilă biografic până la un punct, a *nomenklaturii* est-europene interesate să-și prezerve în plină democrație privilegiile obținute în perioada de teroare anterioară, ci și de rezervele unei mari părți a intelighenției vest-europene. Dacă stratagema vechilor slujitori ai comunismului deveniți peste noapte democrați este, cum aminteam deja, explicabilă, chiar dacă nu și justificabilă, poziția surprinzătoare a unora trăind în societăți libere are nevoie de o minimă exegeză. Comunismul a jucat în biografiile multora dintre intelectualii de vârf ai Europei occidentale rolul unei religii seculare, adică a exercitat o forță de atracție irezistibilă. Numai astfel poate fi înțeles de ce, în drumurile lor prin Uniunea Sovietică, acești intelectuali obișnuiți de altfel cu rigoarea și mizând de regulă pe discernământul rațiunii erau dispuși să treacă cu vederea decalajul dintre teorie și practică, dintre „cultul comunist” și realitatea societății comuniste. Doar un puternic imbold, la limita dintre speranță și irațional, poate explica acceptarea terorii de stat ca mijloc de realizare a unei lumi mai bune, a distrugerii unor categorii sociale întregi de dragul făuririi unei lumi egale, fără clase, a injustiției sistematice în numele unei viitoare dreptăți universale. Chemarea manifestului comunist, lansată deja în 1848, de a face o revoluție care să schimbe din temelii ordinea lumii s-a dovedit cea mai atractivă metaforă politică de până acum. Orice abuz era permis în orizontul eșatonului comunist caracterizat prin depășirea definitivă a tuturor contradicțiilor și inegalităților, adică tocmai a acelor fenomene care în lectura lui Marx legitimau revoluția emancipării totale prin transformarea filosofiei în agent activ al istoriei. Ca metodă de gândire și de acțiune, această dialectică a comunismului științific justifica nenorocirea nemijlocită a lumii de dragul promisiunii de a o face cândva fericită.

Aceasta este, foarte pe scurt formulată, esența religiei atee a comunismului, cea care va număra în primele decenii ale secolului XX numeroși adepți în țări care vor fi ocolite de experiența punerii în practică a principiilor ei. Pe măsură ce data limită de instaurare a fericirii comuniste era însă amânată, comunismul inventându-și periodic noi dușmani care ar sabota desăvârșirea proiectului de societate nouă, nu puțini „credincioși” aveau să se convertească, adică să recunoască adevărata dimensiune a unei utopii necinstite și crude. Astfel, nu este deloc întâmplător că tocmai din rândul acestor convertiți, precum Kolakowski, Furet sau Courtois, pentru a aminti doar câteva nume de rezonanță, aveau să provină și cei mai redutabili analiști care vor demasca în termeni fără echivoc comunismul și vor spune crimelor sale pe nume.

## dezbateri &amp; idei

## Un nou mandat de obediență?

Sergiu Gherghina

La jumătatea lunii septembrie, președintele Comisiei Europene în perioada 2004-2009, Jose Manuel Barroso, a fost reconfirmat în fruntea executivului european de către o majoritate absolută din Parlamentul European (382 de voturi de susținere din totalul de 732 de europarlamentari) pentru un nou mandat de cinci ani. Astfel, Barroso are o legitimitate sporită prin îndeplinirea condițiilor prevăzute și de către Tratatul de la Lisabona pentru alegerea președintelui Comisiei. Acest document, deși nu a intrat în vigoare, fiind așteptată poziția Irlandei în cel de-al doilea său referendum din 2 octombrie, stipulează necesitatea susținerii de către o majoritate absolută a membrilor Parlamentului. Prin urmare, la nivel procedural și formal, contestatarii săi nu au la îndemână multe argumente. Însă, o privire retrospectivă poate oferi indicii asupra condițiilor în care începe următorul mandat. În acest sens, este relevant să notăm principalele critici ce s-au adus sau se pot aduce președintelui Comisiei Europene.

La capătul unei campanii electorale caracterizată de plafonare și plictiseală, unicul candidat pentru ocuparea funcției de președinte al Comisiei Europene a fost contestat de o bună

a urmat politicile propuse de acestea în Consiliu, încercând să acționeze ca un mediator la nivelul instituțiilor europene. Această din urmă tentativă își are originile în exemplele oferite de Jacques Delors, președinte al Comisiei între 1985-1992 și văzut drept cel ce a oferit dinamism instituției. Spre deosebire de omul politic francez, Barroso nu a reușit medierea dorită și a înclinat de multe ori decisiv balanța în favoarea statelor membre importante. Aceste fapte denotă că este un președinte slab care cedează în fața presiunilor venite din partea actorilor naționali importanți făcând foarte multe compromisuri în acest sens.

Drept urmare a acestui comportament, Comisia a slăbit vizibil în relația cu Consiliul și Parlamentul European. În fapt, cel din urmă nu a mai avut o relație de strânsă colaborare cu Comisia în ultimii cinci ani, ci s-au poziționat diferit prin îndepărtarea vizibilă de unicul organism reprezentativ din cadrul UE. În același timp, aceasta a fost perioada în care au fost înregistrate cele mai multe eșecuri ale propunerilor europene. În 2005, proiectul Tratatului Constituțional elaborat de către Comisia Prodi nu a fost acceptat de către Franța și Olanda. Trei ani mai târziu, în 2008, Irlanda a



parte din componenții grupurilor politice europene, uneori chiar și din partea popularilor care l-au susținut mereu. În acest sens, două exemple sunt elocvente, unul dintre ele relevant pentru țara noastră. În primul rând, europarlamentarii au refuzat investirea lui Barroso drept președinte al noii Comisii la sesiunea inaugurală din iulie a Parlamentului European, cerându-i să prezinte un program politic complet. Drept urmare, acesta a elaborat un proiect de aproape 50 de pagini care dorea mulțumirea tuturor forțelor politice din legislativul UE. În al doilea rând, Adrian Severin, unul dintre cei mai activi europarlamentari români, a surprins cantitatea de critici ce pot fi aduse liderului european. Fără a intra în detalii în interpelare, probabil din lipsa timpului, europarlamentarul atinge unul dintre punctele esențiale ale politicii portughezului din ultimii cinci ani: prioritatea oferită statelor membre.

În întregul său mandat, Barroso a oferit o foarte mare putere statelor membre. În acest sens,

spus „nu” Tratatului de la Lisabona, succesorul celui constituțional, menit să așeze lucrurile în UE. În același timp, au existat unele blocaje instituționale determinate de statele membre. De exemplu, în 2007, Polonia, un stat care devenise membru în 2004, nu a fost de acord cu structura reprezentării proporționale stipulate în Tratatul de la Lisabona și a întârziat negocierile. În fine, Barroso nu a reușit să determine statele membre să acționeze unitar în fața unei probleme comune. De exemplu, în momentul în care au apărut dificultăți în negocierile cu Rusia pentru gaze naturale, fiecare țară a UE a preferat să își urmărească propriul interes și să semneze tratate bilaterale cu furnizorul în locul unui tratat comun.

Criza financiară mondială nu a părut a fi una dintre preocupările Comisiei Barroso până în prezent, planurile sale de a diminua impactul acesteia în UE fiind marginale și lipsite de eficiență. Acest lucru este evident mai ales prin comparație cu măsurile prezentate de președintele

Barrack Obama pentru Statele Unite, unde măsurile concrete încep să dea rezultatele anticipate. Situația de la nivelul UE s-a datorat faptului că Barroso a preferat să fie obedient și să urmeze planurile statelor puternice în locul impunerii unor măsuri ce puteau să le afecteze pe acestea din urmă. Unul dintre exemplele des menționate se referă la absența oricărei inițiative din partea lui Barroso referitor la o supervizare transnațională a băncilor.

Practic, acesta este mediul în care Barroso se prezenta în fața Parlamentului pentru a fi validat într-un al doilea mandat. Simplul fapt că este unicul candidat pentru președinția Comisiei ar trebui să ridice semne de întrebare într-un început de mileniu în care democrația a ajuns să fie și motiv de ingerință în treburile altor state. Promisiunile lui Barroso pentru noul mandat au fost însoțite de o serie de compromisuri făcute pentru a atrage susținerea celorlalte grupuri. Având deja susținerea popularilor europeni și a conservatorilor britanici ai lui David Cameron, Barroso nu beneficia de majoritate în Parlamentul European. Astfel, a ținut voturile liberalilor atunci când a promis în documentul prezentat că se vor depune eforturi în direcția promovării drepturilor omului. Liberalii ceruseră în vară înființarea unui post de Comisar european pentru respectarea drepturilor fundamentale și anti-discriminare. Pentru socialiști, a promis îmbunătățirea a două texte controversate privind timpul de lucru și libera circulație a muncitorilor. Făcute în scopul alegerii, aceste prime compromisuri nu reprezintă un garant al eficientizării lucrului Comisiei în anii ce vor urma. Intrarea în vigoare a Tratatului de la Lisabona, în cazul acceptării de către populația irlandeză, poate oferi cadrul necesar unei întăriri a puterii UE în raport cu statele membre. În plus, acesta poate fi scheletul pe care o apropiere de cetățeni se poate contura, impersonalizarea instituțiilor europene reprezentând un motiv pentru actuala situație.

La începutul celui de-al doilea său mandat Barroso trebuie să depășească în primul rând nerealizările sale din trecut. Rolul de decor nu este unul potrivit într-o Europă măcinată de criză economică și într-o construcție europeană în care legislativul joacă un rol din ce în ce mai accentuat. În plus, președintele Comisiei are de respectat o agendă care nu trebuie neapărat să țină seama de prioritățile marilor actori naționali implicați în procesul de luare a deciziei la nivel european. Propunerile ambițioase sunt așteptate de la principala figură a executivului european și până în prezent actualul președinte a dezamăgit. Următorul mandat este definitiv pentru profilul Comisiei Europene și pentru definitivarea rolului pe care îl joacă în procesele de largire și consolidare a UE. În absența unei alternative la conducerea Comisiei, rămâne de văzut dacă Barroso alege să continue politica dusă până în 2009 și astfel să adâncească problemele identificate mai sus sau este dispus să revoluționeze stilul său de conducere și astfel să își afecteze unii dintre susținători. Dacă a ținut de la bun început obținerea celui de-al doilea mandat și primii cinci ani au fost doar un experiment pentru a obține susținerea necesară unor reforme profunde, atunci există speranțe în schimbare reală.



# Bine și Rău în filosofia morală a lui Martin Buber

Iulia Grad

Rabi Bunam von Przysucha, unul dintre marii învățători ai hasidismului le-ar fi spus elevilor lui: "Am vrut să scriu o carte intitulată Adam, care ar fi fost despre om, în totalitatea sa. Dar apoi m-am decis să nu o scriu." În această mărturisire amănunțită prin simplitate Buber consideră că este exprimată întreaga gândire a omului despre el însuși. Acoperind cele mai variate domenii, de la filosofie, la teologie, de la estetică, la pedagogie, gândirea lui Buber, în ansamblul ei, oferă o poveste tulburătoare a omului, dar nu a unui concept abstract, ci a omului aflat în lume, în fața lui Dumnezeu și a Celuilalt. Gândirea lui Martin Buber deschide, iar și iar, uși neașteptate către Eu-ul din cuvintele Fundamentale Eu-Tu și Eu-Acela, cuvinte pe care acesta le poate rosti în fața alterității. Cu siguranță, filosofia morală a lui Buber este indispensabilă atunci când vorbim despre omul dialogic. Concepția morală buberiană se înscrie și ea în liniile generale ale gândirii dialogice și alege "calea îngustă", aflată între abisurile în care nu există siguranță sau cunoaștere exprimabilă.

În tratarea problemelor etice sau în analizele fenomenologiei deciziei morale Buber evită siguranța rigorii și merge pe calea îngustă, alăturând într-o manieră paradoxală cererea morală absolută căreia trebuie să îi răspundem fiecare dintre noi și modul deschis și flexibil în care întâlnim acestă cerere. Astfel, valorile morale sunt descoperite în relația cu Absolutul. Ele reprezintă o realitate ontologică descoperită în sfera lui *între*. "Sunt fundamental incapabil," spune Buber, "să mă concep ca fiind sursa ultimă a aprobării sau a dezaprobării mele morale, ca fiind fundamentul absolutului pe care cu siguranță nu îl posed, dar îl presupun în acest da sau nu. Întâlnirea cu vocea originară a da-ului și a nu-ului nu poate fi înlocuită de nici o întâlnire cu sine însuși."<sup>1</sup>

Problema binelui și a răului este una majoră în gândirea lui Buber, el însuși subliniindu-i în

mai multe rânduri importanța covârșitoare. La Buber, binele și răul nu sunt poli originari ai ființei, ci sunt procese diferite și non-antitetice care au loc în sufletul omului. Dualitatea forțelor nu este inerentă structurii lumii, ci reprezintă fenomene interioare ale sufletului care sunt proiectate asupra lumii.

Doar Dumnezeu poate să cunoască caracterul antitetic al Binelui și Răului, concluzionează Buber în urma analizei poveștii biblice a lui Adam și a Evei. Omul nu poate cunoaște această polaritate obiectivă. În schimb el o trăiește. El experimentează răul și haosul, având la dispoziție două posibilități: pe de o parte, el poate să se decidă pentru unificarea sufletului, pe de altă parte, el poate să aleagă in-decizia. Decizia unificării sufletului și a împlinirii propriului destin este de fapt momentul alegerii între bine și rău, este momentul în care haosul devine cosmos.

