

TRIBUNA

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

171



Județul Cluj

3 lei



www.revistatribuna.ro

Premiul Nobel pentru literatură 2009
Hertha Müller



Ilustrația
numărului:

**Zoe Vida
Porumb**

Laszlo Alexandru
**Mihail Sebastian
pe masa de
operație**

Cristina Ispas
**Despre poezia lui
Ion Mureșan**

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

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

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

ISSN 1223-8546

info**Jurnalismul românesc din exil și diaspora**

**Al VIII-lea Simpozion național de jurnalism
Cluj-Napoca, 23-24 octombrie 2009**

Catedra de Jurnalism a Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării din cadrul Universității "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca organizează, în perioada 23-24 octombrie 2009 (vineri-sâmbătă), cel de-al VIII-lea Simpozion național de jurnalism, cu tema "Jurnalismul românesc din exil și diaspora"

Reamintim că simpozioanele anterioare de jurnalism de la Cluj-Napoca (toate finalizate prin publicarea lucrărilor în volume cu același titlu, tipărite la edituri de prestigiu, precum: Polirom, Tribuna, Tritonic, Limes), unele cu o relevantă participare internațională, au fost următoarele: Curente și tendințe în jurnalismul contemporan (2002), Schimbări în Europa, schimbări în mass-media (2003), Jurnalismul cultural în actualitate (2004), Presa scrisă românească – trecut, prezent, perspective (2005), Stil și limbaj în mass-media din România (2006), Forme ale manipulării opiniei publice (2007), Limba de lemn în presă – ieri și azi (2008).

Simpozionul din acest an își propune să valorifice și să integreze în spațiul cultural românesc o componentă importantă a jurnalismului românesc – acela practicat înainte de 1989, în exil și în diaspora, și după această dată, în diaspora, în comunitățile românești din străinătate.

La simpozion și-au anunțat deja participarea nume importante ale exilului literar și jurnalistic românesc: Petru Popescu (SUA), Anamaria Beligan (Australia), Nestor Rateș (SUA), Gabriel Stănescu (SUA), precum și personalități din România, care au activat la publicații din exil sau au cercetat diferite aspecte ale exilului literar românesc, provenind de la universități din Cluj-Napoca, București, Iași, Timișoara, Constanța, Craiova, Oradea, Arad, Alba Iulia: Georgeta Adam, Mihaela Albu, Dan Angheliescu, Liviu Antonesei, Brîndușa Armanca, Mariana Cernicova, Aurelia Lăpușan, Constantin Mălinaș, Nicolae Melinescu,

Marta Petreu, Alina și Dorin Popa, Mircea Popa, Aurel Sasu, Gabriela Rusu-Păsărin, Doina și Ilie Rad, Michael Shafir, Cornel Ungureanu, tineri cercetători aflați în formare (Cristina Lăzăr, Alina Lungu, Sanda Moraru) și alții. Mulți reprezentanți ai exilului literar și-au exprimat regretul de a nu putea participa, din diverse motive (Andrei Brezianu, Andrei Codrescu, Dan Culcer, Dinu Flămând, Gelu Ionescu, Mircea Iorgulescu), dar sunt solidari cu organizatorii și apreciază acțiunea de la Cluj-Napoca.

Simpozionul va fi deschis prin conferința scriitorului Petru Popescu, *Munca lui Sisif*, după care vor urma, în plen, trei lansări de cărți: Petru Popescu, *Supleantul*, Editura Curtea Veche, București, 2009 (prezentată de prof. Dr. Dinu Bălan, autorul unei teze de doctorat despre Petru Popescu); Anamaria Beligan, *Windermere: dragoste la a doua vedere*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009 (prezentată de dr. Irina Petraș, președinta Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România), și Brîndușa Armanca, *Istoria recentă în mass-media. Frontieriștii*, Editura Marineasa, Timișoara, 2009 (prezentată de dr. Marius Oprea, președintele Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului din România).

În cea de-a doua zi a simpozionului, se vor lansa 35 de cărți, exclusiv ale participanților la simpozion, recenziile acestora urmând a fi publicate în nr. 2 din 2009 al revistei *Studia Ephemerides*, editată de Catedra de Jurnalism a Universității "Babeș-Bolyai", precum și cele mai recente numere ale unor publicații editate de participanți la simpozion: *Carmina Balcanica*, *Orașul*, *Origini și Studia Ephemerides*.

Lucrările prezentate la simpozion vor fi publicate la Editura Tritonic, din București, în cursul acestui an. (I.R.)

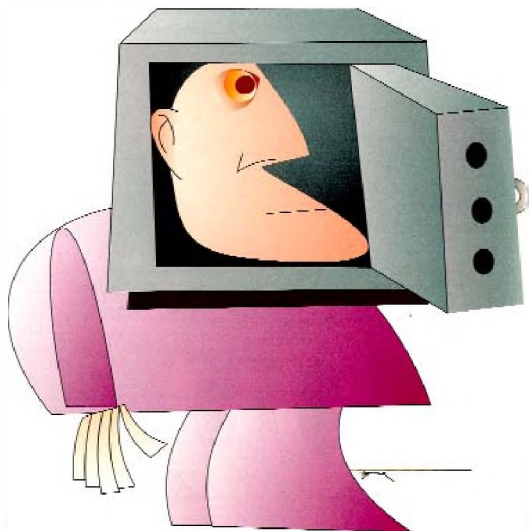
Anunț**„Nepotu' lui Thoreau”-și alege alt sacou**

După ce sezonul 2008-2009 s-a dovedit un succes, Clubul de Lectură „Nepotu' lui Thoreau” se întoarce. Deși nu ne dorim asta, Clubul a rămas, din 2005 încolo, singura acțiune coerentă de underground literar de la Cluj.

Dacă ai timp liber și curiozitate, ești binevenit la prima ședință a toamnei, **miercuri, 14 octombrie**, de la ora 18, în spațiul reamenajat al cafenelei **Insomnia** – Strada Universității nr.2 –, partenerul și gazda evenimentului încă de anul trecut.

Scrii și nu știi unde poți publica? Te cauți de talent literar? Traversezi depresii poetice și pusee de genialitate? Ai redactat un manifest și merită comunicat posterității? Parodiezi? Sau, pur și simplu, îți dorești o seară de muzică și lectură alături de prieteni? CL „Nepotu' lui Thoreau” este mediul perfect. Vor fi încă: expoziții de fotografie și grafică, invitații speciali, seri de traducere literară, party-uri etc. Miercuri, 14 octombrie, Thoreau îți propune reîntâlnirea cu o parte din „acționarii” Clubului de anul trecut: François Bréda, Valentin Derevlean, Andrei Doboș, Ștefan Manasia, Mihai Mateiu, Rareș Moldovan, Vlad Moldovan & Szántai János. Ei toți vor încerca să-ți demonstreze că *Nici nu știi ce-am făcut astă vară!*

Te așteptăm.

bour

Întoarcerea la Europa

Sergiu Gherghina

Respingerea în 2008 de către Irlanda a Tratatului de la Lisabona nu reprezintă o excepție, ci mai degrabă o regulă a statelor membre ale Uniunii Europene (UE) care se opun unor acte fundamentale adoptate la nivel supranațional. Atitudinile populare contrare dorinței elitelor s-au manifestat pentru prima dată în Danemarca (2000), apoi în Irlanda (2001), Franța și Olanda (ambele în 2005). Această trecere în revistă indică faptul că Irlanda nu este la primul vot negativ oferit, precedentă situație înregistrându-se atunci când Tratatul de la Nisa avea nevoie de aprobarea populară. Paradoxal este faptul că în pofida celor două refuzuri, Irlanda este văzută drept unul dintre cele mai pro-europene state membre, fiind considerată și povestea de succes a UE în termeni economici. Motivele care au dus la refuzul din 2008 au fost intens investigate și variază de la un vot de blam acordat propriului guvern până la neînțelegerea Tratatului de la Lisabona. Totuși, majoritatea analiștilor și jurnaliștilor anticipau o schimbare favorabilă a votului în referendumul organizat pe 2 octombrie. Rezultatele acestuia, două treimi dintre cei care s-au prezentat au votat favorabil Tratatului, au indicat că aceste predicții au fost corecte. Rândurile ce urmează analizează motivele care au modificat atitudinea irlandezilor în mai puțin de un an și jumătate.

La nivel structural, similar cu situația din România, elitele irlandeze au fost mereu favorabile integrării europene. Există doar actori marginali adepți ai euro-scepticismului, iar lipsa acestora de susținere în alegerile naționale indică și electoratul ca fiind unul euro-optimist. Aceste atitudini sunt, în principal, bazate pe impactul fondurilor primite de la UE fie sub forma plăților prin politica de agricultură comună, fie prin fonduri structurale. Prin urmare, aceste legături de tip utilitarist create cu Europa nu pot fi stabile și de aceea, în pofida unei susțineri pronunțate la nivel general, nu poate fi știut rezultatul unui referendum. În acest context, factorul decisiv care a influențat rezultatul din 2008 este societatea civilă. Au existat mult mai multe ONG-uri decât partide irlandeze care se opuneau Tratatului de la Lisabona. Majoritatea acestor organizații aveau un trecut de lobby împotriva diverselor tratate, aveau acces la mass-media și nu au ezitat să investească financiar foarte multe resurse pentru a-și promova cauza. Pentru aceste grupuri care își orientau discursul împotriva Comisiei sau Consiliului UE nu multe s-au schimbat de la un an la altul. Principala modificare a fost însă una independentă de dorința irlandezilor: criza financiară globală care a afectat Europa destul de sever.

Sentimentele legate de aspectele financiare, cele care leagă Irlanda atât de puternic de Europa, au fost intens utilizate de către tabăra care dorea ca Tratatul să primească susținere din partea populației. În primul rând s-a marșat pe ideea abandonării Irlandei de către UE în plină criză financiară. Cunoștințele precare ale cetățenilor despre mecanismele UE au permis înrădăcinarea acestei idei și teama a prins contur în mai multe emisiuni televizate axate pe această dezbatere. În al doilea rând, a existat temerea unei izolări instituționale a Irlandei prin neincluderea vreunui comisar din această țară în noul executiv

european. Barroso declarase explicit acest lucru în urmă cu ceva vreme. În plus, exemplul Poloniei care a fost parțial izolată după manifestări separatiste în cadrul UE acum câțiva ani a reprezentat un indicator pentru gravitatea situației în care Irlanda ar fi pusă dacă ar continua să respingă Tratatul de la Lisabona.

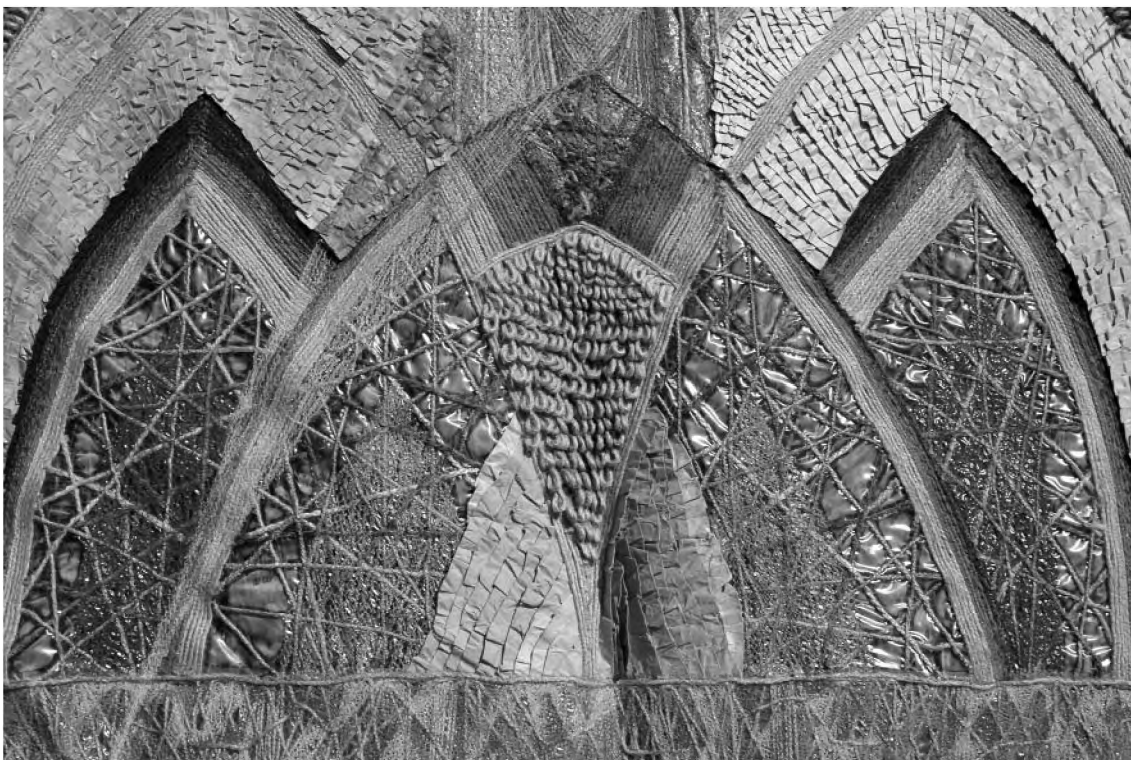
În acest context, personalități care în 2008 s-au opus actului european au fost convinse să se alăture taberei „da” în 2009. Majoritatea acestor persoane publice au declarat că dependența față de Europa este un adevăr, au citit între timp Tratatul și au realizat că lucrurile stau diferit acum. Ceea ce însă omit să menționeze este că situația în UE ar fi fost diferită acum dacă ar fi votat pozitiv în urmă cu un an, criza financiară ar fi putut fi abordată prin prisma unui mecanism unitar. Acestor noi discursuri pozitive, bazate pe aceeași cantitate de dezinformare ca și discursurile negative din trecut, li s-au alăturat masive investiții ale guvernului irlandez și companiilor private cu diverse interese în rezultatul acestui referendum.

Existența unei reale campanii pentru sprijinirea Tratatului de la Lisabona, bazat pe oferirea unor informații referitoare la conținutul său pare a fi fost cauza ce a sporit și prezența la urne (59% comparativ cu 53%) și a oferit și un avantaj consistent susținătorilor săi: implicarea activă a partidelor, a societății civile (de data aceasta cu opțiune modificată), a persoanelor publice menționate. Drept urmare, argumentele uneori superficiale ale taberei „nu” din trecut au putut fi cu ușurință desființate. De exemplu, oponenții Tratatului menționau că acesta va impune legea avortului în Irlanda fără a reuși să explice cum se va petrece acest lucru. Cel mai important, dacă răspunsul irlandezilor din 2008 a fost bazat pe elemente diferite, deseori lipsite de legătură, oferite în discursuri de către eurosceptici, în 2009 există elemente comune care să ofere motive pentru votarea Tratatului. Exemplul cel mai des întâlnit este cel referitor la dependența economică, însă argumente despre conexiunea culturală dintre Irlanda și Europa au fost deseori

aduse în discuție în timpul campaniei.

Ultima speranță a celor ce s-au opus Tratatului în Irlanda stă în organizarea unui referendum în Marea Britanie dacă partidul lui Cameron câștigă alegerile (vezi articolul semnat de George Jiglău în acest număr). Turnura politică existentă nu reprezintă o surpriză pentru euro-sceptici, admitând că noile condiții economice interne (probleme bancare, creșterea șomajului) nu aveau cum să nu afecteze votul populației. Eventualele influențe negative ale documentului european asupra ordinii interne din Irlanda au fost lăsate deseori pe plan secund, oferindu-se argumente generale în discursurile din ultima perioadă, au prevalat argumentele generale despre cât de nociv este acesta. De cele mai multe ori, exemplele particulare sunt mult mai bine recepționate. Absența acestora și pierderea unor susținători de marcă întregesc imaginea factorilor care au condus la schimbarea votului în Irlanda.

În principal, votul irlandez oferă legitimitate Tratatului care dorește să adapteze instituțiile europene la noile realități sociale și politice. Impedimentele nu se opresc aici, multe depind de Cehia și Polonia, două noi state membre care nu s-au sfiit până în prezent să critice deseori UE. Relevante în urma analizei de față rămân motivele care au determinat schimbarea atitudinii irlandeze. Odată ce situația economică internă se depreciază, cetățenii statelor membre realizează nivelul de dependență față de UE. În plus, atragerea atenției asupra sa, prin refuzarea unui document acceptat în celelalte țări, a reprezentat presiune suplimentară, exploatată de cei ce favorizau Tratatul de la Lisabona. În fine, pierderea argumentelor particulare și ambiguitatea mesajelor sceptice, combinate cu sporirea unor cunoștințe ale irlandezilor au condus la aprobarea documentului. Ca de multe ori, revotarea a adus rezultatul dorit. Important este cum va acționa UE pe viitor pentru a nu mai oferi motive cetățenilor din diversele state membre să acționeze asemănător irlandezilor și astfel să amâne reforme necesare.



cărți în actualitate

Chipurile și marginea

Octavian Soviany

Stoian G. Bogdan

Chipurile

București, Editura Cartea Românească, 2009

Poemele lui Stoian G. Bogdan proiectează, într-un amestec bine dozat de candoare și de cinism, filmul vieții de zi cu zi, punctat de mici anxietăți existențiale, legate îndeosebi de presentimentul precece al morții: „e vremea când diamantele devin niște cioburi/ când fiecare fum de țigară e-o gură de aer proaspăt/ când vodca se scurge pe gâtul meu/ în gol/ eu însumi mă las baltă/ banii îmi ard mocnit în buzunare/ și nu-mi pare rău/ când cuvintele se împiedică de ele/ și-mi rămân/ în cap// e vremea când viermele mă găsește” (*Poemul din ultima cameră*).

În spiritul noului autenticism promovat de școala de la *Fracturi*, fundalul pe care se desfășoară drama existențială este peisajul mizerabilist, dar Stoian G. Bogdan evocă mai puțin periferia sordidă a mării metropole; peisajele lui citadine, care dau o senzație acută de pustietate, aparțin (ca la Dan Sociu sau la Rita Chirian) orașului provincial, unde domnește o banalitate ucigătoare: „cobori din mașină pe țărâna în care ți s-a terfelit copilăria/acum ești un om în toată firea nu ca ca atunci când ai plecat/ jumate tu jumate hainele lu' tac-tu/ trântești portiera în urmă tragi din țigară fum după fum/ îți faci curaj deși-năuntru nu te mai așteaptă nimeni/ (...)intri/ aici te-ai blocat/ și parcă simți leșinul apropiindu-se de camerele goale/cu poze arse cu păianjenșuri și mii de șobolani” (*acasă*). Aveam de a face aici nu doar cu o „margine geografică” din familia „locurilor unde nu s-a întâmplat nimic”, ci, mai ales, cu o „margine ontologică”, populată până la refuz cu o umanitate reziduală, astfel încât „chipurile” pe care le evocă poetul, oarecum în maniera lui Edgar Lee Masters, alcătuiesc o galerie de „marginali” cu pulsiuni destructive, dar mai ales autodestructive, de revoltați care repudiază orice normă socială sau încearcă să evadeze în drog: „nu a venit nimeni/ nici sora, nici tovarășii de pușcărie, nici măcar popa/ că tot băntuia prin sat vorba că-și luase singur mau// sigur, nu-l înghițea nimeni/ toți îl blestemau în șoaptă/ când

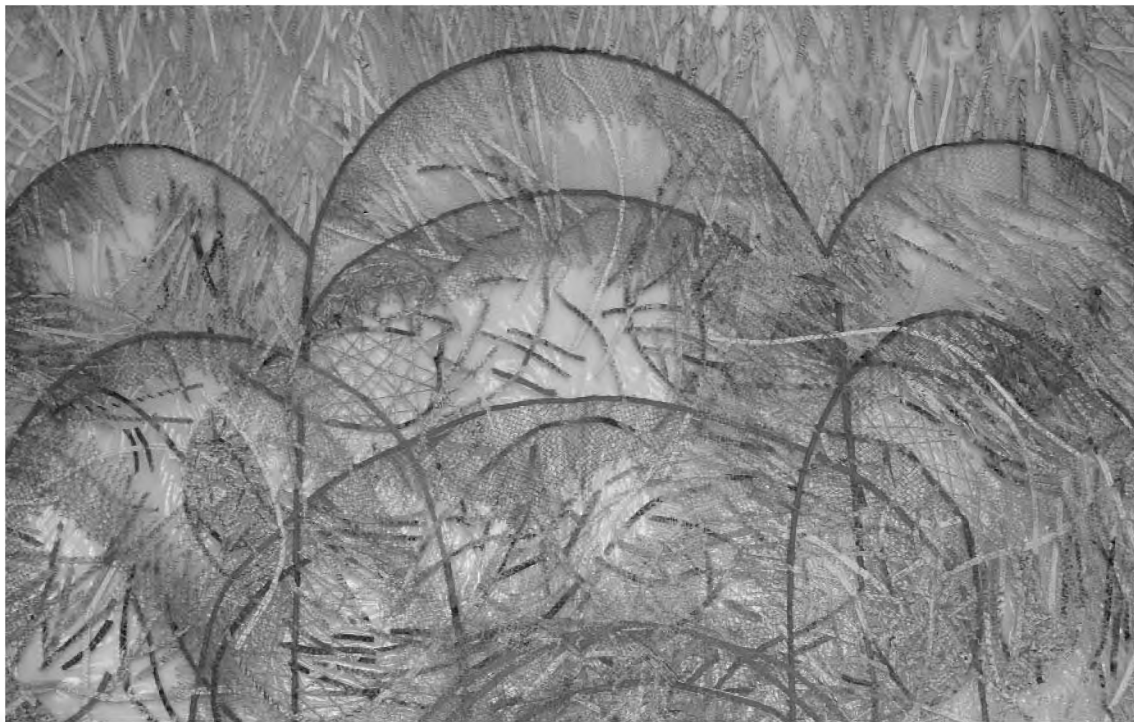
se-mbăta ulița rămânea pustie/ tremurau casele/ ferecate în zornăitul cântecelor și-njurăturilor lui// se zvonea că trăise cu maică-sa și c-omorâse/ se zvonea că-l are pe dracu-n el/ mie îmi tot vindea găini așa că nu-l judecam// l-au găsit în veceul din fundu' grădinii/ și după cercetări s-a stabilit că zăcuse acolo peste patruj' de zile/ și așa a fost că altfel nu se explică/ putoarea iscată în toată acea perioadă// totuși cu-așa o moarte sigur a prins un loc la dreapta Tatălui// a avut noroc că nea Șoric, groparul, era în toane bune/ că altfel cre' că se-ngropa singur// în sfârșit, la-nmormântarea nemernicului chiar n-a venit nimeni/ dar a venit mama celui pe care-l omorâse” (*La înmormântarea nemernicului*). Fiecare dintre aceste personaje, pe jumătate tragice, pe jumătate burlești, are propria lui istorie, propria lui poveste, ceea ce face ca textele lui Stoian G. Bogdan să graviteze aproape de fiecare dată în jurul unui mic nucleu epic, dar mai ales să se transforme pe nesimțite în parabole existențiale, în fabule ontologice ale căror personaje capătă, ca-n istorioarele lui Esop, un evident caracter alegoric: „Încă îl mai privesc pe omul cu târnăcopul// el are barba mai lungă decât viața/ el are umbra culcată în afara timpului/ și-n versul ăsta i se observă cordonul ombilical/ el lovește cimentul de parcă l-ar înjura// doar asta a făcut/ doar asta va face/ noapte și zi/ fără să înceteze/ ca o mașinărie a veșniciei// nu l-a născut nimeni/ nici nu știu dacă există cu adevărat/ dar el lovește cimentul de parcă l-ar înjura” (*Neputinciosul*).

E neîndoelnic că poetul are o remarcabilă vocație de portretist, dar și de autoportretist, iar autoportretele sale, întotdeauna la scară mărită, se realizează cu mijloacele unui „mozaicar”, printr-o aglutinare de detalii între care funcționează mai degrabă tensiuni decât consonanțe: „Am de la strămoșii mei turci abilitatea/ de a prinde șansa de coaie, o mare slăbiciune/ pentru fecioarele de bani gata și pentru aur./ Am de la strămoșii mei țigani un suflet /înflorat ca fustele bunică-mii și un pumnal/ în buzunarul de la piept. De aia când nu/ reușesc cu diplomația, pe care o am de la / strămoșii mei unguri, scot cuțitul și tai. Am de la strămoșii/ mei greci nas borcânat, ureche



muzicală/ și gură spurcată. Sunt un bărbat însingurat/ pentru că am de la strămoșii mei evrei dezavantajul/ de a nu-mi găsi locul și o mai mare dragoste/ pentru averi decât pentru oameni. Am/ nu știu de unde plăcerea jocurilor de noroc/ și un ghinion fenomenal, așa că ce am azi/ mâine e istorie”. Totul e perceput acum hiperbolic, maximalist; nu lipsesc, de aceea, din poemele lui Stoian G. Bogdan declarațiile teribiliste, exploziile gratuite de violență, conștiința unui pedigri tarat de catastrofe genetice: „când eram mic/ aveam casa-n pantă/ de-aceea nu mă mir că hornul era ca turnul din pisa/ că mingile mele erau cumva mai sferice în stânga/ că trupul meu e puțin lăbărțat// când eram mic/ tata mă trimitea să bag o piatră sub roata din spate a dricului/ după fiecare înmormântare/ ca nu care cumva să creadă lumea/ că șofează beat/ sau cine știe ce// am băgat o piatră sub Salvare după ce l-am bătut pe moș ciobanu/ una sub duba ce-l transporta pe tata la pușcărie” (*Cap de broască*). Acest eu hiperbolic va fi supus însă adesea autoironiei, măștile lirice „la scară mărită” explodează aproape instantaneu, ca niște baloane de săpun, iar poezia e denunțată ca mistificare și simulacru: „noapte după noapte/ mă visez într-un castel de nisip/ pe o plajă pustie// îmi țin mâinile/ ca să nu-mi țâșnească/ să nu mi se scurgă printre degete/ ca niște monede vâscoase// și-n urmă să paraliziez într-o baltă de vomă/ cu ochii fixați pe câte un rest de mâncare/ care mă duce departe departe// aici. tu nu ești// duhnesc/ ca un om al canalelor la ieșirea din iarnă/ duhnesc/ ca un om al dragostei la ieșirea din trup// aiurea// spun că te iubesc ca să obțin chestii” (*Sunt. O lichea*).

Lucrul cel mai surprinzător și cel mai paradoxal este că la Stoian G. Bogdan acest spectacol cu măști lasă o senzație deplină de autenticitate, poetul reușește să intre în pielea personajelor sale ca în propria-i piele, rămâne perfect convingător în marea majoritate a textelor din volum, unde rareori se strecoară câte o notă falsă sau un sunet ciuntit. El pare să ne ofere deocamdată versiunea hip-hop a autenticismului, iar faciesul „băiatului rău” i se suprapune perfect peste trăsături.



Dragoste la a doua vedere

Ilie Rad

Motto: "Știu că unde nu e moarte
nu e nici iubire"
Lucian Blaga

Anamaria Beligan
Windermere: dragoste la a doua vedere
Cluj-Napoca, Editura Limes, 2009

Cuvintele acestea, care fac parte din mottoul pe care Lucian Blaga l-a așezat în deschiderea volumului său, *În marea trecere* (1924), se potrivesc de minune și celui mai recent roman semnat de Anamaria Beligan (romanul a apărut inițial în limba engleză: *Windermere: Love at Second Sight*), și voi arăta imediat de ce.

Anamaria Beligan s-a născut și a copilărit la București, fiind stabilită, de 27 de ani, în Australia. A debutat editorial cu volumul de proză scurtă, *Încă un minut cu Monica Vitti* (Polirom 1998), care a apărut și în limba engleză, *A Few More Minutes with Monica Vitti* (2002; ediția a II-a, 2006) și care a fost bine primit nu numai în România, ci și în Australia, fiind una din cele trei cărți de proză scurtă nominalizate pentru un premiu australian. La aceeași editură din Iași va publica romanul *Scrisori către Mona Lisa* (1999), care a fost în topul de vânzări mai multe luni. Ultimele două cărți (*Dragostea e un Trabant*, 2003, și *mamabena.com*, 2005) au apărut la Editura Curtea Veche, din București, al doilea titlu fiind un roman despre emigranții români, acțiunea petrecându-se deopotrivă în România și în Australia.

Într-un interviu pe care i l-am solicitat prozatoarei (*România literară*, nr. 41, 16 octombrie 2009, p. 16-17), aceasta spunea: "Mai penibile și mai nocive decât episodul Lewinsky (din memoriile fostului președinte american, Bill Clinton, n. I.R.) mi se par pudibonderia și iritantele clișee morale, care caracterizează societatea americană și care ne împiedică să conversăm deschis despre lucrurile imprevizibile, încontrolabile, cu adevărat misterioase, cum sânt *sexualitatea* și *moartea*" (subl. I.R.).

Iată în această afirmație o posibilă cheie de lectură a romanului *Windermere: dragoste la a doua vedere*. În același interviu, întrebată despre conținutul viitoarei sale cărți, autoarea spunea: "E o poveste de dragoste între doi septuagenari. De data asta, nu apar trabanturi. Apar în schimb Errol Flynn (celebru actor australian, n. I.R.), vapoare transoceanice, accidente cardiovasculare, anestezii și fantezii."

Într-adevăr, asistăm în noul roman (structurat în patru secvențe: *William*; *Yvonne*; *Dragoste la a doua vedere*; *Windermere*) la derularea iubirii discrete dintre Yvonne Kuron, văduvă poloneză ajunsă în Australia (simplă coincidență de nume cu Jacek Kuron, cel care a inspirat Solidaritatea poloneză), și doctorul anestezist William, care sunt vecini de câteva decenii, dar abia la amurgul vieții își descoperă iubirea unul pentru altul. Iată ce îi scrie Yvonne doctorului William: "Dar amândurora ne-au rămas un număr limitat de zile și nu ne este îngăduit să le irosim fără să ne bucurăm de acest dar neașteptat. Așadar: ia-mă de nevastă, William! Sunt cu totul a ta, după cum probabil că știi de o bucată de vreme".

Dacă iubirea adolescentină poate fi considerată "dragoste la prima vedere", cea care apare la peste 70 de ani este numită, ironic, "dragoste la a doua vedere". Este vorba de oamenii ajunși "la vârsta când fiecare zi era un dar, iar planurile de viitor nu depășeau niciodată șase luni". Înaintarea în vârstă devoalează relativismul vieții, de la eroismul mareșalului Saint Arnaud, să spunem, până la fericirea sau bogăția în care trăiesc unele personaje. "Trăim într-o epocă de relativism extrem", spune la un moment dat însuși doctorul William.

Chiar și titlul romanului pare să sprijine ipoteza

de interpretare de care vorbeam: *Windermere* este o localitate australiană, al cărei nume "se potrivește cu personajele. Cu întreaga situație. Există, în rezonanță cuvântului, o neliniște născută din îmbinarea a două elemente opuse. Vânt și mare. Aer și apă." (*wind* = vânt, *mere*, în engleza veche = mare).

Spuneam că lumea din acest roman pare așezată sub dubla perspectivă: a *iubirii* și a *morții*. Câteva exemple edificatoare: "viermii ronțăiau frunze de dud, *descântându-mă* cu foșnetul lor liniștitor, în timp ce și vedeau inconștient de obligația de a secreta materia primă pentru viitoare obiecte de lux, dorință și *lascivă frumusețe*"; parfumurile au "esențe *voluptoase*, într-o Europă *mistuită* de război"; "închippuiam *nunți* și *înmormântări*". Până și localitățile se supun parcă acestui regim: dacă peste orașelul Saint Arnaud "plutește *umbra morții*", Learmonth este "o șezare prosperă și *pulsând de viață*" (subl. I.R.).

Yvonne îi scrie vecinului ei o lungă scrisoare în care îi declara și îi dăruia iubirea ei. Exact când să îi ofere prețiosul document (din care romanul reține unele fragmente, doctorul William vine și îi spune că tocmai și-a descoperit prima iubire din tinerețe, pe Dorothy, pe care ar vrea să i-o prezinte. Uluită de această veste, Yvonne îngroapă scrisoarea la rădăcina unui eucalipt, după obiceiul local de a conserva astfel lucrurile prețioase, încărcate de amintiri nostalgice.

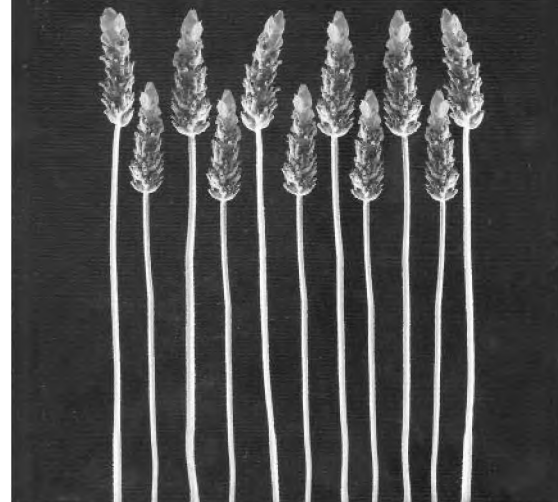
Ca și în cărțile sale anterioare, Anamaria Beligan amestecă timpurile, spațiile, culturile, mediile sociale, personajele etc. O fotografie din anii '40 este expertizată în... pixeli! *Townhouse*-urile englezești nu sunt descrise și fotografiate în ziarul australian *The Sunday Age*, cum ar fi normal, ci în ... *Gazeta de Iași*! Când Yvonne își face ordine în bibliotecă și renunță la "clasicii polonezi, greoi, legați în piele vișinie", în locul lor nu apar scriitorii moderni din Polonia, ci ... Eminescu, Blaga, Arghezi, Caragiale! Topografia locurilor este și ea amestecată, localitățile moldave Dângeni, Tăutești și Brăteni coexistând cu Melbourne, Perth, Saint Arnaud, Adelaide, Ballarat, numele neaoșe românești (Vasile) ori aristocratice (Anatolie, Consuelo, Michel) alăturându-se celor englezești-australiene: Jennifer, Magie, Fiona, William ș.a. Micile digresiuni istorice (precum iubirea dintre lordul Thompson, atașat militar britanic, venit în România, în 1915, pentru a determina intrarea țării noastre în război, de partea Antantei, și Martha Bibescu) dau farmec și culoare cărții.

Prozatoarea are toate simțurile (vizual, auditiv, olfactiv, tactil) activate și accelerate la maximum, pentru a surprinde cât mai bine felia de viață trăită intens, de oameni aflați la crepuscul. Yvonne, de pildă, "își simțea pielea mai catifelată, privirea mai înviorată, urechile mai sensibile la polifonia matinală a rosellelor și nasul mai capabil să discearnă subtilele miresme ale grădinii." (p. 97). Exemplu tipic pentru bucuria de a trăi este și Fiona, un personaj excentric, care și-a deschis o firmă de "conexiuni romantice", care se va bucura de mare succes, fiindcă afacerea a fost gândită "pentru persoane în căutarea unei aventuri amoroase", oameni care abia acum, în așteptarea "mării treceri", își dau seama de valoarea *clipei*.