Decizia adevărată înseamnă urmarea propriei direcții, a propriului destin. Direcția nu ajunge însă. Mai este nevoie și de putere, de întreaga putere pe care o are omul, chiar dacă este de natura impulsivă. Puterea impulsului nu trebuie înăbușită, ci trebuie folosită cu responsabilitate. A decide în mod autentic înseamnă a-l servi pe Dumnezeu și cu impulsurile rele, a răscumpăra răul, a-l aduce în sanctuarul binelui. Astfel, putem spune că libertatea de a face răul duce la posibilitatea de a-l răscumpăra. Deci transformarea implicată de decizie nu înseamnă mântuirea de rău, ci mântuirea răului.

Paradoxal, omul liber este chiar cel care își caută direcția, cel ce vrea să-și împlinească destinul. El nu mai intervine în cursul lucrurilor, dar nici nu le lasă să se întâmple de la sine. Își ascultă vocea interioară pentru a o putea aduce la realitate. Omul liber nu are scopuri și mijloace, deoarece în relația Eu - Tu scopul și mijloacele sunt una, ci are un singur lucru, dorința de a-și îndeplini destinul. A fi liber înseamnă a te decide, iar a te decide înseamnă

a-ți înhăța fapta din haosul tuturor posibilităților, în care omul caută, cu amândouă mâinile, ceva care se ascunde și care totuși îl cheamă. Însă ceea ce a fost lăsat la o parte nu trebuie îndepărtat, ci forța lui trebuie folosită pentru împlinirea Unului. Cel a cărui viață oscilează între Tu și Acela nu știe ce este frică de necesitate, deoarece, în lumea relației autentice, "a cunoscut forma ei adevărată, Destinul"<sup>2</sup>.

Ideea destinului care ne așteaptă și a cărui împlinire reprezintă responsabilitatea noastră este de fapt o reluare a teoriei tradiționale a unității inimii, idee care apare recurent în *Povestirile hasidice*. De exemplu, rabinul Zusya spune: "În lumea care va veni nu mă vor întreba "De ce nu ai fost Moise?"", ci mă vor întreba "De ce nu ai fost Zusya?"<sup>3</sup>.

Această transformare într-un tot, această împlinire a destinului este o acțiune în care tot ceea ce ține de înclinații, de obiceiuri, trebuie depășit, însă nu eliminat sau suprimat. Mai degrabă, toate aceste forțe statice sau mobile ar trebui să fie aruncate, așa cum sunt ele, în puterea deciziei și să se topească în ea. Persoana care ajunge să cunoască direcția răspunde cu întreaga sa ființă fiecărei situații, fără alte pregătiri. Aflarea direcției este legată de capacitatea de a intra în relație, deoarece aceasta este conștientizată numai în interiorul dialogului. Căutarea și urmarea direcției nu se poate realiza altfel decât în viața trăită alături de ceilalți.

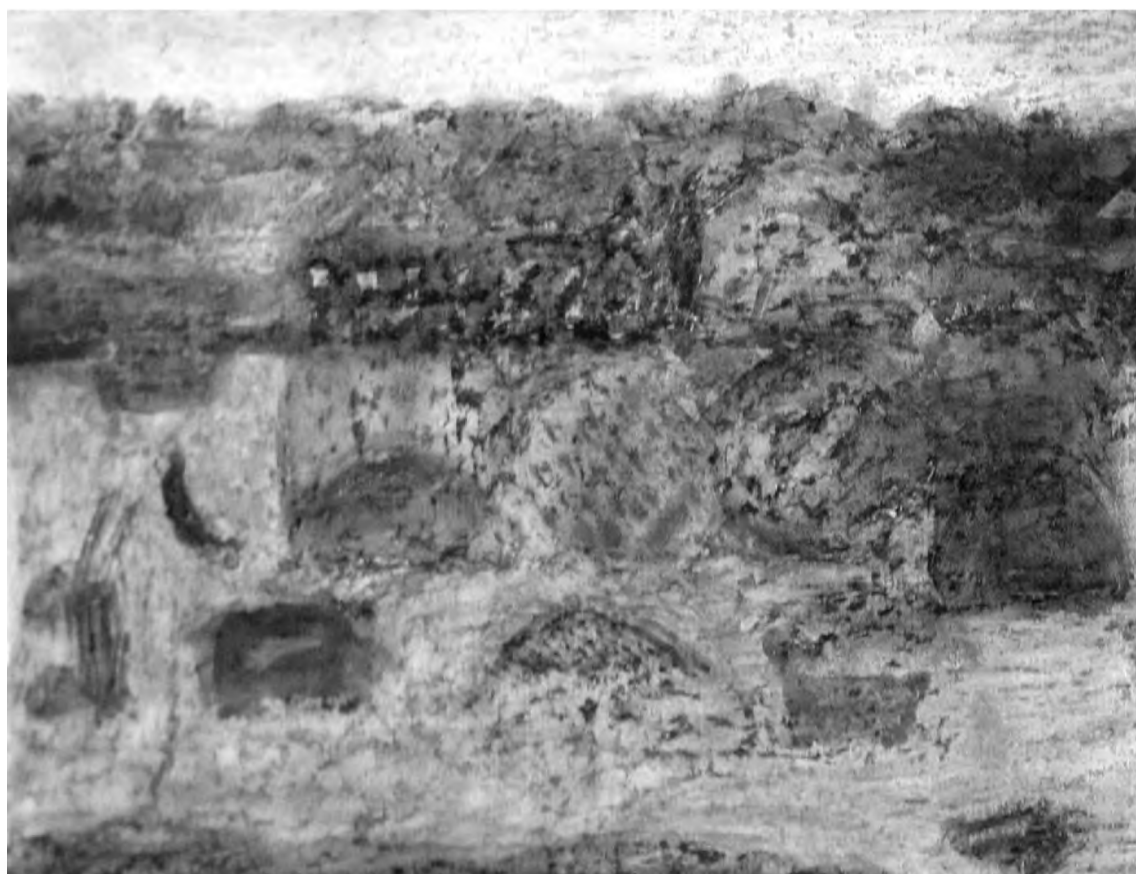
În conceptul de decizie se găsește miza alegerii morale pentru omul dialogic și cheia înțelegerii binelui și răului în gândirea lui Buber. Însă decizia înțeleasă în acest mod pare a se situa la polul opus ideii că valorile morale sunt absolute. Dezvoltarea conceptului de decizie pare a reduce divinul la uman. Mai mult, această responsabilitate a deciziei este una aproape imposibil de asumat, deoarece fiecare situație cere de fapt un profet care simte siguranța cuvântului divin. Buber vine într-o oarecare măsură în întâmpinarea acestor dificultăți subliniind faptul că direcția nu trebuie înlocuită cu decizia. El admite că existența societății necesită norme de comportament, însă consideră că respectarea acestor norme nu trebuie confundată cu decizia morală autentică.

Bineînțeles, ideile foarte succint prezentate mai sus nu epuizează nici pe departe complexitatea filosofiei morale a lui Buber, care evident, nu poate fi redusă doar la implicațiile ei psihologice. Însă, perspectiva propusă dovedește încă o dată calitatea filosofiei morale a lui Martin Buber de a încerca, după cum afirmă Marvin Fox, să apere anarhia morală pledând pentru ordinea morală.

<sup>1</sup> Martin Buber, *Eclipse of God. Studies in the Relation Between Religion and Philosophy*, Harper, 1952, pag. 28.

<sup>2</sup> Martin Buber, *Eu și Tu*, ed. Humanitas, București, 1992, pag. 78.

<sup>3</sup> Will Herberg, *The Writings of Martin Buber*, Meridian Books, New York, 1972, *Introduction*, pag. 17.



## flash-meridian

## Iberice (și nu prea)

Ing. Licu Stavri

■ Actorului britanic Ian McKellen i s-a decernat un premiu special la festivalul de la San Sebastián, care a început în orașul basc la 18 septembrie, informează *El País*. Distincția omagiază o carieră de peste cincizeci de ani dedicată teatrului și filmului. McKellen și-a trecut în palmares peste optzeci de roluri în filme și seriale de televiziune, întrucât, motivează organizatorii, „imensa lui pricepere i-a dat posibilitatea să joace în producții foarte diverse, de la clasici ca Shakespeare la filme contemporane cu supereroi, de la filme de autor la producții comerciale.” Nominalizat de două ori la Oscar, McKellen și-a clădit reputația pe realizări cum sunt *Richard III* sau *Gods and Monsters*, a deținut rolul unui nazist în *Apt Pupil*, al unui mutant malefic în *X-Men*, dar poate că popularitatea i se datorează în cea mai mare măsură personajului Gandalf, magicianul din saga fantastică *Lord of the Rings* – rol în care îl vom revedea curând în filmul lui Guillermo del Toro *The Hobbit*. Aceasta, subliniază ziarul, este cea de a treia distincție primită de Ian McKellen la festivalul cinematografic de la San Sebastián. În 1985, *Zina*, cu el în rolul principal, a primit premiul special al juriului, iar rolul regizorului din *Gods and Monsters* i-a adus Scoica de Argint în 1998. Premiul de anul acesta, numit Premio Donostia (decernat ca încununare a întregii cariere) se acordă din 1968, primul câștigător al lui fiind Gregory Peck. Pe lista laureaților găsim multe nume mari ale cinematografiei americane: Lauren Bacall, Bette Davis, Meryl Streep, Woody Allen, Francisc Ford Coppola, Robert de Niro etc. Prilej pentru reporterul madrilen S. Urra să schițeze în linii mari viața și cariera actorului englez. McKellen a început să joace pe scenă în liceu și apoi la Universitatea Cambridge, după care, deși nu a urmat niciun curs de dramă, a făcut parte, din 1961, din trupe profesioniste. A lucrat cu Sir Laurence Olivier la National Theatre Company, a interpretat personaje moderne pe scene din Londra și New York, l-a jucat pe David Copperfield în serialul realizat de BBC, a deținut un rol important în filmul lui Clive Donner *Alfred the Great*. Ulterior a fost cooptat de Royal Shakespeare Company, dând viață unor personaje ca Hamlet, Richard III, Edward II, Romeo. În 1980 a jucat rolul lui Salieri în producția de pe Broadway *Amadeus*. Ca producător, a montat piese de Ibsen, Congreve, Tom Stoppard și Cehov. În total, a jucat în peste 250 de producții dramatice. Prin comparație, cariera sa filmică a început târziu: a jucat în filmele *Priest of Love* din 1981, *Walter* de Stephen Frears, *The Keep* de Michael Mann, *Cold Comfort Farm* de John Schlesinger. În 1996, McKellen câștigă un Glob de Aur pentru filmul *Richard III*. Festivalul de la San Sebastián de anul acesta l-a onorat și pe regizorul Michael Haneke cu Gran Premio Fipresci, pentru filmul *Panglica albă*, deja deținător al Palme d'Or-ului de la Cannes.

■ Regizorul José Luis Garcia Sánchez turnează în studiourile Ciudad de Luz din Alicante o producție despre cineastul spaniol Luis Garcia Berlanga (unul dintre cei trei „Mari B” ai cinematografiei spaniole, ceilalți doi fiind Bardem și Bunuel), în care documentarul se amestecă savant cu filmul de ficțiune. Toți actorii distribuți

în această peliculă au lucrat cândva cu Berlanga, fiind de acord să participe la proiect din admirație pentru regizorul ajuns la 88 de ani. Filmul, intitulat *Por la gracia de Luis*, este, spune Garcia Sánchez, „un nou gen, un fel de antologie berlangiană, combinată cu o piesă hagiografică și cu un bălci popular”. Partea de documentar include cele mai comice secvențe din filmele lui Berlanga (renumit în lumea întreagă pentru satira politică *Bun venit, domnule Marshall*) și câteva momente dulci-amare din istoria cinematografului spaniol. Alte materiale originale îl arată pe regizor, renumit pentru umorul său, povestind și glumind cu actorii cu care improviza scenele diverselor producții. El se concentrează de asemenea și asupra câtorva dintre fobiile și obsesiile lui Berlanga, în număr de 12 – 14, crede Sánchez, printre care teama de incendii, patria, procesiunile militare, alianța dintre biserică și armată.

■ Tim Robbins a cucerit Barcelona. Pe străzile orașului catalan au apărut uriașe afișe inspirate de cel mai recent proiect al actorului american, avertizându-i pe locuitori că Big Brother este cu ochii pe ei. Tim Robbins susține că, la lectura romanului *1984* de George Orwell a observat că profețiile făcute de autor cu șase decenii înainte sunt astăzi mai relevante decât oricând. Acest lucru se întâmplă în 2005, în plină epocă Bush. Actorul și-a strâns imediat grupul, numit The Actors' Gang, ca să lucreze la o dramatizare a romanului. Ea a fost realizată de Michael Gene Sullivan și prezentată, între 24 – 27 septembrie la Teatrul Poliorama de pe celebrul bulevard Ramblas. Actor cu vederi de stânga, Tim Robbins contrazice ideea că arta și politica ar fi incompatibile. Adaptarea scenică a romanului lui Orwell este plină de aluzii mai mult sau mai puțin directe la politica administrației Bush. Actorul mărturisește că inițial socotise exagerate afirmațiile lui Orwell din capitolul „Războiul este pace”, în care sunt discutate funcțiunile războiului în societatea post-nucleară. În toată istoria, războiul a avut semnificația cuceririi de teritorii și a exploatării lor și a popoarelor învinse. Astăzi, acest model nu mai este viabil. Războiul atinge azi noi dimensiuni: un atac asupra resurselor economice, iar o cale de a purta un război

modern este să inventezi un inamic invizibil și invincibil: terorismul. *1984* nu trage un semnal de alarmă doar împotriva totalitarismului în general și a comunismului de tip sovietic în particular. Este și un avertisment contra fascismului latent. O reacție împotriva tendinței guvernelor de a reacționa disproporționat în vreme de criză și de a folosi media ca mijloace de manipulare și control. Întrebat de corespondentul lui *El País* dacă premiera dramatizării după Orwell a avut loc în SUA în 2006 ca o sfidare a politicii lui Bush, Tim Robbins răspunde că fostul președinte american nu e singurul vinovat. Dacă reacționezi disproporționat într-un moment de tensiune și apoi întorci capul când libertățile individuale sunt călcate în picioare, când propria ta partidă susține că războiul este necesar, atunci societatea este pusă în fața unei probleme endemice. De vină n-a fost doar Partidul Republican, ci și cel Democrat, care n-a știut să organizeze propaganda antirăzboinică. Am devenit o societate care-și ține prizonierii în închisori secrete și îi torturează. Unii oameni au fost reținuți în închisoare multă vreme doar pentru că au discutat despre acte de terorism. Ei se fac vinovați de ceea ce Orwell numea „thought crimes”. Pentru mine, libertatea înseamnă să pot face ce vreau și să vorbesc așa cum gândesc. Dacă nu-ți folosești libertatea de exprimare în momentele cruciale, o pierzi. Mulți oameni nu au mai fost de acord cu războiul din Irak, dar nu au vorbit împotriva lui. Eu am vorbit. Soția mea (actrița Susan Sarandon) a vorbit. Sean Penn a vorbit. Afișele lui Robbins din capitala catalană conțin avertizări precum următoarele: „Douăzeci și șapte de milioane de muncitori sunt spionați prin poștă.” „Rezidenții din carterul Barrio Gótico din Barcelona sunt de acord cu supravegherea video.” „Trei din patru catalani doresc să fie supravegheați video.” Prezentarea piesei lui Sullivan la Barcelona are o semnificație specială, întrucât în acest oraș, în 1936, în plin Război Civil, Orwell s-a înrolat în brigăzile internaționale de orientare marxistă (nu însă în cele dirijate de la Moscova) care încercau să țină piept fasciștilor lui Franco. Impresiile autorului englez despre frumosul oraș catalan, cel mai supus calamităților în timpul Războiului Civil spaniol, se regăsesc în romanul documentar *Homage to Catalonia*. Dar catalanii care doresc să-l vadă pe actorul american pe scenă vor fi dezamăgiți: Tim Robbins nu face parte din distribuție, fiind doar regizorul respectivei piese. ■



## Știință și violoncel

## Găuri de vierme în spațiu

Mircea Oprîță

Cine urmărește seriale de televiziune gen *Star Trek* sau *Războiul stelelor*, unde se văd astronavele dispărând dintr-un anume punct al spațiului, ca să apară instantaneu în altul, la mare distanță, e tentat să creadă că „găurile de vierme” prin care se produc asemenea performanțe senzaționale sunt pure născociri ale autorilor de SF. E adevărat că anticipația și le-a însușit ca pe niște trufandale savuroase, fericită să descopere că poate rezolva astfel deplasarea cu viteze superioare celei a luminii, și pe care SF-ul „hard”, cel dispus să respecte întocmai legile naturale, nu și le putea permite, întrucât păreau încălcări flagrante ale unor principii stabilite de știința modernă. Și totuși, ideea „găurilor de vierme” a aparținut oamenilor de știință, figurată mai întâi de matematicianul german Hermann Weyl, în 1921, pentru ca un american, John Wheeler, specializat în fizica teoretică, să-i găsească în 1957 această inspirată și plastică denumire, prin care o speculație abstractă din domeniul profesiei sale avea să se impună și dincolo de ea, în ficțiunea scrisă și pe ecran.

Prin urmare, teoretic vorbind, e posibil ca acel continuum spațiu-timp de care vorbesc Einstein și post-einsteinienii să aibă din loc în loc zone de deformare sub forma unor pâlnii conectate între ele, cu specificarea că gura fiecărei pâlnii se deschide în altă regiune a unuia și aceluiași univers, ori – lucru cu adevărat fabulos – în universuri total diferite. Tot la modul teoretic poate fi imaginată situația când, prin „gâtlejul” comun al celor două pâlnii comunicante, o anumită cantitate de materie ar reuși să alunece de pe suprafața căreia îi aparține, ieșind pe o altă suprafață a spațiului-timp, în cadrul universului dat, ori cine știe unde. Se întâmplă astfel ceea ce vedem că face și viermele în măr: ca să ajungă dintr-o parte în cealaltă a fructului, el nu dă ocol suprafeței marcate prin coajă, ci pătrunde de-a dreptul, pe „scurtătura” din miez.

Fizicienii își imaginează deformarea de tipul pomenit posibilă doar într-o gaură neagră Schwarzschild. Lucrurile sunt însă mai complicate, fiindcă gaura neagră, cu „singularitatea” ei aflată în centru, doar *absoarbe* materialul ce încalcă limita orizontului său evenimential. Gaura neagră nu ne permite s-o vedem funcționând ca o pâlnie conectată la altă pâlnie, prin care materia absorbită aici să poată fi transferată automat „dincolo”, pe altă față a continuumului spațiu-timp. Teoreticienii fizicii moderne nu se dau însă bătuți: ei imaginează în interiorul găurii negre o „gaură albă”, pe unde s-ar deschide calea, scurtătura spre alt univers. Aceasta ar fi, prin urmare, gaura de vierme deja pomenită, iar ecuațiile tot mai subtile ale domeniului nu contestă posibilitatea ei. Ce-i drept, apar unele probleme de ordin practic, privitoare la abordarea traseului. Plasată în locul „singularității” dintr-o gaură neagră (să ne amintim: punctual acela cu volum zero, dar cu densitate și gravitație infinite), gaura albă ni se revelează extrem de instabilă, încât puntea ei cu gaura neagră ce o conține se prăbușește instantaneu. Concluzia e limpede: gaura neagră Schwarzschild este netraversabilă. Dar, în jocul acesta subtil, fizica teoretică pare nepuizabilă, scoate mereu la iveală noi soluții. Astfel, în 1988, americanii Kip Thorne și Mike Morris gândesc un model de gaură de vierme traversabilă, plasând în gaura

albă o carcasă sferică de așa-numită „materie exotică” (masă și energie negative), iar un an mai târziu, introducând în calcul ideea stringurilor cosmice de masă negativă, Matt Visser găsește o rezolvare și mai simplă, care ar sugera totodată că asemenea găuri de vierme au fost create în chip natural în universul timpuriu.

În fine, nu ne putem dori decât ca speculațiile teoretice să aibă corespondent în realitate, fiindcă ni se deschid în față perspective uluitoare. Și nu doar traversarea rapidă a spațiului, ci și călătoria în timp. Găurile de vierme rezolvă problema vitezelor supraluminice, lăsând cunoscuta lege a lui Einstein să funcționeze la nivel „local”, ceea ce înseamnă că viteza luminii rămâne în continuare viteza maximă, însă doar pe suprafața tradițională a lumii, în afara scurtăturii pomenite. Pentru unii ca noi, cu înțelegerea mai greoaie, s-a și dat un exemplu analogic aproape convingător: dacă am alerga cu viteza luminii în jurul unui munte, sau ne-am repezi dincolo printr-un tunel, e limpede că în acest din urmă caz am ajunge pe latura cealaltă a muntelui mai repede, cu o viteză superioară celei calculate pentru fotoni. Pe de altă parte, există și un model de convertire a găurii de vierme de la traversarea spațiului la traversarea timpului. Totul depinde de felul cum vom ști să accelerăm unul din capetele tunelului în raport cu celălalt, iar ceva mai târziu să-l aducem în starea

inițială. Rezultatul ar fi, logic vorbind, așa-numitul „paradox al gemenilor”: exploratorul intrat în pâlnia accelerată a găurii de vierme iese prin cea staționară într-un moment anterior, realizând astfel performanța unui uluitor salt în timp.

Firește, aceste perspective mizează totul pe un lucru esențial, și anume, confirmarea ipotezelor de către realitatea universului care ne-a născut și unde trăim. Până să atingem un asemenea moment al adevărului, soluțiile postulate prin amintitele speculații în marginea teoriei relativiste înfloresc nestingherite în romanele de aventură interstelară și în peliculele trase pe scenarii de acest tip. Nu e deloc neobișnuit să vezi o navă participantă la războiul unui viitor imperiu galactic cu vreo coaliție de civilizații extraterestre vrăjmașe, s-o vezi deci ieșind din încercuirea fatală printr-un salt în realitatea altui sistem solar, prin gaura de vierme la care apelează oportun. Iar un serial precum *Stargate*, care trăiește exclusiv din convenția traversărilor controlate dinspre lumea noastră spre alte spații ale Universului (și înapoi, bineînțeles), ne-a familiarizat deja cu ideea în așa măsură încât ar fi o veritabilă catastrofă să descoperim la un moment dat că găurile de vierme rămân simple speculații fanteziste. Jocuri de inteligență pline de farmec, dar neconfirmate (și, poate, neconfirmabile în ciuda eșafodajului lor de ecuații savante), ele riscă astfel să intre în propria lor gaură neagră, care le-ar scoate într-un continuum spațio-temporal al uitării depline. ■





## zapp-media

## Q &amp; A

## Adrian Țion

După modelul oferit de politicienele noastre încă în funcție sau (de)căzute din drepturi și din orice morală, jurnalistele sexy fac furori în media românească luptându-se din răspuțeri și din ce au ele mai convingător să devină orice, numai să nu rămână nebăgate în seamă. Unele s-au luat chiar atât de mult în serios încât au ajuns să amenințe cu formarea unui partid, dar flacăra acestui chibrit s-a stins degrabă și ele au rămas doar să pozeze provocator în veșminte împuținate sau mulate pe corp. Pozele lor postate pe net derutează. Ele nu se limitează la portrete decente, busturi elocvente, ci coboară spre zona persuasivă, dezgolită întâmplător, pentru a intra în topuri reprezentative, reflectând exclusiv și obiectiv, competențele profesionale ale reprezentantelor „generației Facebook”. Printre aceste repere (deja), adulate de unii forumiști, se numără și Floriana Jucan, despre care mărturisesc sincer că nu aș fi ajuns să scriu niciodată, dacă nu ar fi fost propusă de o colegă înflăcărată de la *Q Magazine* (Alexandra Svet) să candideze la președinția României, ceea ce m-a îndemnat să-i cercetez activitatea pentru a afla cine este.

Am văzut-o ivindu-se din înspumatele valuri ale mediei românești, ca Elena Udrea sărind peste gardul ogrăzii controlate de cocoș, la emisiunea Alessandrei Stoicescu de pe Antena 3 Q & A. De ce Q & A (Questions and Answers)? Desigur, pentru că rostirea românească nu mai are nicio

noimă. Aici diva presei mondene are statut de invitat permanent. Din valurile făcute pe net de Floriana Jucan am aflat că la 16 ani a publicat volumul de poezii *Podoabe de suflet*, a intrat pe sub cearcafurile lui Jean-Pierre Vattovaghia, fostul ambasador al Elveției la București, pentru a se documenta în vederea scrierii cărții *Ambasadorul*, apărută în 1996, apoi a cotit-o spre domiciliul lui Gigi Kent, cunoscând fericirea absolută până când acesta a decedat și după ce a fost școlită de Ion Cristoiu și Sorin Roșca Stănescu prin restaurante (pozele vorbește!) s-a încumetat să editeze *Q Magazine*, revista *high-life*-ului românesc. De sub aripa ei ocrotitoare a ieșit și Alexandra Svet, care, nici mai nici mai puțin, a lansat un manifest pentru „schimbarea la față a României”. Cea a lui Cioran e un moft. Pe scurt: o Românie a oamenilor cinstiți, nu a hoților. Parcă alții susțin altceva. Propunerea ei a găsit mii de adepți identificați deocamdată numai pe forum. Adică neidentificați, întrucât pe Forum semnează fiecare după capul lui. Unul care își zice Ionuț subliniază ritos că scrierile Floriane Jucan sunt „adevărate eseuri” care-i „amintesc de scrierile lui Cioran și Blaga”. Fetele fac echipă bună deocamdată și e posibil să-și întrecă predecesorii, dacă nu prin altceva, atunci prin curaj și tupeu sau prin scandaluri mediatice bine gestionate din interior.