Cu o mână de maestru, romanciera descrie clădiri australiene (în stil Federation, victorian sau eduardian), dar și conace și case boierești din Moldova de odinioară. Se acordă o atenție specială vestimentației (mai ales feminine), interioarelor, fizionomiei personajelor. Narațiunea este bine strunită, dar când scapă din frâu, produce pagini de adevărată poezie, ca în descrierea "anilor nebuni" din perioada interbelică: "Un univers opalescent, efervescent, evanescent. Cu nesfârșite ringuri de dans lucind în penumbră. O lume plutitoare, la limita

Anamaria Beligan

WINDERMERE:
DRAGOSTE LA A DOUA VEDERE



imponderabilului, alcătuită din triple voile, crêpe de chine, organza, marabou. Iradiind lumini spectrale: sedefii, argintii, aurii, liliachii. Un tărâm nocturn, cu clar de lună și jazz, invitând la fantezii cu Olivii de Havilland și vapoare transoceanice, pe punți scăldate în râuri de șampanie. Alunecos, iluzoriu, translucid, fragil, îndepărtat. Construit din pierre de lune, cochilii, perle, sedef, oase de balenă. Genul de lume căreia i-a fost dat să dispară odată cu primul voiaj al vasului Titanic. Să-și afle mormântul pe fundul oceanului, așteptând zadarnic lumina improbabilă a vreunui Nautilus" (p. 38). Dar în locul căpitanului Nemo, așteptau la colț dramele istoriei: lagărele morții, nazismul, comunismul, arestările, deportările în Siberia, domiciliul forțat etc.

La fel de plină de poezie este și această secvență din copilăria Yvonnei: "Vara eram lăsată să băntui în voie prin întinsa moșie a Bunicii, care cuprindea lanuri, pășuni, stâne de oi, un iaz și o pădure. La vremea treieratului, mă duceam să mă joc și să pescuiesc cu copiii țiganilor, care veneau să se angajeze la culesul recoltei. Închippuiam nunți și înmormântări, mă îmbrăcam în rochii de sărbătoare, cu panglici și dantele, și mă băgam în groapa cu tăciuni arși ai mașinii de treierat. Seara, Bunica și Genoveva, slujnica noastră, mă îmbăiau îndelung, apoi mă dezinfectau și pansau nenumăratele bube și julturi de pe brațe și picioare. După-amiezile, când căldura era în toi și toată gospodăria noastră cădea pradă siestei moldave, mă furișam în camera de dulcetuți, unde consumam cantități industriale de magiun și peltea de cireșe amare, apoi în camerele <<de mătase>>, unde viermii ronțăiau frunze de dud, descântându-mă cu foșnetul lor liniștitor, în timp ce și vedeau inconștient de obligația de a secreta materia primă pentru viitoare obiecte de lux, dorință și lascivă frumusețe." (p. 83).

Înscris în universul prozei cu care ne-a obișnuit deja Anamaria Beligan, noul roman se detașează de lucrările anterioare doar prin lipsa umorului, absență explicabilă prin gravitatea temei tratate. În schimb, regăsim în paginile cărții acea "atmosferă încărcată de mister psihologic, senzualitate ușor perversă, cu fibre de halucinație și cu acel amestec <<simbolist>> de glacialitate și incandescență, de voyeurism și morbidețe estetizantă", de care vorbea Dan C. Mihăilescu.

Cartea este impecabil tradusă, din engleză, de Dana Lovinescu (mama prozatoarei) și de autoarea însăși, ambele bune cunoscătoare ale tainelor limbilor română și engleză. Armonia și cadența frazei, capacitatea de a surprinde nuanțele imperceptibile ale cuvintelor se înscriu între performanțele textului.

Cu acest roman, Anamaria Beligan mai adaugă o piesă importantă la cariera ei de prozatoare, cu o voce deja inconfundabilă în peisajul literar nu numai românesc, ci și australian.

Supleantul

Dinu Bălan

Petru Popescu. *Supleantul*.
București, Editura Curtea Veche, 2009

Ofericită constelație de conjuncturi pare să faciliteze întoarcerea unuia dintre cei mai *populari* scriitori din literatura română contemporană. Eticheta de *popular* a devenit un semn definitiv al facilului și al dezonoarei literare, ceea ce este contradictoriu până în pânzele albe. În ultima perioadă, scriitorii se plâng că nu se mai citesc unii pe alții și că le lipsesc receptorii adevărați ai cărții. Și vine un scriitor din SUA, născut în Bucureștiul popeștilor și altor *-ești* și afirmă, sfidând recesiunea literaturii pe meleagurile noastre, că romanul are priză, are audiență, în condițiile în care edițiile din *Prins* (colecția *Biblioteca pentru toți*, lansat de *Jurnalul Național*, Editura Curtea Veche, 2009) și din *Supleantul* strâng tiraje, entuziasme și amintiri ale tinereții de altădată. Ei, prea mult succes, prea multă laudă pentru un scriitor cu pete inerente, spun unii și alții. E prea lăudăros, prea epatează junele anilor '70, afirmă unii critici sau cititorii pe *comment*-urile de pe *jurnalul.ro*, fără să se știe cu adevărat ce înseamnă un *promo* în industria de carte occidentală. Mai mult, în dulcele stil de colportare a unor informații înrădăcinate într-un imaginar colectiv bântuit de atotsuficiență, suspiciune și invidie, Petru Popescu e omul lui Iliescu, e omul lui Ceaușescu, a minimalizat importanța limbii române în raport cu limba engleză. Ce spune însă această plăcere frustră de a se întoarce în matca limbii române prin scrierea romanului *Supleantul*? Ce spune mirosul reavăn al străzilor bucureștene care trezește urmele dulcii tinereți de altădată? Ce spun culorile în sepia ale Bucureștiului din roman?

Jurnalul Întoarcerea pare artificial. Tonul e nenatural spiritului românesc. E scris americaneste. În jurnal, se întoarce americanul Petru Popescu, cu identitatea Popeștilor exilați în altă cultură. Un critic spunea că jurnalul e lipsit de bun simț. Cine însă citește cartea, fără păveri preconcepțute, înțelege drama umană puternică, provocată de pierderea fratelui geamăn Pavel și de lipsurile sociale și politice ale anilor '70. Pe bună dreptate, Cornel Ungureanu îl socoate îndepărtat de ecuația plină de greutate și substanță umană a exilului. Petru Popescu aparține succesului literar, nu e pe deplin al nostru, nu e din șirul marilor nefericiți ai literaturii române. Cu siguranță, Petru Popescu merită două studii de caz: al sociologiei succesului literar și al disprețului popularității romanelor sale din partea criticii oficiale române.

Și acum de ce romancierul mai dezgroapă morții? De ce povestea dragostei cu Zoia Ceaușescu? Ei bine, se uită rostul literaturii de a zugrăvi experiențe umane (împărtașite într-o colectivitate - v. grupul de prieteni din roman). Dragostea dintre „fiica puterii” și scriitorul tineretului este, dincolo de mizele intime erotice, o raportare dintre victimă și putere în mod public, atâta timp cât puterea, prin imixtiunea ei crudă, s-a băgat în patul iubiților. Experiența erotică dintre scriitor și fiica puterii are relevanța celei, să spunem, din romanul *Maitreyi* al lui Mircea Eliade, în condițiile

imposibile de împlinire a unei iubiri, provenite din apartenența celor doi iubiți la două culturi diferite.

În teza de doctorat *Petru Popescu-studiu monografic*, i-am demarcat pe romancierul popular și pe scriitorul autentic care se contopesc sau își dispută câmpurile narative. Scriitorul american și român sunt diferiți (prin genurile populare în care scriu) și sunt identici (prin neoautenticismul românesc și autenticismul nou de tip american). Fibra umană nu se schimbă. Scriitorul este același. Mai precis, Petru Popescu a rămas același ca sensibilitate, însă s-a transbordat în spațiul culturii americane prin teme diferite. Din cauza sistemului comunist, prozatorul era obligat să fie „îngust realist sau propagandist”. Ajuns în SUA, autorul romanului *Sfârșitul bahic* a avut libertatea nelimitată să abordeze o mulțime de teme, să scrie în diverse genuri și să experimenteze fără teama cenzurii comuniste.

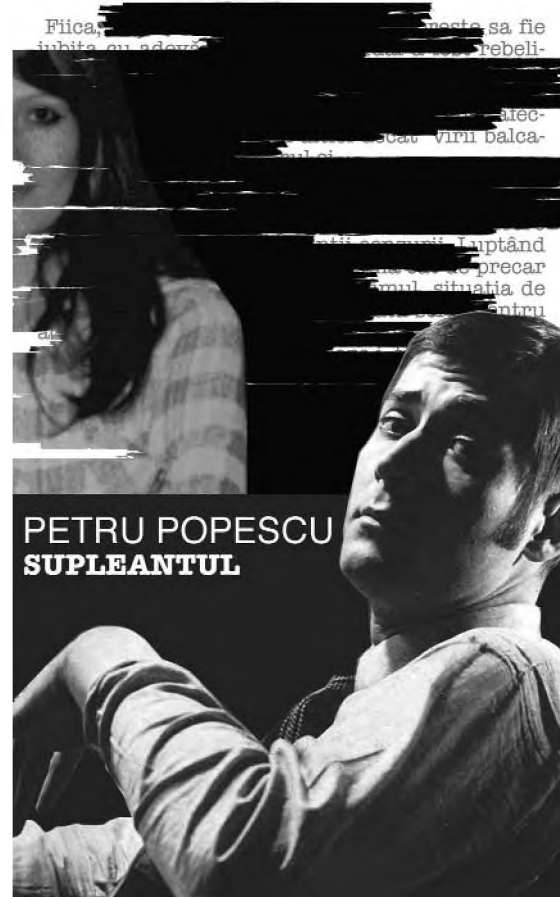
Romanul *Supleantul* este o poveste care a dospit în laboratorul sufletesc al romancierului de unde se zămislesc povestirile exemplare. L-au anunțat confesiunea din articolul *Fiica faraonului* (în *România literară*), unele pasaje din jurnalul *Întoarcerea* (vizita în America de Sud din 1973) și un articol din *Washington Post* care reproduce zvonistica relației Zoiei Ceaușescu „acuplat” cu scriitorul Petru Popescu, din care se citează în debutul romanului. Cartea a fost scrisă dintr-o suflare timp de cinci luni.

Petru Popescu știe să creeze pe orice pagină atmosferă, scrie ritmat și captivant, dezleagă „tunul” cuvintelor și al ritmurilor epice cu nonșalanță. Cred că episoadele care au loc în Cuba și Chile, sunt antrenante, au culoare locală, exotism și satiră însoțită de umor cu țintă la adresa familiei dictatoriale Ceaușescu. Mă așteptam însă să fie decupate scene mai pline de forță (cu episoade din relația Ceaușescu/Fidel Castro - acesta din urmă fiind șters ca portret), spre un roman istoric mai consistent. Însă ritmul acesta mai încet și tern e pregătit special înainte de a exploda în evadarea supleantului și a Zoiei în excursie, în dragostea lor fizică (perfect sublimată în cadrul sublim al peisajului și al aspirațiilor tânărului) și, în final, evadarea neașteptată între indienii din sălbăticie (un final la care nu mă așteptam și e foarte bine așa).

Câteva motive epice sunt reușite: captarea cuvintelor sau a senzațiilor dragostei, muzica lui Zeppelin ca un simbol al libertății, „butonul la loc furia”, grupul de prieteni (un elogiu artistic adresat solidarității de altădată!).

Drama avortului Luminiței e puternică, contrastând cu idealurile libertății, cu pulsunile unui tineret argotic și curajos să dărâme zidurile interioare și exterioare ce îl înconjoară. Motivul epic al curviei Luminiței e unul de profunzime: a se prostitua fizic și moral, pentru a experimenta limitele unui spațiu prea concentraționar al comunismului.

M-a încântat proza prin tonul detașat, batjocoritor, uneori comic, în felul în care se „prostituează” supleantul, găsind totodată resurse de inocență, poezie și curiozitate nativă de a trăi în lumea secretă a cuvintelor, a cărților, a fratelui mort, a găștii de prieteni, a unei librării coborâtă din eter, la momentul oportun, special pentru a-l salva pe supleant.



Sunt bine documentate descrierile cu elemente de civilizație, cu un limbaj exotic bine presărat (spaniol, englez) și cu foiala politică și emoțională legată de tulburările politice din Chile.

Petru Popescu este mai talentat în a descrie, în a reconstitui atmosfera și în a zugrăvi pitorescul local, decât să întrețină suspansul și tensiunea epică, deși scrisul e alert și captivant. Asta a fost impresia până înspre finalul cărții, unde romancierul, totuși, a dat dovada de un bun suspans și de cultivarea detaliului epic relevant pentru a induce tensiune. Poate e soluția cea mai bună, pentru că dacă romancierul nu ar fi avut răbdare până la final să lase să curgă narațiunea atent la închegarea *background*-ului politic și a atmosferei, romanul ar fi criticat pentru o popularitate ieftină. Petru Popescu însă zugrăvește o lume memorabilă a faunei politice românești și a pitorescului țărilor sud-americane.

Romanul are forță și dramatism - v. moartea Luminiței, înlăturarea de la putere a dictatorului Allende din Chile și, mai ales, spațiul civilizației Inca unde evadează supleantul cu tânăra Zoia spre un fel de libertate irizată cu dragoste și senzualitate. E vorba și de o contrapunere a unui spațiu spiritual unui vid al politicii contemporane. Deliciile cuplului în amorul zugrăvit senzual, stropit cu vin rosu și muzica lui Zeppelin, întrețin iluzia romanțului. Intrigile se leagă nodal de la un capăt la altul, culminând cu încercarea de pactizare a supleantului cu diavolul (cu Anton). *Supleantul* însă nu e un simplu romanț, o vulgarizare a unei povești de dragoste. Tema propriu-zisă a romanului este apropierea de putere a tânărului scriitor, dublată de o dureroasă și complexă alegere morală. Ca în *Sfârșitul bahic*, se simte pe parcursul romanului o referință subterană la identitatea românească care a fost izolată în universul concentraționar comunist. Referirea la identitatea românească aduce complexitate acestei cărți.

Deși nu se mai practică comparativismul în studiile critice monografice, ca valoare, aș așeza romanul lângă *memoir*-ul *Oaza*, mai degrabă prin forța în care descrie o pasiune într-un

context concentraționar și mizerabil, decât prin amplitudinea universului politic. E un roman cu fața spre public, construit atent, fără concesii, popular numai prin faptul că e o carte digerabilă și nu e un roman fluviu, un roman eseistic sofisticat, pe care publicul cititor nu ar mai avea răbdarea și timpul de a-l parcurge în noile condiții ale unui secol mediatic exploziv.

E un roman rotund și scris cu suflet românesc. E o miză uriașă de a recrea atmosfera acelor ani prin câteva episoade politice semnificative. Spre desosebire de jurnalul *Întoarcerea*, unde scriitorul se întoarce ca american, în acest roman, scriitorul culege cu fervoare și pasiune parfumul acelor ani. În această carte, e cât se poate de adevărată întoarcerea, prin limba română și prin a simți românește, în ținuturile natale. E un adevăr demonstrat că România nu se poate simți în afara limbii române. Deci, un bun venit în limba română adresat scriitorului, unde se vede, prin energie, vigoare și plasticitate, că el se simte bine. Scriitorul de limbă română pare mai autentic și mai profund decât cel de limbă engleză. Spun acest adevăr pentru că Petru Popescu e un scriitor cu explozie, în forță, captivant. Descrie cu vigoare, atent la detaliu, cu o bună documentare sosită din experiențele sufletești ale unui trecut încins de emoționalitate. Unde-s frumoșii ani de altadată, unde e nebuna de Luminiță, unde e Zeppelin?

M-a interesat dragostea ca forță și putere între sexe, iar cavalcada femeilor în istorie e bine utilizată. Dragostea ca tentație, ca putere politică și de sex, ca nebunie, ca glorie și pustiut erotic, sau, dimpotrivă, iubirea imposibilă a unui cuplu simplu și anonim - aici rezidă drama acestuia și miza romanului. Prin prisma puterii politice, Romeo și Julieta își duc ambițiile Montaguilor și Capuleților într-o dragoste imposibilă.

Romanul are ambiții epice împlinite. Ritmul epic este bine prins prin contopirea dintre narațiunea indirectă, însoțit de un dialog cu un cititor potențial sau de discuția imaginară cu antagoniștii opresivi ai supleantului în condițiile mizerabilismului oficial bazat pe supușenie și minciună (bună deviza „tăcere sau adevăr”). În sfârșit, trecerea sublimă de la o scenă la alta cu vivacitate și grație sunt câteva atuuri românești.

Romanul are un caracter pronunțat autobiografic. Identitatea dintre autor și personajul narator este frapantă (v. *Pactul autobiografic* al lui Philippe Lejeune). Creat pe baze biografice reale, narațiunea antrenează psihologii, trăiri și fantezii, subordonate unei construcții românești îndatorate mesajului și unei substanțe umane complexe, în crearea cărora fantezia și ficționalizarea își au un rol, dacă nu decisiv, cel puțin important. Cititorii sunt tentați să prindă povestea reală, însă dincolo de mizele jurnalistice, rămâne miza artistică, cu un impact semnificativ. Succesul romanului însă se poate datora și acestui strop de istorie și adevăr al „frumoșilor ani nebuni” din deceniul șapte al secolului trecut.

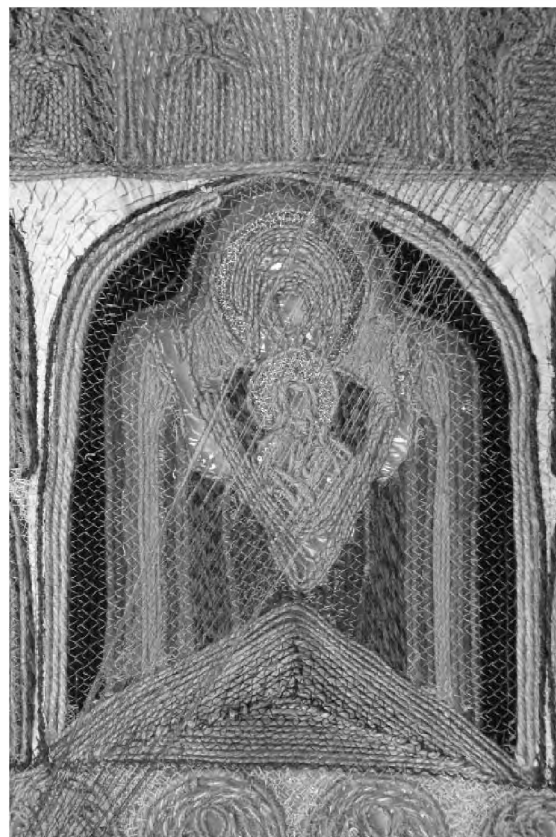
teoria

Monsters Inc. Nomadism și teorie literară (IV)

Horea Poenar

Pornind de la Bergson, Gilles Deleuze observă în *Cinema 2* că nu percepem în mod normal decât clișee. Datorită structurii economice a conștiinței, reflexelor ideologice și arhitecturii psihologice, nu percepem în mod obișnuit un obiect, o imagine sau un text decât reducându-l la ceea ce *deja* suntem „programați” să vedem în ele. În felul acesta, teoria - așa cum am schițat-o până aici - este mereu eludată și rămânem într-o civilizație a clișeeilor în care interpretarea este redusă la un comportament de lectură reglat metodic, iar percepția lumii la exercițiul prudent de control al nomadismului, de protecție față de creație și diferență. Monstruozitatea teoriei ca monstruozitate a tot ceea ce scapă clișeului, pentru că, așa cum observă Deleuze în cazul imaginii, există momente când, fie pentru că metodele și comportamentele noastre eșuează în securitatea lor liniștitoare, fie pentru că se produce un exces al realului (aici Žižek ar fi desigur de acord), e posibilă percepția eliberată, cel puțin parțial, de clișeu. Teoria literară, cred eu, se află în acest gest și își găsește funcția într-o asemenea mișcare. După decenii întregi de servitute față de clișeu (în care teoria a căutat insistent modalități de a construi metode și de a clădi o gândire sedentară), ea își asumă, după anii '70, monstruoza această noi practici. Are loc nu doar o deconstrucție a canonului și o conștientizare a clișeeilor (în comportamentul critic al lecturii), nu doar o rarefiere a percepției deja orientate (printr-o luciditate sporită aplicată corpusului de afirmații și formațiunilor discursive care ne înconjoară), o reducere/ decojire continuă a ceea ce a fost adăugat cultural și politic (vizibilă în înțelegerea fundamentelor agresive, rasiste și fasciste ale culturii occidentale), ci chiar o răsturnare a întregului domeniu. Tradițional, monstrul este ceea ce trebuie, sub orice formă, îmblânzit. El poate fi însă folosit în sens invers: monstrul trebuie să sperie, nu să îmblânzească. Angoasa, sperietura și fascinația pot fi reacții la și în contra sistemelor.

Evident, calea clișeului este mereu mai facilă și creează impresia stabilității, a unei geografii și a unor identități la care se poate reveni și care pot legitima un sistem de legi și un cod de comportamente. Pentru critic, în general, teoria e *instrument* și nu *linie de fugă*. Văzută ca unealtă, ea are mereu aceeași tăietură, execută aceeași traiectorie. Jocul controlat al mecanismelor e ca o meserie ce se învață, ca o instituție ce își reglează retribuțiile și responsabilitățile pentru a realiza o coeziune socială. Pe aceeași linie, teoria e *sistem operațional* și nu *deconstrucție și demascare a operațiunilor*. Evident, ea poate construi identitatea operațională a unui sistem, însă își depășește funcția atunci când pretinde naturalitatea acestuia; operațiunile devin politice, rolul lor este de a desena spații protejate care controlează atent accesul, fluxul și țintele jocului. Criticul preferă să definească teoria drept *organizare conceptuală* și nu *deorganizare și deterritorializare*. În felul acesta își întreține iluzia propriei poziții. Deseori critica, lectura și interpretarea (indiferent care sunt distincțiile și zonele de intersecție dintre cele trei) execută propriile mișcări într-un teritoriu discursiv



prekantian ce se bazează încă pe o distincție presupusă și clară între subiect și obiect. De asemenea, într-o civilizație a clișeului, teoria e *cadru legitimator* și nu *gândire creativă*. Nu trebuie ascunsă importanța jocurilor de putere din spațiul culturii. Analiza pe care Foucault o făcea în 1971 în *L'ordre du discours* e extrem de actuală. Mizele sunt mari datorită modificărilor sociale ce au transformat literatura într-o practică de putere și o rețea de identități și poziții publice (cărțile lui Bourdieu trasează minuțios aceste mișcări). Teoria literară, extrasă din coapsa filosofiei și fascinată de lizibilitatea raționalismului (văzut nu doar ca un set de principii *adevărate*, ci ca un cadru justificator al comportamentelor, deciziilor și privilegiilor), tinde să fie pentru multă vreme un punct de control, un exercițiu de securitate și chiar vînătoare de monștri (*ghostbusters*).

Paragraful anterior sugerează posibila răsturnare a acestor clișee, printr-o îngroșare a mișcărilor posibile. Teoria ca *linie de fugă* nu înseamnă neapărat renunțarea la metafora *instrumentului*. În realitate e vorba de deconstrucția (atenție, a nu se citi distrugerea) subiectului care mînuiește acest instrument. Poziția subiectului care citește și judecă e la fel de fragilă cu cea a textului. De asemenea, cu o altă nuanță, teoria poate fi instrument, dar în sensul de armă, nu în cel de unealtă. În mijlocul unui capitalism care reglează mai statornic decât orice dictatură geografia pozițiilor și privilegiilor, controlul fluxurilor și opțiunilor, subiectul devine (în concepția lui Žižek, trebuie să devină) *angajat*. Autonomia esteticului, prea des o iluzie sau chiar o lașitate socială și un conformism politic, e unul dintre conceptele a căror istorie trebuie rescrisă în afara capcanelor unei civilizații a clișeului. E rolul



teoriei literare de a face istoria conceptelor urmărind rarefierea, deviațiile și mai ales rezistențele lor. Nu e vorba însă de o cartografiere tradițională (așa cum se întâmplă încă în sistemul tot mai problematic al tezelor de doctorat) a suprafețelor, a vizibilului înțeles ca fapt obiectiv, ci de *tăietură* (*coupure* pentru Derrida) și de *de-teritorializare* (Deleuze). În felul acesta, teoria nu este în mod necesar *altceva* decât un sistem. Ea poate fi un sistem demascator, acel mecanism, acea *mașină* care funcționează nu după limitele metodei (a aplica, spre exemplu, o ideologie la un text, a-l citi după formule ce-l preced, a i le impune), ci după strategiile unei mașini de război nomade, care deconstruiește aparatul de Stat, îl face vizibil în agresivitatea sa funciară. Nomadismul nu înseamnă în mod necesar dezorganizare. Lucrând în continuare în zona nuanțelor, putem spune că teoria e organizare a diferenței în interiorul și mai ales între sisteme. E organizarea care nu devine sistem sedentar sau aparat de Stat. În limbajul lui Žižek, a face teorie literară înseamnă a te angaja întotdeauna în beneficiul subalternului. A face istoria unei națiuni din perspectiva imigrantului. A citi istoria lumii într-un mod non-occidental. A sublinia monstruoșitatea canonului, fața sa albă, masculină. A face vizibilă marginea, dar și mai mult: a promova marginea în detrimentul asumat al centrului. A lovi gândirea sedentară acolo unde ea produce, redistribuie, selectează și protejează sensurile. De aceea pentru Deleuze teoria e mereu o practică. Conceptele, pozițiile, identitățile nu au altă relevanță decât cea a practicii, a interferențelor, a rezistențelor. Teoria literară e culturală, interdisciplinară. În acest sens, deși e gândire creativă, teoria nu încetează să fie un cadru legitimator, însă mai degrabă, preluând un concept al lui Ernesto Laclau, e vorba de o legitimare prin revoluție locală.

Teoria locuiește întotdeauna la limită, e chiar limita ce se șterge dintre un fel de a fi al prezentului și o imagine pe care acesta o construiește despre și înspre trecut. Din anumite perspective, o asemenea definiție e absconșă, ea nu îndeplinește pretențiile de lizibilitate pe care le are aparatul de Stat. E aceeași perspectivă pentru care gândirea nomadă e o gândire monstruoasă: periculoasă (pentru că pune sub semnul întrebării propozițiile legitimize ale sistemului) și în același timp handicapată (percepută ca primitivă, relativistă etc). Însă nomadismul teoriei, monstruoșitatea ei stau în faptul că se devoră pe sine. Rezistența teoriei la teorie, de care era deja conștient Paul de Man. Travaluul doliului, pentru Derrida. Teoria ca luciditate a fisurii din Real, pentru a folosi încă o dată limbajul lui Žižek, atît de plin de referiri la Lacan. E paradoxal singura modalitate de a vorbi despre real, de a fi autentică, dacă acest cuvînt mai poate fi rarefiat, decojit de sensurile sale metafizice.

Urmărind același travaliu al nuanțelor, voi încerca să schițez cîteva *figuri* ale gândirii nomade, pentru o necesară practică a teoriei contemporane.

incidențe

Intrarea la muzeu

Horia Lazăr

Plecînd de la o documentație bogată, Françoise Benhamou face o sinteză nuanțată a comportamentelor și așteptărilor vizitatorilor de muzee din zilele noastre (1).

Turiștii, amatorii și consumatorii de artă își exprimă adesea nemulțumirea în legătură cu tarifele de vizitare a muzeelor, tot mai ridicate, și cu reducerea accesului gratuit la operele de artă din spațiul public. Cu toate acestea, între accesul gratuit și cel plătit există o scară de opțiuni destul de numeroase iar gratuitatea, ca „modalitate a unei [anumite] politici tarifare”, are și ea un cost. Polaritatea gratuit/plătit e așadar artificială iar varietatea practicilor tarifare (gratuitate în anumite zile sau pentru anumite categorii de populație, abonamente, „pașapoarte” pentru un grup de muzee) complică evaluarea datelor.

Ca bun public definit prin indivizibilitate și non-rivalitatea la consum, un muzeu are, la prima vedere, costuri de funcționare fixe, indiferent dacă e vizitat zilnic, să spunem, de o sută sau de două sute de persoane – observație adesea invocată de partizanii gratuității. Cu toate acestea, costul marginal pe termen scurt (cei o sută de vizitatori în plus) poate deveni împovărător pentru muzeele ce funcționează la capacitatea lor maximă de primire, în care cei o sută de vizitatori suplimentari își găsesc loc cu greu. La rîndul lui, costul marginal pe termen lung (cheltuieli de securitate, de încălzire, de iluminat: „prețul congestiei”) poate crește considerabil.

Refuzînd orice mercantilism, adepții republicani ai culturii pentru toți s-au ridicat întotdeauna împotriva tarifării spațiilor muzeale. Echivalarea unui muzeu cu o piață deschisă nu poate fi însă făcută decât în situația invadării muzeului cu produse derivate. De altfel, pătrunderea masivă a acestora e adesea generată chiar de gratuitate.

În ce privește „gratuitatea” anglo-saxonă, foarte aparte, ea e însoțită de informații afișate vizibil privind costurile de funcționare ale muzeului și de invitația de a depune benevol o sumă de bani într-urnă transparentă instalată în holul de intrare; practică la care s-au raliat și muzeele americane, care „recomandă” uneori suma de depus (20 de dolari pentru Metropolitan Museum). Integrată într-un scenariu de captare retoric-publicitară a bunăvoinței clientului și de presiune psihologică, gratuitatea își dezvăluie prețul.

În condițiile reducerii bugetelor afectate muzeelor publice și ale exploziei prețului operelor de artă achiziționarea de noi opere devine o acrobație financiară. Un muzeu care nu cumpără sărăcește și pierde clienți; element ce pledează pentru tarifarea rezonabilă a vizitelor. În acest context merită subliniat faptul că frecventarea masivă a unor muzee, declanșată de introducerea gratuității, e înșelătoare: asiduitatea descrește de la sine după un anumit timp. Apoi, o parte a sporului de vizitatori e datorată îmbunătățirii generale a ofertei, de exemplu prin noi achiziții. În sfîrșit, dacă contabilizarea intrărilor cu plată e riguroasă, cea a intrărilor gratuite poate fi „umflată” fără intenție prin intrări-ieșiri succesive ale aceleiași persoane, înregistrate de un ochi electronic de fiecare dată, sau prin integrarea în numărul vizitatorilor a deplasărilor personalului muzeului, care trece și el prin fața dispozitivului electronic.

Condițiile locale specifice și atractivitatea turistică nuanțează și ele analiza. Sporul de

frecventare consecutiv anunțării gratuității poate fi accentuat de campanii de promovare paralele a unor noi servicii (practică foarte curentă) iar în localitățile turistice foarte căutate de străini aflulxul în muzee e constant, și în orice caz fără legătură cu tariful. Între 1989 și 1995 vizitarea capelei regale din Paris (la Sainte-Chapelle) a scăzut, sporind în 1997, cînd tariful a crescut cu 18%! La acestea se adaugă „efectul de transfer” al vizitelor între zilele gratuite și cele plătite. În cursul unui an, creșterea efectivelor de vizitatori ce profită de gratuitate poate fi compensată de scăderea celorlalte. Puțin studiat, fenomenul pare a indica faptul că, în acest joc de oglinzi, populația de vizitatori se deplasează în funcție de variațiile tarifare, rămînînd practic neschimbată.

În 2005, un studiu a arătat că 61% dintre francezii de cincisprezece ani nu au vizitat niciun muzeu sau expoziție în acel an. De aceea, problema care se pune în mod acut nu e creșterea cantitativă a frecventării muzeelor ci modificarea compoziției sociologice a vizitatorilor și ameliorarea democratizării frecventării lor atragerea păturilor defavorizate, avînd în vedere că vizitatorul-tip e omul cu diplomă stabilit în oraș. La acest capitol, cercetările au dus la un rezultat decepționant: încercările de atragere a unui nou public prin introducerea gratuității nu au avut efect, structura publicului rămînînd neschimbată. Mai mult: în unele muzee din Anglia, instaurarea gratuității a adus devalorizarea ei simbolică, care la rîndul ei a antrenat diminuarea frecventării. Creșterea interesului pentru muzeu e de multe ori generată de expunerea temporară a unor colecții, deși tarifarea accesului la ele e separată și adesea ridicată.

Introducerea unui tarif de intrare acolo unde acesta nu exista afectează frecventarea doar în patru elemente ale ei, fără a reduce însă în mod semnificativ numărul vizitatorilor: lungirea duratei vizitelor, creșterea efectivelor de abonați anuali sau aderenți, parcurgerea unor distanțe însemnate în vederea vizitei și sosirea vizitatorilor în grupuri compacte, organizate. În Anglia s-a observat, paradoxal, că vizitatorii aparținînd unor pături sociale defavorizate economic sînt mai puțin sensibili decât cei prosperi la variațiile tarifare, fără îndoială din cauza unei nevoi de cultură intense.

În lumina acestor analize, democratizarea frecventării muzeelor nu e o chestiune de preț al билетelor de intrare. Impactul incitărilor la o primă vizită prin gratuitate e greu de măsurat (unii dintre primii vizitatori nu sînt atrași cu necesitate de gratuitate și nu toți aparțin claselor populare) iar rezistența la cultura de vîrf trădează lipsa unei familiarități de durată cu artele și sugerează nevoia măsurilor pe termen lung. De altfel, în scara „barometrului cultural” nefrecventarea Luvrului are ca motive: 1. îndepărtarea de muzeu (47%); 2. lipsa de interes pentru exponate (26%); 3. suprasolicitarea vieții active (22%); 4. așteptarea la intrare și aglomerația din săli (22%); 5. prețul билетelor.

Generalizarea gratuității ar obliga totalitatea contribuabililor să finanțeze activități culturale de care profită cu deosebire minoritățile prospere. Prin aceasta, ea ar avea efecte contra-redistributive, devenind un obstacol în calea democratizării. Tarifele de intrare pot corecta acest risc fără a constitui o piedică în accesul la artă al doritorilor.

În favoarea tarifării echitabile pledează următoarele constatări: pentru a decongestiona sălile aglomerate unui vizitator ar fi dispuși să plătească un preț suplimentar; gratuitatea produce uneori schimbări comportamentale supărătoare (scăderea respectului față de mediul muzeal și față de vizitatori); ea le apare unora ca o manevră ambiguă de promovare culturală de care, în cazul marilor muzee, profită îndeosebi turiștii și străinii (2). Iar cum gratuitatea cere o altă gratuitate, cercetările au demonstrat că vânzarea de produse derivate în muzeele devenite gratuite scade și că persoanele care frecventează muzee cu intrarea plătită cheltuiesc sume mai mari pentru cumpărarea acestor produse.