Îmi pare rău pentru Alessandrea Stoicescu. Ea

are totuși altă stofă. Și-ar fi putut găsi „un invitat permanent” de teapa lui Cristoiu, cu care fofârlica Floriana se laudă că a învățat meserie. Emisiunea Q & A, avându-l invitat ocazional pe Ion Țiriac, a fost un eșec mai ales din cauză că realizatoarele i-au pregătit rigidului tenisman de altădată tot felul de tertipuri pentru a-l determina să se decidă în direct să participe la cursa pentru Cotroceni. Dacă ar fi reușit, ce succes ar fi înregistrat! Așa, au împins anemic, jenant, sub nasul bătrânului om de afaceri, neclintit în hotărârea sa, o coală de hârtie conținând o virtuală listă de adeziune cu semnăturile lor, dinainte pregătită, care n-a reușit să fie decât o culme a ridicolului.

Profesionalismul Floriane Jucan s-a pus în evidență și când l-a numit, pleonastic, pe interlocutor, „foarte avar și foarte zgârcit”, reiterând mitul creat în jurul lui. Împleticit vorbitor, Țiriac a preluat sintagma agramată, considerând-o corectă din moment ce venea din gura unei reprezentante a presei. Șirul de penibilități a fost parțial îndepărtat doar de considerațiile pertinente ale lui Ion Țiriac privind împrumuturile făcute de stat din care n-ar trebui să se plătească pensiile sau salariile bugetarilor, ci ar trebui folosite pentru refacerea infrastructurii. Cât despre autostrăzile necesare mai bine să nu vorbim. E suficient să constatăm că și demersul jurnalistic, practicat cu atâta succes de ziariste sexy, seamănă uneori cu autostrada vorbelor.

## portrete ritmate

## El, poetul...

## Radu Țuculescu

Se pare că Mureșan este un nume predestinat poeziei.

El se numește Viorel Mureșan. Ursitoarele l-au aruncat, încă din prima zi, într-un vârtej poetic, condamându-l ca acolo să trăiască pînă la capăt, într-o continuă uimire de ceea ce se petrece cu el și cu lumea înconjurătoare. Nu mi-a fost dat să cunosc, pînă la Viorel (și nici nu cred că voi mai cunoaște pe altcineva...), un om care să aibă imprimată pe chip o constantă expresie de mirare, ca și cum în fiecare clipă ar descoperi ceva nou, ceva care-l încântă și-l uluiește peste măsură. Așa cum fac copiii, cu o dezarmantă sinceritate. Mereu curioși, scormonesc în jur, descoperind minuni în cea mai banală realitate. Viorel Mureșan e un mare copil și va rămîne așa, tocmai pentru că nu-l va părăsi niciodată această teribilă curiozitate, această teribilă uimire în fața spectacolului lumii, oricît ar fi el de cenușiu. Capabil să se entuziasmeze din nimic, Viorel se află într-o perpetuă tornadă poetică, cu ori fără voia sa, pentru că așa au dorit ursitoarele iar el continuă să se minuneze de ceea ce i s-a întîmplat, (cum l-a luat pe el fuiorul acela și nu-l mai lasă veci), să se minuneze de ceea ce i se întîmplă și de ceea ce i se va mai întîmpla... E un homo ludens care nu se dă în spectacol și nici nu vrea să urce pe vre-o scenă. Se rostogolește, vesel, printre filele unei cărți arse și scrie versuri teribil de serioase, de care... chiar el însuși este uimit. (...în aerul gol ca o grotă/ din ochii femeii cade

un șnur/ cu o pasăre de hârtie/ un copil- mă tem c-am și/ răs de el - scoate soarele/ din douăzeci și cinci de odăi/ din nestemate moartea prinde chip/ pe frunți purtăm inelul de-ntuneric/ pășim încet pe ape ca pe-un scripet/ neliniștit de alb și luciferic...)

Într-o dimineață, Viorel s-a trezit, pur și simplu, pe străzile unui mare oraș, și l-a cuprins o veselă... mirare. Unde a ajuns, de ce, cum...? Întrebări zglobii, în aerul dimineții. Pe străzile încă pustii, Viorel conchise că liniștea de sus cădea în ferestre înalte, cum ar prefigura un călugăr mătăniei. Nu avea nimic la el, nici geantă, nici mapă, nimic decît... un dop de plută! Un dop pe care-l ținea, uimit, cu trei degete ale mîinii drepte, adunate ca pentru o închinăciune... Un dop care adia miresme de livadă, copaci umflați de verde și de poame. Bine, dar unde o fi sticla? se întrebă Viorel și o porni pe străzile pusti, cu dopul acela ținut în mîna dreaptă și-l pufni risul. Poate tot așa a umblat și Diogene (ori n-o fi fost el?), oricum, un filosof, cu lămpașul în mîna în plină zi, ba n-a fost lămpaș, a fost o lumînare, umbla să găsească un om cinstit. Ce ție și cu memoria asta, se minună Viorel, e o memorie cu hăți jerpelitate. Dar el nu căuta un om cinstit, el se întreba unde-o fi sticla, din moment ce are un dop trebuie să fi existat și o sticlă! Unde o fi geanta (în caz că a avut-o)? Întrebări de-a dreptul retorice, aerul dimineții îl plesnea blînd peste chip

iar prin minte începură (cum altfel) să-i roiască versuri, imaginîndu-și că nu alunecă pe străzi ci printr-o carte arsă pe care el trebuie s-o salveze scriind. (...anul de-atunci va muri și el ca o rană/ care se vindecă lent/ "pod de-argint/ pe sub pământ/ pod de-aramă/ peste vază"/ acest glas a cerut adăpost/ într-o crăpătură la noi în perete/ și ca un lămpaș în noapte o femeie/ ține în brațe întunericul/ O jerbă plesni un trunchi și se cățără/ pe el ca o veveriță colorată./ dintr-o dată/ cu pași de dans/ stîrvul din cer se așeză/ lângă mine pe bancă/ lumina cu miros de moarte ne vine/ de la un cvartet de coarde...)

De atunci, eu nu mi-l mai pot imagina pe acest extraordinar poet care este Viorel Mureșan decît bîntuind prin lume cu dopul de plută ținut între degetele mîinii drepte ca pe-o relicvă de preț, cum un copil jucăria preferată, un dop banal mirosind a livadă, încărcat de nevăzute simboluri pe care doar el, Poetul, era capabil a le descifra... (...cu o lamă împinsă în deschizătura ușii/ m-am tăiat rău la umărul stîng/ iar ceea ce mi se ivi îndată în rană/ era o lădiță luminoasă de lemn/ apoi un șir necurmat de hambare luminoase...).

# Witkacy sau Misterul Existenței Avangardiste

Oana Streza

Scriitorul polonez Stanislaw Ignacy Witkiewicz este considerat unul dintre cei mai importanți precursori ai absurdului, în ciuda întârziatului contact cu opera sa. Fiind interzis după război până în anii '50, Witkiewicz marchează epoca avangardei ca pictor, grafician, fotograf, dramaturg, nuvelist, filosof, teoretician și membru al primului grup avangardist polonez, cunoscut sub numele de Formiști, autorii teoriei estetice a Formei Pure.

Născut la Varșovia în 24 februarie 1885, Ignacy păstrează numele tatălui său, creatorul „Stilului Zakopane” în arhitectură și artizanat și unul dintre cei mai importanți propagandiști ai realismului în artele vizuale. Poate datorită acestor titluri onorifice își va ține fiul departe de băncile școlii, preferând fie să-l educe personal, fie să-l lase în grija colegilor săi intelectuali. În anul 1890 întreaga familie se mută la Zakopane, unde mama îi predă micului Ignacy primele lecții de pian. Izolarea prematură de societate și discuțiile aprinse cu oameni din elita culturală poloneză l-au făcut probabil pe acest tânăr să creadă din ce în ce mai puternic în faptul că este unic: la vârsta de opt ani își scrie primele scenete influențate de stilul lui Shakespeare și Maeterlink: „Comedia vieții de familie” și „Gândacii”.

În februarie 1914, sinuciderea logodnicei sale îl afectează extrem și pornește într-o călătorie în Ceylon și Australia în calitate de desenator și fotograf al unei expediții științifice organizate de Bronislaw Malinowski, un celebru antropolog și etnolog. În urma izbucnirii Primului Război Mondial, Witkiewicz se îndreaptă prin Balcani către Odessa și apoi Sankt Petersburg, unde se alătură trupelor armatei ruse. Gestul său i-a afectat mult tatăl, un rusofob declarat. În 1915 îl găsim în regimentul lui Pavlovski, cu rangul de ofițer de elită. Este anul în care tatăl său moare la Lovranno, având parte de o înmormântare eroică la Zakopane. Fiind rănit pe front, în 1916, Ignacy aterizează într-un pat de spital din Sankt Petersburg, unde este decorat și promovat. Dar titlurile și le petrece cu droguri, orgii și beții în compania lui Rasputin. În 1917, când revoluția îl înlătură pe țar, este numit comisar politic al regimentului său și astfel ajunge să asiste la violentele schimbări revoluționare din Kiev și Moscova.

După armistițiul se întoarce în Zakopane, unde se hotărăște să devină artist. Deși se remarcă de timpuriu gustul lui viu pentru mistificare, propriu avangardiștilor, în mod paradoxal nu produce nicio operă importantă până la vârsta de treizeci de ani: numai în 1920 scrie 10 piese și își expune aproape toate picturile. Din 1925 își câștigă pâinea ca portretist. Este momentul în care, împreună cu câțiva prieteni fondează Firma Portetowa (Compania de portrete). Continuă să se drogheze cu morfină, cocaină, scriind și pictând sub influența lor.

Merită amintită următoarea replică a lui Hyrkan IV din „Sepia”: „Cum ai spus? Eu adept al lui Nietzsche? Te poftesc să nu mă jignești! A fost un filosof bun pentru negliobii dornici să se narcotizeze cu orice. Eu nu recunosc nici un fel de narcotice, și prin urmare nici arta!” Când

germanii invadează Varșovia, în septembrie 1939, fuge spre Est împreună cu buna sa prietenă, Czesława Korzeniowska. Se sinucide pe 18 septembrie, în apropiere de satul Jeziory în Ucraina, la 18 zile după agresiunea naziștilor, a doua zi după invazia sovietică în Polonia. Korzeniowska supraviețuiește pactului comun de sinucidere.

„Credința mea o sprijin pe faptul că Misterul Existenței este necercetat și nu încapă în nici un sistem de concepte.”

Filosofia lui Witkacy a fost categorisită în trei părți interdependente: ontologia sau monadismul biologic, teoria artei sau teoria Formei Pure, și Istoriosofia sau Catastrofismul!

Acceptând ca punct de plecare o viziune asupra vieții bazată pe experiența introspecției, el își afirmă încrederea fundamentală în propria existență: în loc de „Cogito ergo sum” el spune pur și simplu „sum” - se auto-experimentează: atât ca identitate, cât și ca unitate în varii circumstanțe, adică într-o serie multiplă de unități asemănătoare. Altfel spus, experimentarea sinelui ca Existență Specifică duce la experimentarea parțială a Existenței Specifice ce se află în apropierea mea!

Tocmai această antinomie dintre unitate și multiplicitate stă la baza ontologiei lui Witkiewicz: lumea este o unitate formată din existențe multiple. Ca întreg, lumea e infinită, pe când părțile ei, Existențele Specifice, se supun timpului și spațiului, sunt finite și complete. Autoexperimentându-se, o unitate poate descoperi că își e suficientă sieși, dar privind din exterior, ea e de fapt doar parte a unui întreg. O asemenea viziune se încadrează vizibil în tradiția monadică începută de Leibniz. Numai că dacă monadele lui Leibniz nu acționau asupra lor însele, având un rol predeterminat divin, monadele lui Witkacy sunt entități filosofice, a căror experimentare corporală e la fel de importantă precum cea mentală.

Deseori, când are de ales între idealism și realism, Witkacy este susținătorul realismului. Dar el susține în situația de față că fizicalismul nu explică ego-ul, și nici unitatea identității. Matematica și logica pretind în mod incorect a fi baza cunoașterii sigure. Dar toate reduțiile abat ontologia de la linia cunoașterii adevărate. Angoasa se naște din întrebarea: oare conceptul de existență ca unitate implică cunoașterea rațională a întregului adevăr despre existență? Nu, deoarece o cunoaștere completă de acest gen este de neatins. Este interesant cum răspunsul lui Witkacy are ceva din alura ideilor lui Blaga: unitatea identității și natura finită relativă la ființă alcătuiesc Misterul Existențial, ce poate fi înțeles de om numai printr-o fundamentală experiență metafizică. O experiență de acest gen este posibilă numai în momente excepționale, aflate sub puternică influență a emoțiilor, momentul în care un om pune întrebări fundamentale despre înțelesul lumii și prezența altuia îi oferă răspunsul. Din acest punct, ontologia lui Witkacy începe să-i influențeze întreaga creație.

În căutarea sentimentului metafizic Witkacy ajunge să împartă artele în omogene și complexe,



Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy)

în funcție de forma lor. Muzica, care folosește sunetele, și pictura, care folosește liniile și culorile, sunt arte omogene. Artele complexe sunt poezia și teatrul. Proza, sau mai precis nuvela, specia poate cea mai utilizată de autor, observăm că nu e considerată artă, ci doar informație.