Comportamentele vizitatorilor de muzee trebuie interpretate cu prudență. Dacă gratuitatea poate reînsoții viața unui muzeu puțin frecventat, studiile consacrate motivațiilor vizitatorilor arată limpede că politicile tarifare ale muzeelor sînt destul de puțin cunoscute de publicul amator de artă, și că prețurile de intrare constituie doar una dintre variabilele ce determină vizita. Întrebați în legătură cu prețul așteptat al biletului o bună parte dintre vizitatori au indicat o sumă superioară celei reale (61% dintre cei prezenți la Luvru) iar unii nu aveau cunoștință de existența zilelor gratuite. Buna cunoaștere a mecanismelor tarifare crește cu vârsta, cu nivelul de studii și cu asiduitatea vizitatorilor, fiind așadar slab răspîdită în publicul defavorizat, care ar trebui să profite de ea. În concluzie, prețul biletelor de intrare determină doar parțial intenția de vizitare. El reprezintă, de fapt, o fracțiune redusă din costul total al deplasării (benzină, bilet de avion, hotel, restaurant, produse de librărie vîndute în incinta muzeului). Ceea ce pare a-i atrage pe vizitatorii actuali ai muzeelor e îndeosebi calitatea primirii, a colecțiilor și a expozițiilor temporare. Vizitatorii francezi ai Luvrului așează prețul biletului în poziția a șaptea pe o scară a sugestiilor, iar turiștii străini aproape că îl ignoră.

Sensibilitatea la costul biletelor apare mai ales în muzeele din provincie și printre tineri și studenți. În ce privește însă definirea unui cost rezonabil al accesului în muzee francezii indică sume foarte apropiate (pînă la zece euro), indiferent de mediul social din care fac parte. În acest climat, răspunerile majore ale muzeelor privesc în primul rînd ameliorarea primirii vizitatorilor, a rezervărilor anticipate, crearea de filiere de aderenți, propunerea unor conferințe și diversificarea dispozitivelor pedagogice. Gratuitatea nu trebuie exclusă, mai ales acolo unde aduce incitări la vizitare, ci modulată în funcție de nevoi, ca instrument cu geometrie variabilă pus în serviciul promovării și difuzării artei.

Note

(1) Françoise Benhamou, „Généraliser la gratuité des musées nationaux?”, în *Esprit*, juin 2008, p. 83-109.

(2) La sfîrșitul secolului al XIX-lea, în dezbaterile parlamentare din Franța s-au înfruntat deputații apărători ai gratuității și partizanii tarifării. Ultimii au arătat că statul nu avea obligația să asigure vacanțe plăcute «clientelei cosmopolite a agenției Cook», foarte asiduă în vizitarea muzeelor, îndeosebi în zilele gratuite. Pe acest fundal, îngăduința publicului francez față de prețul ridicat al vizitelor e explicabilă. Gratuitatea în marile muzee cu public internațional nu sporește numărul vizitatorilor. Diminuînd încasările, ea creează în schimb nevoi de finanțare ce trebuie acoperite din alte surse.

Premiul Nobel pentru literatură 2009

Herta Müller

Revoluția HM

Ovidiu Pecican



Pe la noi la Arad, poezii germani ai generației mele – erau toți cu câțiva ani mai mari, deja studenți, în timp ce eu tot băteam pe la ușile facultății, îngrozit că mă voi rata și cu teroarea unei armate lungi în suflet – erau mai puțin cunoscuți. Eu îi știam direct doar pe doi: unul, Werner Söllner, era chiar de pe la noi, și într-o zi i-am văzut volumul *Firămida lupilor* în vitrina librăriilor, elegant grafic și de format generos, ceea ce în ochii mei însemna consacrarea visată. Celălalt era Willi Totok, cu un început (pe atunci) timpuriu de calviție, părul lung, lins, și barbă, dar cu ochii extrem de blânzi. Mi-a și tradus o poezie în *Neue Banater Zeitung*, era sfîrșitul anilor '70, abia debutasem – tot cu poeme, prin bunăvoința lui Biju I. T. Morar – în revista studenților timișoreni, iar acum, pe neașteptate, un scurt poem în germană, în ziarul ai cărui abonați erau, majoritatea, din R.F.G. și unde prima pagină citită era cea cu decese, cu inima strînsă că, încet-încet, dispărea o lume... Trăiam într-o marginalitate incomodă, citeam mult, îmi siluiam mintea învățînd înfrigurat, pe de rost, manualele de istorie, pentru examene, după-amiezele mă întâlneam cu băieții și fetele lui Ghiță Sabău la Cineclubul *Atelier 16* unde discutam și turnam pe 16 milimetri, lucrînd cu aparate „Krasnogorsk”, filme de avangardă. Făceam cinema experimental, compoziții care durau nu mai mult de zece minute, avînd ca program desființarea narativității „clasice”, a filmului-metaforă, a filmului pictural, a poveștii cu cap și coadă, împingînd (în intenție) arta cinematografică înspre una din limitele ei, forțînd-o să își redescopere limbajul ori să inventeze unul cu totul nou. Și, dintr-o dată, poemul meu *Despre vitrinele cu indoilei* devenit, peste noapte, datorită gestului prietenesc al lui Willi, *Ueber die Schaufenster des Zweifels...* Așa m-am legat sufletește, direct și deloc dezinteresat, dar cu sinceritate, de tinerii poeți germani, un cerc select și relativ închis, dar nu impenetrabil, după cum s-a dovedit atunci și mai târziu.

Apariția antologiei „nemților” alcătuită de un

necunoscut, pe atunci – care urma să mă onoreze cu prietenia lui -, clujeanul Ioan Mușlea, *Vânt potrivit pînă la tare* (1982) m-a făcut dintr-o dată să înțeleg, de-acum ca student în anul I, însă împreună cu ceilalți amici de la cineclub, că șvabii noștri erau tari de tot; cel puțin la fel de tari ca gruparea echinoxistă, la care ne raportam ca la una situată în capitala culturală a Ardealului, la poezii „Cenaclului de Luni” de sub aripa lui N. Manolescu, la prozatorii crohmălniceni de la „Junimea” bucureșteană sau la artiștii-studenți timișoreni de la „Pavel Dan”, cu care mă mai amestecam, din când în când. Spre deosebire de toți ceilalți – și includ în acest „ceilalți” și pe tinerii artiști din jurul lui Mircea Martin, producîndu-se la Cenaclul Universității, și pe cei mulți și apropiați mie de prin „fandom” (cenaclurile și revistele/ fanzinele S.F. din România) -, germanii nu doar că scriau despre viață, neocolind dificultățile politice sau ideologice, dar programul lor includea o ireală transparentă, o directețe în abordare care sfida secretomania generalizată. Și fiindcă nu se temeau în ruptul capului, onorabili prieteni prea puțin știuți din partea bănățeană a Mureșului m-au câștigat imediat și definitiv. Chiar dacă unii dintre antologați erau sași, nu șvabi, atitudinea și motivele erau aceleași: revoltă, adevăr fără concesi, tensiune a versului. Iar temele evocau lipsa de orizont, biografia, deportarea șvabilor, afirmînd cu forță densitatea unui grup – vorbesc de *Aktionsgruppe Banat* – alcătuit din tineri interesați să propună prin arta lor “o perspectivă declarat social-critică, opusă unui estetism elitarist, apolitic și distanțat față de realitatea imediată” (William Totok).

În pofida pariurilor puse peste ani, prima recunoaștere de mare răsunset – aș zice: mondială – îi revine uneia dintre fetele grupului, Herta Müller. Emigrată, după infinite șicane și amenințări, în 1987 – eram de-acum profesor la Lipova și revenisem pe Mureș, în amonte și în

(continuare în pagina 13)

sare-n ochi

Mihail Sebastian pe masa de operație (I)

Laszlo Alexandru

Valoarea unui scriitor e definită, probabil, de discuțiile pe care personalitatea sa, ideile și scrierile sale le provoacă, în contemporaneitatea lui, precum și după trecerea anilor. Din acest punct de vedere, Mihail Sebastian poate fi considerat un nume de frunte al literaturii noastre, prin polemicile încinse pe care le-a generat. Ele au izbucnit mai întâi în perioada interbelică, în contextul activității sale pregnante de gazetar, precum și prin ipostaza de autor al unui roman viu controversat (*De două mii de ani...*). Un alt moment fast s-a creat după 1996, când publicarea fascinantului său *Jurnal* a stîrnit una dintre cele mai ample dezbateri din presa culturală. Pe cititori i-a impresionat probabil, pe lângă soarta aventuroasă a manuscrisului, rămas inedit timp de o jumătate de secol, revelarea nebănuitei tragedii, de natură individuală și colectivă, a evreului confruntat cu politica statală antisemită, din etapa dictaturii regale și antonesciene, precum și rinocerizarea succesivă a celor mai buni prieteni ai săi, intelectuali de primă mărime ai culturii române.

Se pare că al treilea moment al discuțiilor intense, febrile, se prefigurează acum, odată cu apariția cărții semnate de Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu - Mihail Sebastian*¹. Autoarea - care și-a anticipat volumul prin publicări fragmentare în presa literară, drept care s-a și confruntat deja cu primele critici - propune o nouă abordare, cu totul surprinzătoare, față de imaginea pe care opinia publică și-o conturase. Predominantă nu mai este, aici, condiția de victimă (în fața unui profesor abuziv, a unor prieteni nesinceri, a unui sistem social și politic antisemit) pe care Mihail Sebastian a trebuit s-o suporte, ci implicarea sa efectivă în desfășurarea lucrurilor. M. Petreu, cercetînd foarte detaliat presa interbelică, ajunge la concluzii dintre cele mai neașteptate: publicistul ar fi fost, de fapt, un ucenic al vrăjitorului, complice al călăilor săi, printr-o susținută activitate gazetărească nedemocratică, extremistă, de colaborare cu planurile politice totalitare ale mentorului Nae Ionescu. Virtutea trimiterilor bibliografice configurează "o carte cu citate multe, înșirate academic unul după altul" (p. 6), pentru a ilustra această ipoteză.

Noua perspectivă, odată lansată pe piața ideilor, stîrnește confuzie printre cititori, căci ei ar trebui să accepte două categorii de judecăți, antinomice, asupra aceluiași Mihail Sebastian. Iar imaginile diferite, rezultate în urma interpretărilor succesive, se exclud reciproc. Potrivit lui Vicu Mîndra, editorul din 1962 al unor *Opere alese*, "nu încap în două, și acest lucru trebuie precizat cu toată atenția, că, din momentul înfruntării lucide a pericolului fascist, sensul activității lui M. Sebastian este necontenit ascendent"². Totuși, Marta Petreu îi contestă azi aprecierile, considerîndu-le doar simple judecăți conjuncturale, menite să înlesnească republicarea, în perioada comunistă, a gazetarului interbelic, și ne asigură hotărîtă că "Sebastian a continuat să privească fascismul cu simpatie, justificîndu-i existența prin cele mai extravagante argumente..." (p. 86).

O precedentă exegetă, care s-a exprimat într-o solidă monografie, l-a analizat deja, pe spațiul unui întreg capitol, pe gazetarul M. Sebastian. Entuziasmul Dorinei Grăsoiu poate fi ușor descifrat printre rînduri: "Mai bine de un deceniu, el s-a dovedit nu doar unul dintre gazetarii informați în problemele social-politice ale anilor interbelici, ci și un spirit combativ, lucid, capabil să sesizeze (și, uneori, să anticipeze) gravele evenimente ce au zguduit omenirea. / Articolele zilnice, semnate în Cuvîntul și Rampa, adevărate acte de atitudine civică, izvorîte dintr-o stringentă nevoie de opinie, de adevăr, abordează franc (deseori, incisiv) probleme de maximă importanță pentru lumea acelor ani: de la cele politice, ce amenințau să ducă la declanșarea unui cataclism universal, la cele economice, sociale, etice, intelectuale, cu un caracter mai mult sau mai puțin local. / Atent, sensibil și receptiv la tot ce ține de traiul cotidian, la faptele mărunte, «diverse», Sebastian investighează, cu mijloacele proprii gazetarului (reportaje, interviuri, comentarii) o vastă arie a vieții românești dintre cele două războaie mondiale. Dușman învederat al ipocriziei, lașității, minciunii, prefăcătoriei, el le demască, indiferent de risc (și riscuri au existat) la orice nivel le depistează: individ, instituție sau sistem. O face dintr-un înalt sentiment al moralității scrisului, dar și din conștiința clară că altfel gazetăria nu și-ar găsi nici o justificare, singura ei rațiune rămînînd aceea de a căuta «un adevăr» și a exprima «o sinceritate»"³.

Iată că acum Marta Petreu, examinînd aceeași publicistică a lui M. Sebastian (și uitînd să amintească, într-o bibliografie altminteri consistentă, lucrarea celei ce o precedase), ne asigură că lucrurile stau exact pe dos: "Marea cantitate de comentarii politice ocazionale pe care le-a scris arată că pînă la sfîrșitul anului 1933, poate chiar pînă ceva mai tîrziu, pînă la începutul anului 1935, Sebastian a fost - la fel ca mulți colegi de generație - un antipașoptist convins, un antidemocrat pe față (antiliberal înverșunat și permanent, antițărănist convins - în măsura în care ziarul său era antițărănist); la fel, el a fost cuprins de starea «revoluționară» a epocii și a locului; a fost un antihitlerist ingenios [sic! - L.A.], a simpatizat fascismul mussolinian și pe revoluționarii spanioli (fie ei de stînga, ca Francisc Maciă, sau de dreapta, ca Franco); a fost un antieuropean rece și, complementar, un înflăcărat adept organicist al autarhiei României" (p. 96-97).

O reputată editoare, Cornelia Ștefănescu, insistase pe cantitatea considerabilă a publicisticii lui interbelice, de inclus în viitoare volume (cel puțin 500 de pagini pentru un an) și subliniază importanța acesteia, ce rezidă tocmai în demnitatea și verticalitatea ilustrate permanent de către Mihail Sebastian: "În numele acestui intelectual [apolitic - n.n., L.A.] a scris în Cuvîntul, începînd din 1932, și la Rampa, în 1935, articole vehemente și tenace totodată, ca poziție, împotriva fascismului și a războiului (...). Atitudinea de «intelectual însingurat» adoptată ca notă personală nu l-a determinat să abdice de la



perspectiva fundamental democratică a gândirii sale. Ea se găsește exprimată, nu o dată, cu înțelepciune, în luările de poziție împotriva fascismului și a războiului"⁴. Aceeași exegetă pune în lumină și calitățile personale pe care le-a regăsit cu bucurie în activitatea gazetarului: "Franchete, luciditate, perspicacitate, onestitate, concretețe, substanțialitate sînt atribute esențiale corelate între ele în diversitatea contradictorie a realității surprinse de Mihail Sebastian..."⁵.

Cu toate acestea, în recenta sa lucrare, Marta Petreu o contrazice pe migăloasa comentatoare, acuzînd-o că ar prelungi o mistificare și ne asigură că Sebastian "a scris texte prin care a lovit, din toate puterile, în democrația românească, făcînd în mod obsecvios jocul gardist al lui Nae Ionescu" (p. 122).

Cercetătoarea clujeană își întemeiază cartea pe identificarea unui moment fundamental de ruptură în conștiința lui Mihail Sebastian, în urma criticilor violente la care a fost supus, începînd cu 1934, pentru publicarea romanului său *De două mii de ani...* Înaintea datei fatidice, care a echivalat cu o *prise de conscience*, Sebastian ar fi fost un jurnalist dezlănțuit, autor de "tablete împielitate" (p. 96), nociv agent antidemocrat și antieuropean. După data cu pricina, "trezit" datorită șocului suferit, el ar fi alunecat pe o linie vag democratică (în lipsă de altceva mai bun), fadă, cu un scris "acum așa de rezonabil, încît chiar plat, chiar olecuță [sic! - L.A.] nesărat" (p. 168). Totuși, ipoteza intră în contradicție cu opinia formulată de Maria Dinescu, autoarea unei precedente monografii pe același subiect: "La Mihail Sebastian nu se poate urmări o evoluție în timp a gândirii și exprimării sale publicistice, valoarea literară și în special valoarea de gîndire impunîndu-se de la primele foiletoane. Recunoști un permanent efort pentru închegarea sistematică a ideilor și o exprimare concisă, de aceea foiletoanele care, de obicei, mor o dată cu paginile citite ale ziarelor, la el rezistă în timp și ne satisfac și astăzi"⁶. E regretabil că, în substanțiala bibliografie a cărții Martei Petreu, nici această investigație, din care tocmai am citat, nu a putut fi menționată. Mai ales că, după cum ne asigură fără a clipi autoarea plecată în căutarea Diavolului, pînă în prezent "nimeni nu s-a ostenit (...) să-i recitească lui Sebastian toată opera de publicist" (p. 216). Probabil că realitatea ar fi trebuit mai atent nuanțată.

Pentru a edifica noua imagine, infamantă, a lui Mihail Sebastian, scriitoarea de la *Apostrof* pornește de la confecționarea tendențioasă a „ambalajului”. Probabil că doar specialiștii avizați sînt la curent că în existența *Cuvîntului* s-au succedat mai multe etape (4 noiembrie 1924 - 1 ianuarie 1934; 1 iunie 1937 - 17 aprilie 1938; 14 octombrie 1940 - 24 ianuarie 1941), că publicația a fost condusă de personalități diferite și a cunoscut orientări divers nuanțate⁷. Este adevărat că, în ultima etapă (anii 1940-1941), periodicul a reapărut în calitate de „Organ al Mișcării Legionare”. Dar, mai ales în prima sa perioadă, cea mai glorioasă, sub coordonarea lui Titus Enacovici, iar apoi a lui Nae Ionescu, ziarul a avut o incontestabilă ținută critică, o orientare independentă, de neaservire în fața partidelor politice, așezîndu-se mai curînd în slujba lui Carol al II-lea (dacă luăm în considerare numeroasele fotografii de prima pagină, din anii 1930-1933, dedicate activităților familiei regale). Ambițiile novatoare în cadrul breslei sînt rezumate, de altfel, într-un memorabil studiu de sinteză, de către Mihail Sebastian:

“Cuvîntul a descoperit și a impus în presă o «pagină întia», care-i aparține exclusiv. Ziarele românești au fost mereu în marea lor majoritate anonime; scrise de anonimi pentru anonimi. Cuvîntul rupea acest anonim metodice. Nu avea ambiția să fie o gazetă de colportaj general, ci o publicație de gîndire, de control, de atitudine. Funcția pe care și-o recunoștea era să-și informeze cetitorii precis, dar în același timp să prezinte această informație sub lumina unei judecări critice. Din primul moment, își propunea să urmărească în politică și în viața publică faptele semnificative și să le prezinte în ierarhia lor justă. / De aceea, întiul element în gospodăria ziarului era articolul. Prima pagină îi era exclusiv dedicată. șase articole, toate șase semnate, cu o semnătură ce fixa înainte de orice o răspundere intelectuală – toate șase strînse la un loc”⁸.

Pagina finală a ziarului cuprindea, de obicei, grupajul *Ultima oră*, în care se făcea sinteza celor mai recente știri din politica internă sau externă, telegrame ale agențiilor de presă etc. Interiorul ziarului, la începutul anilor '30, era ocupat cu articole de natură mondenă, știri de senzație (sinucideri, domnișoare răpite de logodnici, cadavre neidentificate cu poza reprodușă alături, omucideri răsunătoare), fapte diverse, ample dezbateri ale proceselor de escrocherie, cu publicarea *in extenso* a cuvîntării procurorilor sau avocaților la tribunal, anunțuri culturale, reportaje despre cinematografia americană și poze ale marilor actrițe etc.

Trebuie subliniat că, în prima sa etapă, *Cuvîntul* și-a păstrat acest caracter eteroclit. Partidele politice erau, fără excepție, atacate (poate cu unele slăbiciuni de simpatie pentru Nicolae Iorga), acțiunile casei regale erau mereu popularizate. Este adevărat că, mai ales în ultimele luni ale anului 1933, admirația directorului Nae Ionescu față de Garda de Fier și față de Germania nazistă, aflată în plină ascensiune, a devenit tot mai transparentă. Dar ea era contrabalansată de numeroasele articole cu un frapant aer de autenticitate și opțiune antitotalitară. De pildă, în iunie 1932, ziarul făcea o dare de seamă neutră despre organizarea evreilor, în vederea alegerilor, și furniza o lungă listă cu numele candidaților⁹. La 28 martie 1933, coloanele I și a II-a ale primei pagini sînt ocupate de ample relatări ale mișcărilor internaționale de protest împotriva prigoanei antisemite din

Germania¹⁰. La 24 noiembrie 1933, A.L. Zissu este publicat, în paginile 1 și 2, cu o replică extinsă împotriva tezelor antisemite anterior enunțate de directorul Nae Ionescu¹¹.

În cartea sa, dedicată influențelor diabolice suferite, chipurile, de către M. Sebastian, Marta Petreu prezintă însă deformat realitatea publicației-gazdă. Ea subliniază tendențios partizanatele de extrema dreaptă ale *Cuvîntului*, dar le diminuează sau le trece sub tăcere pe celelalte, “trăgînd” practic orientarea fățiș legionară a ziarului, din perioada 1940-1941, peste activitatea eteroclit-militantă a anilor 1930-1934 și comițînd astfel un flagrant anacronism¹².

De altminteri, nici ideologia lui Nae Ionescu nu era una foarte limpede și ferm trasată, încît să poată fi copiată orbește de admiratorii săi. Savuroase pagini zeflemitoare de analiză îi dedicase deja G. Călinescu: “Adevărul este că Nae Ionescu nu construia un sistem, ci propaga o acțiune, al cărei program rămînea mereu în alb. Din teoria «trăirii», el scoate invitația la «aventură». Elevii săi sînt mai ales evrei, deoarece noțiunile de «viață», «problemă», «experiență» le sînt acestora (obsedați de poziția lor în societatea umană) mai scumpe decît acelea de «creație» și «absolut». Dar e urmat deopotrivă și de tinerii cu aspirații politice, care văd în ideea de «trăire» îndreptățirea acțiunii. Învățătorul îi cheamă la Universitate spre a le ponegi filozofia contemplativă și-i ia de braț la redacție spre a face cu ei «experiențe». El nu are personal și principial nici o filozofie, afară de aceea cuprinsă în hotărîrea de a primi directive de la viață. (...) Că elevii n-au înțeles subtilitatea doctrinei, se vede din aceea că evreii atrași de studiile sale iudaiste și de vechea lui politică libertară (a vorbit chiar la căminul sionist) sînt surprinși de contradicție, în vreme ce ortodocșii naționaliști îl cred de al lor. Filozoful a putut trece prin atitudinile cele mai opuse cu o candidă dezinvoltură, susținînd odată statul ca instrument tehnic, în afara conceptului de națiune, și altă dată statul național ortodox”¹³. Să mai adăugăm, pe aceeași linie a dezinvoltei reconcilierii a contradicțiilor, abilitatea lui Nae Ionescu de a trece, în decurs de cîteva săptămîni, de partea restaurării la tron a lui Carol al II-lea, pentru a se transforma ulterior, cu aceeași repeziune, în dușmanul politic înverșunat al acestuia. Era cam greu, în asemenea circumstanțe zigzagate, să se găsească cineva care să pășească pe urmele conceptuale ale filosofului. Totuși, Marta Petreu are impresia, în studiul său, că – acolo unde era vorba despre o oportunistă piruetare în roza vînturilor – poate fi totuși identificată o ideologie năistă clară și unitară, precum și o filiație ideatică, spre învățacel¹⁴. Curajoasă ipoteză!

Un alt exercițiu de “coafare” se realizează prin decuparea și izolarea artificială a figurii celor doi, Maestru și Discipol, în concertul publicației. După ce a stabilit unilateral partizanatele *Cuvîntului*, autoarea subliniază cu insistență poziția stranie a tînărului evreu, într-o redacție extremistă, ca pe o relație masochistă, împotriva firii. În realitate, însă, nici orientarea globală din acei ani a cotidianului nu era extremă, nici Mihail Sebastian nu era singurul minoritar din echipa ziarului. După cum o arată Ioana Părvulescu într-o detaliată replică, se mai aflau “în redacție Ion Călugăru și Paul B. Marian, evrei ca și Sebastian, ca să nu-i pomenesc decît pe cei mai cunoscuți azi; în administrație, Hanna Rösner, S. Ludvig, Didi Iancovici, C. Vabram și doi armeni, Zareh Lorelian și N.K. Claudian; apoi directorul tehnic al imprimeriilor, Carol Rohstein, linotipiștii Carol Eidam, Jack Francisc, paginatorul

de noapte Salvetz Ion. Proportia evreilor exclude deci posibilitatea ca ziarul să fi fost, pînă la acea dată, antisemit și de extremă dreaptă”¹⁵. Cînd Mihail Sebastian vorbește, așadar, în articolul său jubiliar, despre “Familia «Cuvîntul»”, sintagma are o logică imediată, iar decriptarea ei printr-o eventuală identificare complice a victimei cu călăul se vedește absolut halucinantă.

Dar toate aceste aprecieri țin doar de considerațiile preliminare, care încă nu au puterea de a da un răspuns limpede în legătură cu activitatea publicistică a lui Mihail Sebastian, din anii 1932-1933, apreciați de Marta Petreu că ar reprezenta perioada culminantă a derivei lui extremiste. (Să notăm că, pînă în vara anului 1932, Sebastian fusese plecat cu o bursă de studii în Franța, iar din ianuarie 1934 apariția *Cuvîntului* a fost suspendată de cenzura militară, iar Nae Ionescu a fost arestat. Prin urmare, îi era aproape imposibil scriitoarei să identifice vreun alt interval “extremist” în panoplia autorului evreu.) Doar examinarea atentă a textelor înseși, a direcțiilor de orientare ale gazetarului interbelic ne pot edifica. Este ceea ce ne propunem în continuare.

Note:

- 1 Iași, Ed. Polirom, 2009.
- 2 Mihail Sebastian, *Opere alese*, vol. I-II, ediție de Vicu Mîndra, 1962, p. V; citat de M. Petreu, *op. cit.*, p. 253.
- 3 Vezi Dorina Grăsoiu, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, București, Editura Minerva, 1986, p. 144.
- 4 Vezi Mihail Sebastian, *Opere I, Publicistică. Articole, cronici, eseuri (1926-1928)*, ediție, prefață, tabel cronologic, note și comentarii de Cornelia Ștefănescu, București, Editura Minerva, 1994, p. XV.
- 5 *Ibid.*, p. XX
- 6 Vezi Maria Dinescu, *Mihail Sebastian publicist și romancier*, București, Editura Du Style, 1998, p. 21.
- 7 Vezi Ion Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p. 135.
- 8 Vezi Mihail Sebastian, “*Cuvîntul*”, de la 4 noiembrie 1924 pînă astăzi, în *Cuvîntul*, luni, 6 noiembrie 1933, pp. 3-10; aici, citat de la p. 3.
- 9 Vezi *Evreii în alegeri*, în *Cuvîntul*, luni, 20 iunie 1932, p. 7.
- 10 Vezi *Americanii și mișcările antisemite din Germania; Produsele germane boicotate de evreii din România; Meetingul evreilor din Chișinău*, în *Cuvîntul*, 28 martie 1933, p. 1.
- 11 Vezi A.L. Zissu, *În jurul caracterului apolitic al evreilor*, în *Cuvîntul*, 25 noiembrie 1933, p. 1-2.
- 12 “Cuvîntul a fost un cotidian de dreapta, iar Nae Ionescu a fost un ideolog de dreapta, apoi de extremă dreaptă, așa că Sebastian s-a pigmentat, inevitabil, în culorile locului unde s-a aflat și ale mentorului care l-a format și l-a influențat”, vezi M. Petreu, *op. cit.*, p. 30; vezi și *passim*.
- 13 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 953, 954.
- 14 “*Convingerile lui politice, trase la indigo după acelea ale patronului său, sînt antieuropene, antidemocratice, autarhiste*”, vezi M. Petreu, *op. cit.*, p. 83.
- 15 Vezi Ioana Părvulescu, *Cuvîntul și cuvintele lui Sebastian*, partea a III-a, în *România literară*, nr. 30/31 iulie 2009, p. 12.

poezia

Grigore Gherman

epoca nedescifrată

Dumnezeu șterge chipuri din icoane
și în loc să citească rugăciuni citește
versuri albe și proză scurtă filosofică

străzile devin o celulă triunghiulară
copacii își schimbă culoarea în gri
lumina are contururi necunoscute

stelele se aprind sub pietre monumentele
sunt invizibile sufletele devin fire de
ață și pășesc ghemuite spre culmi intuite

umbrele îmbracă haine noi în timp ce
liniștea secundară mângâie orfanii
încălziți de soare alintați de lună

o vioară bătrână murmură fragmente
pentru morminte să rămână treze
în hora telurică se prind corbii și demonii

trandafirii au tulpină de marmură și
petale de mușgeai dramele se scriu cu ace
aici pe acest pământ e și infern și rai.

ce să cerșesc poemului

ce să cerșesc poemului
când existența și neantul
în paralel scriu un poem?
când
versurile pășesc
prin triunghiul arterelor și
întreaga suflare adună în sine
silabe sclave?
când
pixul scrie fără vreun efort
acest mit al sângelui meu?

cerul

uneori
cerul destramă
fața speranțelor
înnegrește culoarea ochilor
răvășește apa sufletului
de aceea
umbrele pășesc pe geamuri
de aripi se țin destine
lacrima spală întunericul
zenitul doare cum doare
nadirul
uneori

dacă

dacă s-ar urî
copacii între copaci
stelele între stele
apele între ape
icoanele între icoane
unde?
când?
cum?

azi

azi nu mai caut în nisip
oglinzi și paradis deși ar trebui
dar lăcrimez de fericirea cerșetorilor
recunosc lacrima pietrei
și simt durerea frunzei

azi las visele ciocârlilor cu care
mă întreceam în zbor în cântec și
nici nu mai scriu pe hlei și coajă clei
cuvinte de dragoste

azi las crucea albă trecutului și
încălesc alt drum alt cuib intuiesc
alt destin încălesc această lume
cu sufletul unui copil etern care
îmbracă haine de înger

anotimp

e anotimpul neubirii voci mimate
în porii mei amestecă destine zi și noapte

în părul meu poezii de ieri scriu albe poeme
gândul umilit fură umbre din extreme

la revedere toamnă cu mâini ruginite
de ce aprinzi un trup care e prea fierbinte

triunghi pe pânză îmi pare că am devenit
mit e anotimpul și eu sunt un anotimp

cad așchii de sticlă pe zodii

singurătatea mângâie geamul
prin care iese sufletul și prin care
intră înăuntru o umbră divină
o dramă cu oglindă în palmă
un ostaș care vrea să facă viața
o scenă mare și scena o viață
mică
cad așchii de sticlă
pe zodii

izvoarele nasc cununi pentru stele
durerea doar me în săgeți pe drumuri
sufletul rotund ca o picătură de rouă
intră prin geam înăuntru
cad așchii de sticlă
pe zodii

balada cerșetorului

cu câteva secole în spate
cerșetorul cu mâna stângă întinsă
cere existența unui
timp nou

în sângele păzitorului de colțuri
anticul Timotei predă lecții
de solfegiu

alături de corifeul sărac
Dumnezeu murmură rugăciuni
noi și curge balada de pe fruntea
cerșetorului pe stradă
ca un rău



la geometrie

într-o făptură răsare primăvara
de câteva ori în câteva minute deși
iarna vrea să spargă geamul clasei
un glonte dezleagă nisipul de culme
speranța de împlinire darul de har
nu există similitudini între exerciții
trigonometrice și metafore între
cilindri și antiteze
fiecare are numai un destin și numai
această lecție are mai multe destine

nu am vârstă

nu am vârstă Doamne nu am vârstă
uite cum crește mâna cea verde
uite cum crește mâna cea albastră
dar eu nu am vârstă nu am vârstă
Doamne
pun câte două stele pe fiecare
frunză care iubește numai vara
Doamne nu am vârstă și mi se
potrivește tristețea aceasta
de pe față o dată în an

destin

întotdeauna
când găsești în ceață scânteii
și brumă în focuri
cad frunze în piatră
stelele își uită inima
în brazde de oțel

întotdeauna
când îți vezi imaginea
în ochii larg deschiși
latră toți câinii în găoace
felinarele se prefac în
călugări fără gură

figuri de stil

pun în buzunar antiteza timpului
epitetul vieții oximoronul dragostei
personificarea urii tautologia invidiei
și întorc realitatea pe spate cu o frunză

pun în buzunar întreaga lume și nu
mai rostesc silabe sfinte nu mai cânt
nici nu mai scriu versuri libere pe
cântecul cucului

pun în buzunar figuri de stil



emoticon

La stânga-mpre...

Șerban Foarță

Cu *dreapta*, DEX-ul (ed. 1975) este de-a dreptul intratabil (fără drept, adică, de apel): „Fig. (Substantivat, f. art.) Partea cea mai reacționară, cea mai conservatoare a unui parlament, a unui partid. (Loc. adj. *De dreapta* = reacționar”).

Le petit Robert (ed. 1972, s. m.) era oleacă mai nuanțat: „fraction [...] conservatrice ou réactionnaire”.

În ceea ce privește *stânga*, același DEX dă următoarea definiție: „Care reprezintă gruparea radicală, progresistă a unei organizații politice; care se alătură unei astfel de grupări. [...] Loc. adj. *De stânga* = apropiat de mișcarea muncitorească, partizan al politicii revoluționare”.

Acestei eminente definiții, nu-i mai urmează decât etimonul, și anume: lat. **stancus* (= *stanticus*) „obosit”. – Ceea ce pare un mic *acte manqué* (sau, cel puțin, o stângăcie) din partea inDEXului nostru...

În rest, acesta nici nu este un instrument (lexicografic) *de lucru*, ci *de propagandă*.

Noțiunea de *dreapta* e, oricum, metodic culpabilizată, prin definiții partizane, simpliste și

inadecvate (ca în discursurile de pe vremuri, bunăoară, ale lui Ion Iliescu, sau în acelea, mai recente, ale unor pesediști ce pot să vadă până și-n fostul căpitan Băsescu, un adept al dreptei liberale); ele aduc a etichete indecolabile, cu vremea, de pe obiectul denumit (ca și din creierile noastre), în care se întipăresc ca un tatuaj, ca un stigmat, ca un însemn cu fierul (roșu).

Sechelele acestor DEX-uri se văd și astăzi, când, la noi, ca și în multe alte părți – neindexabile, altminteri, fostului (ș)lagăr comunist –, *dreapta* continuă să fie intimidată, timorată sau, cel puțin, răstălmăcită de către revoluționara, muncitoreasca, radicala și (foarte) progresista *stângă*, cea care, bineînțeles, este așa *prin definiție*, – prin definițiile din DEX.

Dacă, însă, e destul de lesne să demonstrezi că așa-zisa *stângă* autohtonă este, ea, conservatoare, antimuncitorească, reacționară (căci, până una-alta, „baronială”, tot mai rapace și mai posidentă, adică „crudă și ne-dreaptă!”), mai anevoie demonstrabilă rămâne reaua-credință

(care poate fi și bună!) a unei *stângi* intelectuale, vocația căreia pare să fie stângismul de diverse tipuri, goșismul însoțit (sau nu) de... gogoșismul cesteilalte, – al *stângii* politice (și nepoliticoase).

În paranteză fie spus, corectitudinea politică apare, de obicei, acolo unde (și atunci când) dispăre politețea; nu cea formală, „eticheta”, dar cea profundă, înăscută, – „la cortesía” care, după Sfântul Francisc, „è una delle proprietà di Dio”.

În fine, dacă *stânga* politică, la noi, se (auto)intitulează astfel din rațiuni de ordin, mai cu seamă, oportunist sau demagogic, ca și, mai rar, du(b)ios-nostalgic, stângismele intelectuale sunt sincere, de obicei, ca „bolile copilăriei”: scarlatina nu se poate *simula*.

(Se poate, totuși, *stimula*, – apelându-se când la resentimente, când la un ieftin sentimentalism, care, invocând poziția stângă a inimii în corpul nostru, ajunge, vai, la sinistocardie.)

Ceea ce, n rest, se cade spus (iar eu o știu dintr-un poet, alias Guillaume Apollinaire, iar nu din vreun politolog) despre aceste două „aripi”, inconvertibile, în fond, ale oricărui corp social, este că păsările monoptere („qui n’ont”, adică, „qu’une seule aile”), *pihi*, nu pot zbura decât „par couples”.

E, poate, ceea ce dl. Cosașu înțelege printr-un oximoron haios (!), anume „extremism de centru”; iar maestrul Salvador Dalí, prin „monarhismu”-i „anarhist” (și viceversa).

(urmăre din pagina 9)

aval, rămânând navet(r)ist cu trenurile personale neîncălzite ale lui Ceaușescu, zi după zi, an după an -, poeta s-a impus, în timp, ca una dintre vocile cele mai performante ale liricii germane contemporane. Premiul Nobel decernat acestei artiste complexe și puternice, în pofida notabilei sensibilități a literaturii pe care o scrie, răsplătește, astfel, o scriitoare „optzecistă” de o factură aparte. S-a spus că *Aktionsgruppe Banat* a fost o agregare literară născută în mediul timișorean german, în anii '70 - '80, de pe pozițiile unei stângi nu neapărat marxiste și nici ortodoxe. În mediile artistice ale congenerilor români, fascinația lui Noica și, prin el, a unei metafizici întemeiate pe un *ethos* național, au fost mai puternice. Tot aici, alte influențe formatoare au fost, mai degrabă, cele venite dinspre *power flower*, textualismul american, teoriile literare la modă, Nichita Stănescu. Erau, de fapt, două experiențe profund diferite, în cazul germanilor trauma ținând de persecuțiile politice moștenite și prelucrate la nivelul familiei, de transformarea condiției șvabilor de cetățeni cu drepturi depline în tolerați, netolerați și șicanați de Securitate, încarcerați exilați și în cele din urmă vânduți statului german (la modul cel mai propriu). Nu în ultimul rând, ca urmare a rolului german în cel de-al Doilea Război Mondial, tinerii respectivi se situaseră declarat și fățiș de partea unei stângi democratice, ca reacție la ororile nazismului, dar și la abuzurile intolerabile ale stalinismului. Toate acestea s-au sedimentat într-o creație care tematiza cenușiul cotidian – marcă a marginalității etnice, sociale, culturale colective și individuale -, alienarea acasă, conviețuirea cu teroarea.

Nu este astfel de mirare că textele lirice și narațiunile epice ale Hertei Müller sunt mai asemănătoare, ca univers, viziune, reprezentare și stilistică, cu proza lui Norman Manea – bucovinean de origine evreiască, marginal, supraviețuitor al Holocaustului, exilat intern și disident, apoi emigrat în Occident, peste Ocean

și bucurându-se de o notorietate similară cu a artei germane – și, dintre colegii de generație români, cu Mariana Marin (Madi), decât cu Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei sau Horia-Roman Patapievici. Diferă de aceștia nu doar prin istoria familială din care provine – mediu provincial și rural, situare socială modestă în comunism -, ci și prin radicalitatea fățișă a respingerii comunismului oficial. Asemenea trăsături sunt explicabile și sociologic, dar mai importantă este dezvoltarea morală pe care au produs-o în conștiința artei. „Și mama mea a fost supusă la cinci ani de lagăr de muncă” – spune Herta Müller. „Subiectul deportării a fost mereu un tabu, deoarece el amintea de trecutul fascist al României. Doar în familie și cu cei de încredere, care fuseseră și ei deportați, s-a vorbit despre anii internării în lagăr. Și atunci doar insinuat. Aceste discuții fugare mi-au însoțit copilăria. Nu le-am înțeles conținutul, dar am simțit frica”. Simplu, esențial, lucrurile devin clar, sursele de trăire și, implicit, de inspirație ies la lumină. Trauma, suspiciunea, pânda, prudența, spaima, angoasa, opresiunea sunt nu plonjări metafizice artizanale, ci erupții puternice pe suprafața pielii. Ele dezvoltă o luciditate care nu-și poate permite autoiluzionarea, clădind o fire neconcesivă și interzicând paradisiacul. Te-ai aștepta ca artista să înregistreze saltul spre lumină odată cu părăsirea teritoriilor terorii – o carte a ei se numește, nu fără temeii, *Niederungen*, adică „ținuturile joase”, cu referire clară la fosta mlaștină desecată și apoi locuită de șvabii bănățeni cu prețul sângelui lor cu deplina conștiință a sacrificiului („Primilor moartea, următorilor sărăcia, ultimilor pâinea”, spuneau ei: *Den Ersten der Tod, den Zweiten die Not, den Dritten das Brot.*) -, dar nu este deloc așa. Înstrăinarea este ireversibilă: „Și aici, în Germania, patria este acel ceva pe care nu-l suportăm, dar care nu îl lasă pe om total liber, se ține, totuși, de el. În România, însă, se vrea doar un singur lucru. Bineînțeles și minoritatea germană vrea la fel, ea vrea doar literatură despre

patrie, patriotică, chiar dacă trăiesc aici, în Germania. Cu cât trăiesc mai mult aici, cu atât devine mai important vechiul mecanism, cu atât mai mult va fi deformat ceea ce a fost. Tot ce a fost, a fost frumos. De la distanță devine totul roz bonbon”.

Ce a premiat, deci, comitetul Nobel, odată cu Herta Müller? Probabil un tip de luciditate, un soi particular de curaj îndârjit de a repeta pe diverse tonuri, în diferite registre, adevărul; o rețetă a conviețuirii cu sine și cu ceilalți, dezvrăjit(ă). Un model etic și civic, subîntins de o concepție înaltă, deși minimalistă, într-un anume sens, despre artă. Căci arta e cea care îți permite să înaintezi când totul îți stă împotriva și nimic nu îți mai slujește drept reazem, nici în interiorul tău, decât o privire de cristal și dorința de a spune ce vede acea privire. Departe de România, dar băntuită de ea, Herta Müller pare să nu fi plecat de aici niciodată. Și iat-o diagnosticându-ne boala: „Corupția e peste tot, iar asta se întâmplă pentru că fosta nomenclatură, precum și celelalte părți ale aparatului de stat de atunci, și-au împărțit țara. Acum totul este privat, dar exact în acest fel. Ei se cunosc între ei și se deservesc reciproc. Funcționează atât de bine acest sistem, încât nici nu-mi pot imagina cum și prin ce s-ar putea schimba această stare de fapt. Iar situația este atât de stabilă, încât pare una firească. Românii nu vor să audă asta. De altfel, românii nu vor să audă nici că nu a existat nicio revoluție”.

Revoluția, Herta Müller, a existat: din 16 - 21 decembrie 1989, când ea m-a incendiat, am hotărât că frica mea insuportabilă nu mai există. și cea mai bună protecție a propriei persoane este să îți adevărul în gura mare, cât mai expresiv. La cota de succes la care scrisul artei a ajuns, pornind cu acest principiu la drum, este semn că, împletită cu talent, metoda nu poate da greș.

studiu

Ion Mureșan. La început a fost glasul

Cristina Ispas

În interpretarea pe care Maurice Blanchot o dă mitului orfic (în *Spațiul literar*, Univers, 1980), varianta în care zeul rezistă până la capătul călătoriei pe sub pământ fără să se întoarcă spre Euridice, nu poate exista. Arta este puterea prin care se deschide noaptea, prin care cântărețul îl convinge pe Charon să-l treacă apele Styxului și mai târziu pe Hades să-i înapoieze soția, iar Euridice reprezintă limita pe care arta o poate atinge, punctul profund obscur către care arta, dorința, moartea, noaptea par toate să tindă, în timp ce condiția artistului este aceea de a da, în lumină, o formă, o figură și o realitate acestui punct, de a lăsa fluxul inspirației, *cântecul*, să curgă prin el, fără a putea însă „privi”: „Zeul venea și el./ Chip nu avea ci doar o placă de fontă, plată și compactă/ ca ușile de sobă. Și două mâini, la fel cu mânuși negre până la coate,/ îi ieșeau din creștet, zbatându-se cu anume eleganță, de parcă cineva,/ o dansatoare de cabaret, se îneca în el/ ca într-o fântână” (*Orfeu*). Arta, sub această imagine complexă și stranie a zeului (artistului) în care se înecă ca „într-o fântână” dansatoarea de cabaret, nu alta decât Euridice, își ocultează sensurile cele mai profunde. Dintre cei trei neo-expresioniști (Ion Mureșan, Mariana Marin și Ioan Es. Pop) pe care *douămiiștii* i-au găsit mai seducători (ar mai fi Angela Marinescu, dar e nevoie aici de o altă discuție), Ion Mureșan este singurul care montează poezia chiar în centrul instalației sale, în timp ce Mariana Marin se luptă să păstreze calitatea de mărturie a poemului, iar Ion Es. Pop rămâne captiv într-o existență ce se identifică ea însăși cu plasma germinativă a poeziei, sub acțiunea absurdului și a fatalității. Dintre douămiiști, chiar dacă nu la fel de explicit, Claudiu Komartin (cel mai mult), Dan Coman și Teodor Dună par să fie singurii preocupați în primul rând de poezie, căreia îi aservesc toate celelalte teme.

Două voci extreme vor fi alternativ acordate de Ion Mureșan în poemele sale, tensionând discursul, acoperindu-se neobosit una pe alta, sfârșind prin a obtura sensul ultim, într-un fel de maieutică răsturnată, menirea ultimă a artei fiind retragerea din fața cunoașterii sub vălul sugestiei, al formelor corupte de estetică. Arta, și poezia în speță, nu poate fi altceva decât „o armonizare cât de cât a erorilor”, înțelege Ion Mureșan. Prin urmare, vocea poeziei va fi supusă mereu unei duble injecțiuni, purtând când adevăruri esențiale, terifiante, răstălmăcind ființa până în adâncuri, pretinzând că o luminează, tulburând-o încă și mai mult, când inflexiuni frivole, ușurate, gratuite, de „cântecel stupid”. Zeul însuși este duplicitar, fiind în același timp și zeu, dar și demon: „Vine un diavol blând plângând pe lyră/ O, literele cum mai țipă în cuvânt/ E semn căruțe lungi de os se-nșiră/ Prin coridoare vinete-n pământ” (*Cântec de iarnă*). Pendularea aceasta între o voce sacerdotală, severă, distantă, rece, oricând pregătită să rostească sentințe irevocabile, despre viață și moarte, despre poezie etc. și una histrionică, jucăușă, prefăcută, corespunzând unui personaj bavard, burlesc etc., la rigoare, între o voce angelică și una demonică, nu-l va obosi însă niciodată destul pe Orfeu, încât să-l oprească din

căutarea perlei ascunse în lucruri, indiferent de cât sacrificiu va fi pentru aceasta nevoie: „Eu am întors capul și asta ar fi trebuit să fac de la început”, căci, până la urmă, „nu toate sunt inexprimabile și nici toate exprimabile”. Destinul lui Orfeu este să o cânte mereu pe Euridice, chiar dacă întunericul o învăluie și o fură, atunci când se întoarce s-o privească: „Într-un târziu am auzit un foșnet slab dinspre ușă/ iar el a început să clădească, cu mare repeziciune, în mijlocul mesei/ un zid înalt până la tavan./ Spre dimineață s-a oprit și a cântat un cântec care a înnegrit zidul” (*Poetul, mărturia unui copil*). Există așadar întotdeauna o limită de cunoaștere și de putere în artă, pe care numai adevărații poeți, oricum, o ating. Lucru cu atât mai dureros.

Faptul că poetul nu ajunge la sensul ultim, la esența nopții, îi va provoca, de fiecare dată, o reinnoită suferință: „Vers otrăvit, năpârcă, cântă cum ți-ai lipit buzele scârboase de buzele mele./ Cuvintele tale roase de râie, năpădite de păduchi, curvele tale de cuvinte (...) / pui de cățea, iubirii mi le-ai schilodit, / viața mi-ai vlăguit-o, mierea zilelor mi-ai risipit-o / pe limba nerușinaților!” (*Viață distrusă de poezie*). Expresionistul Trakl (expresionismul fiind „doctrina” – racordată, bineînțeles, la exigențe poetice mai noi - cu care Ion Mureșan se simte consangvin) proceda la estomparea limitelor universului, ca și cum ar fi înaintat tocmai astfel, câte puțin, în cunoaștere, deși nu este vorba până la urmă decât despre un alt mod de a revela puterea grozavă a limbajului, în a obtura esențialul. Mai direct, mai cinic, își exprimă la sfârșitul secolului neputința Ion Mureșan: „Atunci un fel de vietate, un fel de maimuță i-a ieșit de sub haină/ și s-a pornit să sară și să cârâie prin odaie/ Dar cuvintele lui s-au umflat ca niște baloane,/ cuvintele lui cărtitoare și clevetitoare și în toate culorile/ au înconjurat maimuța și i-au închis gura” (*Poetul. Mărturia unui copil*). Angoasa se naște din insuficiența putere a *cântecului*, din eșecul lui lamentabil, indiferent dacă este vorba de cântecul „roșu”, cel de culoarea patimii și a sângelui, simbolizând înlăuntrul tulbure și dureros, carnea și sufletul convulsiv deopotrivă, inima, din poemele lui Ion Mureșan, sau de cântecul „albastru”, ce ține de distanță, depărtare, un anume echilibru, nu contează cât de fragil și neliniștitor etc., din poemele lui Trakl. Chiar dacă, la poetul austriac, discursul este calmat, decantat, iar la Ion Mureșan este dens, pletoric (Andrei Bodiu nota, folosindu-se de o sintagmă a lui Benn, că Ion Mureșan este un poet al „eu-lui hiperemic”), chiar dacă în timp ce la Trakl totul se petrece sub bolta înfricoșătoare a cerului, la Mureșan, trecut și prin experiența unui alt mare expresionist - Gottfried Benn - viața se mută sub bolta sângelui, angoasa este în esență aceeași. Actul poetic reprezintă, pentru Mureșan și Trakl (și Benn) deopotrivă, o contemplație angoasantă a viziunii și în sensul unei ieșiri din sine, un act extatic. Originea poeziei este intuită la originea lumii, corespunzând unei prime vârste, așa încât poetul va pune în scenă un mecanism de regresie, încercând o întoarcere (*regressus ad uterum*), prin stadiul intermediar, de bestie, în increatul atât de



mult celebrat de Lucian Blaga. Astfel, dacă la Trakl „jivina albastră” este cea care pășește afară din „peștera neagră” (simbolizând tăcerea în *Băiatul Elis*), la Ion Mureșan vor fi „dihorul” și mai pasionalul „bivol singuratic”: „se cunoaște ușa aurie prin care bivoul singuratec/ iese pe străzi”, „pentru că, lipsit de bucurie, zeul trece cu securea pe umăr prin cărți./ Cu securea plină de sânge,/ cu spatele plin de noroi, ca bivoul, ca taurul” (*Zeul trece cu securea pe umăr*). Puterea cântecului nu este însă atât de mare, el nu poate extirpa ființa din istoria concretă pentru a o recupla la placenta universală, așa încât poetul simte, în cele din urmă, că nu mai poate avea încredere în poezie: „Toate lucrurile cumplite au fost spuse/ iară eu o viață întreagă am adus o veste unui prieten: eșarfele de un roșu spălăcit ale Zeului abia mai adăpostesc/ de ploaie și de melancolie” (*Cât despre frumusețe*).

Memoria (care ține de istorie și care a fost deconspirată încă de la romantici ca fiind înșelătoare, operând asociații și legături ce țin în mare parte de fantezie), secundată de nebunie (reprezentând dereglarea, la granițele memoriei), creând impresia unei alternanțe tensionate, corespunzând celor două voci - angelică și demonică, nu fac de fapt decât să sublinieze singurul sens, dinspre viață înspre moarte, dinspre istorie înspre poezie etc.: „La granițele memoriei este atât de frig încât/ numai vecinii stau până-n brâu în făină de lemn și cântă/ numai vecinii - ca niște flăcări verzui” (*Frig*). Pentru că, odată depășite granițele memoriei, nu mai poate exista decât nebunia, incoerența, haosul, absurdul. Mariana Marin se zbătea și ea între memorie și nebunie, încercând s-o salveze pe prima de cea de-a doua, pentru a putea păstra calitatea necesară de mărturie a poeziei. Pentru autoarea *Atelierelor* însă, valoarea socială a poeziei pretindea s-o sugrume pe cea poetică, ceea ce nu se întâmplă la Ion Mureșan în cazul căruia nebunia nu numai că nu este repudiată, dar este de multe ori provocată: „eu trebuie să păstrez memoria în afara ordinii/ învelind-o în nisipul roșu” (*Autoportret la tinerete*). Nebunul, bufonul, este de altfel un personaj familiar expresioniștilor, care-l admirau pentru capacitatea ieșită din comun de a depăși granițele cunoașterii imediate, de a rupe pur și simplu filmul istoriei. De multe ori, pentru a puncta și mai bine aceste ruperi, Ion Mureșan se folosește, la modul fericit, de trucul

imaginilor de factură suprarealistă (un truc pe care-l va exploata cu succes și Dan Coman): "La granițele memoriei este atât de frig încât/ dacă o lebădă ar fi împușcată / în rană un bătrân ar putea locui" (*Frig*). Pentru că tocmai luciditatea extremă (să nu uităm eșafodajul teoretic din spatele suprarealismului), hiperluciditatea, este aceea care conduce uneori în nebunia capabilă să-l ghideze pe Orfeu prin infern.

Revenind la Euridice, muza aedului legendar Orfeu, ea nu este altceva decât o umbră pe tărâmul morții, în timp ce muza poetului Ion Mureșan este carnală (*noua Euridice*), un corp eviscerat: "Oricum, eu stau în fața crezului poetic ca în fața unei femeie fără piele/ ce își pudrează venele" (*Poemul de iarnă, III*) sau un *corpse*: "Despre iubita mea: ea aude sub pământ un mare hohot de râs./ Ochii ei ca niște băi de nămol părăsite ce/ lucesc ca metalul coclit în această seară pentru dumneavoastră" (*Un mare hohot de râs*), iar tărâmul morții și Styxul sunt înlocuite de o mlaștină, ale cărei principale calități știm că sunt neclintirea și opacitatea: "dar mie mi-e dat să văd cum galbenă și mare ca un stârv de oaie/ urechea omenirii plutește pe apele unei mlaștini" (*Izgonirea din poezie*). Mlaștina, motiv important și la Gottfried Benn, certifică faptul că existența unui „dincolo” este privită cu mefiență, din moment ce „urechea omenirii” nu mai poate surprinde decât niște adevăruri tulburi, poetice: "zadarnic noapte de noapte cu auzul înfipt în urechi ca un baston pentru orbi/ pipăi crăpăturile memoriei,/ (...) răzbate numai vocea mea/ din care cuvântul se înalță ca șarpele din ou și se repede la lucrul denumit / și-l umple de bube și semnificații" (*Izgonirea din poezie*), propozițiile nefiind acum altceva decât "întunecate smârcuri în capul omului". Limbajul nu creează până la urmă altceva decât limbaj, funcția poeziei fiind aceea de răstălmăcire și parazitare a unei realități pe care o supune esteticii urâtului, fără însă a-i putea revela vreodată esența. Chiar și la Mariana Marin, urgența de a menține intactă memoria (istoria, realitatea) nu însemna altceva decât o deviere de la adevărata menire a poeziei, într-o lume în care nu era timp pentru artă. Era datoria poetului să se sacrifice, sacrificând implicit și poezia, pentru o cauză socială, în vremuri în care realitatea îmbrăcase chipul ei cel mai demonic. La Mureșan însă, realitatea se construiește în poem

tocmai din ceea ce a fost uitat: "Tot ceea ce am uitat, molozul, zgura, resturile/ constituie într-adevăr realitatea./ Lucruri și fapte pe care dinții nu le-au putut roade,/ cuțitele nu le-au putut înjumătăți, din aceste produse ale uitării/ pe care gheare obosite le scot mereu din baia de acid a memoriei/ și le aruncă cu scârbă afară, numai din acestea/ se poate construi cu adevărat o lume nouă" (*Constituirea realului prin uitare*). Poezia fiind, de data aceasta, cea care ordonează existența, tot ceea ce extrage poetul din imediat pare să fie, de fapt, mai aproape de viziune, decât de realitate. În timp ce memoria nu poate fi, oricum, mai mult decât istorie pervertită, pervertire împotriva căreia lupta cu toate forțele Mariana Marin, și pe care Ion Mureșan preferă s-o accentueze, acceptându-i sarcastic fatalitatea: "Cine-i nebul să ridice monument adevărului / în locul îngust dintre limba istoriei și limba memoriei / mai înainte de a-și pune peruca aspră din păr de porc / de-a dreptul pe pielea inimii, pentru o mai bună/ disciplinare a sângelui?" (*Izgonirea din poezie II*) Realitatea nu va fi așadar transcrisă de către Ion Mureșan, decât numai după ce va fi trecută prin „baia de acid” a memoriei. Pentru că singura care are sens este poezia („disciplinarea sângelui” reprezintă, în mod evident, o ironie), care curge în sensul destrămării, delabrării, oricum inevitabile, a realității, nefăcând altceva decât să grăbească și să facă mai violentă această autodistrugere.

Iar dacă rolul poeziei este acela de a forța în permanență pereții pulsantii ai realității, de a forța experiența, cunoașterea, de a sacrifica astfel în primul rând spiritul aseptice al ființei, revenirea în corpul fizic (la realitate), poate fi considerată ca un fel de repliere din pădurile tenebroase ale coșmarului, cu sensul nu de fugă, ci mai degrabă de contrapunct: "de pe buze subțire ca un fir de ață atârână un cânticel/ despre cineva care stă pe un maidan înflorit/ și e fericit că părul lui crește din capul lui)/ Astfel, ordinea rece a indiferenței, raporturile înghețate între lucruri/ pot fi numite adesea - disciplină" (*Izgonirea din poezie II*). Tocmai „disciplina” îi repugnă celui care nu dorește decât să forțeze experiența. De aceea, o nouă dereglare a simțurilor va fi imediat provocată, o soluție la îndemână rămânând întotdeauna alcoolul: "Fugii! Îmi zic și mă împiedic de mine,/ beat mort printre tufe de

urzici uscate,/ "scoală-mă! Cu pumnii și cu picioarele / în coastele mele strig ..." (*Convorbiri cu diavolul II*) Dedublarea este subliniată aici în consecințele ei extreme, când comunicarea este complet ruptă.

Alternând între vocea care emană putere, siguranță, aducând în prim plan un personaj sacerdotal sau nobil, o voce gravă, joasă etc. și cea slabă, histrionică, ascuțită, stridentă, ambele corespunzând de fapt unor personaje marginale, ce aparțin de o lume ordonată după viziune, poezia lui Ion Mureșan descoperă nimic altceva decât limitele experienței. Dacă "ademenitoare sunt regulile puterii", „în rest se poate vorbi de plictis" (*Splendidele grădini ale aurului*), declamă poetul, relația acestuia cu puterea fiind una paradoxală, de incompatibilitate ("Puterea mea îmi îngheață mâinile/ Puterea mea îmi îngheață inima" (*Cât despre frumusețe*)), pentru că la fel ca Euridice, puterea poetului rămâne, de fapt, departe de el ("Iar poetul e ca un iaz vânat toamna / puterea lui este departe de el" (*Glasul*)). Este vorba aici de o putere esențială, identitară, care face figură discordantă cu bălciul deșertăciunilor reprezentat de puterea omenească: "Piară fiecare în averea lui-/ mesele sobre două trei fructe exotice pe platoul argintat/ și tot atâtea bucurii și tot atâtea cuvinte/ mișcările ridicole ale tacâmurilor în aerul închis/ și cuvintele încăpățânate care nu se mai descojesc/ iar sub fereastra mohorâtă lunecând vedenia veacului:/ o terasă de marmoră întinsă cât o câmpie la capătul căreia/ abia se mai vede un mercenar din ce în ce mai gârbov îndepărtându-se/ abia se mai aud pașii lui din ce în ce mai străini" (*Splendidele grădini ale aurului*). Pentru poet numai o putere mult mai mare poate fi mulțumitoare, numai la aceea poate aspira, deși tocmai aceea, va rămâne întotdeauna departe de el, fiind vorba despre o putere în care consensul, nonsensul, antagonismele devin toate inoperante, o lume care pulverizează însăși esența noțională a realității. Nu chiar un salt spre metafizic, ci mai degrabă o tentativă ridicolă, comico-patetică, deși orgolioasă, vedem aici. Pentru că poetul nici nu crede cu adevărat într-un *dincolo*, deși nu poate să nu creadă. Existența fără un *dincolo* este absurdă, așa încât poetul va căuta măcar o altă față, schimonosită, șifonată în sarcasme și ironii, pulverizată în viziuni fantastice, a acestei lumi. Dacă nu logosul divin, atunci exuvierea de orice logică. De aceea, nobilul decade, prin ridicolul pretențiilor sale, în bufon, postură care este însă la fel de marcată de patetism, bufonul fiind înduioșător în inocența lui, dar la fel de patetic în pretenții: "He, he mâine dimineață voi prinde un câine roșcat de un picior și rotindu-l deasupra capului ca pe o elice / cu adevărat o să mă înalț la cer" (*Poemul de iarnă III*). Deși uneori nebulul poate fi confundat cu înțeleptul, fiind luat drept clarvăzător: "Acolo era locul de pândă al nebunului/ De acolo a văzut ca un abur subțire timpul care tocmai trecea". Împletirea nobilului cu josnicul, cu trivialul, intermitența de care vorbea Roland Barthes în *Flăcerea textului*, încarcă poezia cu tensiune. Așa cum vocea sacerdotală este coruptă în măreția ei de autoironie, conștiința vie a oricărei aspirații absurde, bufonul va păstra tot timpul și ceva care aduce a măreție misterioasă, tainică, efect provocat de un anumit element surpriză, cum sunt aceste pietricele albastre: "printre picioarele lor să-mi continui nestingherit / jocul meu isteric cu pietricele albastre" (*Cât despre frumusețe*).

(continuare în numărul următor)



Poeme de Jacques Darras

Jacques Darras (n. 1939) este unul dintre poezii francezi cei mai dinamici ai momentului actual. Călător pasionat, organizator de manifestări poetice de anvergură, prezent în foarte multe lecturi publice în câteva țări europene (în anul 2001 a vizitat și România și Clujul) scrie o poezie de amplă respirație, amintind prin suflul poetic de desfășurările frazei whitmaniene, intim legată de spațiile străbătute. Poemele sale, ce nu fac economie de cuvinte, ca pe vremurile modernismului fascinat de orizonturile întregii lumi – la un Blaise Cendrars, Valery Larbaud sau Paul Morand, – evocă fluvii și orașe, ținuturi în care aluviunile diverselor limbi sunt la fel de consistente precum cele ale apelor curgând spre marea comună. A dedicat, astfel, mai multe cicluri – „cânturi” – râului Maye, din nordul Franței, care se varsă, trecând prin Ficardia, în Marea Mânecii (La Maye, 1988, cu adaosuri până în 1999), iar volumul său de versuri *Moi, j'aime la Belgique!* (Eu, unul, iubesc Belgia!, Gallimard, 2001), un fel de replică la textele lui Baudelaire, cu accent polemic, din *Pauvre Belgique* (Biata Belgie), evocă locuri altminteri familiare, apropiate de frontiera franceză și de cea germană. Sunt evocări în care notația reportericească a faptului de viață concret este mereu și intim pusă în legătură cu spațiul cultural – literatură, pictură, muzică.

În foarte mare măsură, discursul său poetic pune în evidență mișcarea însăși de trecere, contaminare, osmoză, dintre faptul trăit și înregistrat ca atare, dintre peisajul natural traversat, cu reperele identificabile pe o hartă, și faptul de cultură, într-o conviețuire familiară,

împinsă până la identificare. Cititorul asistă în felul acesta la nașterea însăși a poemului ca text, substanță maleabilă și mănuită cu dexteritate, adesea în spirit ludic, uzând de posibilitățile unei arte combinatorii exersate, deloc artificioase, fiindcă mișcarea textului, a imaginii, se află mereu conectată la sursa de energie existențială oferită de notația „reportericească”. Este, de altfel, semnificativ faptul că Jacques Darras a introdus formula „Poème Parlé Marché”, a poemului care se alimentează din energia rostirii și a înaintării în spațiu, într-o solidaritate fertilă. “Proza” cotidianului pătrunde în poem alături de discursul reflexiv, trimiterele de ordin intertextual se topesc în fraza poemului, mecanismele prin care se articulează rostirea poetică sunt expuse la vedere. În această privință, lecția unui Francis Ponge, cu ale sale obiecte construite din cuvinte, “objet-objeux” - obiecte-jocuri, rodește în chip original la poetul nostru. E, aici, o miză pe autenticitate, la o vârstă a poeziei în care artefactul estetizant, purist, nu mai poate fi admis, iar poezia își reînnoiește, pe urmele avangardei de odinioară, pactul cu realitatea imediată, cea mai palpabilă.

Ingenios și insiprat “operator al limbajului”, Jacques Darras se lasă, pe anumite porțiuni, greu de transpus într-o limbă străină, căci jocurile de cuvinte de care e mereu atlas nu au cum să găsească perfecte echivalențe în limba-țintă. Fierderile nu sunt, totuși, foarte grave, pentru talmăcitorul român, căci el poate profita de “franțuzismele” abundente în limba noastră, iar ceea ce rămâne intraductibil e în bună măsură compensat de alte straturi de densitate ale textului original. Text destins, totuși, fără crispări și moigă



Jacques Darras

auctorială gravă, ci construit într-un stil ce se deschide – omului cultivat, desigur – cu o mare generozitate.

Să adaug, în completarea acestui profil sumar, că poetul Jacques Darras, care e și profesor la Universitatea Ficardiei, este prețuit de asemenea ca eseist, cu lecturi critice esențiale mai ales ale poezilor englezi și americani, dar și ca om de teatru. În prezent își continuă activitatea prodigioasă de animator cultural, cu precădere în spațiul poetic, și ca director al “Casei Poeziei” de la Paris.

Enigmă la Anvers

De multă vreme îl citeam pe Cendrars¹.
Pe poetul Cendrars.
Locuitorul din Neufchâtel campion la trageri cu
praștia viselor.
Wilhelm Tell din Tall-tale².
New York arcul meu, Moscova săgeata.
Îi citeam poezia ca verificare.
„Pe vremea aceea eram în adolescența mea.”
Am avut multă vreme șaisprezece ani, într-ade-
văr.
Apoi dintr-odată până a ceasului meu elvețian,
nu mai am șaisprezece ani.
Îmi schimb ceasul, descopăr un al doilea
Cendrars.
Precum în sine însuși Wilhelm Tell³.
Pentru sine însuși dublul său.
Romancier călător explorator al memoriei.
Îl urmez ca o umbră Genova Amsterdam
Rotterdam Anvers.
Mă furișez în spatele lui pe străduțele vechilor
porturi.
El mă învață că grăsimea existențială se depune
în locul unde fluviile se varsă-n mare.
De-aici gustul meu pentru populația fosgăitoare
a scoicilor omenești, madrepor Babel în for-
mare, estuar ascultați ascultați cântecul aluviu-
nilor calde!
El îmi arată că noaptea de la Anvers e mai grasă
decât altundeva, cu cheaguri de ulei Rubens.
Că frecventarea lichidelor grele ieșite din trupul
pământului, sudori omenești, păcură picturală
ori spermă provoacă aici ciudate

vâltori.

La care se lipesc câteva picături din sângele lui
Christos negociate cu Maria-Magdalena în
schimbul unei întâlniri sexuale.
După exemplul lui, devin poet.
Izbucnește războiul.
Ca și el, mă angajez în Legiunea străină.
Mi se taie o mână, de un obuz.
Durere?
Te întreb: te doare?
Destul de mult, foarte mult, cu pasiune, deloc
deloc, la nebunie.
Nu mă tânguiesc, nu mă așez pe malul
Escautului ca să plâng.
Nu, nu, cu stânga îmi iau mâna dreaptă care
zace sângerând în iarbă și o arunc în fluviu.
Ia te uită, asta îmi amintește legenda
Mannekinei, fiica regelui Ungariei!
Handwerpen⁴, înseamnă să arunci o mână în
fluviu, îmi spune un flamand în spatele meu.
Nu mă întorc, mulțumindu-i traducătorului cu o
simplă clătinare a capului.
Mâna mea târâtă spre fundul apei se spală, se
purifică, se cicatrizează, iese iarăși la suprafață.
Nu mai e mâna mea, o mână.
E-un sceptor.
Oraș cu cinci degete.
Este Anvers.
Dreptaci, stângaci?
Depinde de malul pe care te așezi.
Twin-handed Antwerpen⁵.
Să te apropii de Escaut venind de la gară prin
Meir apoi Eiermarkt.
Dai în Steenplein.