O adevărată operă de artă este o unitate compusă dintr-o mulțime de elemente, care în mod simbolic reflectă esența existenței, fiind capabile să genereze senzația de mister și să evoce anxietatea metafizică. Opera de artă nu are un scop informațional, educațional sau de divertisment: ea există ca Formă Pură, („Czysta Forma”). Ea este singura care „permite trăirea misterului existențial”.

Scriitorul critica frecvent naturalismul, psihologismul și simbolismul teatral, cerând ca în teatru elementele formale să fie opuse într-o manieră necesară dar totuși dezgolită de logica vieții.

Conform principiului ontologic, în raport cu spectacolul, actorul este numai o parte a unui întreg, și din această cauză nu mai activează independent. Pentru a-și generaliza definițiile, Witkacy va vorbi despre „artistul de teatru” ce are dreptul de a dezambla relațiile de tip cauză-efect, în așa fel încât să deformeze psihologia și acțiunea personajelor. Drama trebuie să se asemene unui „nebulon pe scenă”, dar în același timp anumite elemente raționale ale vieții nu trebuie să lipsească de pe scenă, altfel spus, este esențial ca elementul realist să existe în măsura în care este păstrată teatralitatea textului.

La ieșire, spectatorul trebuie să aibă senzația că a trăit un vis cu elementele fantastice preluate din realitate. Amestecul acesta nu trebuie să aibă ca rezultat un non-sens, ci să fie bazat pe sensurile vieții:

“Although we can imagine a painting composed of entirely abstract forms, which will not evoke any associations with the objects of the external world unless such associations are self-induced, yet it is not even possible for us to imagine such a play, because pure performance in time is possible only in the world of sounds, and a theater without characters who act, no matter how outrageously and improbably, is





*inconceivable, simply because theater is a composite art, and does not have its own intrinsic homogeneous elements, like the pure arts: Painting and Music.*

Libertatea absolută în mânărea realității trebuie să fie percepută de spectator, Witkacy luând în calcul posibilitatea ca publicul să nu agreeze de la bun început o asemenea piesă, cu care trebuie să se obișnuiască.

Teatrul, ca și poezia, este o artă compusă, deoarece întrunește mai multe elemente ce nu-i sunt intrinseci. Faza lui primordială de existență este mitul: *“Just as there was an epoch in sculpture and painting when Pure Form was identical with metaphysical content derived from religious concepts, so there was an epoch when performance on stage was identical with myth”,* și tocmai de aceea în prezent e nevoie de piese care, independent de forma subiectului, să stârnescă în spectator experiențe metafizice.

Se spune în teatrul românesc că dramaturgia lui Blaga a reprezentat un „uriaș elefant alb” – un mare mister. Un proces asemănător s-ar putea desfășura între Witkacy și cultura poloneză: a fost de departe unul dintre cei mai importanți precursori ai teatrului absurd. Amintim în acest caz o notă de subsol făcută la piesa „Ei”: *„Atrag atenția că noțiunea de animal cu aburii în genere (nu numai cal) sau un om dat (de pildă Napoleon) este descoperirea noastră personală, datând din anii 1906-1907”.*

De curând s-a ajuns la previzibilă concluzie că întreaga lui operă stă sub influența cocainei. În acest procedeu nu ar fi fost un original, dată fiind tradiția începută de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine și Rimbaud. Mai mult, se pare, conform mărturiilor lui Tadeusz Boy-Zelenski, că își procura marfa tocmai din cercurile de artiști.

În teatrul lui Witkiewicz apare cu preponderență un „demonism erotic” care determină acțiunea. Personajele feminine au ceva malefic dar atrăgător; toate emană grația ucigașă a unui drog: *“Nu gândi, și ceea ce urmează: fii un animal, un automat. Nu gândi, deci nu exista, pentru un bărbat înseamnă aproape același lucru. Oare lucrul acesta nu-l vor înțelege nicicând Ele, blestemele?”*

Relația lui Edgar cu Găinușa de baltă are ceva din „Ciuleandra” lui Rebreanu: satisfacția de a face rău persoanei de care te simți atras - angoasa obsesivă a perfecțiunii, *„un elastic care se întinde foarte tare”* în așa măsură încât tu însuși vrei să se rupă. Tazio își caută o mamă pentru a-i deveni amantă: *“Dar tot mă chinui, mamă, și-mi place să fiu cu tine tocmai pentru că mă chinui”.* Un pesimism născut parcă din stările lui Edgar Allan Poe planează asupra personajelor. „Fierduta Lenore” asistă la marionetizarea bărbaților din

jurul ei.

Dacă lipsa de logică a lui Beckett sau a lui Ionescu fie amuză, fie întristează, la Witkacy rupturile de ritm obosesc prin crearea confuziei: tragismul lui nu are nimic ironic și nici un oricare alt element care să-l facă ușor accesibil!

În încercarea de a trece cu vederea anii de obscuritate, s-a spus deseori că acest autor a cunoscut o remarcabilă carieră postumă, ca și când asta ar mai fi contat pentru el. În 1957 apare în Polonia un masiv volum comemorativ, iar în 1962 este editată pentru prima oară opera sa teatrală completă. În același an încep să i se joace piesele. Restul scrierilor sunt publicate integral abia în jurul anului 2000.

Încă din perioada în care scrie primele eseuri despre „Forma Pură în Teatru” este criticat cu multă vehemență. Ideile lui nu au fost ușor acceptate, și asta o dovedesc repetatele dispute cu... Bertrand Russell, Alfred Whitehead, Hans Cornelius, Leon Chwistek, Roman Ingarden și Jan Leszczynski. Era pentru aceștia un ne-profesionist! Unii îl acuză de nihilism, alții de anarhism, în timp ce majoritatea preferă să îl încadreze curentului futurist. Este paradoxal însă cum toți exponenții acestor curente îl reneagă la rândul lor. Tadeusz Boy-Zelenski, unul dintre puținii lui admiratori, deși afirmă: *“Witkiewicz is by birth, by race, to the very marrow of his bones an ARTIST; he lives exclusively by art and for art. And his relationship to art is profoundly dramatic; he is one of those tormented spirits who in art seek the solution, not to the problem of success, but to the problem of their own being”* - totuși nu crede cu toată ființa în posibilitatea aplicării acestei teorii.

*„Dezvoltarea înceată, naturală a societății e amenințată de decădere”,* spunea Witkacy, amintind vremurile în care artele erau armonioase. Forma Pură reflecta atunci armonia existenței ca fiind experimentată de creator. Dar în prezent artistul experimentează lumea ca un întreg al contradicțiilor și al pericolelor, ca pe un rezultat ale cărui opere de artă conțin elemente corupte, perverse, dizarmonice și urâte. De ce? Deoarece umanitatea se îndreaptă către o inevitabilă catastrofă, caracterizată de lipsa absolută a sentimentelor metafizice!

Observăm la o primă vedere asupra teatrului scris de el cum conflictul este adus la extrema tragicului. Personal a experimentat Primul Război Mondial, revoluția bolșevică și răsăritul guvernelor totalitare în Europa. Nu era singurul care se temea, fiind acompaniat de Ortega y Gasset, Oswald Spengler și Nikolai Berdiaev, dar dintre ei niciunul nu a fost atât de marcat!

*“(…) To Witkiewicz, revolution becomes something inevitable, more - even necessary; simultaneously it is something catastrophic as it*

*brings the mechanization of society, the end of great individualities,”* scrie Konstanty Puzyna.

Într-un singur fel putem înțelege ce se petrece în sufletul lui Witkacy în fatidicul septembrie 1939: el își trăiește ceea ce prevestise a se numi „drama istoriosofică”: el credea că egalitatea universală proclamată de revoluția socialistă denota eradicarea culturii bazate pe individualism și metafizică. Numea asta „triumful eticii asupra metafizicii”, înțelegând etica drept bază a unui sistem ce propagă mulțumirea universală. În urma revoluției marxiste nu vor mai exista ființe capabile să experimenteze Misterul Existenței. E drept că umanitatea nu va înceta să existe din punct de vedere filosofic, dar oamenii vor deveni niște „vite îmbuibate”. Religia, filosofia și arta vor dispărea definitiv! Sentimentul catastrofei, ultima clipă, iată subiectul preponderent al nuvelor sale! Iată informația pe care ne-o lasă Testamentar, în piesa „Cizmarii”, pe care o termină nu mult înainte de a muri, cere umanității să folosească toate mijloacele posibile, sociale sau educaționale, pentru eradicarea socialismului!

Putem înțelege din acest gest trei lucruri distincte: în primul rând faptul că dorința nu i s-a îndeplinit, în ciuda profeției sale pe care abia acum o înțelegem cât era de îndreptățită! În al doilea rând, nu îl putem încadra majorității curentelor avangardiste, în fruntea cărora dadaismul și suprarealismul propovăduiau marxismul. Și în cele din urmă, descoperim adevăratul motiv al „faimoasei sale celebrități postume”.

De o frumusețe netăgăduită rămâne un monolog din piesa „Ei”, asupra căruia autorul își exprimă ultima dorință... de a nu fi modificat: *„Pe scurt, lucrurile stau în felul următor: am ajuns la convingerea că teatrul și poezia sunt arte care stăpânesc în mod absolut toată existența. Calitățile care umplu durata diverselor Existențe Individuale pot fi diferite. Poate că pe Marte lipsesc culorile, dar există calitățile X1. Dacă o specie dată a ajuns la nivelul ierarhiei Existențelor încât poate crea concepte și poate să se miște și să acționeze, atunci, indiferent dacă vor fi sunete, culori sau calități X1 sau X2 sau chiar Xn-1, ea trebuie să aibă poezie, care acționează prin sensul conceptelor ca prin elemente artistice, și trebuie să aibă un teatru, întrucât teatrul este construcția Existențelor Individuale, apte de o mișcare de avans în spațiu. Prin urmare, înțelegeți că pictura și muzica pot să nu existe în unele locuri. Pe locul lor există sau nu există operele X1 sau X2. Dar teatrul și poezia trebuie să existe pretutindeni, unde sunt Existențe, aflate pe o anume treaptă a ierarhiei.”*

Bibliografie:

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *Teatru*, București, Ed. Unitext, 1998 (cu o prefață de Olga Zaicik);

\*\*\*, *Theater of the avantgarde 1890-1950*, edited by Bert Cardulio and Robert Knopf, Yale University Press, New Haven & London.

Surse Internet:

[www.arts.gla.ac.uk](http://www.arts.gla.ac.uk)  
[www.warsaw-life.com](http://www.warsaw-life.com)  
[www.witkacy.zakopane.pl](http://www.witkacy.zakopane.pl)  
[www.everything2.com](http://www.everything2.com)  
[www.ncbi.nlm.nih.gov](http://www.ncbi.nlm.nih.gov)  
[www.english.emory.edu](http://www.english.emory.edu)





film

# Ticăloși fără glorie

Ioan-Pavel Azap & Lucian Maier

**T**icăloși fără glorie (Inglourious Basterds, SUA / Germania, 2009; sc. și r.: Quentin Tarantino; cu: Brad Pitt, Mélanie Laurent, Christoph Waltz, Diane Kruger, Daniel Brühl) este o glumă cinematografică – macabră pe alocuri, asumat melodramatică în punctele mai mult sau mai puțin esențiale –, o pastişă cât un lungmetraj care place, ia ochii, dar nu convinge. Cel mult demonstrează că Tarantino nu e... (niciunul dintre) frații Coen! Și aceștia din urmă sunt „livrești” din cap până-n picioare, referențialitatea este modul lor cinematografic de subzistență. Numai că acolo unde Coenii, pastişând în draci, denotă că au totuși personalitate, Tarantino se dovedește a fi doar un abil meseriaș. (Cam ca la școala de Arte și Meserii...) Nimic de zis, *Ticăloși fără glorie* are secvențe, și nu puține, de-a dreptul savuroase, dar întregul seamănă Creaturii lui Frankenstein: părțile în sine sunt luate de la exemplare reușite, ansamblul funcționează însă câș. Tarantino face uz, dar mai ales abuz de referințe, citate, sugestii, trimiteri cinemate – mai mult sau mai puțin la vedere, mai mult sau mai puțin superficiale –, nu se sfiește să fie dulceag, se amuză pe teme ori situații grave, se joacă până la plictiseală... Altfel spus, face risipă de energie și inteligență pentru a-și afișa, ostentativ aproape, lipsa de originalitate. E drept că suntem avertizați dintru început la ce trebuie să ne așteptăm prin insert scris: „A fost odată... în Franța ocupată de naștiți!”. De-acum încolo basmul postmodern poate începe...

Povestea trupei de „ticăloși” care operează în Franța ocupată de naștiți (o mână de soldați de origine evreiască și nu numai careucid cu sânge rece și mult, mult, mult sadism orice nazist ce le iese în cale), combinată cu falsa poveste de dragoste dintre o tânără evreică deghizată în proprietară de cinematograf parizian, Shosanna (foarte bună Mélanie Laurent), și un soldat-erou neamț, Fredrick (Daniel Brühl – vi-l amintiți din *Good Bye Lenin!*), din care rezultă un atentat reușit împotriva lui Hitler și a staff-ului său (ceea ce ne plasează în domeniul ficțiunii politice), are savoare și o de netăgăduit priză la public. Mă grăbesc să subliniez: *Ticăloși fără glorie* este un bun divertisment, operă a unui meseriaș calificat, totul e să nu ne lăsăm amăgiți și gluma să se transforme în păcăleală. A te extazia în fața filmului lui Tarantino echivalează cu a recunoaște că cinematograful a c-am rupto-n fericire, tot ce (i)-a mai rămas fiind autoreferențialitatea, anume: să-și plângă singur de milă ori să facă haz de necaz, ca în cazul de față.