Dintr-odată ești pierdutpierdutpierdut.
Nici marea nu se vede nicăieri.
Nici fluviul nu așezează în ce sens se duce, dacă
se duce.
Unde-i panta mea, înclinația mea, întrebă fluvi-
ul, făcând pe nelămuritul.
E treaba oamenilor să decidă.
Să se arunce în apă.
E curajoasă, nu-i așa, pentru un fluviu, inver-
sarea asta de roluri?
Ținându-și în față ghidurile cartografice larg
deschise, ei înțeleg că Nordul și marea sunt pe
mâna dreaptă cu brațe deschise mână tăiată.
Că fluviul străbate orașul Sud Nord înainte de a
se împărți în două, cu un braț de-o parte și de
alta a insulei Walcheren.
E dublu, Anversul.
Dublu și fantastic.
Mari fațade albe stil doric zugrăveală scorojită,
ferestre drapate cu perdele de tul opac prin care
nu se mișcă nicio viață.
Cântec metalic al tramvaielor ducând cu ele
bulevardele cu bastoanele lor de orbi, cu electric-
itatea de sus comunicând cu dibuitul gudronului.
Cine sunt eu?
Mă imprim mă dedublez mă copiez mă duplic
mă reproduc în cerneală.
Alias Plantin-Moretus⁶.
Biblie pentru sufletele indigene, Frate al
Spiritalui Liber pentru colegii mei locali.
Căci există două sensuri ale cuvântului „indi-
gen”.
Indigenul de-acolo, indigenul de-aici.
Nu e aceeași indigenitate.
Totul depinde de cine hotărăște asupra sensului.

Sensul unui fluviu poate, dacă hotărâsc eu, să devină fluviu de sens.
 E de-ajuns să inversezi, ranversezi.
 Să Anversezi.
 Anvers, noi avem două mâini.
 Una o poate contrazice foarte bine pe cealaltă întărind-o.
 Anvers, unde-i reversul?
 De exemplu, în spatele gării se află grădina zoo logică.
 Blănuri polare, piei tropicale, păr de la antipozi, strămoșii noștri, verii noștri, ramurile noastre colaterale în hainele lor de natură naturală alcătuiesc aici o pădure ce poate fi exploatată cu imaginația.
 Visul meu particular ar fi: să mă transform în lemurian, cu viteza încetinelii.
 Viteză loc, încetineală Anvers.
 Și vice-anversa.
 Îi cer așadar lui Dumnezeu permisiunea să urc din nou pe creanga filiațiilor.
 În marele tău arbore genealogic, îmi dai voie să trec pe altă creangă?
 De acord spune Dumnezeu, granted?
 (Dumnezeu s-a pus pe învățat limba lui Darwin, ca flamanzii).
 Lemurian proaspăt imigrat, nu fac să se vorbească prea mult despre mine.
 Văd că grădina zoologică a fost plasată lângă gară ca să ușureze repatrierile.
 Invers față de grădina zoologică, deci în locul din Anvers care privește în față orașul, se află tăietorii de piatră.
 Există două feluri de pietre.
 Cele care au preț, cele ce n-au.
 Niciuna nu e la drept vorbind fără preț, unele sunt mai prețuite decât altele.
 Prinsă în închisoarea unui preț, prizonieră a unei prețiozități, o piatră de preț trebuie eliberată.
 E o chestie de gangă.
 Lemurienei mele de nevastă i-ar plăcea să posedă o aqua-marina.
 Ai răbdare, îi spun, voi lua în curând lecții de zbor înalt.
 Ea mă închipuie zburând visător din creangă în creangă pe culmea unei păduri tropicale.
 Să revenim pe pământ.
 Să înaintăm.
 Cutare noapte de iarnă, de decembrie.
 Calendarul se va întoarce spre sine, clepsidra datelor se inversează.
 Mergem prin Anvers de câteva ore, ea și cu mine.
 Tălpile ne ard, foamea provoacă halucinații ochilor noștri, frigul face să ne plesnească voințele.
 Încântarea datorată orașului poate lua forme aspre.
 Umbre ale noastre înșine, începem să ne părăsim.
 Anvers se populează în locul dublurilor noastre fantomatice.
 Afară se interiorizează în noi în afara noastră.
 Repede, să ne scufundăm în primul restaurant ieșit în cale!
 S-a făcut, Perechea Primordială s-a așezat la o masă.
 Deplasare bruscă de decor.
 Unde-s ei, noi?
 Într-un poem de Charles Baudelaire, e evident. „Mobile lucitoare lustruite de ani ne-ar împodobi odaia.”
 În poem, „chambre” rimează cu „ambre”.
 În sufrageria asta, „Decembre” cu „palissandre”.
 Atenție, ce se-ntâmplă?
 Rima se dezlanțuie, rima se eliberează, rima evadează, atenție!

Atenție fâțânilor, broaștele sar, mesele cu resturi, comodele, polițele se ridică pe picioarele lor, pe labele lor!
 Un muget sălbatic străbate grădina zoologică a mobilelor, artificii își cântă din fundul plămânilor dorul de natură.
 În cadrul ușii apare o ospătăreasă inimoasă aducând tacâmuri de argint.
 Monet Manet?
 Ea revine cu o supieră presărată cu un braț de maci.
 Mai reapare o dată cu un papagal din insule pe balansoarul lui, țipând „Arras! Arras!”.
 La a patra apariție o urmează tipograful Gutenberg în persoană, care se îmbarcă de îndată pentru San-Domingo, ține în mână un ziar de hârtie virgină.
 Să fie chemat de urgență medicul geograf Mercator!
 Ne va tipări oare Plantin un dicționar trilingv flamand francez latin?
 Pământul se învârte, camera se învârte, unde suntem?
 În simbolism?
 Prima uzină artizanală în care se fabrică formele simbolismului?
 Să nu ne înfundăm în întuneric, să revenim în plină zi ca să vedem mai clar.
 În ziua următoare, întoarcere în același loc pe aceeași stradă.
 Ei vin să recunoască să regăsească locul văzut în ajun.
 Nu-l regăsesc nu-l recunosc.
 Nu, nu-l vor regăsi.
 Povestea e veridică și adevărată.
 Veridicitatea poveștii are martorii ei.
 Nu l-au găsit, și spun asta.
 Uneori ochii amândurora se aventurează în depărtare, și spun asta.
 Merg spre un oraș se simt ca și chemați de oraș.
 Intră în imagine sunt în ea, sunt ei.
 Deodată apare casa fantomă.
 A cui fantomă-i ea?
 Cine-i fantoma cui?
 Nu au, nu vor avea răspunsul.
 Au întrebarea.
 Vor trăi-n întrebare.
 Vor muri în ecou în ecou în ecou în ecou.

Numind Namurul

II

La om vocea care cântă se-aude sub vocea care vorbește.
 Vocea cântecului e-n adâncul gâtlejului mai aproape de plămâni decât vorba,
 Ea însăși mai spre fațadă, mai în afară, mai aproape de dinți,
 Mai aproape de-afară.
 Vocea cântecului e în spate, mai în spate, în defileul prin care o ia suflul când iese din plămâni.
 Vocea cântecului e ca o climă lăuntrică.
 Un cer interior.
 Suflu și sânge alcătuiesc un soi de microclimat care seamănă puțin cu cel al plajelor de pe litoral.
 Marea, sângele,
 Vântul, suflul.
 Valurile, unda cântecului.
 Cerul, ce ar fi cerul în toate astea?
 Cerul ar fi urechea care ascultă.
 Vocea cântecului e încălzită direct de sângele din



arterele pulmonare.
 Așa se face că oamenii au vocea mai mult sau mai puțin caldă.
 Asta ține de inimă, ține de sânge.
 Iată cât de bine ne informează aparatele telefonul sau microfonul care sunt întrucâtva niște instrumente medicale de ascultat vocea.
 Lămpi, filtre de reperat, de concentrat ceea ce vine în voce cu adevărat din cutiuța pulmonară de rezonanță vocală.
 În afara tuturor paraziților.
 La adăpost de orice interferență externă precum coeficientul de răcire al cuvântului în contact cu aerul
 La fel cu coeficientul unghiului de incidență al pătrunderii vorbei în aer.
 Astfel, luând propriul meu exemplu, observ că în conversațiile obișnuite vocea mea-i surdă.
 Înțeleg, aud că nu-i auzită.
 Înțeleg, aud și că nici nu țin neapărat să fie auzită.
 Un lucru îl explică pe celălalt.
 Păstrez ceea ce e mai cald din vocea mea caldă la căldură-năuntru.
 În cerul ei, în clima mea internă.
 Există o intimitate a vocii.
 O inimitate ascunsă, o sfială a vocii.
 O sfială aproape sexuală ori amoroasă a vocii.
 Nu mă servesc tot timpul cu toată lumea de vocea mea.
 De plaja mea cu valuri vocale.
 De sângele meu.
 Nu sunt un donator de sânge universal.
 Nu sunt un tenor lejer în gângurire neconținută.
 Sunt un bariton clar.
 Barus, în grecește, vrea să spună grav.
 Grav, însă clar.
 Sunt foarte sensibil la barometru.
 Pun mai multă sau mai puțină presiune, căldură în vocea mea, după împrejurări.
 Să ațâț mai mult sau mai puțin cazanul cu aburi.
 Vocea e un organ de seducție.
 Vocea e un organ sexual.
 Ea are aproape forma și atributele lui.
 Organ sexual din înalt.
 La păsări cântecul servește împerechierii.
 Dar la ce servește vocea când ești poet?
 Cărei împerechieri în poate servi poezia?
 Mai ales atunci când nu cântă.

Când nu mai vrea să audă să confunde vocea
cântec cu vocea poezie.
Când se vrea poem ce nu cântă.
Când ar ajunge aproape să creadă că ritmul ei
intern prozodic de nestăvilat e un parazit.
Un parazit al vechiului sânge vestigial.
Însă ce e poezia care-înțelege să nu se lase dusă
de cântec?
Adică de inimă, de sânge, de clima plămânilor?
Poți oare să nu vrei să seduci în poezie?
Fără îndoială, dacă dorești să rămâi burlac.
În burlăcia poemului.
Fără îndoială.
În aceste condiții pudoarea climatică nu mai
ajunge.
Trebuie să faci să scadă barometrul.
Să reglezi diferit cazanul cu aburi pulmonar.
De la pudoare să treci la răceală.
Gregoriană?
Nu e încă destul de riguros!
Îl auzi pe Reverdy⁸?
Dragă Coco, strânge-ți puțin rasa călugărească de
la Solesmes!
Îți depășește cam prea mult intimitatea.
Plămânii tăi se târăsc pe pământ, suprarealist
mic și murdar ce ești!

IV

Nu mai părăsesc Namurul.
Nu nu mai părăsesc Namurul.
Iubind orașul din alte motive decât umbra lui
Henri Michaux⁹.
Sau râsul exploziv al lui J.-P. Verheggen¹⁰.
Care, primul, m-a făcut să-mi deschid umbrela
vocală în direct într-o duminică seara la micro-
fonul postului de radio Namur.
Și nimeni nu mă mai putea opri.
Iubesc Namurul pentru râurile lui, cele două
râuri ale lui.
De-o parte micul Sambre glacial sosind prin
Nord și orașul vechi la poalele unei citadele nu
mai puțin glaciale.
De cealaltă somptuoasa Meuse care-a visat
îndelung în șistul dintre Givet și Dinan
ca o eroină mitologică pre-hercyniană
Muse care dinadins îi întoarce spatele Ioanei
d'Arc și-i umezește nepăsătoare drapelele,
stemele.
Meuse pe care nimeni n-o va mai face să ridice
armele fie și de partea unei femei, fie și de
partea unei sfinte.
Meuse cu memoria carolingiană care se duce
cu-un pas renan, cu un pas târându-se
către o ideală orchestratie simfonică împreună cu
Rinul la Rotterdam.
Îmi place la Namur faptul că râurile lui, Sambre,
Meuse, se înnoadă între ele.
Se înnoadă altundeva și altfel decât într-un imn.
Eu le repun încet pe panta lor poetică.
Cum să repui circulație un râu confiscat de-un
imn?
Lăsați-mă să explic.
Îl mângâi vreme îndelungată.
Îl mângâi nesfârșit de multă vreme.
Asta poate dura mai multe luni, mai mulți ani, o
viață întreagă.
Mângâi râul de-a lungul picioarelor lui făcând
sângele să reia sensul apei, din aval.
Să nu ne înșelăm, asta n-are nimic de-a face cu
ecologia, mai degrabă cu medicina.
O medicină îndrăgostită.
O medicină poetic îndrăgostită.
Care constă în îngrijirea râurilor și a orașelor
cu vocea.
Sau invers.

Cu nuanța că a pretinde să faci să treacă un râu
întreg ca Meuse prin vocea ta dintr-o
singură dată ar ține de gargarismul gargantuesc.
Emfatic.
A nu se confiunda emfaza cu empatia.
Nu, eu mă tratez, ne tratez cu râurile, cu
fluidificarea fluvială.
Transparența asta fluidă care e ca respirația apei
cu mult timp înainte de revărsare.
Și care pare atât de la îndemâna fluviilor din
Nord dintotdeauna.
În cumpătarea lor puțin torențială.
Egală cu sine însăși.
În numai înșelător pașnica lor uniformitate.
Eu caut nu eposul vechi ce le poate fi de ajutor
militarilor și castelilor de soldați ținuți multă
vreme departe de femei.
Nu caut să-l cunosc în adâncime pe Ghilgameș.
Caut jocul lung al insinuării iubitoare cu vocea.
Insistentă, răbdătoare încetinelă a ușoarelor
atingeri vocale sinuoase precum buclele
râurilor când ating rocile, care știu să fie și
încăpățanate când stâncă le stă în cale.
Caut noi motive pentru apă ca să se sprijine
de maluri.
Caut noi împerecheri între vorbe ușoare curgă-
toare și uraganul spontan al cântecului.
Caut un recitativ în intima reciprocitate a
cerurilor și-a climelor.
Caut noi împrejurări ca să fac auzită, fără să fie
ridicată, vocea în poem.
Cine este și de ce mă încântă să numesc
Namurul.
Ca și cum n-aș mai ști dintr-odată cine numește
pe cine, dintre verb și substantiv.
Într-atât frontierele lor se răsfrâng într-o nesecată
meditație de ecouri.
A numi Namurul.
A înam(o)ura numele.

Note:

1 Blaise Cendrars, poet francez de origine elvețiană

(1887-1961). Opera sa poetică a fost reunită în antolo-
gia *Du monde entier au coeur du monde* (Din lumea
întreagă în inima lumii, Gallimard, 2006)

2 Engl.: Mare poveste, proză de aventuri incredibile,
desfășurate în cadru cotidian

3 Aluzie la celebrul vers al lui Stéphane Mallarmé,
„Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change” -
”Precum în sine însuși eternitatea-l schimbă), din
poezia Mormântul lui Edgar Poe.

4 Joc de cuvinte între Antwerpen, numele flamand al
orașului, și handwerpen.

5 Twin-handed (engl.) cu mâini gemene, pereche.

6 Plantin-Moretus, muzeu în Namur, dedicat
tipografilor din secolul al XVI-lea, Christophe Plantin
și Jean Moretus.

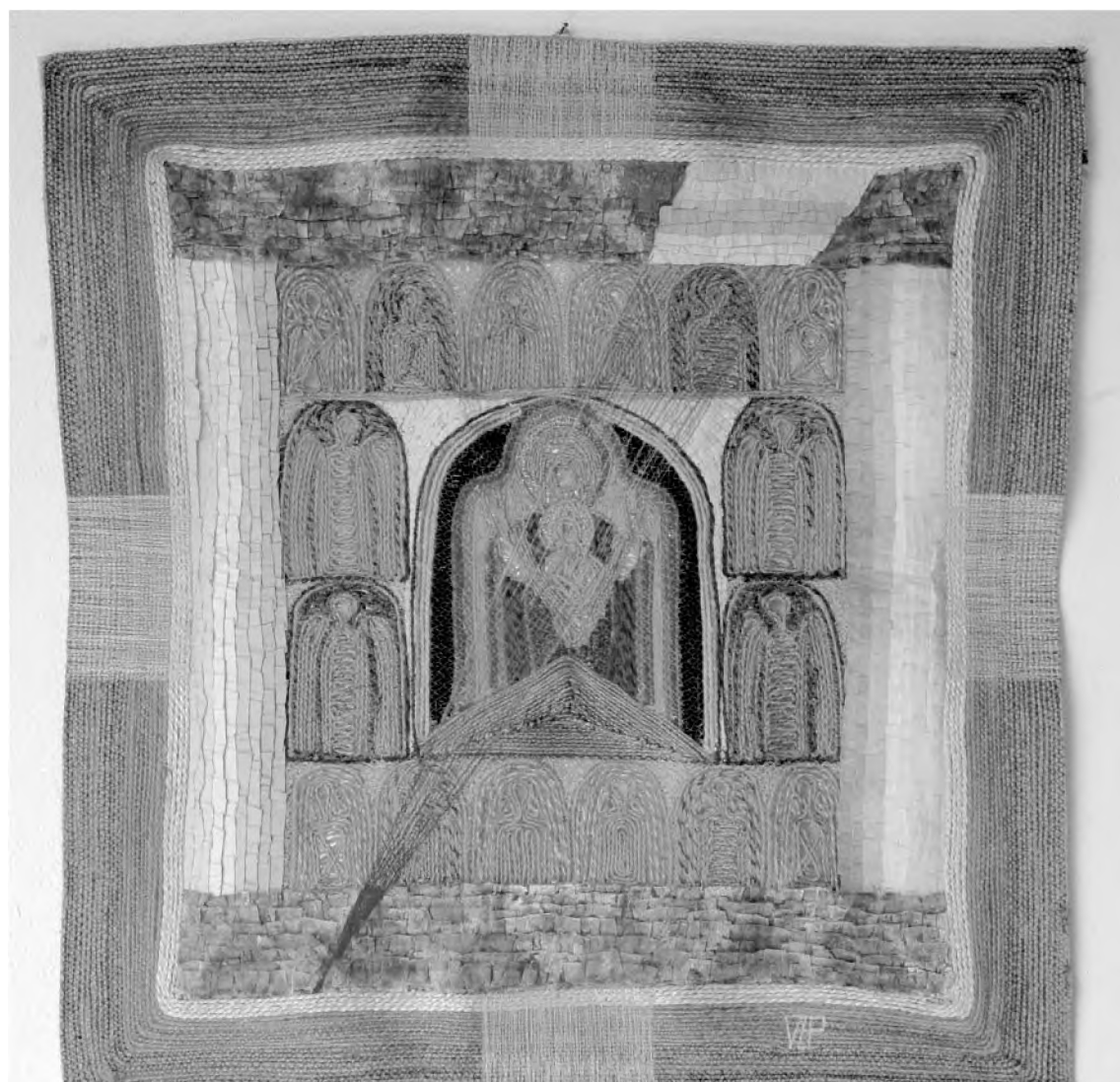
7 Granted (engl.) - admis, aprobat.

8 Pierre Reverdy, poet francez (1889-1960), autor a
numeroase volume de versuri, printre care: *Sources du
vent* (Izvoare ale vântului, 1929), *Ferrailles* (Fiare
vechi, 1937), *Le chant des morts* (1948). O antologie
importantă din opera sa este *Flupart du temps* (Mai
întotdeauna, 1949), des reeditată. Din 1926, se retrăs-
ese la mănăstirea Solesmes, celebră și ca centru muzi-
cal gregorian.

9 Henri Michaux (1899-1984), poet francez de origine
belgiană. Dintre volumele sale: *Mes propriétés*
(Proprietățile mele, 1929), *Plume* (Pană, 1938),
L'espace du dedans (Spațiul dinlăuntru, 1944).

10 Jean-Pierre Verheggen, poet belgian (n. 1942),
foarte popular pentru latura umoristic-ludică a operei
sale. A publicat, între altele, *Le degré Zorro de l'écrit-
ure* (Gradul Zorro al scriiturii), *Ridiculum vitae*
(1990), *Artaud Rimbur* (1994).

Traducere și prezentare de
Ion Pop



Teatrul virgin sau integralmente teatral al lui Eugen Ionescu (II)

Monica Danci

(urmărire din numărul trecut)

Lasuri venind de pe palier („Amedée”), sunete neîntrerupte, fărăme de conversație grotescă („Noul locatar”), clinchete de clopoțel („Cântăreața cheală”), bătaia la ușa vecinilor, zgomote de râșniță de cafea („Victimele datoriei”), soneria telefonului („Rinocerii”, „Amedée”), toate acestea nu constituie decât alte elemente care proliferază în acest teatru prin care mecanismul își face simțită prezența. Realismul inițial din „Noul locatar” se bazează pe variațiile de intensitate ale fondului sonor, care pregătesc publicul spre înțelegerea protagonistului, cu nevoia sa de izolare. În „Amedée”, alunecarea cadavrului se face în progresie printr-o acumulare de trosnituri din ce în ce mai puternice, pe când zgomotele din „Ucigaș fără simbrie” reprezintă semnul prezenței criminalului, care distruge liniștea cetății radioase. Lumea exterioară amenință, învăluie, înăbușă. Ionescu descrie această stare în termeni extrem de sugestivi: „Se făcu în mine un fel de vid... ca în momentul unei separări tragice. Mahalagioaicele ieșiră din curți, îmi sparseră timpanele cu vocile lor stridente, câini începură să latre și eu m-am simțit abandonat între toți acești oameni, între toate aceste lucruri.” („Note și contranote”).

Obiectul este, la rândul său, semnul invers al propriei absențe, el apare pentru a-și demonstra inexistența, prezența lui aparentă dezvăluind realitatea neantului: „Piesa, spune Ionescu, era compusă din scaune goale, (...), ca și cum un vid solid, masiv, cuprindea tot, se instala (...) Era în același timp multiplicare și absență, proliferare și nimic. („Note și contranote”) Într-adevăr, cum ar putea fi oare mai bine exprimată absența dacă nu printr-o cantitate crescândă de scaune goale care se înmulțesc pe platou într-un vârtej vertiginos, nebun, la granița dintre a fi sau a nu fi, a exista sau a nu exista? Sau, dimpotrivă, atunci când materialitatea universală devine coplesitoare, cum poate fi ea redată altfel decât printr-un aflux de mobile într-o încăpere goală, strivind, sufocând personajul („Noul locatar”) sau printr-o proliferare de ouă („Viitorul e în ouă”) și cești de cafea („Victimele datoriei”)?

„Două stări de conștiință fundamentale - declară Ionescu - se află la originea tuturor pieselor mele... Aceste două conștientizări originare sunt cea a evanescenței și cea a greutății; a vidului și a preaplinului de prezență; a transparenței ireale a lumii și a opacității sale... senzația de evanescență provoacă o angoasă, un fel de amețelă. Dar aceasta poate, la fel de bine, să devină euforie; angoasa se transformă deodată în libertate. Bine-nțeles, această stare de conștiință e foarte rară... Cel mai adesea, mă aflu sub dominația sentimentului opus: lejeritatea se transformă în greutate; lumea apasă; universul mă strivește. O cortină, un perete de netrecut se interpune între mine și lume, între mine și mine, materia umple totul, ocupă fiecare spațiu, nimicind sub greutatea ei orice libertate... Cuvântul se frânge...”

Decorul e de o importanță capitală, își are rolul său bine definit și e chiar actorul principal în unele scene, căci acest tip de teatru se bazează în mare

parte pe imagini scenice, imagini-text, deformate uneori, altele incomprehensibile, încercări de transcriere ale universului interior profund al autorului.

Descrierile sunt extrem de minuțioase: „știți, în dormitorul meu am un pat. Patul meu e acoperit de o cuvertură verde. Această cameră, cu acest pat și cuvertura sa verde, se află în fundul coridorului...” În „Rinocerii”, unde Ionescu ne poartă dintr-un târgușor provincial în biroul unei edituri, dramaturgul ne semnalează cu precizie prin intermediul tăblițelor unde se găesc „BĂCĂNIA” sau „JURISPRUDENȚA”.

Decorul ne apare uneori banal, multifuncțional, nelăsând să se prevadă nimic din insolitul care urmează să îl invadeze, ca de exemplu modesta sufragerie, salon, birou din „Amedée”, interiorul mic burghez din „Victimele datoriei” sau cabinetul de lucru, ce servește și ca sufragerie din „Lecția”, cu perdelele sale simple, cu banalele ghivece de flori, bufetul rustic, tapiseria clară, masa care e folosită și ca birou, în timp ce în depărtare se întrezărește cerul de un „albastru cenușiu”. Elementul care face să se prevadă insolitul în „Cântăreața cheală” e adjectivul „englez”, repetat ca o obsesie: „Domnul Smith, englez, în fotoliul său englezesc și pantofii săi englezești, fumează din pipa sa englezească și citește un ziar englezesc, lângă un foc englezesc.” Acest decor e în contrast cu cel sumbru din „Jacques”, care sugerează încă de la început apăsarea: camera e prost întreținută, perdelele murdare. Un tablou ce nu reprezintă nimic e înlocuit în „Viitorul e în ouă” cu „o ramă mare conținând portretul bunicului Jacques, adică bunicul Jacques însuși”. În prima parte din „Setea și foamea”, Jean observă că pereții sunt acoperiți de pete de umezeală. Marie-Madeleine, soția lui, vede în ele „fețe amabile... [...] arbori... flori în vase frumoase”, în timp ce el percepe oameni în agonie, corpuri amputate, monștri necunoscuți și bolnavi. De altfel, în piesa aceasta apare și spațiul închis, care se schimbă și totuși rămâne același, „locul din care nu se mai poate pleca”.

În unele decoruri de început, platoul e gol sau aproape gol, cum e încăperea fără nicio mobilă din „Noul locatar” sau sala cu pereți circulari din „Scaunele”, în timp ce în „Ucigaș fără simbrie” scena e vidă la ridicarea cortinei și Arhitectul aduce el însuși două scaune și o masă. Aici nu este vorba neapărat de o absență a decorului, cât de unul invizibil, și anume de o cetate miraculoasă ca cea la care se face referire în „Victimele datoriei”, căci în aceste piese există numeroase referiri la spații din afara scenei: „cetatea miraculoasă... sau o grădină miraculoasă, o fântână cu jocuri de apă, flori de foc în noapte”, dar și la obiecte absente care pretind că sunt prezente: ceaiul invizibil pe care îl beau personajele din „Scaunele”, rampa imaginară de care se sprijină Choubert, didascaliiile din „Lecția” precizând că: „Profesorul se va ridica de la masă, va scrie pe o tablă inexistentă cu o cretă inexistentă.”

Ionescu ne precizează că „decorul din al doilea act al „Ucigașului fără simbrie” e greu, urât și contrastează puternic cu absența de decor sau cu decorul făcut numai din lumină din primul act”, pe când cel din „Amedée” atinge tot în al doilea act o

strălucire magnifică, stranie, făcând loc unui simbolism înăbușitor: în jumătatea dreaptă a platoului umplut cu mobile aduse din camera din stânga, ușa este blocată de picioarele mortului, în timp ce o cantitate de ciuperci enorme ocupă o mare parte din partea stângă.

Finalul piesei „Regele moare” vine cu un artificiu care, contrastând cu schema generală, golește în întregime scena: dispar progresiv ușile, ferestrele, pereții sălii tronului, până când nu mai rămâne decât regele așezat pe tron, scaldat într-o lumină care nu e nici cea a zilei, nici cea a nopții, care se face și el nevăzut, încetul cu încetul, în întuneric.

Tematica luminii e comentată de Ionescu în întrevederile sale cu Claude Bonnefoy: „Lumina e lumea transfigurată. E, de exemplu, primăvara, metamorfoza glorioasă a drumului noroios din copilăria mea. Deodată, lumea dobândește o frumusețe inexplicabilă. Când eram mic, aveam rezerve de lumină. Dar încep să scadă. Merg spre noroi...” Tot el povestește: „Aveam în jur de șaptesprezece sau optsprezece ani. Eram într-un oraș de provincie. Era în iunie, spre prânz. Mă plimbam pe una din străzile acestui târgușor liniștit. Brusc, am avut impresia că [...] mă aflu într-o altă lume, mai a mea decât cea veche și infinit mai luminoasă. [...] Mi se părea că cerul devenise extrem de dens, că lumina era aproape palpabilă, iar casele aveau o strălucire pe care nu o mai văzusem niciodată, o strălucire neobișnuită, într-adevăr eliberată de obișnuință [...] Am simțit o bucurie enormă, am avut sentimentul că înțelesesem ceva fundamental [...] În acel moment, mi-am spus: „Nu-mi mai e teamă de moarte” („Teatru complet”).

După părerea lui Claude Bonnefoy, există întotdeauna două tipuri de personaje, cel care nu crede și cel care crede în lumină, cum e, de exemplu, personajul din „Ucigaș fără simbrie”, care în primul act se crede pentru scurtă vreme salvat de aceasta. Fie că ea e verde, învăluitoare, vie, rece, caldă, felul în care Ionescu își reprezintă pe scenă propria lume, proiecția lumii sale mentale necesită întotdeauna o strălucire ireală puternică.

Dacă personajele din „Victimele datoriei” se simt scăldate în lumină și „mirate” că există, în „Amedée” aceasta e asociată infinitului: „Buchete de zăpadă înflorită, copaci în cer, grădini, preerii... domuri, capiteluri, coloane, temple... [...] și spațiu, spațiu infinit!”

În „Jacques și supunerea”, decorul sumbru de la început se va transforma prin ecleraj în scena seducției, pentru a deveni spre finalul aceleiași scene verzuie, apoi și mai întunecat. Bătrâna din „Scaunele” aprinde lampa care are, de asemenea, o strălucire verzuie, în timp ce Sosirea Împăratului e acompaniată de o lumină vie, ca un foc de artificii. Lumina din „Amedée” e rece, puternică, învăluitoare, ca și cea din primul act al „Ucigașului fără simbrie”: „e o lumină foarte puternică, foarte albă; există această lumină albă dar de asemenea și albastrul cerului strălucitor și dens. Astfel, după gri, eclerajul trebuie să joace pe acest alb și acest albastru, ele constituind singurele elemente ale acestui decor de lumină. [...] Albastrul, albul, liniștea, scena vidă trebuie să creeze o impresie de calm straniu”. Jocul obscurității și luminii face ca în al doilea act lumina gri a bulevardului să se substituie clarității și tot eclerajul face să apară pe fond forma vagă a unui bazin. Același procedeu, prin care personajele apar și dispar, e prezent și în „Victimele datoriei”, când Polițistul întreabă: „Îi vezi umbra neagră decupându-se în lumină? Sau poate silueta luminoasă decupându-se în întuneric?” dar și în „Noul locatar”, în care ultima replică a Domnului este „Mulțumesc. Stingeti”, pe platou fiind obscuritate completă. În ceea ce privește „Lecția”, Ionescu însuși descrie

finalul accentuat de proiectoare de la Lausanne: „Regia era foarte interesantă. Proiectoarele decupau pe perete umbrele celor două personaje, ceea ce crea o impresie foarte puternică, mai ales când priveam inversarea situației, fata cuminte care era în final pompată de această specie de păianjen care era profesorul. Era mai mult decât un viol, era vampirism.”

Conștiința convenției nu dispare niciodată de pe scenă. Cu privire la personaje, ceea ce îl deranjează pe Ionescu e însăși prezența pe platou în carne și oase a actorilor, corpul lor material: „Prezența lor materială distrugea ficțiunea. Parcă erau acolo două planuri ale realității, realitatea concretă, materială, sărăcită, golită, limitată a acestor oameni vii, cotidiani, mișcându-se și vorbind pe scenă, și realitatea imaginației, ambele puse față în față fără să se suprapună, ireductibile una la cealaltă: două universuri antagoniste nereușind să se unifice, să se confunde.” („Note și contranote”) În alt loc, el declară: „Îmi displac obrajii fardați ai eroului. Nu suport nici picioarele groase alte tinerei ingenue. Nici costumul cârpit al Prințului Fermecător. Nici suflerul. Aceste opere reprezintă pentru mine un fel de lipsă de libertate.” De aceea, Ionescu cel fascinat de teatrul de marionete își duce personajele în planul dezarticulării ca în „Scenă în patru”, în care Doamna, smucită din ce în ce mai violent de pretențiile ei, își pierde mai întâi pantofii, o mânășă, pălăria, fusta, apoi brațele, un picior, sânii.

Interpretările „clasice” susțin că personajul lui Ionescu reprezintă manifestarea unei tendințe: instinctul sexual („Jacques sau supunerea”), „micul burghez” („Cântăreața cheală”), individul „contaminat” de isteria generală („Rinocerii”), libido dominandi („Victimele datoriei”) și că, în ceea ce privește cuplul, dramaturgul recurge cel mai adesea la personajele tip ale menajului burghez: Domnul și Doamna Smith, Amedée și Madeleine, Choubert și Madeleine, Bătrânul și Bătrâna, familia Jacques, profesorul și bona (care e și soție și mamă). Femeia joacă în general rolul de „suporter” al soțului, e admirativă dar tiranică, fidelă și infidelă în același timp, aliind uneori grația și frumusețea cu un anume „savoir faire”, așa cum procedează tână angajată ideală Dany-Daisy de care e îndrăgostit Béranger. Personajul și-a pierdut stabilitatea și coerența, e interșanjabil, nu se mai supune principiului non contradicției: în „Jacques”, Ionescu ne obligă să percepem diferența în identitate (nimic nu ne ajută să o distingem pe Roberta 1 de Roberta 2), iar în „Cântăreața cheală” identitatea în diferență (cei doi Martin sunt soț și soție deși ei se credeau străini unul față de celălalt), în timp ce Choubert din „Victimele datoriei” se transformă într-o înspăimântătoare varietate de „euri” mai mult sau mai puțin coerente.

Dincolo însă de aceste interpretări, care pleacă de la premisa că personajul ionescian și-a pierdut autonomia de individ, devenind încarnarea unei tensiuni, Gelu Ionescu pune problema personajului specific victimă a mecanismului, toate celelalte prezențe de pe platou nemaifiind în ceea ce privește conflictul decât niște „obiecte scenice”, personaje-obiect care ajută „mecanismul” să funcționeze, acompaniind supunerea „eroilor” și dând în același timp o vagă iluzie de imparțialitate, chiar de solidaritate cu aceștia. Femeile revendicative ale lui Choubert sau Amedée, regina Maria și toate celelalte personaje din „Regele moare”, Edouard din „Ucigaș fără simbrie” formează o masă maleabilă care compune un fond oscilant, necesar spectacolului. Capacitatea lor de adaptare, extrema labilitate, constituie semne ale gregarității care le consumă, distrugând destinul individual. Personajul se află astfel în centrul unui sistem de opoziții care îl depășesc și îl anulează. De aceea, el nu va ajunge niciodată la conștiința unui erou tragic. El nu poate deveni un titan, căci îi lipsește grandoarea, libertatea

fiindu-i provizorie. El nu e decât o existență minoră, fără vârstă, care vine dintr-un loc nedefinit, starea lui agonică având întotdeauna o veleitate penibilă. Tragedia se naște dintr-un conflict între forțe compatibile, egale. Piesele lui Ionescu tind, în absența acestui echilibru, spre comedie. El practică în ceea ce privește personajele sale și aparițiile lor un soi de „democratism funciar”, căci nu există purtători de cuvânt, nici preferințe, personajele nefiind selectate. Ideile cele mai serioase ale autorului pot ieși din gura oricărui dintre acestea, gândurile nobile aliindu-se cu cele mai mari neghiobii.

Comicul de limbaj e prezent la fiecare pas: Domnul și Doamna Smith își reproșează a ceeași lucruri, distrugând diferența dintre sexe, Logicianul reia silogisme seculare în feluri curioase, Daisy se adresează unui perisodactil ca unui pisoiaș, eleva a învățat pe de rost toate rezultatele posibile ale tuturor înmulțirilor posibile, regele se plânge: Regele: [...] Rasolul a murit... a dispărut din univers. Nu mai există rasol./ Garda: Rasolul e interzis pe tot parcursul țării.” Incongruența și aiureala survin la fiecare replică, dramaturgul mizând pe jocul cu cuvintele, cu imaginile, pe excentricitatea sistematică, pe plăcerea descoperirii, a surprizei.

Ionescu simte o satisfacție deosebită atunci când se amuză de personajele sale, folosind din plin efectele scenice: bunicul face din cadru semne amicale cu capul, cadavrul crește „în progresie geometrică”, barba mortului se desface ca o parașută ridicând protagonistul în aer, Jean extrage din buzunar, asemeni unui iluzionist, o cravată, un pieptene și o oglindă, un rinocer apare de nicăieri, strivind o pisică a cărei proprietară va purta doliu, camaradul care are un defect de pronunțare și-l ascunde cu ajutorul pălăriilor. Farsa însoțește caricatura și deriziunea, situată la intersecția dintre insuportabil și râsul mecanic, nebul.

„În ceea ce privește acțiunea și cauzalitatea, - spune Ionescu - nici să nu mai vorbim... Fără dramă și fără tragedie: tragedia devine comică, comicul e tragic și viața devine veselă...” De altfel, „Cântăreața cheală” ne amintește de Marx Brothers, schema fiind identică cu cea din comedii de moravuri și din vodeviluri: cuplurile își fac vizite, bona seamănă dezordine, un personaj mai degrabă marginal dă totul peste cap. Numai că această simplitate a formei generale ce pare favorabilă coerenței piesei e fără încetare amenințată de comportamentul imprezizibil al personajelor sau bruiată de elemente insolite. Absența soților Smith, de exemplu, ar trebui să contribuie la progresul acțiunii sau să informeze spectatorul în legătură cu vreun fapt important pe care aceștia îl ignoră. În schimb, ei revin fără să se fi întâmplat nimic, în aceeași ținută în care plecaseră cu scopul de a-și schimba hainele.

„Toate piesele care au fost scrise din Antichitate și până în prezent nu au fost niciodată decât polițiste. Teatrul n-a fost întotdeauna decât realist și polițist.” susține Ionescu. Pentru a face teatru este nevoie de o idee foarte simplă, o singură obsesie, o progresie simplă, foarte clară, evidentă, iar în loc de deznodământ, o rezolvare catastrofică printr-o izbucnire convulsivă. Această înlănțuire fortuită, care exclude o relație de tip cauză-efect, răspunde exigenței însăși a mesajului: existenței repetitive, așa cum este ea percepută din exterior sau puseului inconștient structurat, așa cum știm de la Freud, după modul repetiției, le răspunde, printr-un isomorfism riguros, o compoziție teatrală ea însăși repetitivă. Ionescu alege compoziția care se bazează pe asocierea de idei și de sunete, traducând traseul gândirii analogice. „Noul locatar”, de exemplu, e o demonstrație a posibilităților teatrului pur: conceptele de personaj, conflict, intrigă construită au fost abandonate și totuși piesa rămâne o dramă cu un suspans crescând și cu o forță emoțională și poetică extraordinară.

Dacă în piesele în care predomină limbajul „acțiunea” se bazează pe dorința fiecărui personaj de a-și impune prin forță propria serie de fraze, mecanismul dramatic al pieselor mai lungi, mult mai frecvente spre sfârșitul perioadei de creație, se bazează pe schema: agresivitate, încercare de „debarasare” de aceasta, supunere.

Mai întâi ni se prezintă o existență anodină, anostă, animată puțin de îngrijorările cotidiene, vag plictisitoare: banalele nemulțumiri ale unui cuplu („Victimele datoriei”), reproșurile pe care un prieten le face altuia cu privire la o viață neglijentă („Rinocerii”), un soț căruia nu-i place casa pe care soția a ales-o ca domiciliu („Setea și foamea”), cineva vizitează un cartier nou, în care speră să locuiască („Ucigaș fără simbrie”). Precaritatea echilibrului e aproape imperceptibilă când, brusc, un prim semn atrage atenția: anomalia. Surpriza se insinuează rapid și aberația intră în scenă, tulburând plătitudinea și declanșând neliniștea: tranchilitatea unei zile obișnuite de duminică e întreruptă de galopul unui rinocer, în apartamentul lui Choubert apare un agent de poliție excesiv de politicos, cartierul vizitat, de o stranie pustietate, conține un cadavru, casa închiriată e frecventată de fantome. O amenințare începe să se facă simțită și devine subit o realitate scenică presantă. Anomalia nu e un accident, cum s-a dorit să se creadă, ci primul semn distinctiv al unui sistem agresiv care distruge imediat calmul atmosferei precedente. Semnul aberant forțează personajul să ia o primă atitudine. Acesta caută o soluție dar, cum nu are vocație tragică, el încearcă în majoritatea cazurilor să înșele mecanismul, să îl deruteze. Nimic nu i se pare încă pierdut. Scandalizant da, însă nu irecuperabil. Supus torturii, Choubert evadează în inconștient. Asistența intră pentru moment în joc, dar agresorul își reia scopul: „Caută-l pe Mallot!” Instinctul de conservare apare brusc și la Béranger atunci când asistă la transformarea prietenului său, Jean, acesta izolându-se în casă pentru a nu deveni și el, la rândul său, rinocer. Nici lui Béranger din „Ucigaș fără simbrie” nu îi e teamă de moarte, în timp ce regele Béranger, care află că va muri într-o oră și jumătate, încearcă în cea mai explicită și cea mai alegorică piesă a lui Ionescu să se folosească de toate prerogativele sale pentru a opri timpul, pentru a-i încarcera pe toți cei ce par să fie complici ai morții, pentru a obține încă un răgaz ce se dovedește a nu mai fi posibil. Contrar celorlalți „eroi”, Amedée parcurge această etapă a destinului comun „fortându-se” să se debaraseze prin complacere, apărându-i posibilă o coabitare cu cadavrul.

Însă mecanismul odată instalat își îndeplinește impecabil menirea, fără oprire sau întârziere, căci el nu se definește decât prin perfecțiunea funcționării sale progresive și prin eficacitate. Din ce în ce mai limitat, asediat, personajul ajunge la panică, apoi la perplexitate. Gesticulația sa ia proporții, agitația sa e tot mai crescândă și mai neputincioasă. Pare că tocmai această rezistență a sa, indecisă și haotică, îi grăbește sfârșitul, fiecare reacție a sa certificând impresia de colaborare cu mecanismul gregarizării, prin care toate destinele individuale se șterg și se anulează. Asistăm astfel la o supunere prin violență, singurul „conflict” fiind acela prin care personajul se opune mecanismului.

Bulversând orizontul de așteptare al spectatorului prin refuzul unui sens imediat, în dubla sa accepțiune de semnificație elaborată și de evoluție spre un final, teatrul lui Ionescu e unul al tacticilor de șoc și al reacțiilor instinctive, al catastrofei care, într-o lumină eclatantă, vine să deșire vălul înșelător al cotidianului, cu torpoarea și stupiditatea sa mecanică ce ne ascunde de noi înșine. „Nimic nu mi se pare mai surprinzător decât banalul”, susține „acest omuleț surzător, cu o față de clown, cu ochi mari, rotunzi și triști, prietenos și primitiv” care, ne spune Martin Esslin, își traduce „temerile și visele în poezie teatrală vie”.

Școala de la Baia Mare

Vasile Radu

(urmare din numărul trecut)

III
 Dorința de a aprecia fenomenul băimărean ca pe un centru artistic a cărui dezvoltare istorică transcende limite spațiale și stilistice, precum și autoritatea paternală a unor maeștri duc la pierderea calităților artistice de grup dobândite prin exercițiul unei creații inspirate de profesori sau precursori comuni, emblematici, dar și a artificului unei vieți desfășurate în comunitate, printr-o stimulație reciprocă. Este exemplar efortul solitar susținut de infatigabilul Tiberiu Alexa, directorul Muzeului Județean de Artă Centrul Artistic Baia Mare, de a recompune în timp puzderia de fragmente, așchiile de dovezi, petelele de culoare, informațiile disperate prin care să se reconstituie peste timp arcul unei permanențe artistice la Baia Mare. Ținta sa este de a strânge sub corolarul actualității densele urme de civilizație vizuală pe care memoria inertă a timpului istoric le face să scape de sub straturile umbrelor trecutului, descompuse, defrișate de o modernitate insolentă, zgomotoasă și turbulentă, cu ambiția ostentată și provocatoare de a așeza pe fruntea municipiului de la miazănoapte vechea diademă de valori clasicizate, alegând, cu nimic mai prejos, printre ele, noile opere ale artiștilor în viață. O proiecție de o stupefiantă îndrăzneală care dă întregii sale lucrări prelungirea fantastă a unei realități istorice de o derutantă complexitate, în măruntaiele căreia nu ezită să pătrundă cu abilitățile suptele, cu aspră tenacitate.

Scotocitor asiduu al arhivelor românești sau străine, locale sau cosmopolite, cercetătorul dispune de logica emergentă a articulării faptelor istorice și a semnificațiilor acestora, pentru a le vedea în lumina lor cea mai bună: o axă *sui-generis* care leagă Munchenul de Budapesta și Baia Mare, al cărei transfer de substanțialitate pornește din metropola bavareză pentru a se deversa în nordul maramureșan. În cartea sa - *Centrul Artistic Baia Mare. "Artiștii Școlii Hollósy" (1896-1901). De la Henriette Abramovits la Max Buri*

(Baia Mare, 2004) - aprofundează studiul primei etape a fenomenului cunoscut în timp sub numele generic de Școala de la Baia Mare, într-o sistematizare laborioasă, mult mai eficientă și conceptualizată a grupului primilor protagoniști rezidenți, sub păstoria lui Simon Hollósy, în urbea de pe Valea Săsarului, de sub Dealul Florilor. Sedus încă de o formulă *transdisciplinară* - prin care combină *investigația și analiza critică a izvoarelor documentare cu evaluarea istorică și cu aparatul lexicografic* - descoperă, dincolo de metodă, o lume profund cosmopolită, reunită aici din aproape toate zonele Europei Centrale și de Răsărit, dar și de prin spații occidentale [...], care se mișcă cu uluitoare mobilitate fizică și intelectuală prin întregul areal cultural european. O prezență instituțional-artistică de esență transnațională!

Dar, așa cum vechile mine de aur epuizate de zăcământ sunt abandonate, dovada splendorilor exploatate migrează și nu poate fi reconstituită decât după formele hăurilor metalifere sau după registrele care consemnează munca și plata ocnașilor. Arhivele rămân seducătoarele forme care reinvie nălucile acestora. Exersat pe un astfel de teren mișcător, Tiberiu Alexa *adulmecă* mereu alte prezențe incerte, deslușește urmele altor autori prezenți în epocă la Baia Mare, apărându-i mereu în față, descurajant, semnul întrebării care se ridică în absența operei autorilor pe teritoriul studiat. Pornind de la o urmă documentară a artistului și nu de la opera recuperată, există mereu riscul ca demersul de lucru să se încheie printr-un supliciu al deziluzionării, dar acest risc apare ca inerent. Din fericire, în ultimii ani aspecte noi ne dau certitudinea schimbării. O dată, prin prezența în 2008, la Miercurea Ciuc, a impresionantei expoziții de artă băimăreană semnată de autori maghiari de referință (însoțită de catalogul *A Nagybányai Művésztelep*, Boros Judit și Szűcs György, Budapesta, 2008). Dar, cel mai important lucru este ecoul cercetărilor lui Alexa prin organizarea expoziției de la sediul muzeului băimărean intitulată *Achiziții și donații recente*



Ipolit Strâmbu, *Târg din Baia Mare*, patrimoniul Muzeului Județean de Artă Centrul Artistic Baia Mare

din patrimoniul muzeului (2007-2009).

În mod cert, o realizare superioară care încununează ani de cercetare asiduu. Concluziile sunt pe măsură: vorbind despre caracterul transnațional al acestei grupări, se redescoperă punctele comune care legau prezențe diferite la Baia Mare, active, de această dată, și în perimetrul tradițional al artei românești. Descoperim astfel legăturile estetice de o fermecătoare sensibilitate care apropiau artiști români - precum Grigore Negoșanu, Tasso Marchini, Letiția Munteanu, Octav Angheluță, George Demetrescu Mirea, Ipolit Strâmbu, Petru Abrudan, Arthur Verona, Dan Băjenaru - de notabili rezidenți ai școlii băimărene - Réti István, Thorma János, Belányi Viktor, Ziffer Sándor, Ferenczy Valér, Iványi Grünwald Béla, Jándi Dávid, Boromisza Tibor, Glatz Oszkár - sau de mult mai puțin cunoscuții Kober Leonhard sau Ratzka Arthur.

Dificultatea recuperării constă că această școală de pictură intimistă modernă a fost repudiată de administratorii culturii comuniste care au urmat după 1945, această artă rămasă fără stăpân fiind apreciată în schimb de către cei care aveau conștiința valorii ei, chiar numai ca valoare națională. Astfel, operele școlii *s-au topit*, au dispărut treptat în colecții private sau în muzeele străine, refacerea istoriei acesteia întâmpinând dificultăți insurmontabile, conștiința colecționarului și a negustorului privat fiind mai alertă, mai disponibilă la nou și insolit decât cea a funcționarului de stat, probabil competent și responsabil, dar, infinit mai lent în mișcările sale de recuperare istorică a unor artiști decât colecționarul privat. Astfel, statul comunist român a rămas inert în fața schimbărilor de optică artistică și culturală europeană, fiind mai mult preocupat de ineptia propagandistică a realismului socialist pe care o patrona cu vigoarea unui mecenat. Pictura intimistă a Școlii de la Baia Mare s-a scurs treptat pe canale oculte spre acei beneficiari care îi cunoșteau coeficientul de noutate și modernitate.

Astăzi, din perspectiva reordonărilor estetice, de recuperare a modernității târzii central-europene, istoriografia românească a ajuns din nou pe ultimul loc în recuperarea acestui tezaur artistic. Cu atât este mai important gestul îngrijorat al responsabilității sporite care rezumă activitatea Muzeului din Baia Mare, acela de a-și propune, în mod preventiv, abordarea globală a fenomenului artistic local, fără riscul de a pierde pentru viitor prezențe artistice notabile, cum sunt cele cartografiate deja prin cercetarea băimăreană pe lângă mai vechii Vida Gheza, Traian Bilțiu Dăncuș, Mihai Olos, a mai tinerilor *autohtoniști* Dorel Topan, Ioan Anghel Negrean, Alexandru Duma, Dorel Petrehuș, Nicolae Suci, Traian Achim.



Sándor Ziffer, *Peisaj băimărean*, patrimoniul Muzeului Județean de Artă Centrul Artistic Baia Mare

interviu

...cred că realitatea prezentă statuează o condiție mediocră și marginală pentru instituția muzeală...

de vorbă cu Tiberiu Alexa, directorul Muzeului Județean de Artă Baia Mare

Vasile Radu: - Cum definiți condiția muzeului de artă în societatea românească actuală?

Tiberiu Alexa: - Dacă înțeleg eu bine substanța întrebării, atunci ar trebui propuse două răspunsuri, desigur complementare, dar totuși distincte, cu referire la: a) identificarea statutului/condiției pe care societatea românească de azi o asigură în mod concret muzeului de artă; b) proiectarea unui program (model?) privind statutul optimal și realist pe care muzeul de artă l-ar putea/ar trebui să îl dobândească (să îi fie asigurată?) în societatea românească cândva în viitorul mai apropiat și mai îndepărtat. Cum s-ar vedea cele două răspunsuri în clipa de față? În ceea ce mă privește, cu tot cu subiectivitatea inerentă, enunțul, opiniile mele conturează imagini mai degrabă cenușii: cred că realitatea prezentă statuează o condiție mediocră și marginală pentru instituția muzeală, în vreme ce, pentru viitor - cel puțin pentru viitorul apropiat!, nu se întrezărește deocamdată conturul unui program (model?) de relansare.

Acum, trebuie subliniat apăsător faptul că problematica în sine este extrem de complicată și complexă, mai ales în contextul freneticilor eforturi care tind să redesezeze, să redefinaască, în ultimele două decenii, structurile sisteme globale, sectoriale și instituționale din societatea românească actuală. Muzeul ca instituție și muzeografia ca disciplină de specialitate nu figurează încă (din păcate?) pe agenda marilor dezbateri de pe scena publică în corelație cu noua societate românească, în corelație cu nevoile, cu așteptările și dorințele acestei societăți care, ea însăși, se află astăzi în plin proces de redefinire de sine. Nu este mai puțin adevărat că asupra muzeului apasă presiuni puternice și adeseori contradictorii care vor impune, cu siguranță, ajustări, transformări, modificări. Cu ce prețuri, cu ce consecințe? E greu de făcut predicții acum, în plină criză și în contextul acestor interminabile și mereu reluate procese de „reformare”, „reorganizare”, „restructurare”, care vin să „repună” în discuție, din x în y ani, principalele condiționări ale instituției muzeale: profilul, identitatea, finanțarea, sarcinile prioritare, resursa umană, regimul și cadrul juridic de funcționare.

Prin tradiție, muzeului și muzealizării îi revin câteva funcții esențiale în relație cu patrimoniul cultural și cu misiunea sa socială: teaurizarea (identificarea, achiziționarea, conservarea, restaurarea, păstrarea), studierea/cercetarea, valorificarea (expozițională, publicistică, mediatică, comercială), promovarea educațională (informativă, formativă, de socializare, de divertisment). Îmi este greu să cred că viitorul, chiar cel îndepărtat, ar putea impune modificări substanțiale asupra acestor funcții. Sigur că ponderea lor, ierarhizarea internă ar putea „suferi” reasezări semnificative. Bunăoară, astăzi muzeului i se solicită o tot mai consistentă întărire a funcțiilor de socializare și de divertisment. Cu siguranță, însă, instituția muzeală va fi tot mai strâns legată, tot mai „dependentă” de comunitatea, de potențialul și destinul comunității în care ființează. Și „în bine”, și „în rău”! Până la urmă, nu e greu să ne punem întrebări, spre exemplu, despre cum vor arăta și cu ce probleme urmează să se confrunte muzeele noastre în urma prevăzutului proces de reorganizare administrativă „regionalizantă” a țării, atunci când descentralizarea „pe verticală” va fi dublată de o „recen-

tralizare” pe orizontala geografică (în 8, 12, 16, 21 sau câte regiuni se vor naște!).

Într-o măsură substanțială, cele rostite mai sus se regăsesc fidel în cazul muzeului nostru băimărean.

V.R. - Care este politica Muzeului de asigurare a resurselor de dezvoltare?

T.A. - Ca instituție independentă, Muzeul Județean de Artă «Centrul Artistic Baia Mare» este o unitate foarte tânără, înființată în octombrie 2006 de către Consiliul Județean Maramureș prin reorganizarea fostului Muzeu Județean Maramureș. Colectiionarea muzeală a patrimoniului artistic produs în celebra „colonie de artă de la Baia Mare” a început prin 1898; în 1961 s-a constituit juridic „colecția de artă românească modernă și contemporană”, care apoi a funcționat ca „secție de artă” în cadrul unui muzeu cu profil compozit (istorie și arheologie, etnografie și artă populară, mineralogie, artă, case memoriale). Un firesc proces de „criză de creștere” s-a repercutat profund negativ în evoluția muzeului de artă după 1990, așa încât descentralizarea internă s-a dovedit a fi singura soluție firească în 2006. Reorganizarea nu a fost simplă, au fost și au mai rămas voci care nu împărtășesc opțiunea descentralizării, deși rezultatele efective susțin cu forța argumentelor concrete caracterul benefic al funcționării muzeelor independente.

În ceea ce ne privește, Muzeul Județean de Artă «Centrul Artistic Baia Mare» cunoaște în clipa de față o evoluție pozitivă accelerată, după trei ani independenți și trei bugete proprii reușind să facem progrese substanțiale în finalizarea etapei de „redresare”. După părerea noastră, câștigul cel mai notabil și vizibil îl reprezintă campaniile de îmbogățire accelerată a patrimoniului muzeal prin achiziții și donații. În trei exerciții bugetare, resursele asigurate cu generozitate și responsabilitate de Consiliul Județean Maramureș ne-au pus la dispoziție aproximativ 9 miliarde de lei vechi (900.000 RON) pentru achiziții. Pe această cale, dimpreună cu donațiile atrase, patrimoniul nostru muzeal s-a îmbogățit cu peste 1400 poziții de inventar (256 piese de artă băimăreană istorică și contemporană; peste 1150 piese de fond documentar și memorialistic) ce provin din țară (București, Baia Mare, Oradea, Cluj-Napoca) și din străinătate (Ungaria, Germania, Israel). O parte din lucrările de artă achiziționate sunt prezentate public în actuala expoziție tematică «Achiziții și donații 2007-2008».

În mod normal, programul managerial prevede ca din 2010 să înceapă „etapa dezvoltării”. Resursa bugetară va trebui să aducă pe mai departe principalul aport financiar la programele și proiectele viitoare. Prognozăm, totuși, și înscrierea în circuitul atragerii de surse alternative prin programe interne și externe, în măsura în care celălalt factor esențial de dezvoltare - „resursa umană” - ne-o va permite. Or, în condițiile date, în acest domeniu ne confruntăm și noi (precum multe alte muzee) cu dificultăți reale. Pe de o parte, blocarea ocupării posturilor vacante în 2009 și 2010 produce o „înghețare” a împlinirii și profesionalizării resursei umane care, nu am nicio îndoială, își va arăta cât de curând efectele negative. Pe de altă parte, oferta de specialiști existentă acum pe piața de resurse umane este îngrijorătoare. Personal, nu pot pricepe motivele pentru care specializarea „istoria artei” din cadrul Universității clu-

jene (Facultatea de Istorie) nu s-a putut dezvolta într-un program educațional academic strict specializat (de tipul istoria și teoria artei) și cu deschidere masivă înspre formarea de istorici și teoreticieni de artă orientați către arta modernă și contemporană. Adică, tocmai înspre acel tip de expertiză profesională de care muzeele noastre de artă au atâta nevoie în clipa de față! Așa că, cel puțin deocamdată, optimismul ponderat poate fi expresia unui maximum (și binevoitor!) orizont de așteptare pe termen scurt și mediu, și operațional într-un sistem ce condiționează strict dezvoltarea care, pe cale de consecință, nu va putea fi nici ea decât cel mult... ponderată!

V.R. - Care este legătura dintre Muzeu și piața de artă?

T.A. - Aproape toată lumea este de acord că la noi încă nu s-a coagulat o piață de artă în adevăratul înțeles al conceptului, deși comercializarea obiectului de artă plastică este un fenomen tot mai dinamic din 1990 încoace. Regulile și instituțiile care să regleze „jocurile comerciale”, însă... ! În condițiile normale (care la noi încă nu dau semne să se instituie), muzeul de artă ar trebui să fie un actor semnificativ (indiferent de statutul său public ori privat). În condițiile noastre concrete, muzeul ar putea și ar trebui să îndeplinească un rol chiar mai important, acela de actor referențial! Din câte cunosc, însă, acest lucru nu se petrece. Pe de o parte, pentru că muzeele noastre nu „actează” pe piața achizițiilor într-o măsură semnificativă din lipsa resurselor financiare (muzeul nostru băimărean fiind, se pare, un caz singular în ultimii trei ani). Pe de altă parte, pentru „ciudatul” motiv că nu circulă informația publică privind prețurile de achiziție a lucrărilor (atâtea câte se fac totuși), astfel încât muzeele nu contribuie la stabilirea/conturarea cotei de piață a cutărui artist, ori a cutărui tip de obiect de artă. Așa încât, totul rămâne de făcut și în acest domeniu.

Problema (una dintre ele, dar una majoră) este că fondul de lucrări existente pe piață astăzi se comportă foarte dinamic și „fluid”, mișcările vizibile și mai ales cele invizibile se petrec foarte rapid și la distanțe medii, mari și foarte mari! Noi știm foarte bine, la Baia Mare, că între 1990 și 2006 (adică în perioada în care nu am putut achiziționa nici măcar o singură lucrare de patrimoniu istoric, adică din perioada 1896-1950), peste 80% din fondul existent în colecțiile private cunoscute s-a mișcat rapid și masiv în afara orașului și județului, cel mai adesea înspre străinătate. Faptul în sine nu este rău! Rău este că această „hemoragie” a lăsat pe dinafară colecționarea publică, astfel încât teaurizarea spre beneficiul publicului larg, al cercetării și promovării cu destinație publică au fost private de elemente esențiale de cunoaștere și valorificare.

Totuși, cred că măcar la acest segment al relației muzeului cu piața de artă am putea privi spre viitor cu mai mult optimism. Pentru că, dincolo de patrimoniul istoric (arta epocii moderne, în cazul nostru), rămâne accesibil fondul de artă contemporană produs după 1950. Or, în cazul majorității muzeelor de artă românească, teaurizarea, valorificarea și promovarea acestui fond reprezintă - fără îndoială! - una dintre principalele provocări în ceea ce privește țintele dezvoltării viitoare ale muzeisticii românești de artă.

Interviu realizat de
Vasile Radu

corespondență de la Roma

Mesagerii Luminii

Grigore Arbore

Momentele inițiale ale carierei artistice ale doamnei Zoe Vida Porumb le-am cunoscut și evaluat încă de la prima sa participare la o manifestare expozițională de interes național: Trienala de Arte Decorative din 1973 de la Sala Dalles din București. De atunci până la expoziția de la Accademia di Romania din Roma, al cărui titlu l-am convenit împreună, au trecut ani mulți, un interval de timp în care, cu o coerență rar întâlnită, artista a urmat nu doar un parcurs propriu de identificare a semnificațiilor ce dorea să le atribuie propriilor opere ci și un parcurs, la fel de propriu, de aprofundare a cunoașterii mijloacelor tehnice prin care să le comunice.

Mi se părea deci, la începuturile carierei artistice, că studiul semnificațiilor istorice al imaginilor reprezentate în tapiserii, în obiectele textile în general, în broderiile de diferite tipuri – liturgice sau nu – ar fi putut să-i consolideze convingerea că modernizarea expresiei plastice nu poate fi confundată cu dizolvarea formei, cu ceea ce în orice operă de artă este indicatorul raportului creatorului cu un orizont de referință, real sau imaginar, contemporan-trăit sau istoric-reconstituit (cu mijloacele fanteziei suportate de cunoaștere).

Mi se părea de asemenea că artista eliminase de la bun început ipoteza – a cărei practicare devenise o modă și a rămas o modă – renunțării la căutarea și propunerea unui simbolism implicit al construcției plastice abstractizante și la senzualitatea, tot implicită, a obiectului-imagini, caracteristică operelor realizate în materiale textile. Pleca în această “renunțare” de la corecta premiză că astfel ar fi putut să se îndrepte către strada fără ieșire a deconstrucției operei de artă. “Deconstrucția” duce, din păcate, inevitabil la pierderea sensului operei de artă; ea însă a sedus și seduce încă pe mulți artiști interesați nu numai de spectacolul neprevăzutului ce se ivește pe parcursul elaborării operei urmându-se o asemenea poetică, ci și de miracolul “gloriei” obținute cu ajutorul galeriștilor, al căror unic scop este să vândă “noutatea” constând în iconoclasta destrămare a sensurilor mesajului, explicit, artistic.

Am avut deci, pe parcursul anilor, ocazia de a constata că Zoe Vida Porumb a urmat calea abruptă a clarității intențiilor, a renunțării la explicitarea sensurilor univoce în favoarea sugestiilor implicite și explicite pe care opera ar fi trebuit, după opinia sa, să le transmită privitorului. Nu este o întâmplare faptul că în anii presiunii exercitate de doctrina politică totalitară asupra culturii și artei, asupra artelor vizuale în mod deosebit, creația lui Zoe Vida Porumb a rămas imună la lovcacitatea retorică. Transparența limbajului operei sale este rezultatul unei naturale aplecări către traducerea în imagini-alegorii a fluxului de gânduri, de amintiri, de emoții metabolizate. Un flux alimentat de propria biografie culturală, de propriile raporturi cu arta milenară a regiunii de origine, legendarul Maramureș, de molipsitoarele esențializări formale introduse în operele lor de corifeii ai artei cu adevărat inovatoare, precum Klee și Kandinsky, Calder și Hartung sau Burri.

Rezultatul multiplelor reflecții asupra experiențelor fertilizante pentru arta secolului trecut și pentru arta zilelor noastre în general își găsesc reflexul în opera lui Zoe Vida Porumb în imagini-obiect de o remarcabilă forță comunicativă. Această forță își găsește un reazem și în modul natural în care sunt folosite materialele care definesc sau sugerează viața “secretă” a imaginilor-obiect.

În multe dintre operele artistice se simte respirând un timp necunoscut, îndepărtat și totuși apropiat, o istorie fără început și fără sfârșit, populată de fantasmă căroră spectatorul le simte, prin mijlocirea pulsațiilor coloristice ale materiei, metaforic vorbind, inspirațiile și expirațiile. Pulsații pe care artista le-a reprezentat în alegoria *Copacului vieții și bucuriei* (lemn, armătură de metal, mătase și nylon, alte tehnici; 1200 x 300 x 300 cm; Transilvania, Cetatea Călnic, Centrul Cultural Internațional), operă care reia un motiv recurent în iconografia ritului creștin romano-catolic, dar care este foarte drag, chiar dacă într-o elaborare conceptuală diferită, și artei creștine ortodoxe. În iconografia catolică medievală și renașcentistă arborele vieții este

prin excelență planta a cărei prezență este indicată, de către Vechiul Testament, ca fiind apropiată, în Paradis, de arborele cunoașterii Binelui și Răului. Ea a fost magistral reprezentată de Masaccio în Chiesa del Carmine din Florența și de Michelangelo în Capela Sixtină. În arta ortodoxă se bucură de o atenție deosebită un alt copac al vieții, acela care reprezintă genealogia lui Isus: de la rădăcinile sale, crescute în corpul lui Ieseu, tatăl regelui David, pleacă trunchiul care susține generațiile din care își trage originea familia Salvatorului. Arborele lui Ieseu este reprezentarea simbolică a raportului strâns, temporal și spațial, al Salvatorului cu umanitatea; este indicația originilor și umane, nu doar divine sau imanente, ale Salvării.

Acesta mi se pare a fi arborele la care face aluzie imaginea-obiect a lui Zoe Vida Porumb. În arta bizantină el este reprezentat urmându-se un canon prevăzut de manualul de pictură al lui Dionisie din Furna. Se regăsește pictat pe pereții exteriori ale unor biserici din Bucovina, spre exemplu pe peretele sudic al bisericii mănăstirii Sucevița. Pe peretele extern nordic al aceluiași lăcaș îi este pendant *Scara lui Ioan*, sârmanul călugăr din Sinai, din a cărui operă având ca temă parcursul ascezei mistice spre înalt, descris în opera *Klimax tou Paradeisou* (tradusă în română când precum *Scara dumnezeiescului urcuș*, când precum *Scara Raiului*) s-a inspirat programul iconografic omonim, o reprezentare pictorică în care numărul treptelor este același cu numărul capitolelor din manuscris, la rândul lor egal cu vârsta pământească a lui Cristos. În *Scara Raiului* se imaginează calea către perfecțiune; prin cale înțelegându-se, evident, “transfigurarea” sufletului, drumul către realitățile ultime, care nu pot fi decât acelea ale credinței. Cel ce a parcurs calea este întâmpinat, în vârful scării, cu gest milos și solemn, de către Pantocrator: Salvatorul ce domnește peste tot existentul, fața vizibilă a Luminii divine increate, care spiritualizează și însuflețește orice formă materială. Sensurile lucrării *Scara cerească* (1998; lână, cânepă, fir de fier, tehnici specifice; 190 x 90 x 90 cm; colecția artisticei “țesută” de Zoe Vida Porumb sunt de descifrat din perspectiva întrepătrunderii de aluzii la “calea cea dreaptă”. Limbajul folosit de Zoe Vida Porumb în această lucrare – și în multe altele ce se racordează la zonele profunde ale culturii spirituale a poporului român – este simplu și sugestiv, transmis cu mijloace aparent sărace, în care regăsim sobrietatea ancestralei culturi țărănești din iubitul său Maramureș.

Operele expuse la Accademia di Romania din Roma se înscriu în coordonatele poeziei pe care am încercat a o configura aici prin câteva exemple.

Vizitatorul s-a putut întâlni cu un ciclu de mare interes plastic și iconografic, în care se reparcurg experiențele tehnice și de elaborare a imaginii din broderiile liturgice și broderiile realizate pentru curțile princiare ale creștinătății orientale, mai ales pentru curțile domnilor români. Se configurează în opere un context vizual bogat în sugestii și simbologii. În fiecare dintre aceste “broderii” – pe care le numim astfel doar pentru a indica arhetipul liturgic sau laic al obiectului artistic – modernitatea expresiei și a modului de folosire a materialelor nu șochează, nu estompează acele stileme ce fac



Vernisaj la Accademia di Romania





apel la memoria spirituală colectivă. Sensurile "broderiilor" Zoei Vida Porumb sunt de căutat într-o istorie colectivă străveche, care mai are un sens modern doar când se confundă cu o conștiință a identității. În interiorul nostru este prezent încă un ev mediu spiritual, cu cortegiul său de imagini ce nu vor să apună și pe care nicio mișcare informală nu va putea să-l distrugă. Acest cortegiu de imagini exprimă incertitudinile, ne arată chipuri salvatoare, pune ființe materiale și imateriale în conurile de lumini ale timpurilor trecute și prezente și aruncă alte ființe în imperiul umbrelor. Obiectele simbolice ale doamnei Zoei Vida Porumb își au originea în această interioritate ascunsă. De regulă sunt realizate cu mijloace foarte simple. Poate și pentru aceasta sunt atât de emoționante, precum este cazul Crucificărilor și Bunelor Vestiri. Se simte din plin în ele ecoul formulilor iconografice intrate în patrimoniul vizual și afectiv al tuturor popoarelor creștine. În Crucificări lumina îmbracă în roșu unele prezențe, învăluie aripile îngerilor ale căror corpuri devin astfel invizibile, deoarece artista știe că îngerii sunt ființe imateriale, alcătuite din lumină, trimise de către Lumină.