Într-o distribuție savuroasă, Brad Pitt face o figură tristă „grație” unui joc afectat, caricatural, acolo unde totul ar fi trebuit să fie maliție cinemate. Cu o mustață adecvată epocii și un rictus dorindu-se preluat de la durii din filmul noir american al anilor '40-'50, Pitt pare mai degrabă transpunerea „în carne și oase” a lui Popeye Marinarul, din păcate fără pipa și hazul consumatorului de spanac. Christoph Waltz (colonelul nazist Hans Landa, „vânător de evrei”), considerat revelația actoricească a filmului, este victima nevinovată a lui Tarantino: seducător, ca interpretare, la intrarea în scenă în primul episod (*Ticăloși...* este compus din cinci episoade), este redundant în cea de a doua apariție și previzibil în rest. Într-un film care și-ar fi propus să fie ceva mai mult decât un simplu puzzle imagistic, Hans Landa putea deveni un personaj memorabil. În plus, o frapantă asemănare a lui Christoph Waltz cu Gérard Depardieu diminuează,

prin (chiar dacă falsă) raportare la „maestru”, impactul interpretării. Frumoasă reverență adresată lui Rod Taylor, care apare într-o scurtă secvență, având chiar și o replică, în rolul lui Winston Churchill. (I.-P.A.)

Să zicem că ar fi posibilă călătoria în timp. Dacă ne-am întoarce în vremea în care bunicul nostru era adolescent și l-am ucide, ce s-ar întâmpla cu noi în prezent? Probabil că am intra într-o realitate paralelă, ne-am deconecta instantaneu din sistemul fizic și istoric în care trăiam și lumea s-ar rescrie automat, precum în romanul *O mie nouă sute optzeci și patru* al lui George Orwell, însă independent de ființele care o populează, fără intervenția lor mecanică în prezentul rescris. Acest soi de ameteală ideatică trage pe peliculă Quentin Tarantino în *Inglourious Basterds*. Rescrie automat un episod istoric, pentru că cinematografia e o mașinărie temporală care îi permite să facă așa ceva.

În ultima replică a filmului, Aldo Raine (Brad Pitt) îi spune colegului său de echipă că svastica pe care tocmai o creștase pe fruntea colonelului german Hans Landa (Christoph Waltz) ar putea fi capodopera sa. Fiind vorba de un film care jonglează neconținut cu referințele cinematografice, fiind vorba de un film în care Tarantino discută chiar și mărcile sale stilistice (folosește capitole precum în *Kill Bill*, doar că, spre deosebire de saga respectivă, filmul acesta respectă cronologia poveștii interne), replica aceasta poate fi foarte bine o adresare (autoironică) a autorului către spectatori. Tarantino se joacă fără încetare cu trecutul cinematografiei în *Inglourious Basterds*. Atmosfera e de spaghetti western – muzica, titlurile capitolelor, tipologia personajelor; există numeroase referințe directe la cinema – la Leni Riefenstahl și la film ca mijloc de propagandă (nazistă), la *Time Machine*, prin numele Mimieux – personaj în povestea lui Tarantino, actriță în filmul din 1960; e și o viziune a unui film în cadrul acestui film – *Stolz der Nation* – fragmente regizate de Eli Roth în așa fel încât ceea ce rulează în interiorul filmului mare să pară că sînt bucăți dintr-un alt lungmetraj. Iar dacă e vorba de cinema și dacă vine vorba capodopere (că și ironia lui Aldo Raine trădează un adevăr), ceea ce face Tarantino aici e istorie! Istorie în cinematografie.

Ce rost are un film ca acesta, o vendeta din altă lume, în care Hitler & co. sînt masacrați într-un cinema? E distractiv și distracția e întotdeauna importantă atunci cînd vorbim de cinema postmodern. Dincolo de distracție există doar o miză teoretică.

Cu siguranță vă amintiți avîntul romantic al lui Grigore Brezeanu din filmul lui Nae Caranfil despre începuturile cinematografului românesc. Cum visa el că va învia întreaga istorie a neamului și o va face vizibilă contemporanilor săi și viitorului. Bineînțeles, *Restul e tăcere* e o ficțiune, însă același tip de fervoare îl găsim în realitate dacă urmărim *Independența României* și îl punem pe Aristide Demetriade în drepturi, sau dacă ne referim la Abel Gance (autorul lui *Napoléon*) sau, în genere, la orice tendință de a găsi în mișcările aparatului de filmat inocența redării obiectelor reale în mediul lor natural, sau, altfel spus, inocența de a vedea într-o înregistrare cinematografică nu o imagine a unui obiect, ci însuși obiectul (cum ar fi neorealismul privit de André Bazin, de exemplu).

Acum știm că elanul ăsta romantic apără ideolo-



gia cinematografică (dorința de a determina spectatorul să substituie în timpul vizionării realitatea obiectivă cu realitatea de pe ecran, care să fie asumată ca realitate obiectivă). Știm datorită faptului că în teorie deja a fost discutată ideologia cinematografică, ce înseamnă ea, ce înseamnă realism în raport cu mijloacele cinematografice de expresie, cum construiește cinematografia o realitate care din punct de vedere artistic să funcționeze, să fie veridică, verosimilă, sau, cu alte cuvinte, cum cinematografia manipulează privitorul. Un film ca *Inglourious Basterds* certifică aceste discuții din interior, din sistem. Cinematografia poate modifica datele realității (istoriei) pentru a servi anumitor scopuri politice (precum în *300*, să zicem). Pentru a sublinia capacitatea asta, Tarantino întoarce cursul istoriei, încadrează anumite evenimente în alte coordonate și subliniază constant artificialitatea proiectului său (condiția sa de film – prin citate și referințe sau prin violență și melodramatism, acestea din urmă atât de exagerate încît să devină comice) pentru a neutraliza efectul *realist* al filmului și pentru a elibera natura sa critică.

Brad Pitt e excelent în rolul locotenentului Aldo Raine, coducătorul mercenarilor americano-evrei puși pe căsăpiti naștiți. În ultima parte a filmului îl vedem în cea mai interesantă postură, arestat de către oamenii lui Landa, doar puful și fonfaie, parcă e un bursuc castrat. Marele regal, însă, îl oferă Christoph Waltz, care nu cred că poate avea concurent la Oscar pentru rol masculin secundar (un rol pentru care a primit premiul de interpretare la Cannes anul acesta). Tot filmul e articulat pe prezența sa malefică, pe care personajul o afișează cu o inteligență și un umor de invidiat. Diane Kruger și Mélanie Laurent sînt prezențele feminine consistente ale filmului, prima în rolul unei actrițe germane dublu agent – al Axei și al Aliaților, Bridget von Hammersmark, cea de a doua în rolul tinerei evreice Shosanna Dreyfus, element decisiv în vendeta. De remarcat și portretele lui Hitler (Martin Wuttke), Goebbels (Sylvester Roth) și, mai ales, Winston Churchill (Rod Taylor). Naturală și motivată e și trecerea de la o limbă la alta în film – franceză, germană, engleză sau italiană. Iar titlul filmului, scrierea greșită a cuvintelor *inglorious* și *bastard*, spune ceva despre Raine – pe arma sa sînt săpate cele două cuvinte, în forma lor fonetică – e un șmecher de Tennessee. (L.M.)



## colajonări

## „Un înger cu aripi muiate în noroi și sânge”

Alexandru Jurcan

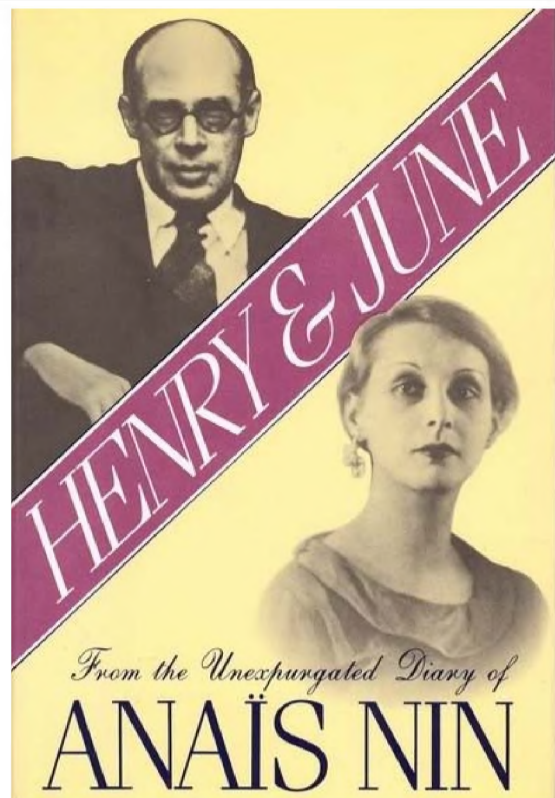
Sunt momente în viață în care sordidul se poate învecina cu fiorul divin, când omul devine un robot din carne și sânge, dar care suferă. Poate că atunci izbucnește credința, spre purificare. Iau din bibliotecă *Tropique du Cancer* (Paris, Denoël, 1946) de Henry Miller. În prefață, Henri Fluchère (traducătorul din americană) îl numește pe Miller un „înger cu aripi muiate în noroi și sânge”. Scriitorul s-a născut la New York în 1891. În 1930 pleacă în Franța și scrie *Tropicul* în zona Montparnasse, ducând o viață boemă și luptând cu foamea. Cartea va apărea în 1934, urmând procesele pentru obscenitate în Statele Unite. Abia în 1964 i se recunoaște (oficial) valoarea literară. La Paris, Miller trăiește în anturaje păcătoase, pictează, însă scrie mereu și rotunjește Opera. El scrie: „N-am bani, resurse, speranțe, dar sunt cel mai fericit om din lume. Acum un an credeam că sunt un artist. Nu mă mai gândesc la asta, pentru că acum sunt deja”. Tot atunci o cunoaște pe Anaïs Nin, cu care are o legătură amoroasă. Corespondența cu Nin va dura douăzeci de ani („Correspondența pasionată”).

Anaïs Nin a trăit între anii 1903-1977. S-a născut în Franța, apoi a plecat în America la 11 ani, ca să revină la Paris la 20 de ani și să se căsătorească. E model, dansatoare, psihanalist amator... Are aventuri amoroase cu Henry Miller, Antonin Artaud, Gore Vidal (pe care le consemnează în *Jurnal*). A scris *Incest*, *Foc*, *Delta lui Venus*, *Jurnal*, *Henry și June*.

În 1940 ea notează că un colecționar de cărți i-a oferit lui Henry Miller o sută de dolari pe lună, ca să scrie povestiri erotice. Având nevoie de bani, Henry inventează asemenea povești, după care îi propune și lui Anaïs să scrie așa ceva, întrucât nevoia de bani era acută. Atunci Anaïs studiază *Kama Sutra* și începe să compună... Colecționarul o critică la început: „Lasă poezia! Concentrează-te pe sex!”. Scriitoarea se întreabă: „Oare bătrânul nu știa

că sunetele și culorile ajung în carne prin cuvinte?” Și tot ea se miră că gestul de a scrie literatură erotică o duce către asceză, chiar dacă își imagina că „orgasmul fusese atât de puternic, încât crezuse că o să înnebunească - un amestec de ură și fericire cum niciodată nu-i fusese dat să trăiască.” (*Delta lui Venus*, p. 51, traducere de Alina Purcaru, București, Humanitas, 2007).

Regizorul Philip Kaufman se inspiră din cartea *Henry și June* de Anaïs Nin și realizează în 1990 filmul cu același titlu. În distribuție: Fred Ward (Henry), Uma Thurman (June Miller), Maria de Medeiros (Anaïs), Richard Grant (Hugo) etc. Suntem în 1931, la Paris. Anaïs e căsătorită cu Hugo, iar Henry cu June. Fluctuațiile erotice, atmosfera boemă, eliberările și libertățile sexuale - toate acestea îi merg perfect regizorului, care instaurează o pecete retro, respectând vestimentația, coafurile, pitorescul străzilor, culoarea localurilor, precum și muzica inconfundabilă de patefon răgușit ori acordeon nostalgic. Nu lipsesc scenele-șoc, care au meritul de a nu aluneca nicio clipă în pornografie. Trupurile au o frumusețe diafană, chiar în scenele de lesbianism. Regizorul adoptă tăietura hotărâtă, lăsând sugestia în imperiul său misterios. Maria de Medeiros (v-o mai amintiți din *Pulp Fiction*) abordează ipostaze de ingenuă, apoi de înger, trecând de la cruzime la abilitate, de la tandrețe la expansiuni sexuale. Uma Thurman fascinează prin alura de vampă inteligentă, victimă ignorantă, prietenă duioasă, soție violentă... June nu poate înțelege transfigurarea literară, nu poate concepe felul lui Henry de a vedea realitatea. June se caută ca personaj real în *Tropical Cancerului*. Ar fi vrut să fie frumoasă acolo în carte. Curios cum Henry Miller își immortalizează experiențele în operă, în timp ce Anaïs nu se abține și descrie în *Henry și June* viața celui ce analiza totul, ca să se elibereze prin cărțile scrise. Alte oglindiri, alte



unghiuri de vedere. Kaufman aduce un omagiu emoționant artei a șaptea, plasându-și adesea personajele în sala de cinema și rememorând imagini celebre în alb și negru. Filmând un fel de carnaval al străzii, regizorul nu cade în... fellinian. Impresionează modul în care Kaufman păstrează măsura și echilibrul temei. Triunghiul amoros, subtil prezentat, nu alunecă în ridicol. Hugo și Anaïs stau în pat și citesc manuscrisul lui Henry, care se furișă pe coridor, după ce făcuse amor toată noaptea cu Anaïs. Hugo, fascinat de lectură, îl cheamă în pat, lângă ei. Servitoarea care intră în dormitor cu tava nu... leșină, ci are o privire nedumerită, fără vreo intenție de comic. Există în film și imagini artistice rezistente, fără notă de ostentație. Philip Kaufman a știut să fie corect și interesant într-un slalom ambițios, printre scriitori și opere.

## Inamicul public

Lucian Maier

Aproape că mi-au dat lacrimile când, la final, agentul Winstead îi face o vizită iubitei lui Dillinger, Billie, pentru a-i spune care au fost ultimele cuvinte ale iubitelui ei („Bye bye, Blackbird”, *of course*). E atita infuzie romantică în sfârșitul acesta, e atât de înălțător prelucrat, atât de liric. Nimic nu e mai dureros pentru spectator decât că marile iubiri mor atunci când scînteile lor ating stelele... dar nici speranță mai mare nu poate fi: cu siguranță iubirile acelea vor dăinui între stele. Și am văzut răvășitoare morți ale iubirii într-o grămadă de filme. Și toată încrengătura de fapte de capă și spadă gangsterească a mai rulat pe ecrane. Au fost evadări din închisori transmise în direct (în *Natural Born Killers*), am găsit în filme și lupte corp la corp și ucideri ale membrilor propriei bande - în numele unui cod intern al cinstei (în *Casino*), am urmărit și excursii cu *treabă* în păduri (în *Miller's Crossing*) și gangsteri supravegheați și, în final, uciși de polițiști sau de agenți FBI.

Hollywood a creat gangsterul-cool, gangsterul care în aparență e Făt-Frumos. Personaje care în mod evident sînt negative sînt transformate în așa fel încît să înglobeze visele oricărui privitor aflat în

sală: au putere, șarm, întotdeauna sînt eleganți și galanți. Mașini luxoase, bani cu toptanul, fete pe măsură. Spectatorul e prins alături de ei într-o aventură a morții și a iubirii. Dar după repetate băi de sînge, cei din cinema trebuie să înțeleagă că, de fapt, respectivii chiar sînt răi, că succesul trebuie să vină pe căi drepte, prin muncă, și să-și dorească să se întoarcă liniștiți în lumea din afara cinematografului. Și pentru a fi spectatorul liniștit, răii de pe ecran trebuie să plătească.

Calea asta dialectică e urmată și de Michael Mann în proiectul său actual, *Public Enemies*. Și cu toate că nu e nimic nou în construcția personajelor, în răfuei, în evadări și în revenirile în forță ale autorităților pentru a repune lumea pe un făgaș drept, pelicula asta e plină de tensiune. Și în acest sens n-am simțit că-i important ceea ce fac personajele pe ecran, am simțit că esențial e modul în care au fost înregistrate acțiunile întreprinse de caracterele poveștii. E o tensiune bine strunită între ceea ce înseamnă trecutul de gen al acestor personaje - *glamour-ul* - și apropierea de măruntaiele faptelor din poveste, pe care o mijlocește filmarea în digital. Absența peliculei rupe

neconținut vraja poetică. Totul e mult mai aproape acum, dacă întinzi mîinile din scaun spre ecran aproape că-ți picură pe degete sîngele celor împușcați. Fuga personajelor nu are nimic liric, pătura nu mai emană un aer mitic, iar sîngele care curge nu mai lasă spectatorului o distanță de siguranță! Totul e adus atît de aproape încît nu mai e loc de visare.

Povestea e construită clasic, ești prins de paltonul lui Dillinger, dar nu te mai poți minți atît de ușor că e OK. Nici de partea mafiei nu e în regulă, nici cu hăitașii FBI nu e în regulă. Pentru că sîngele aproape că se varsă în sală. În aceste condiții nici avansurile și promisiunile pe care gangsterul le face iubitei nu mai sînt prea credibile. Și atunci de ce lacrimi în gît la final? Pentru că finalul e din alt film, vine să confieze pompos (romantios) toată destrăbălarea sîngeroasă din gros-plan de pînă atunci. E ca pasărea mecanică din *Blue Velvet*. E multă verdeață în grădina în care se trezește Jeffrey în filmul lui Lynch. Păsările cîntă, dar cînd se mișcă vedem că sînt creații artificiale. Așa și aci, ne-am obișnuit să primim speranța, să proiectăm împlinirea în orice lume posibilă, avem nevoie să credem. E ca un test. Să vedem dacă ne-am vindecat!

## 107. O lecție de regie

Marius Șopterean

(Urmare din numărul trecut)

În episodul anterior sugeram, din perspectiva calendarului creștin, o posibilă semnificație alchimică a zilelor de marți, miercuri și joi, în care se înscriu evenimentele aceluși timp de sfârșit și, deopotrivă, de început de lume din *Cenușă și diamant*. Poveste a unei limite temporale, tragică graniță istorică, filmul lui Andrzej Wajda este clădit într-o originală construcție *triptică*, fapt deja amintit. Vom încerca acum o scurtă analiză a modului în care Andrzej Wajda gândește o amplă structură de secvențe care au ca numitor comun hotelul Monopol. Interiorul acestuia se dovedește a fi o vastă locație pe care regizorul polonez o transformă într-un „cuiarasat” purtător de sensuri, într-un adevărat *axis mundi*: spațiu al așteptării, spațiu al regăsirii, spațiu al biruinței, spațiu al trădării, spațiu al iubirii, spațiu al morții. Aici, în aceste *matrici*, regăsim *lecțiile* pe care Wajda și le-a însușit din paginile istoriei cinematografului – curente, școli cinematografice sau stiluri regizorale: de la neorealism și școala sovietică a anilor '50-'60, de la filmul *noir* american și cel de război al anilor '40-'50, până la construcțiile regizorale de sorginte expresionist-barocă (a se vedea expresionistul Friedrich Wilhelm Murnau cu *Ultimul dintre oameni* sau structuralistul Orson Welles cu *Cetățeanul Kane*).

Apariția, în secvența a treia<sup>1</sup> de început, a secretarului de partid Szczuka și constatarea confuziei tragice (el, Szczuka, trebuia ucis în locul celor doi muncitori-activiști de la fabrica de ciment!), este punctul final al primei părți a filmului, care are drept locație capela și spațiul din jurul acesteia. Partea a doua – fragmentul majoritar al filmului – cuprinde evenimentele nocturne din interiorul hotelului și din spațiile aflate în apropiere. De pe imaginea-detaliu a unei cruci (ne reamintim că prima imagine a filmului este tot o cruce, cea a capelei), camera de filmat coboară dezvăluindu-ne piața catedralei. În prag de seară aceasta este plină de soldați și ofițeri ai armatei poloneze și de o numeroasă asistență formată preponderent din tineri. Cu toții ascultă la o stație știrea care anunță capitularea Germaniei și, odată cu aceasta, sfârșitul războiului. Printr-o panoramare dreapta-stânga realizată peste mulțime aparatul de filmat descoperă o pânză albă pe care se proiectează imagini documentare ale sfârșitului războiului. Aici așteaptă Maciek și Andrzej să se întâlnească cu omul de legătură din interiorul Partidului Comunist, Drewnowski, personaj cu un dublu rol. El urmează să furnizeze date despre prezența lui Szczuka la hotel precum și participarea posibilă a acestuia la un banchet dat în cinstea încheierii războiului. Comunistul Szczuka trebuie eliminat. Capacitatea lui organizatorică precum și susținerea pe care o are din partea armatei sovietice victorioase sunt lucruri pe care mișcarea din umbră a Rezistenței poloneze nu le poate neglija. Prin urmare cei doi nu vor părăsi spațiul hotelului în care urmează să fie cazat și comunistul Szczuka.

Relația – povestea de iubire – dintre Maciek și Crystyna, relația dintre Maciek și Andrzej, dintre Maciek și Szczuka, relația acestui hotărât și influent veteran comunist cu himerele propriului său trecut, rolul dublu al lui Drewnowski – început sub auspiciile eroismului și sfârșit sub pecetea ridicolului –, toate acestea și altele se vor

configura prin intermendiul unor situații-limită (însăși ultima zi de război și prima zi de pace constituie o situație limită!). Expresia vizuală, cinematografică a acestor evenimente își găsește cadența într-un tot cinematografic realizat de-a lungul unor inedite și surprinzătoare soluții regizorale. Vorbim aici mai ales de atenta și migăloasă muncă de organizare și construcție a mizanscenei filmice. Tocmai această perfectă interpretare a spațiului filmic (cu tot ce presupune, de la unghiuri de filmare, mișcări de aparat etc., până la jocul actorilor) stă la baza acelei bolte de arhitectură dramaturgică, de o forță artistică unică, care face din *Cenușă și diamant* unul dintre cele mai valoroase filme ale cinematografiei universale.

Toate acestea pot fi înțelese mai bine doar dacă vom *desface* și analiza, până la nivelul foi de montaj, câteva secvențe, începând din momentul intrării lui Maciek și Andrzej în spațiul hotelului, cu cele câteva sublocații: barul, recepția, sala de spectacole, sala banchetului, camerele de hotel (a lui Maciek și a lui Szczuka) etc.

După ce Drewnowski este asigurat de șeful de sală că banchetul poate începe<sup>2</sup> (se fac ultimele retușuri în așteptarea oaspeților), Maciek și Andrzej se opresc la barul hotelului. Această secvență conține opt cadre și este un strălucit model de mizanscenă filmică.

**Cadrul întâi:** un plan-mediu (amorsă) al celor doi bărbați aflați în fața unei oglinzi. Reflectată în ea, oglinda este oarecum poziționată pe o ușoară diagonală compozițională, se pot vedea barul și barmanița Crystyna. Maciek vede chipul acesteia. Se întoarce...

**Cadrul al doilea** arată în plan-mediu imaginea celor doi bărbați care se apropie de bar. O scurtă panoramare de urmărire dreapta-stânga, având reper boilerul barului, aflat în amorsă, face ca spațiul în care se găsește oglinda să fie părăsit pentru ca, la sfârșitul mișcării, să vedem teigheaua barului în spatele căreia trebăluiește Crystyna. Aceasta se poziționează în primul plan, lângă boiler, în timp ce Maciek și Andrzej se așază la capătul barului, în profunzimea cadrului. Configurat astfel, pe linia dinamicii mișcării personajelor, a diagonalei vizuale rezultate, acest cadru capătă ritm și echilibru interior. Bărbații cer de băut...

**Cadrul al treilea** este din nou un plan mediu al celor doi, mai apropiat de data aceasta, care privesc cum Crystyna apropie de ei o sticlă de băutură. În clipa în care tânăra dorește să toarne în primul pahar, Maciek îl ridică cu un gest rapid...

**Cadrul al patrulea:** un prim-plan al tinerei care privește nedumerită...

**Cadrul al cincilea** este o revenire la cadrul trei: Maciek retrace din nou paharul înlocuindu-l cu altul, luat tot de pe teigheaua barului. Crystyna apropie sticla de pahar dar de data aceasta se oprește intuind că gestul bizarului client va continua. Așa este: Maciek scoate din haină o gamelă de metal pe care o întinde...

**În cadrul al șaselea** cei doi bărbați o privesc pe Crystyna (aflată într-o semi-amorsă, poziționată în stânga cadrului) cum toarnă vodcă, mai întâi în gamela lui Maciek și apoi în paharul lui Andrzej<sup>3</sup>. Crystyna iese din cadru prin stânga, timp în care cei doi bărbați privesc după ea...

**Cadrul al șaptelea** este o foarte interesantă, din punct de vedere regizoral, trecere peste ax – fără ca aceasta să se constituie într-o greșală gramaticală. Această trecere, această schimbare de unghiulație îi permite lui Wajda să dețină un abil control asupra continuității. Vorbim de trecerea dintr-un spațiu în alt spațiu, dintr-o secvență în cea următoare. Astfel observăm cum dreapta-stânga – ca unghiulație – devine stânga-dreapta, axul fiind sărit o dată cu reintrarea în cadru stânga-dreapta a Crystynei. Acum, prin această *manevră* regizorală, putem vedea în planul doi, dincolo de capătul barului, sala de dans, spațiul de unde se aude muzica. Dar această trecere, spunea, nu este făcută în mod întâmplător. Spre acel spațiu se va îndrepta, după ce își va plăti consumația, Andrzej prilejuind, un cadru mai târziu, trecerea spre altă secvență. Să mai notăm un detaliu: încă de la primul cadru al secvenței analizate se aude o orchestră care cântă un tangou. Acest lucru se întâmplă în planul sonor off al barului și îi permite actorului Zbigniew Cybulski să-și *calibreze* gesturile, să-și *ritmeze* interpretarea în interiorul scurtei dar densei – ca forță interpretativă – sale conversații cu Crystyna.