Unul dintre cei mai pătrunzători comentatori ai operelor doamnei Zoei Vida Porumb a vrut să vadă în culoarea roșie a conturilor mâinilor îngerilor, reprezentați în unele opere, suberarea contactului fizic cu sângele lui Cristos. Îmi este greu să-mi imaginez, din punct de vedere doctrinar, contactul fizic între ființe imateriale și acela care - deși le dovedise discipolilor, în timpul Transfigurării, că din natura sa divină făcea parte și materialitatea sa imaterială - se afla, sub înfățișare omenească, pe Cruce. În mai multe opere artista a atribuit luminii roșii o înaltă valoare simbolică. Cristos - scrie Sfântul Ioan Evanghelistul - "era lumina adevărată, care venind pe lume îi luminează pe toți oamenii" (Ioan, 1, 6-9). Privit din perspectiva spuselor Evanghelistului, sacrificiul lui Cristos poate fi considerat precum sacrificiul luminii înseși. Faptul că profilul mâinilor îngerilor lui Zoei Vida Porumb este adesea de culoare roșie, precum de altfel unele mănunchiuri strălucitoare de lumină care străbat, "distribuite" de fire aspre de cânepă sau de fire elegante de mătase, compozițiile sale pot să ne determine să identificăm în culoarea sângelui chiar culoarea luminii. Măinile de culoare sângerie ale Îngerului Bunei Vestiri (a se vedea "broderia" cu același titlu) sunt, pentru artistă, lumina prevestitoare a sacrificiului.

Excelenței tehnicilor de reprezentare stăpânite de Zoei Vida Porumb le corespunde, în toate operele sale, solida convingere că rolul artei costă în a fi mărturisirea participării umile a creatorului la spectacolul eternității, la captarea luminilor și umbrelor acesteia. Străbătându-le, artista s-a întâlnit pe drum cu acea neliniștitoare lumină-culoare de culoarea sângelui care poate fi semnul veștilor funeste, al Transfigurărilor, dar poate fi și semn de Mântuire, de Renaștere, de o altă "palpitație în visul semințelor", ca să folosim o fericită expresie a lui Lucian Blaga.

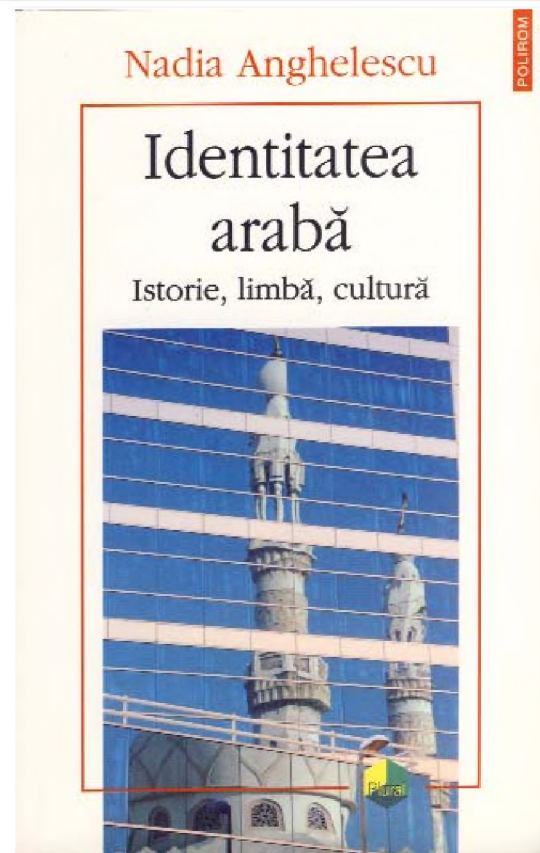
accent

O monografie românească despre identitatea arabă

Florentina Răcățianu

Confiscată de bătaia discursurilor identitare, geografia simbolică a lumii a demonstrat dintotdeauna o remarcabilă capacitate proteică, guvernată, însă, de principiile structurante ale unei logici invariabil binare: Est/Vest, Nord/Sud, Centru/Periferie, Identitate/Alteritate și derivații contextuali. Perspectivile și actorii se schimbă, mecanismele și termenii (auto)legitimării identitare sunt aceiași, iar miza - culturală, politică, economică - se circumscrie întotdeauna unui discurs al puterii. Orice studiu care investighează configurarea identității la nivelul unei comunități, pare să pornească, inevitabil, de la aceleași premise și să ajungă la aceleași concluzii. Demersul se complică, însă, în momentul în care urmărești să deconstruiști angrenajul unei identități multiple, plurimorfe, puse în mișcare de resorturi fine și nuanțate, așa cum pare a fi identitatea arabă. Este provocarea la care răspunde Nadia Anghelescu într-o carte de imediată actualitate și necesitate, intitulată *Identitatea arabă. Istorie, limbă, cultură*, apărută în 2009 la editura Polirom, în colecția „Plural M”.

Din punct de vedere occidental, „problema Orientală” s-a reactivat ca stare de urgență odată cu atentatele teroriste și acutizarea ecourilor fundamentalismului islamic. Adiacent, un adevărat arsenal imagologic a fost mobilizat pe palierul ofensivei simbolice. Teoria lui Samuel P. Huntington despre conflictul între civilizații (*The Clash of Civilizations*) a fost recuperată cu frenezie. Propunând o nouă paradigmă a conflictelor mondiale majore, Huntington lansa predicția conform căreia, după războaiele între monarhii (de după pacea vestfalică din 1648), războaiele între națiuni (după 1789), războaiele între ideologii (după 1945), vor urma războaie între civilizații (entitățile culturale cele mai complexe, bazate pe convergența limbii, a istoriei, a tradiției, a culturii și, nu în ultimul rând, a religiei). Din cele opt civilizații în care împarte lumea (sinică, japoneză, hindusă, islamică, ortodoxă, occidentală, latino-americană și, posibil, cea africană), Huntington prezenta ca potențiale amenințări civilizația sinică (chineză) și cea islamică. Deși se dorea o paradigmă menită să ofere un răspuns la noua ordine de după dispariția lumii bipolare, politologul implică, involuntar, mai vechea distincție Occident versus Orient. Reacționând violent la teoria lui Huntington, Edward W. Said reia teza din 1978, expusă în *Orientalism*, și atacă însuși conceptul de „civilizație”, ca realitate unitară, aducând drept contraargument exemplul așa-numitei civilizații islamice, în spațiul căreia există, de fapt, numeroase diferențe și conflicte religioase, etnice, politice. În *Orientalism*, Said demonstrase că Orientul este o construcție ideologică esențialistă și o invenție a unei alte ficțiuni culturale, Occidentul. Conceput ca alibi intelectual al dominației Vestului asupra restului, Orientul a fost menit să intruchipeze alteritatea negativă a valorilor occidentale. Orientului „despotic”, „violent”, „anti-modern”, „irațional”, „mistic”, „obscurantist”, „fanatic”, „depravat”, „excentric” etc. îi corespunde, pe celălalt versant, Occidentul



„democratic”, „rațional”, „virtuos”, „modernizator”, „laic”. Până și stereotipiile aparent măgulitoare sau cel puțin neutre care atribuie orientalului „exotismul”, „misterul”, „senzualitatea”, „feminitatea”, „pasivitatea”, „maleabilitatea” sunt, de fapt, peiorative în contrast cu occidentalul „cerebral”, „masculin”, „matur”, „activ” ș.a.m.d.

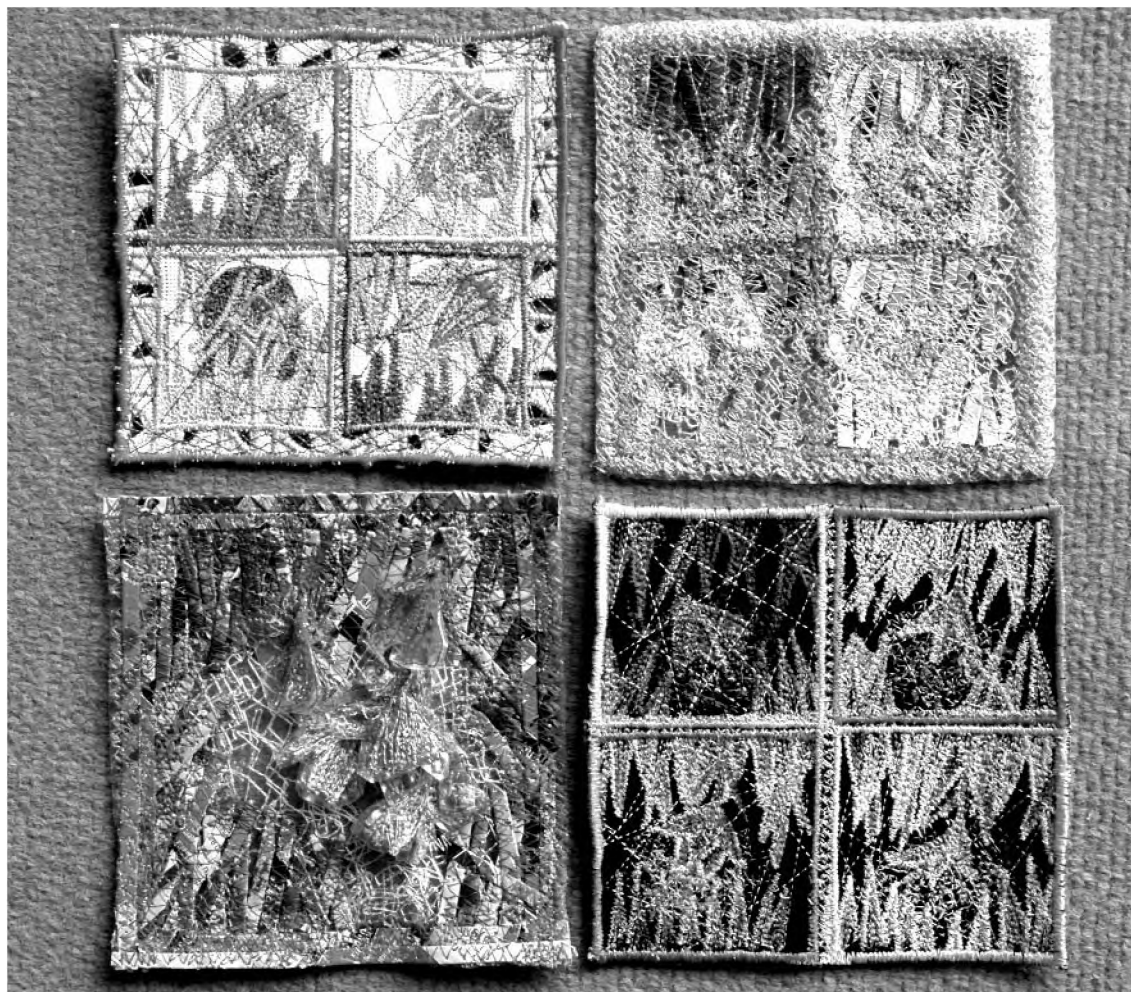
Pe fundalul expansiunii terorismului islamic, exemplele de mai sus reprezintă doar două din nenumăratele teorii aruncate în bătaia pentru redefinirea Orientului și, în special, a lumii arabo-musulmane, de cele mai multe ori uitându-se (sau ignorându-se) faptul că lumea arabă este marcată și de altfel de realități, mult mai complexe, în afara fenomenului marginal al fundamentalismului religios. Evitând patosul declarațiilor teziste, cartea Nadiei Anghelescu, contracarează tendințele comod-simplificatoare și încearcă să stabilească sau să restabilească echilibrul și decența unui punct de vedere avizat.

Cartea de față, *Identitatea arabă. Istorie, limbă, cultură* - mărturisește autoarea - ar putea fi considerată o continuare a celei scrise în 1983-1984 și publicată în 1986 cu titlul *Limbaj și cultură în civilizația arabă*. Ceea ce aduce în plus este un spor de accesibilitate și un alt tip de perspectivă. „Am vrut să scriu o carte accesibilă unui public larg, dar intelectual, care știe că musulmanii nu sunt toți arabi (în comunitatea musulmană, arabii reprezintă un procent relativ mic), că arabii nu sunt toți musulmani (în această carte am scris despre contribuția arabilor creștini la cultura arabă din epoca premodernă), că iraniienii nu sunt arabi, că turcii nu sunt arabi, că Islamul și Islamismul nu sunt același lucru (ultimul este echivalent cu Islamul politic, extremist în unele manifestări).” Cartea este, deci, concepută ca o introducere la complexa problematică a identității din lumea arabă actuală,

situată în perspectiva unei istorii îndelungate care o explică în mare măsură. „Poate mai mult decât în alte lucrări apărute în spațiul occidental pe teme asemănătoare - specifică autoarea-, ea face loc explicațiilor de ordin cultural și vocilor celor direct implicați.” Problema metodei și a strategiei inerente oricărui studiu de imagologie („Cum să vorbești despre identitatea Celuilalt fără să te referi la ceea ce imaginarul colectiv a creat de-a lungul secolelor la noi și în Occident, în general?”) este, astfel, surmontată: „pentru moment i-am lăsat pe arabi, atât cât am putut, să vorbească despre ei înșiși.” Mai mult decât alte lucrări de acest tip apărute în Occident, volumul dă cuvântul celor direct implicați, arabii de astăzi și de odinioară, insistând asupra factorului cultural în definirea identității arabe.

Înaintând pe nisipurile mișcătoare ale istoriei lumii arabe, pașii autoarei recompun, atent și grațios, arabescurile unei spectaculoase deveniri. Erudiția nu obstaculează farmecul spunerii, iar cartea se explorează cu pasiunea parcurgerii unui roman. Intervalul care definește coagularea identității arabe și construirea miturilor sale auto-legitimante se întinde de la apariția Islamului până în zilele noastre, iar coordonatele care jalonează acest proces de durată sunt istoria, civilizația, limba, cultura, literatura și imagologia. Pornind de la afirmația lui Benedict Anderson că națiunea nu este decât o „comunitate inventată”, („...națiunile sunt inventate și de îndată ce sunt inventate, ele sunt prezentate ca fiind vechi. De aici nevoia miturilor ce se află la baza constituirii națiunilor.”), Nadia Anghelescu reconstituie miturile care stau la baza identității arabe, pornind de la marele prozator al secolului al IX-lea, al-Jahiz, cel care dădea tonul discursului de legitimare și-i stabilea punctele forte: *limba arabă a Coranului* (limbă de cult a tuturor arabilor); *beduinul* (păstrător al limbii în stare pură, etalon al virtuților); *poezia arabă* („arhivă” de spiritualitate). Trecând apoi prin momentul de „Renaștere” a culturii arabe, al limbii arabe în perioada de supremație și apoi de decadență a Imperiului Otoman, al consolidării naționalismului arab odată cu pătrunderea europeană în Orientul Apropiat, până la politica lingvistică a vremurilor moderne și a relației complexe cu Occidentul în epoca mondializării, autoarea susține teza definirii identității arabe prin limbă și cultură, aducând în sprijinul ei teoriile și perspectivele unor specialiști arabi, precum Yasif al-Yazi’i, Rifa’ah al-Tahtawi, Latif Zaytuni, Adeed Dawisha, Muhammad Abdo, Rashid Rida, Abd ar-Rahman al-Kawakibi, Antun Sa’ada, Zaki al-Arsuzi, Sati al-Husri, Sadiq Jalal al-Azm, Said Ramadan, Salim Matar și lista continuă generos.

Spectacolul acestei deveniri este cu atât mai fascinant cu cât avem de-a face cu identități multiple, flexibile sau complementare. În lumea arabă criteriile etnice, lingvistice, politice și religioase se amestecă, fiecare individ fiind posesorul unei identități multiple. Astfel, în linii mari, un individ (sau o colectivitate) din lumea arabă poate fi: arab și musulman (de diverse „secte”); arab și creștin (de diverse confesiuni); nearab (vorbitor de arabă) și musulman; nearab (vorbitor al altor limbi) și musulman; nearab (vorbitor al altor limbi) și aparținând altei religii; arab și, în același timp, egiptean, sirian, saudit, marocan etc.; nearab și, în același timp, egiptean, sirian, saudit, marocan etc. Mai mult, identitățile se pot combina între ele, în sensul că identitatea „teritorială” nu presupune neapărat o anumită identitate religioasă sau etnică: poți fi libanez arab musulman (sunnit sau șiiit) dar și libanez de



origine armeană, care se consideră arab, și în același timp creștin; poți fi (cel mai adesea) marocan arab musulman, dar și marocan berber musulman.

Una dintre mizele subînțelese ale cărții o constituie analiza și demontarea stereotipurilor legate de lumea arabă. Dintre cele mai flagrante sunt interesante de amintit echivalarea Islamului cu Mahomedanismul (Mahomed fiind doar un intercesor al mesajului Coranului) și tendința de a privi ca exemplară pentru spațiul cultural arab, culegerea celor *O mie și una de nopți*. Se pare că arabii „nu-și revendică meritul de a fi dat Occidentului această operă și mulți nu înțeleg ce pot găsi occidentalii demn de interes la aceste

„basne” pe care le ascultă cei ce n-au altceva mai bun de făcut, în pofida interdicțiilor religiei și a oamenilor serioși.” Literatura cu care arabii se mândresc, adevărata literatură pe care și-o revendică, este cea scrisă în limba arabă literară, în primul rând poezia.

Urmărind meandrele constituirii identității arabe și ale permanentei raportări a acesteia la spațiul european, cartea devine, implicit, o pledoarie în favoarea dialogului. Acesta este, de altfel, și mesajul ultimului capitol, care relevă, cu numeroase exemple, disponibilitatea pentru dialog manifestată de partea arabă. Dialogul arabo-european, susținut de inițiativele Organizației Arabe pentru Educație, Cultură și Științe (ALECSO), are ca punct de pornire „moștenirea culturală comună”: „Lumea arabă și spațiul european, în ciuda conflictelor pe care le-au cunoscut în decursul istoriei, fie că vorbim despre cruciade, despre colonizare sau despre războaiele de eliberare, își extrag elementele constitutive ale matricei lor culturale din același izvor, acela al religiilor monoteiste, al vechilor culturi, egipteană, greacă, feniciană și romană, fără să mai vorbim de influențele reciproce care au existat de-a lungul istoriei lor comune. Astfel, Renașterea europeană a integrat cultura arabo-islamică, mai ales cea din Andaluzia și Sicilia, în timp ce valorile promovate de epoca Luminilor au constituit matricea de gândire pentru generația reformiștilor arabi din secolul al XIX-lea.” Este indirect afirmată astfel necesitatea regândirii opozițiilor în termeni de complementaritate. Acesta este și tonul în care Nadia Anghelescu își încheie incursiunea în spațiul negociat de numeroasele proiecții identitare: „Pentru a înțelege complexitatea problemelor din lumea arabă, ar trebui să avem răbdarea de a înțelege toate tipurile de identități, complementare și contradictorii, care se manifestă în această lume (...). Și, de ce nu, ar trebui să-i cunoaștem și pe arabi nu numai cum se spune că sunt, ci și așa cum vor ei să fie.”



religia

philosophia cristiana

Raiul în cultura populară

Nicolae Turcan

Scriam cândva în această rubrică despre una dintre definițiile filosofiei și anume aceea de pregătire pentru moarte. Dacă, pentru Socrate, filosoful nu are a se teme de moarte fiindcă deține atât argumente pentru a demonstra că sufletul este nemuritor, cât și virtutea care-l va face să se înalțe într-o altă lume, inteligibilă, pentru gânditorul modern moartea reprezintă o limită dincolo de care nu se poate privi cu ochii rațiunii, argumentele fiind insuficiente pentru a o depăși. De exemplu, „ființa întru moarte” care este omul heideggerian are doar șansa propriei autenticități în măsura în care nu pierde din vedere orizontul morții. Această reducere la fenomenologia morții poate fi eroică și destinală, eliberându-l pe om de sub dominația „impersonalului Se”, dar ea nu va putea deschide larg nicio fereastră către acel dincolo de moarte. E timpul să rotunjim imaginea filosofică a morții cu felul în care articulează imaginarul popular tărâmul de dincolo, prin prezentarea unui eseu de antropologie.

Imaginea Raiului în cultura populară (Iași: Timpul, 2009, cu un cuvânt înainte de Petru Ursache), excelenta lucrare semnată de Adrian G. Romila, ia în discuție un *topos* al spațiului de dincolo, Raiul, așa cum apare el în cultura populară. Trebuie remarcată de la început interdisciplinaritatea demersului: deși o cercetare de antropologie, afluenții teoretici sunt notabili în primul rând pentru că rotunjesc imaginea asupra temei, în al doilea rând fiindcă sunt bine stăpâniți. De la filosofie și istoria religiilor, trecând prin etnologie, folclor și filologie, până la teologie ortodoxă, argumentele și analizele se îmbină fructuos pentru a face analiza cât se poate de convingătoare. Metoda amintește de imaginea cercurilor concentrice: pornind de la o discuție despre mitologie, filosofie și imaginar (partea I), Adrian G. Romila ajunge la imaginea cerului și a Raiului în viziunea românească (partea a II-a), anexele finale întregind cercetarea, deodată cu



bocetele și imaginile iconografice exemplificatoare care închid volumul.

Geografia spațiului ceresc este înfățișată în experiențele șamanice și ale iatromanților greci, precum și în modelele religioase egiptene, altaice, asiriene, musulmane și getice. Aflăm astfel despre călătoria sufletului după moarte și despre reperatele binare ale imaginarului religios, în care Raiul apare de obicei „în sus” și „la dreapta”, în timp ce iadul „în jos” și „la stânga”. Miturile necreștine ale lumii de dincolo includ referințe la greci, latini, egipteni, hinduși și budiști, după care povestea continuă cu interpretările patristice ortodoxe ale Edenului biblic – o analiză de o acuratețe teologică demnă de remarcat.

„Moștenind cultura greacă – scrie Adrian G. Romila –, creștinismul de tip bizantin nu a putut uita că stabilirea unui contact cu realitățile supreme se bazează pe uimire, pe mirare, pe o reminiscență a unei vechi contemplații, rămasă adânc întipărită în sufletul uman.” Chiar dacă au existat și tendințe gnostice și milenariste, odată cu eremiții egipteni și sinași (începând din sec. III), „aceste tendințe dispar, lăsând locul ideii că Împărăția se instaurează încă de aici prin viața spirituală, contemplativă, în cadrul tradiției Bisericii” (p. 54). Origen, Sf. Grigorie de Nazianz, Sf. Grigorie de Nyssa, Sf. Ioan Damaschinul, Sf. Maxim Mărturisitorul și Cuv. Nichita Stithatul, Sf. Simeon Noul Teolog precum și teologi ortodocși contemporani – Vladimir Lossky, Dumitru Stăniloae, Serafim Rose – sunt analizați rând pe rând, întărindu-se ideea prezenței a două direcții hermeneutice în spațiul gândirii patristice: pe de o parte, este valorizată o dimensiune literală, în care spațiul paradisiac se află „în răsărit” și „în sus”, pe de altă parte, dimensiunea spirituală rămâne și ea evidentă, Raiul fiind echivalat cu contemplarea rațiunilor divine sau chiar a lui Dumnezeu. Concluziile, în ceea ce privește folclorul românesc sunt elocvente: „Rod al unei îndelungate sinteze, folclorul românesc apare ca o uriașă viziune creștină asupra lumii, turnată într-o matrice sincretică, în special tracică, grecească și romană. Viziunea asupra lumii de dincolo, strâns legată de riturile funerare și de credința în nemurirea sufletului, s-a constituit și ea din fondul de credințe pre-indo-europene și traco-dace, pe care s-a greșit puternic amprenta creștină, adusă însă mai puțin de textele scripturistice canonice, cât de apocrifile și legendele hagiografice atât de bogate în imagini. În toate acestea, Raiul e o grădină cerească a frumuseților absolute, în care urcă, pe un drum plin de obstacole, sufletele tuturor acelor care au trecut de pragul morții, plăcând lui Dumnezeu” (p. 96).

Pentru cultura populară românească, cosmogonia cunoaște două etape: în prima cerul era foarte aproape de pământ, în vreme ce în cea de-a doua cerul a fost ridicat pe stâlpi sau pe Arborele central. În această topografie Raiul este punctul cel mai înalt, având toate atributele plenitudinii. În alte texte populare, topografia cosmosului seamănă foarte bine cu construcția casei, în care podul reprezintă cerul. Indiferent de aceste diferențe, Raiul rămâne o împărăție nu a morților, ci a celor vii și mântuiți, având un



caracter esențialmente creștin, chiar dacă apar și elemente precreștine în descrierea acestui loc. Pentru a ajunge însă în Rai, sufletul are de făcut o călătorie cu vămi și popasuri, toate redată în riturile de înmormântare în baza izomorfismului dintre cele două drumuri – al sufletului către Rai și al trupului către mormânt. Vămile de dincolo sunt simbolizate de opririle cortegiului funerar la răspântii; banii care se dau peste sicriu simbolizează plata vameșilor; pomul încărcat cu roade aduce hrana și umbra necesare sufletului; bradul extinde ceremonialul la întreaga natură etc. „Întregul rit funerar urmărește, de fapt, viața, mai precis, refacerea echilibrului stricat de moarte, restabilirea raporturilor normale între cele două lumi, respectiv între cele două condiții umane. Bogăția peisajului pe care-l parcurge postum sufletul face ca topografia lumii de dincolo să ocupe un loc ne semnificativ în comparație cu drumul până la ea. Depășirea multiplelor piedici și popasuri constituie sacrificiul pentru a ajunge, până la urmă, la Rai” (p. 126). Cele două lumi, cea de aici și cea de dincolo, sunt străjuite, așadar, de pragul morții. Moartea nu aparține niciuneia dintre lumi, ci „e sfârșit și totodată inițiere, diminuare a ființei aici și explozie a ei dincolo” (p. 158).

Bogată în informații, plină de nuanțe, argumentată și, nu în ultimul rând, fascinantă datorită stilului în care e scrisă, *Imaginea Raiului în cultura populară*, semnată de Adrian G. Romila, are toate calitățile unei cărți cu adevărat bune care, dincolo de utilitatea pe care o deține pentru specialiștii în antropologie, se bucură de avantajele unei lecturi edificatoare pentru oricine este interesat de frumusețea culturii populare și de optimismul ei în fața morții.

dezbateri & idei

Buturuga cehă și carul european

George Jiglău

Tratatul de la Lisabona a trecut de un obstacol mare cât o țară. Irlandezii s-au lăsat înduplecați și au votat în favoarea tratatului, semn că impulsivitatea din momentul în care l-au respins a lăsat din nou locul înțelepciunii, dar și temerii că Irlanda fără Uniunea Europeană e mult mai vulnerabilă, așa cum s-a întâmplat și în urmă cu câțiva ani, în cazul Tratatului de la Nisa. Mulți au răsuflat ușurați, crezând că ratificarea tratatului intră acum în linie dreaptă. Dar nu e chiar așa. În calea tratatului mai stau doi oameni, iar unul dintre ei este capabil să tragă după el o țară mult mai mare și mai importantă decât Irlanda.

Pe 3 octombrie au fost anunțate rezultatele celui de-al doilea referendum din Irlanda. 67% au votat în favoarea Tratatului de la Lisabona. Campania de dinaintea scrutinului nu a fost cu mult diferită de cea de acum un an, când irlandezii au respins documentul menit să reformeze Uniunea Europeană. Campania tratatului a marșat pe efectele pozitive ale tratatului, pe beneficiile apartenenței la Uniune, în materie de economie și statut internațional, în timp ce tabăra anti-tratat a adoptat același ton agresiv la adresa guvernului irlandez și a Uniunii, susținând că Tratatul de la Lisabona va duce la pierderea locurilor de muncă, la pierderea neutralității militare, la pierderea suveranității. Opozanții tratatului au exploatat la maxim latura emoțională, creând postere cu copii nenăscuți, cu mesajul că tratatul îi va costa pe aceștia viața. Avortul este ilegal în Irlanda, iar temerea că avortul va fi legalizat prin tratat a fost exploatată cu succes și în referendumul eșuat de anul trecut.

Cu toate acestea, Tratatul de la Lisabona a fost acceptat de irlandezi, astfel că acest stat nu va mai reprezenta o piedică pentru intrarea în vigoare a acestuia. Totuși, bătălia nu s-a încheiat. După referendum, doi președinți ai unor state din Uniunea Europeană au continuat să refuze semnarea ratificării tratatului. Acum a mai rămas doar unul, deoarece Lech Kaczyński, președintele Poloniei, cunoscut pentru discursul său populist antieuropean, a semnat documentul, într-un cadru festiv, sâmbăta trecută.

Principalul obstacol se află însă în Cehia. Președintele Vaclav Klaus este poate cel mai aprig contestatar al Uniunii Europene, despre care a spus chiar că este foarte asemănătoare cu regimul comunist de dinainte de 1990. Ca și în Polonia, guvernul și parlamentul Cehiei au făcut toate demersurile, însă Klaus a amânat continuu semnătura decisivă pentru tratat. După referendumul eșuat din Irlanda de anul trecut, el a susținut că nu are rost să ratifice tratatul dacă irlandezii l-au respins, mai ales că și el i se opune. Luna trecută, când devenea tot mai clar faptul că irlandezii vor aproba până la urmă tratatul, un grup de senatori cehi a pregătit o contestație asupra tratatului, pe care au înaintat-o Curții Constituționale de la Praga, deși aceasta s-a mai pronunțat o dată toamna trecută, hotărând atunci că textul tratatului nu intră în contradicție cu

constituția cehă. Noua contestație, care în esență argumentează că Uniunea Europeană va deveni un suprastat, a fost depusă cu două zile înaintea referendumului din Irlanda, astfel că un răspuns final al Cehiei și intrarea în vigoare a tratatului ar mai putea fi așteptat încă alte câteva luni. Curtea Constituțională din Cehia nu va da un răspuns mai devreme de noiembrie, iar Klaus nu are niciun motiv să se grăbească.

Tergiversarea venită din Cehia nu este însă întâmplătoare și are ecou tocmai în partea cealaltă a Europei. În Marea Britanie vor avea loc alegeri legislative în primăvara viitoare, cel mai probabil în mai. Laburiștii, care dețin puterea din 1997, vor pierde cel mai probabil puterea, în fața conservatorilor, conduși acum de David Cameron, actualul premier britanic Gordon Brown părând incapabil să remonteze lipsa de popularitate pe care o are în rândul britanicilor. Astfel, Klaus speră să amâne decizia cel puțin până la alegerile britanice. Cameron este un eurosceptic declarat, se opune Tratatului de la Lisabona și a anunțat că dacă va câștiga alegerile va organiza un referendum în Marea Britanie privind tratatul. Textul are toate șansele să fie respins de britanici. Euroscepticismul în rândul lor nu este unul de moment, de natură emoțională, așa cum este cazul în Irlanda. Conservatorismul britanicilor este bine cunoscut pentru toți europenii, guvernele laburiste înotând de multe ori împotriva curentului în ceea ce privește politica pro-europeană pe care au promovat-o. Singura concesie pe care laburiștii au făcut-o euroscepticilor a fost neintroducerea monedei euro. Deși guvernul lui Tony Blair s-a declarat în favoarea euro, a anunțat că nu va lua o decizie fără a organiza un referendum, care nu a avut loc nici până azi, fiind destul de clar că euro ar fi respins de britanici.

Marea Britanie a ratificat însă Tratatul de la Lisabona, atât prin semnătura premierului Brown, cât și a Reginei. Astfel, chiar dacă britanicii vor respinge tratatul prin referendum, Marea Britanie, ca stat, nu va mai putea să își retragă documentele de ratificare, însă poate oferi lui Klaus motivația necesară pentru a nu semna ratificarea tratatului de către Cehia. În plus, experiența fostului Tratat Constituțional a arătat că un semnal venit din partea populației unei superputeri europene este capabil să anuleze acordul tuturor celorlalți membri. Refuzul prin referendum al Olandei și mai ales al Franței de a ratifica Tratatul Constituțional a dus la îngroparea acestuia, deși existau părghiile decizionale pentru ca procesul de ratificare să continue, cu acordul a două treimi dintre state.

Rămâne de văzut dacă o coaliție între euroscepticul Klaus și conservatorii britanici va fi capabilă să blocheze intrarea în vigoare a Tratatului de la Lisabona. Pentru ei și întârzierea cu încă un an a finalizării procesului de ratificare în toate statele membre va reprezenta o victorie în sine. Jose Barroso așteaptă intrarea în vigoare a



tratului pentru a putea forma o nouă Comisie Europeană. Mandatul celei pe care o conduce acum expiră în această toamnă, însă el poate fi prelungit pe o perioadă limitată. Tratatul de la Lisabona ar modifica structura Comisiei, de aceea este important de știut dacă noua echipă va fi creată sub prevederile acestuia sau sub cele ale Tratatului de la Nisa. De exemplu, Tratatul de la Lisabona introduce un post de Înalt Reprezentant pentru Afaceri Externe și Securitate, care ar deține și funcția de vicepreședinte al Comisiei. În plus, Tratatul de la Lisabona elimină obligativitatea ca toate statele membre să dețină câte un post de comisar european, așa cum se întâmplă acum, sub auspiciile Tratatului de la Nisa, comisarii urmând să fie desemnați prin rotație de toate statele membre. În plus, Tratatul de la Lisabona introduce și postul de președinte al Consiliului European, iar stânga și dreapta europeană duc deja negocieri de culise pentru acest post și pentru cel de Înalt Reprezentant. Tony Blair are cele mai mari șanse să preia șefia Consiliului European, el bucurându-se inclusiv de susținerea lui Nicolas Sarkozy și Angela Merkel, care astfel ar antama pentru dreapta postul de Înalt Reprezentat, care va gestiona un buget considerabil. Dacă Tratatul de la Lisabona nu intră în vigoare, atunci toate aceste calcule vor fi inutile, iar conservatorii vor mai înregistra o victorie asupra laburiștilor, împiedicând numirea lui Blair la șefia Consiliului European.