**În ultimul cadru, al optulea**, în care aparatul de filmat se poziționează pe partea lui Maciek, Wajda pune personajul să se deplaseze în spațiul cadrului dinspre stânga spre dreapta. Acum, dozatorul de bere desparte cei doi protagoniști. Poziționarea și relaționarea acestora în cadru prin trecerea aparatului de filmat din zona Crystynei în cea a lui Maciek, încadrarea celor două personaje pe timpul ultimului dialog în plan mediu, noul joc al lui Maciek (semnificația erotică a jocului opririi și repornirii dozatorului de bere), oferă o mai mare intimitate și anunță povestea de iubire care se va infiripa între cei doi protagoniști.

(Continuare în numărul viitor)

**Note:**

<sup>1</sup> Chiar dacă au în comun același spațiu de filmare, capela, găsim în debutul filmului trei secvențe distincte: prima – cea a prezenței lui Andrzej, Maciek și a fetiței cu buchetelul de flori; a doua secvență este cea a atentatului ratat; a treia are în centru apariția secretarului comunist Szuzka și discuția acestuia cu muncitorii de la fabrica de ciment.

<sup>2</sup> A se compara organizarea vizuală a banchetului în filmul lui Andrzej Wajda cu secvența banchetului din filmul lui Orson Welles, *Cetățeanul Kane*.

<sup>3</sup> Marii regizori știu să provoace evenimente sau gesturi *banale* care, câteva secvențe mai târziu, capătă acele semnificații majore scrise de scenarist și construite de regizor. La fel ca Federico Fellini sau, mai târziu, Krzysztof Kieslowski ori Stanley Kubrick (care revendică personal în gândirea sa regizorală astfel de *provocări*), Wajda știe și el că nu se poate ajunge la aceste semnificații dacă nu au în prealabil o *prefață*, un anumit *preambul* de mici evenimente aparent accidentale. De regulă acestea sunt poziționate în prima treime a unui film, tocmai pentru a putea fi urcate – pe măsura desfășurării și dezvoltării acțiunii – spre acele praguri care explodează la un moment dat și care marchează decisiv semnificația finală a filmului. Un asemenea exemplu este jocul lui Maciek cu paharele. Aparent inofensiv el erupe într-una dintre cele mai frumoase secvențe din *Cenușă și diamant* (dar și din istoria filmului universal): cea a paharelor de votcă arzând în memoria tovarășilor dispăruți din rezistența poloneză.



## sumar

<b>agenda</b>		
<i>Claudiu Groza</i>		
Lucrurile neștiute despre autorii cunoscuți		2
<b>editorial</b>		
<i>Ștefan Manasia</i>		
Memorie și ficțiune. După 70 de ani		3
<b>contraeditorial</b>		
<i>Claudiu Komartin</i>		
Când poezii se întâlnesc		3
<b>cărți în actualitate</b>		
<i>Florentina Răcățianu</i>		
Despre noi și despre alții		4
<i>Cristian Hainic</i>		
Secret și socialism. România de ieri și azi		5
<b>comentarii</b>		
<i>Adriana Stan</i>		
Comunismul reciclat		6
<i>Vistian Goia</i>		
Bildungsromanul istoricului literar		7
<b>teoria</b>		
<i>Horea Poenar</i>	Monsters Inc. - Nomadism și teorie literară (III)	8
<b>istorie literară</b>		
<i>Ion Pop</i>		
"Superromanul" lui Victor Valeriu Martinescu		9
<b>imprimatur</b>		
<i>Ovidiu Pecican</i>	Divertismul subversiv	10
<b>sare-n ochi</b>		
<i>Laszlo Alexandru</i>	Impresii din Ungaria	11
<b>poezia</b>		
<i>Ion Scorobete</i>		12
<b>emoticon</b>		
<i>Șerban Foartă</i>	Un tren providențial	13
<b>proza</b>		
<i>Ion Lazăr da Coza</i>	Pietre	14
<b>intersecții</b>		
<i>de vorbă cu Horia Corneliu Cicortaș și Tazio Torrini</i>		
Brâncuși - personaj al lui Eliade		16
<b>eseu</b>		
<i>Monica Danci</i>	Teatrul virgin sau integralmente teatral al lui Eugen Ionescu	18
<b>patrimoniu</b>		
<i>Vasile Radu</i>	Școala de la Baia Mare	20
<b>relații culturale</b>		
<i>Dan Brudașcu</i>	România și Polonia între cele două războaie mondiale (II). Contribuții la o istorie a legăturilor româno-polone în perioada interbelică	22
<b>geopolitică</b>		
<i>Simona-Grazia Dima</i>	Pledoarie pentru curajul civic (II)	23
<b>religia</b>		
<b>teologia socială</b>		
<i>Radu Preda</i>	Condamnarea comunismului (I)	25
<b>dezbateri &amp; idei</b>		
<i>Sergiu Gheorghina</i>	Un nou mandat de obediență?	26
<i>Iulia Grad</i>	Bine și Rău în filosofia morală a lui Martin Buber	27
<b>flash-meridian</b>		
<i>Ing. Licu Stavri</i>	Iberice (și nu prea)	28
<b>știință și violoncel</b>		
<i>Mircea Oprea</i>	Găuri de vierme în spațiu	29
<b>zapp-media</b>		
<i>Adrian Țion</i>	Q & A	30
<b>portrete ritmate</b>		
<i>Radu Țuculescu</i>	El, poetul...	30
<b>teatru</b>		
<i>Oana Streza</i>	Witkacy sau Misterul Existenței Avangardiste	31
<b>film</b>		
<i>Ioan-Pavel Azap &amp; Lucian Maier</i>	Ticăloși fără glorie	33
<b>colaționări</b>		
<i>Alexandru Jurcan</i>	"Un înger cu aripi muiate în noroi și sânge"	34
<i>Lucian Maier</i>	Inamicul public	34
<b>1001 de filme și nopți</b>		
<i>Marius Șoptorean</i>	107. O lecție de regie	35
<b>plastica</b>		
<i>Florin Gherasim</i>	Ruine/Rune de Aramă	36

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

## plastica

# Ruine/Rune de Aramă

Florin Gherasim

Binecunoscuți în lumea artei ca familia Aramă, Lăcrămioara și Adrian aparțin, ca perioadă de debut și afirmare, generației optzeciste. De-a lungul timpului, Adrian, de formație arhitect, și Lăcrămioara, absolventă a "Institutului Ion Andreescu", au creat și expus la numeroase evenimente, împreună sau separat. Până într-o zi, când le-a venit ideea să conceapă un proiect comun, intertextual, pe care l-au pus în scenă în anul 2000, la Muzeul de Artă clujean. Toată lumea a remarcat cu entuziasm noutatea: era un sculptor recital (de pian) la patru mâini. Au fost îndemnați să continue, iar ei au intrat într-un intens travaliu creator, cu aparență de joc, din care par că nu se mai pot opri. *Satul, Marea, Natura statică, Grădina* și acum *Ruine/Rune*, sunt temele partiturilor elaborate și interpretate împreună de cei doi artiști plastici, într-un ciclu care constituie de acum brandul de referință al soților Aramă.

O privire înapoi permite decelarea caracteristicilor cuantificabile, valabile pentru toate temele ciclului. Periodicitatea, de doi ani, pentru o nouă etapă. Congruența temporală: toate vernisajele s-au desfășurat în luna august. Congruența spațială: toate temele au fost expuse în același loc, sălile festive de la etajul Palatului Banffy. Temele nu sunt alese la întâmplare, răzleț. Fiecare exprimă un topos, ceea ce reclamă ieșirea în teren, iar această idee de topos face posibil ca temele, toate împreună, să rotunjească unitar teritoriul unei construcții, al unui ansamblu. Practic, sfârșitul unei expoziții însemna stabilirea următoarei teme, din proprie inspirație sau din sugestii. Urma un an de teren și o recoltă de lucrări, schițe și caiete de notițe și însemnări, numai de ei înțelese, iar pentru ceilalți, enigmatice rune. Pentru ultima temă au făcut stagii la Sarmisegetusa, în Dobrogea și mai aproape, la castrul de la Potaissa. Încă un an de elaborări, finisări, îndoieli, reveniri, limpeziri, rame, sticle și tot ce înseamnă activitatea de atelier, partea *indoor* a creației, care ține până în ultima clipă. Aducerea lucrărilor și mutarea șantierului la Muzeu. În cele două-trei zile de pregătire/montare a expoziției, soții Aramă dau un spectacol total de dăruire și virtuozitate. Pentru că ei se implică și își construiesc singuri expoziția. Panotarea, legarea cu sârmă, echilibrarea numeroaselor lucrări, sunt activități pe care nu concep să le facă decât ei înșiși. Și fac aceste operațiuni, inclusiv acrobația pe scări, cu o poftă de viață, o energie și o tinerete ieșite din comun. Exersata lor comunicare gestuală, din priviri și din gânduri sincrone, fac din această activitate a lor un adevărat ritual de magie: parcă sunt două albine sau, parcă, din miile de gesturi întind peste lucrări o invizibilă pânză de păianjen pentru captarea viitorilor vizitatori. Vernisajul - 12 august 2009, la Muzeul de Artă clujean - a fost o întâmplare artistică cu foarte mulți prieteni din branșă, emoții, cuvinte și flori.

Încă un semn al atitudinii soților Aramă față de propria creație și față de public este că în foarte multe zile au fost prezenți în expoziție, la dispoziția oricărui vizitator. Răspunzând unei întrebări, Adrian a precizat, la un moment dat, că paternitatea lucrărilor este asumată doar formal de el pentru grafică și de Lăcrămioara pentru pictură.

În realitate, gestația este comună și aproape în fiecare lucrare realizată de unul dintre ei, se simte implicarea, privirea peste umăr a celuilalt sau a celeilalte jumătăți auctoriale.

Deși tema ruinelor a fost dragă romanticilor, în acest demers soții Aramă nu sunt romantici, nu-i preocupă venerația, idealizarea, fetișizarea ruinelor. Expoziția începe cu sala culorilor, a lucrărilor în ulei. Ruinele, coloanele, zidurile de piatră sunt atât prezențe, cât și pretexte. Lucrări mici, adevărate haiku-uri reprezintă subiecte sau bucăți de subiecte din cotidian: câmpul cu cer înnorat sau înșorit la răsăritul înrouat, zenitul ardent, apusul purpuriu ori pe întuneric, sub Lună. Ramele, simple și înguste, pe care linia și culoarea, ieșind din pânză, se continuă, nu stabilesc granițe între lucrări, ci punți, vase comunicante. Deși diferite în dimensiuni, proximitatea și îmbucarea perfectă a lucrărilor înrămate, împreună cu alchimia culorilor, fac ca pe un perete să avem un panou pe care nu atât fiecare lucrare în parte, ci ansamblul face semn iconic în primul rând, cere contemplare. Trecut de această întâmpinare, observi culoarul subțire, labirintic care există, totuși, între lucrări și pe care fiecare vizitator poate pătrunde cu propriul fir al Ariadnei, se poate rătăci sau poate ieși cu impresii, dar în primul rând cu îndemnul ca, pe fir, să purceadă mai departe, printre ru(i)nele de Aramă. Te ia în primire alb-negrul teritoriului al graficii: creion, tuș, cărbune. Instinctul arhitectului atașează ruinelor, schițe, planuri de situație ale situțiilor și ale așezărilor proxime în scene/secvențe ale cotidianului. Radiografia e și mai severă: ruine-simbol neîngrijite, vitele pascănd între zidurile sacre, pietre din Sarmisegetusa puse la temelia construcțiilor contemporane din vecinătate.

Din expoziție nu lipsesc culorile vii sau subiecte explicite, dar atmosfera generală, dominantă este cea sugerată de ruine, în care temele sunt doar evocate, voalate. Cortina unui mister învăluie reprezentările, când prin ceața griurilor, când, dimpotrivă, prin lumina puternică a unor culori care au parcă, efect de ecran. Pentru cunoscător, profilul, și el estompat, al bisericii din Densuș, indică proximitatea cu Sarmisegetusa Ulpia Traiana. Iconostasul patinat, afumat, poate fi de la Nicula, dar și al oricăreia dintre multele biserici de lemn ajunse în ruină. Scoicile par a indica referințe la ruinele de la Pontul Euxin. Totul pare doar. Călătoria prin expoziție te duce la interpretări posibile, niciodată certe, definitive. Așa sunt ruinele, așa este printre ruine.

Rămâne la hotărârea soților Aramă, dacă și cât vor mai continua aventura acestui ciclu, dacă mai are el izvoare de apă proaspătă. Subiectiv și personal, cred că maximul a fost deja atins. Aș propune minunaților Adrian și Lăcrămioara ca, odată și-odată, să închidă ciclul organizând o expoziție cu selecții din toate temele. Ar fi cea mai mare surpriză oferită publicului. Printr-un efort conjugat cu UAP și noua echipă de la Muzeul de Artă s-ar putea realiza atunci și un catalog, pe care efortul acestor doi artiști care formează o echipă unică, îl merită cu prisosință.

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

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



6423416100180