Așadar, votul pozitiv din Irlanda trebuie salutat, dar el nu este decisiv. Liderii politici favorabili tratatului trebuie să se folosească de toată capacitatea lor de influență pentru a preveni un eșec similar celui al Tratatului Constituțional. Este oarecum paradoxal cum viitorul unui gigant precum Uniunea Europeană stă în „pitici” precum Irlanda sau Cehia, însă chiar acest paradox este dovada clară pentru contestatarii Uniunii că fiecare stat are o putere egală în procesul de luare a deciziilor importante.

flash-meridian

O reconsiderare a vieții lui Somerset Maugham

Ing. Licu Stavri

Sub titlul „An Extraordinary Life Writ Large” (*O viață extraordinară scrisă cu litere mari*), romancierul William Boyd publică în *The Observer Review* o amplă cronică la biografia Selinei Hastings, *The Secret Lives of Somerset Maugham* (Viețile secrete ale lui Somerset Maugham). Se știe că britanicii au un apetit insașiabil pentru biografiile oamenilor de seamă (s-ar putea spune că e o amplificare a obiceiului de a citi extinsele articole comemorative din paginile de anunțuri mortuare din *The Times*), în special când acestea conțin episoade nu tocmai limpezi din cariera profesională sau viața amoroasă a personalităților intrate în obiectiv. Or, Maugham a trăit pe picior mare, dar a gustat și din emoțiile intrigilor de culise, în calitate de spion guvernamental, a călătorit mult și a dus o viață sexuală ambiguă. În UK arta biografiei s-a perfecționat și rafinat în mod deosebit, proporțional cu cererea, fiind practică cu mult succes de scriitori specializați, precum Richard Eelman, Peter Ackroyd sau Michael Hollroyd. Lor li se adugă, după părerea lui Boyd, Selina Hastings, a cărei cercetare e nu doar desăvârșită din punctul de vedere al informării și documentării, dar și conține portrete și descrieri realizate cu multă siguranță și claritate grafică. Fiind vorba de o biografie, să recapitulăm câteva date din CV-ul romancierului. Somerset Maugham s-a născut la 25 ianuarie 1884 la Paris, unde tatăl său era jurist la Ambasada britanică. Mama sa, Edith Mary, a decedat când el avea abia opt ani – romancierul i-ar fi ținut fotografia pe noptieră toată viața și ar fi declarat că iubirea pentru ea ar fi fost unica dragoste împărtășită de care se bucurase. Educația și-a făcut-o la King's School, Canterbury, la Universitatea din Heidelberg și la King's College, Londra, după care s-a pregătit pentru profesiunea medicală. Primul roman, *Liza of Lambeth*, a apărut în 1897 (ceea ce îl face pe Maugham scriitor victorian!), dar adevăratul succes a venit în urma reprezentării pe scenele din West End a patru din comediiile sale. Anii de relativă sărăcie se terminaseră pentru Somerset Maugham. De acum încolo (de la 33 de ani) avea să trăiască în afluență. O aventură amoroasă cu Syrie Wellcome a dus la nașterea unei fiice, Liza, în 1915; după divorțul acesteia de Henry Wellcome, Maugham s-a căsătorit cu Syrie, de care a divorțat în 1928. În același an a cumpărat Villa Mauresque din Cap Ferrat, pe Riviera franceză, unde și-a petrecut întreaga viață și unde avea să-și dea obștescul sfârșit. Scrie alte piese mai mult sau mai puțin bulevardiere – asemenea lui Oscar Wilde, avea un talent deosebit pentru dialoguri și întorsături de frază – dar și romane, unele devenite celebre în întreaga Europă (multe, traduse pe bandă rulantă de trustul Jules Giurgea între războaie, s-au aflat și pe mesele părinților noștri, drept care le reamintim cu titlurile românești): *Luna și doi bani jum'ate*, *Robii* (cel mai puternic roman social al lui Maugham), *A tremurat o frunză*, *Casa de pe colină*, *Vălul pictat*. Se remarcă totodată ca un maestru al genului scurt, prin nuvele ca „Ploaia”, „În pielea altuia”, „Gigolo și gigolette”, „P & O”, „Epave și sfărâmaturi”, „O duzină rotundă”. (În românește

au apărut două volume reprezentative, *Floaia*, în traducerea Margaretei Bărbuță, ELU, 1968 și *Iazul*, tradus de Dorina Tulpan, Univers, 1986.) Nu în ultimul rând trebuie amintite volumele cu un caracter confesiv, *Bilanț*, *Strict personal*, *Însemnări de scriitor*.

Longeviv, Somerset Maugham a murit la vârsta de 91 de ani, în 1965 – cu doar câteva săptămâni înaintea lui Evelyn Waugh, ne atrage atenția William Boyd, printre contemporanii săi numărându-se figuri aproape uitate, precum Compton Mackenzie, Hugh Walpole, John Galsworthy. Ținând cont de faptul că în anul morții Reginei Victoria el își publica al patrulea roman, Boyd socotește că sensibilitatea lui Maugham era mai mult victoriană decât edwardiană. Cu toate acestea, citindu-l astăzi avem impresia că proza sa conține extrem de puține elemente „retro”, având o calitate misterioasă ce o face să dăinuiească peste generații. Poate că e vorba de așa-zisul „cinism” al povestirilor și romanelor, resimțit drept șocant la începutul carierei, dar care ulterior a spus mult generațiilor formate în spiritul modernismului lui Joyce și T. S. Eliot. Dar, crede autoarea biografiei, Selina Hastings, poate fi, pur și simplu, perpetuarea imaginii pe care și-a făurit-o Maugham în timpul vieții, de „mare scriitor” care trăiește cu munificență și stil. În plus, Somerset Maugham l-a precedat pe Graham Greene în schițarea prototipului scriitorului englez devenit om de lume, care cutreieră continentele și se lasă implicat, în mai mică sau mai mare măsură, în evenimentele timpului său (este cunoscută prestația sa pentru Foreign Office din perioada Primului Război Mondial, transfigurată în povestirile ce-l au drept erou pe agentul secret Ashenden.) Imaginea care dănuie încă este aceea a lui Maugham în vila sa de la Cap Ferrat, înconjurat de musafiri vestiți și dispunând de serviciile a treisprezece angajați, dar care își petrece diminețile în solitudine creatoare pe acoperișul plat al casei, sub ochi cu o largă panoramă a Mediteranei. Aceasta este imaginea publică; cea adevărată e cu mult mai complexă și, după Boyd, principalul merit al biografiei pe care o recenzează constă în faptul că sfășie vâlul (nu *Vălul Pictat*) ce masca adevărurile neplăcute despre Maugham și relațiile sale cu semenii, dovedind că între *persona* publică și omul singur exista o deosebire considerabilă. Faptul că a devenit orfan la o vârstă fragedă, fiind crescut de un unchi prea solemn și de o mătușă ineficientă, că a suferit mult în regimul dur al școlilor englezești a făcut din el un om timid și retras. La 16 ani și-a început ucenicia la spitalul St Thomas' din Lambeth, dar de fapt nu simțea nicio chemare pentru medicină, iar din sordidul material de viață adunat atunci s-a zămislit *Liza of Lambeth*. Însă și-a dat curând seama de limitele talentului său de scriitor, ceea ce l-a și făcut să declare la un moment dat: „știu perfect de bine unde mă aflu. În primul rând al scriitorilor de mână a doua.” Principalul dezavantaj era lipsa de imaginație: scriitorul a dezvăluit în repetate rânduri că pentru el scrisul era un fel de exercițiu mecanic și că



proza sa era inspirată de povestiri adevărate, auzite, citite sau observate direct. În același timp, citindu-l, nu-ți poți reprimă sentimentul că Maugham nu s-a născut pentru a fi scriitor, ci a făcut o alegere conștientă și calculată, văzând în cariera literară o cale de a deveni cunoscut și de a câștiga suficient de bine pentru a-și oferi un trai îmbelșugat și a călători. Ce-i drept, acest lucru ar fi fost irealizabil în lipsa unui simț foarte dezvoltat al limbii, a unei priceperi de a îmbina cuvintele poate născută din lungile tăceri din copilărie și dovedită plenar de comediiile lui de salon care, la un moment dat, rivalizau în popularitate cu scânteietoarele piese ale lui Oscar Wilde sau G. B. Shaw.

Cât privește viața sentimentală, Maugham s-ar fi descris pe sine ca fiind „trei sferturi normal și un sfert sucit”. De fapt, afirmă biografa, lucrurile stăteau exact invers. Ducea o viață sexuală promiscuă; una dintre aventurile sale heterosexuale a fost cea cu bogata moștenitoare pe care a luat-o de nevastă. Abia căsătorit, însă, Maugham s-a folosit de această umbrelă pentru a duce o viață dublă. La Londra făcea pe soțul atent și pe tatăl bun, dar gândul îi zbura mereu spre Europa, unde trăia și lucra secretarul său, Gerald Haxton, partener de călătorie în diverse părți ale lumii. Față de Syrie Wellcome a început să simtă o ură corozivă, reușind s-o convingă să divorțeze, în schimbul unor despăgubiri importante. Divorțat, Maugham a reușit să-și creeze regimul dorit de muncă literară intensă, combinată cu hedonism; vila de la Cap Ferrat a devenit un cuib al scriitorilor homosexuali. Dar Haxton a murit în 1944, fiind înlocuit de hrăpărețul Alan Searle, care avea să-i tulbure romancierului seninătatea senectuții. Selina Hastings repovestește cu multă exactitate dar și cu gusto aceste fapte îndeobște cunoscute. Biografia ei, ne încredințează William Boyd, este o lectură fascinantă: o narațiune amplă, care acoperă două războaie mondiale, prietenii cu oameni ca Winston Churchill și Charlie Chaplin, întâlniri cu scriitori de talia lui Thomas Hardy, D. H. Lawrence, Henry James sau Virginia Woolf.

Știință și violoncel

Pașaport pentru Antarctica

Mircea Oprîță

Spre nelauda lui, omul modern s-a dovedit un vajnic spoliator al bunurilor naturale, arătând, în plus, că știe să polueze temeinic cam toate spațiile pe care pune mâna sau piciorul. Un singur continent a scăpat până acum acestor calamități provocate: Antarctica. Vina pentru o asemenea șansă a naturii o poartă nu atât depărtarea locului față de marile aglomerări umane, cu știutele centre de putere sau de superputere, și de unde au pornit în decursul ultimelor secole tendințele imperialiste care „civilizau” în interes propriu pământurile nou descoperite ale geografiei. Mai curând condițiile extrem de vitrege oferite de continentul sudic vieții umane par să fi reprezentat blindajul său de protecție, respingând tentația fantezistă a unei colonizări. Temperatura medie anuală a zonei este de minus 49 de grade Celsius (față de minus 34 din regiunile arctice), cu o valoare maximă de minus 86,6 grade, măsurată în 21 iulie 1983, la stațiunea „Vostok” de lângă Polul Sud Magnetic. În asemenea circumstanțe, nu e de mirare că zăpada nu se topește niciodată, ba dimpotrivă, s-a depus vreme de ere întregi în straturi compacte, transformate de propria lor greutate în doi-trei kilometri de gheață pe verticală.

Și mai e un factor de protecție. Spre deosebire de Arctica, unde trăiește o populație băștinașă de peste patru milioane de locuitori împărțiți între câteva state moderne (Canada, SUA, Rusia și țările scandinave), statutul de continent pustiu a putut fi protejat prin Tratatul Antarctic, care are înțelepciunea - sau poate prudența - de a declara resursele locului folosibile doar în scopuri pașnice și științifice. Fiindcă există, totuși, niște resurse. Mai întâi imensa rezervă de apă dulce, altfel zis, cele 90 de procente din gheața naturală a întregii planete, concentrate pe continentul sudic. Iar apa tinde să devină o problemă tot mai acută a lumii contemporane, sucind mințile multora. Ca să fertilizeze nisipurile Arabiei, bunăoară, unui prinz saudit i se părea la un moment dat perfect normal să pună ochii pe 100 de milioane de tone de aisberduri antarctice și să le tracteze treptat spre țărmurile penisulei sale natale. Mai e și petrol, probabil sub Marea Ross, dar și în alte zone antarctice, așa cum s-a descoperit și în ținuturile arctice, unde Rusia, iar pe urmele ei Statele Unite, dau năvală să-l exploateze. Deocamdată Tratatul Antarctic ține asemenea poftă la distanță, cu condiția să nu ne trezim la un moment dat cu cine știe ce amendamente suspecte agățate de el.

Și mai sunt, în sfârșit, imense resurse biologice. Le-a semnalat și tânărul Emil Racoviță, într-una dintre primele explorări de evaluare științifică a regiunii, la sfârșitul secolului al XIX-lea. Dar, date fiind prejudecățile curente asupra unui loc de pe Terra care prin asprimea condițiilor sale naturale pare să aparțină mai degrabă altei planete, impresia generală a mers spre o imagine a sărăciei biologice, nicidecum spre opusul ei. Or, dacă omul nu poate trăi acolo decât cu prețul unor mari eforturi, în buncăre temeinic încălzite și bine protejate de tăișul mortal al vântului înghețat, asta nu înseamnă că alte specii nu se simt, prin aceleași cotloane de frigider, ca la ele acasă. Coloniile de pinguini imperiali, de pildă, populează continentul cu milioane și milioane de exemplare, ca într-o

republică a păsărilor imaginată de utopiștii din Antichitate. Cu toate acestea, nu suprafața este în situația de a da măsura adevăratei bogății a spațiului antarctic, ci zonele marine ce încojoară pământul acela apăsat de ghețari. O cercetare recentă, datorată unei echipe de 23 de oameni de știință din cinci institute specializate, ne face surpriza de a declara insulele din jurul Antarcticii mai bogate în specii decât Insulele Galapagos și decât multe alte regiuni tropicale sau temperate. Afirmația e de natură să șocheze, însă în sprijinul ei vin nenumăratele argumente din meticuloasa catalogare întreprinsă de cercetători, după explorări subacvatice și după dragaje menite să scoată la suprafață animale și plante de la 1500 de metri adâncime.

Doar în jurul Insulelor South Orkney au fost inventariate mai mult de 1200 de specii, printre care crustacee, moluște, viermi de apă și păsări, unele dintre ele complet noi pentru știință. Altele (trei caracatițe, patru melci marini, o stea de mare etc.), deși cunoscute, apar pentru prima dată în zonă. Cercetătorii admit că unele rezervoare de viață din lume, precum Insulele Hawaii, cele din Marea Caraibelor sau Insulele Canare întrec în bogăție fauna și flora antarctică, însă nu-i puțin lucru nici să surclasezi Insulele Galapagos, unde însuși Darwin descoperă specii de o formidabilă varietate și de mare preț pentru studiile sale evoluționiste. Biologii de astăzi se simt datori nu doar să explice diversitatea vieții marine și distribuția ei în oceanele planetei, ci să mai și monitorizeze răspunsul acestor viețuitoare, neașteptate ca număr, la viitoare schimbări de mediu.

Fiindcă asemenea fenomene au început deja să apară. Omul nu trebuie neapărat să invadeze, pentru asta, continentul antarctic. Mâna lui acționează și de la mare distanță. Temperatura apei, ca și a aerului de deasupra peninsulei Antarctica au crescut semnificativ în ultimii 50 de ani, ghețari masivi se rup de platforma continentală și se surpă în ocean, topindu-se accelerat. Schimbări de acest fel apar peste tot în lume, în ghețarii Groenlandei, în banchizele

Arcticii, unde se crede că întreaga regiune nordică va fi eliberată curând de ghețuri pe timp de vară. Iar dacă peste secole Antarctica, actualmente zonă a planetei cu încălzirea cea mai rapidă, își va pierde prin topire întreaga masă de gheață, nivelul oceanelor va crește cu zeci de metri, obligând omenirea de atunci să se retragă de pe toate țărmurile prezentului. În plus, mai e și gaura din stratul de ozon de deasupra Antarcticii, de trei ori mai întinsă decât suprafața Statelor Unite, ceea ce lipsește planeta de un bun scut natural împotriva radiației solare. Din fericire, încălzirea globală nu poate ajunge și la imensele lacuri descoperite de glaciologi prin scanarea laser efectuată din satelit, și pe care omul nici nu le-a creat, nici nu le poate strica echilibrul, acolo unde se află ele, adânc sub calota polară.

Dar nu va fi niciodată prea târziu pentru ca deteriorările să evolueze galopant. Ultima descoperire în materie de violare a Tratatului Antarctic este turismul practicant cu nepăsare în zonă. Vizitatorii care se aventurează acum printre ghețarii Sudului nu mai sunt cercetători cu obiective științifice precise, și nici nu vin în echipe de numai zece, sau 23, ca în cazul prezentat mai sus. Ei vin cu sutele, umplând puntea vaselor de croazieră, să savureze senzații tari de tip antarctic, și riscă uneori să trăiască unele și mai tari, cum s-a întâmplat în cazul unui astfel de vas, ajuns să ia apă (rece ca gheața, bineînțeles) printre ghețarii plutitori din marginea continentului. Dacă prin 1993 companiile operatorilor de turism antarctic transportau spre continentul sudic circa 6700 de curioși plătitori (14.000 de dolari croaziera de 19 zile), mai recent numărul lor e de patru ori mai mare, ceea ce ridică riscurile accidentelor de pe traseu, și mai ales în apele furtunoase ale Antarcticii, unde aventura inconștientă poate costa sute de vieți, iar în cazul unor nave mai încăpătoare chiar mii. Cu gravele sale consecințe privind poluarea continentului alb, scufundarea unui asemenea vas de croazieră ce eludează Tratatul Antarctic nu se mai pune în termeni dubitativi (va avea, sau nu va avea loc), ci mai degrabă ne putem întreba: când?



structuri în mișcare

Istorie literară târgovișteană

Ion Bogdan Lefter

În două lungi convorbiri telefonice București-Pietroșița, Mircea Horia Simionescu îmi povestește despre colegii de grup literar târgoviștean din anii liceului, la mijlocul deceniului 5 al secolului trecut. Invitat de redacția revistei *Manuscriptum* a Muzeului Național al Literaturii, scriu un comentariu despre corespondența de atunci dintre MHS și Costache Olăreanu, smuls din cercul de amici, obligat să-și însoțească părinții la Huși, unde viitorul prozator (de fapt, deja prozator și... poet!) se simte ca-ntr-un „exil”, deși nu era decât o întoarcere în orașul său natal (târgoviștean get-beget e doar MHS). În scrisorile celor doi sînt pomeniți la tot pasul ceilalți companioni de proiecte literare: în primul rînd Radu Petrescu (născut în București, târgoviștean tot prin mutarea familiei, asemenea lui Costache), dar și Saxa, Titi Lăzărescu, Emilian Georgescu, Mișu Simion, Mică. Despre unii dintre ei mai știu cîte ceva, despre alții mai puțin, așa încît simt nevoia unor amănunte și i le cer lui MHS. Mi le oferă – bineînțeles – cu mare plăcere. Iau notițe! La a doua convorbire telefonică portretele se înmulțesc și se extind prea mult pentru a le mai include în textul pentru *Manuscriptum*. Le recuperez aici.

Contextul e cunoscut din mai vechi mărturii ale celor trei deveniți ulterior scriitori, nume de vîrf ale literaturii române din jumătatea a doua a secolului XX, cu prelungiri și după pragul anului 2000: Petrescu, Simionescu, Olăreanu. Elevi la Liceul „Ienăchiță Văcărescu”, formează un grup literar de o excepțională consistență, la o vîrstă uimitor de fragedă. Pasiunea pentru citit și pentru scris îi mobilizează într-o manieră pe care o putem plasa – pe de o parte – în linia jocurilor juvenile obișnuite, care-i „confiscă” pe copii și adolescenți; dar – pe de altă parte – liceenii din Tîrgoviște își asumă pasiunea pentru literatură cu o seriozitate cu totul ieșită din comun, grație căreia se vor profesionaliza precoce, ceea ce va și decide destinul celor mai buni din grup, porniți inexorabil pe drumul autorlîcicului. Junii în cauză citesc enorm și, în paralel, scriu, considerîndu-se „avangardiști”. Mai mult, încep să-și redacteze fiecare revista proprie (unii dintre ei modificînd în timp genericul, deci vor avea în palmares mai multe „periodice”): strîng colaborări de la ceilalți colegi, adaugă compoziții personale și „paginează” toată marfa, plasînd în compoziție inclusiv „ilustrații” (desene, vignete). Exemplarele unice ale numerelor de revistă circulă apoi între tinerii autori, producînd *feedback*-uri. Stau îndelung de vorbă, își trimit epistole, se critică reciproc, își dau sfaturi. Scriu și prime cărți pe care le „publică” în „edituri” proprii, transcrise caligrafic și legate manual, apoi le împrumută spre lectură și receptare critică. Se întrunesc nu doar la școală, ci și în ședințe de cerc intelectual, de pildă într-un cenaclu de literatură și filozofie, duminica. În același timp, urmăresc viața literară și culturală a țării, vînează revistele și cărțile noi și fac tentative de publicare în presa „adultă”. Cînd, foarte curînd, regimul comunist se va instaura, acest model de profesionalizare în grup și (acceptînd combinația de termeni:) de „instituționalizare privată” se va dovedi extrem de util, permițînd „școlii de la Tîrgoviște” să funcționeze ca mediu literar *underground*, „alternativ”, în timp ce la

„suprafață” e impusă propaganda culturală proletcultistă. Deveniți bucureșteni, studenți la Universitate, Petrescu, Simionescu și Olăreanu, anturați acum de alți colegi, într-un cerc mai omogen ca nivel intelectual, se vor manifesta ca scriitori în „enclava” lor izolată de spațiul public, necontaminată de virușii ideologici ai epocii...



Capul revistei-manuscris *Carnet literar* a lui Mircea Horia Simionescu, reprodus în volumul-interviu al acestuia, *Rătăcirile unui caligraf* (Editura Bibliotheca, Tîrgoviște, 2006, p. 42)

Întorcîndu-ne la anii de liceu, iată „catalogul” colegilor rămași mai tîrziu în afara „școlii de la Tîrgoviște”, plecați către alte meserii:

Nicolae Popescu, zis Saxa: viitor profesor de Mecanică la Politehnică, personalitate proeminentă în domeniu;

Emilian Georgescu (Emil): după liceu a devenit corector și tehnoredactor în presă; în anii 1970-80 a lucrat la revistele *Viața studentescă* și *Amfiteatru*, unde a și semnat mici articole; în junețe scria proze în stil Bacalbașa; actualmente pensionar;

Cornel Vilt: absolvent de Filozofie, profesor de latină și franceză la Liceul „George Enescu” din Sinaia; traducător al lui Campanella și al lui Pascal; sportiv, a urcat săptămînal, toată viața, pe Virful Omul; s-a stins în urma unui cancer;

Timotei Constantinescu: viitor funcționar la Primăria din Tîrgoviște; pe lângă preocupările literare din perioada liceului, a avut pasiunea picturii; l-am cunoscut fugitiv în anii 1980, cu o ocazie asupra căreia voi reveni cîndva;

Laurențiu (Dan) Blănaru: fizician atomist, cercetător la Centrul de specialitate de la Măgurele, a descoperit principiul laserului, însă a ratat omologarea din motive de neglijență birocratică a funcționarilor statului comunist; dezamăgit, conștient că o asemenea idee inovatoare nu-ți poate veni decât o dată în viață, pleacă din țară cu ocazia unui congres științific, înainte de 1989, și se stabilește în California; „școala de la Tîrgoviște” are – vasăzică – nu doar extensie națională, ci și... transcontinentală;

Frații Ludovic și Marian Ionescu: amîndoi



medici, vor alege și ei exilul, cel dintîi în Germania, al doilea în Anglia, la Leeds, unde ajunge chirurg celebru; Ludovic nu mai trăiește; Marian, pensionar, are o reședință de vacanță pe Coasta de Azur, unde l-a invitat în repetate rînduri pe MHS să petreacă oricît timp dorește (invitație neonorată); pasionat – de asemenea – de alpinism, a făcut ascensiuni în Alpi și în Himalaya;

Ion Teodorescu: viitor contabil, rămas în Tîrgoviște; a fost doborît – și el – de un cancer;

Iacob: muzician, pianist încă din copilărie-adolescență, apoi profesionist;

Constantin Lăzărescu, zis Tică: asemenea lui Costache, pleacă și el din Tîrgoviște, la Predeal, la Colegiul Militar „Nicolae Filipescu”; fiu de comunist ilegalist, preia ideologia și în epistolele către foștii colegi (Costache îi scrie lui Mircea Horia: „Tică face pe comunistul? Nu-i nimic căci unul mai mult sau mai puțin nu contează”; „Tică în scrisoarea lui devine insuportabil prin «atitudinea» sa. Ce naiba s’-a prostit într’atîta!?”); după studii pedagogice la Leningrad (unde se și căsătorește cu o rusoaică), face carieră politică, ajungînd să lucreze în Comitetul Central al Partidului Comunist (Muncitoresc), adjunct al Giselei Vass și mai tîrziu chiar în anturajul lui Nicolae Ceaușescu; după căderea regimului, pensionar, îl caută pe MHS și, în cursul unei plimbări printr-un parc, îi spune că s-a întors la pasiunea din adolescență și a reînceput să scrie; se stinge răpus tot de un cancer, înainte ca fostul coleg să-i vadă noile încercări literare;

Mișu Simion: nu doar coleg, ci și vecin al familiei Simionescu; foștii amici l-au pierdut urma, nemaștiind nimic despre el;

Constantin Crișan Simionescu, zis Mică: fratele lui Mircea Horia, care l-a „botezat” chiar el așa, nemaștiindu-se de ce: fiindcă, abia apărut pe lume, mezin era „mic” sau fiindcă „mișcă”; în familie – și în cărțile lui MHS – i s-a mai spus și Tityre, pronunțat fonetic, cu accent pe prima silabă, vocativ de la Tityrus, derivat de la Constantin-Titi; după bacalaureat, rămas în Tîrgoviște, fără studii universitare, a lucrat ca tehnician la IREP, ramura din Prahova a rețelei naționale de alimentare cu electricitate; expert în montarea și demontarea de automobile, a construit de unul singur cîteva cu care a circulat nu numai pe șoselele patriei, ci și în străinătate, pînă în Elveția, profitînd de complicitatea unui vecin care lucra la serviciul de pașapoarte al Miliției și cu care... făcea schimb de piese auto!; actualmente pensionar; unii cunoscuți îi spun „nea Mică”.

Parte din aceștia – sau toți – sînt prezenți cu versuri în culegerea grupului, *Melody-Bar*, alcătuită în 1946-1947, al cărei exemplar unic a rămas la Radu Petrescu (se păstrează în arhiva familiei). Grupajul fiecărui autor e însoțit de cîte o fotografie. MHS și-a plasat o poză de la doi ani, la joacă în nisip! În vreo două cazuri, în locul imaginilor foto sînt incluse portrete desenate de Radu Petrescu.

Firește, la capătul celor două convorbiri telefonice l-am îndemnat pe MHS să le facă el însuși portrete (scrise!) foștilor colegi de grup adolescentin, pentru evidența istoriei literare și cu șarmul condeiului său, eventual la rubrica pe care o susține în *aLititudini*. Invitație acceptată!

Epicentrul crizei

Adrian Țion

Conaționalii noștri, stabiliți prin diverse colțuri ale lumii, își manifestă îngrijorarea în legătură cu situația din România apelând la diverse modalități de atenționare a populației aflate în prag de alegeri. Văd ei mai bine de la distanță ce se întâmplă în epicentrul crizei românești? Poate că nu, dar unele dintre mesajele primite pe e-mail sunt de natură a atrage atenția prin radicalismul lor.

Deunăzi, am primit din Canada, de la o rudă apropiată, prin *attachment*, un montaj foto presărat cu sugestii și îndemnuri de a pune în practică modalități crâncene de sabotare a alegerilor. Nu-i vorba, filmulețe la fel de bine intenționate pot veni și din interiorul craterului în fierbere politică numit România. Mesajul se vrea unul de "trezire și unire a conștiințelor noastre". Unde ești tu, Andrei Mureșanu? Înainte vreme, sarcina aceasta era îndeplinită de poezia militantă și de creatorul ei, acel *poeta vates* îndrumător al mulțimilor. El era liderul de opinie al maselor dezorientate. Realizatorii acestor e-manifeste, răspândite și răsucite prin *forward* pe tot felul de e-adrese, taie în carne vie realitatea românească, forțând mâna și cugetul celor "prea blazați ca să mai voteze". Ei nu luptă pentru statutul de lider de opinie, ci vor să fie convingători, aruncând săgeți de la distanță, din umbra subversivă. Limbajul folosit e dur, aproape licențios, ca și imaginile atașate. Aleșii, indiferent din ce tabără fac parte, sunt numiți "tătari cotropitori" iar biata țară arată jefuită și secătuită de gașca celor ce și-au votat pensii uriașe. Se sugerează că alegându-

i, bieții oameni erau cu gândul la cozonaci și s-au trezit cu baligi, desigur, simbolice. Și nu e vorba de ultimii cinci ani, ci de toți anii tranziției frisonante. La ce e îndemnat alegătorul pe 22 noiembrie ca situația să nu se repete: să scrie un mare zero barat pe buletinul de vot ca semn al inutilității votului. Adică un desen reprezentând forma rotundă a craterului crizei căreia i se pune capăt cu linia oblică aplicată deasupra. Așa cred unii că vom scăpa de actuala clică politică și va coborî din cer una nouă, imaculată. Dacă nu e naivitate crasă, atunci e un simplu exercițiu de manipulare ascuns sub vălul nemulțumirilor. Firește, responsabilitatea acestui imbold e trecută sub anonimat, astfel că jocul poate părea un simplu act de e-huliganism neasumat civic. S-au mai făcut astfel de apeluri pe net, rămase tot fără ecou pe la precedentele alegeri. Când erupția se apropie, pământul tresare. Buturușă cea mică a votului n-a reușit să răstoarne carul mare al politicianismului deșănțat practicat la București de atâta amar de vreme. Și atunci ce-i de făcut?

România se află în prezent la confluența unor crize fără precedent. Cum s-a ajuns la acest cumul de crize? Foarte simplu. Cea economică a venit de afară peste noi fără să poată fi oprită la granițe, deși la început ni s-a spus că vom fi scutiți de devastatoarea ei prezentă. Ne-a lovit în plex și acum ne golește buzunarele. Ca să nu rămânem doar aliniați la criza economică mondială, am trecut la extinderea ei și asupra politicului. S-a încercat ascunderea gunoierului economic sub preșul, și el murdărit, al politicului. Treabă cu

adevărat românească. Am primit încăierare politică în loc de redresare economică. Acum cine mai drege busuiocul? Grădina e plină de buruieni. Nici busuioc nu mai găsești. Leul lovit de inaniție abia se mai târăște pe marginea craterului unde criza socială începe să clocotească întocmai ca niște vulcani noroiși neglijăți de prea mult timp.

La această confluență a crizelor nu se adaugă nici din greșeală o cât de subțiată criză de conștiință în rândul aleșilor din guvernul pipernicit sau din rândul celor ce au părăsit, ofensați, consiliul miniștrilor habarniști pentru a lupta din nou, energic și hotărât, cu promisiuni deșarte, pentru putere. Am putea vorbi despre așa ceva în cazul în care politicienii noștri ar avea conștiință în loc de interese, orgolii și alte meschinării.

Onorați de vizita președintelui la deschiderea anului universitar, studenții clujeni au rămas cu un gust amar, reiterând vechile lor probleme care încep în fiecare an cu lipsa locurilor în cămine. Prietenul poporului s-a veselit cu dansatoarele din Ansamblul "Românașul" la Facultatea de Mecanică din Cluj, dar o horă sau un festival al sarmalelor la Praid nu poate ascunde tensiunea politică și socială în creștere. Nici apariția în cursa prezidențială a clovnului de sevicu al nației umilite - Gigi Becali - nu mai poate înviora dezastrul cuibărit în societatea românească. Poate cel mult să sublinieze gravitatea haosului politic și social. Atât și nimic mai mult. Atunci de ce să îndepărtăm electoratul de la dreptul constituțional al votului? Cei care o fac direct pe post ca Mircea Badea sau prin mesaje răspândite pe net sunt irresponsabili. Vocea poporului trebuie să se facă auzită pe cale legală, nu fraudulos.

portrete ritmate

Desprinderea de pluton...

Radu Țuculescu

...se intitulează, semnificativ, volumul semnat de Eugenia Anca Rotescu și dedicat împlinirii a zece ani de montări în underground (1999-2009) la teatrul Ariel din Tg.Mureș. În urmă cu zece ani, Gavril Cadariu și Horațiu Mihaiu, doi tineri regizori (primul și director al respectivului teatru pentru copii și tineret) se tot întrebau unde ar putea găsi un nou spațiu pentru a monta spectacole pentru adulți, în afară de hol ori sala de spectacole...Și au nimerit în pivnița teatrului iar după curățenia de rigoare a încăperilor ce comunicau între ele, labirintic, pe sub bolți înnegrite de vremuri, s-a născut primul spectacol underground numit *SSS - Social Sound System* - gândit de Gavril Cadariu cu actorii-păpușari ai teatrului. Un spectacol aflat într-o permanentă mișcare (și spectatorii se mișcă, urmărindu-i pe actori, descoperindu-i ici colo, în fața ori în spatele paravanelor, în colțuri mai mult ori mai puțin umbroase), un spectacol al zgomotelor și al gesturilor noastre cele de toate zilele, fără cuvinte dar expresiv și convingător. A urmat *Steps*-ul lui Horațiu Mihaiu, underground-ul lungindu-și tentaculele, ieșind din când în când la suprafață pentru a se reîntoarce, mai viguros, înapoi. *Steps*, o bijuterie teatrală, o încântare pentru orice spectator, indiferent de nivelul pretențiilor sale, un exercițiu de mare virtuozitate și expresivitate prin cele mai simple și aproape "nefirești" mijloace, banalele noastre picioare pe care nu le-am bănuțit niciodată

capabile de-un asemenea dramatism și de-un asemenea exploziv umor.

Au urmat să înnobileze spațiul scenic Radu Afrim cu *Infanta. Mod de întrebuințare* de Saviana Stănescu. Un regizor tânăr care impunea și producea, deja, unora frisoane prin personalitatea sa. Apoi și-a făcut apariția Gigi Căciuleanu montând *Jungla X* pe texte proprii, un spectacol care a înghițit toate spațiile posibile, stradă, curte, balcoane, săli, hol, pivniță... Un sictir metafizic plin de mișcare și animație, un rîsu-plînsu de înaltă artă căci Gigi Căciuleanu este un artist de-o impresionantă complexitate. Și au continuat spectacolele lui Horațiu Mihaiu, acest vîrf de lance al teatrului imagine românesc, spectacole precum *Adio, secol XX* (o sută de ani de... evenimente mai mult ori mai puțin importante pentru omenire), *Un câine andaluz* (o reinterpretare scenică personală a filmului lui Bunuel), *Amphitrite* (spectacol surrealizat despre înțelînirile amoroase dintre obiectele non-eteroclitice...) ori *Despre Kolka și cum a zburat el în Brazilia*... tot spectacol de sorginte surrealizat dar, de această dată textul lui Daniils Harms e și el în prim plan, alături de mimică, expresivitate corporală și sonorități muzicale.

Un capitol aparte în această "mișcare" teatrală arieleană îl ocupă Alina Nelega, cea care și-a găsit aici spațiul ideal de manifestare, atît ca dramaturg dar și ca regizor. Excelentele sale monodrame

precum *Hess, Amalia respiră adînc* ori *Kamikaze* (o ingenioasă juxtapunere de două monoloage) au avut un efect tulburător asupra publicului, provocînd emoții și reacții contradictorii, în funcție de meandrele textului mustind de viață, în care țipetele se amestecă cu șoaptele gingașe, ura cu iubirea, scîrba cu admirația, penibilul cu sublimul, mizeria cu poezia umană.

Celebrul text al Evei Ensler, *Monoloagele vaginului*, este aici în undergroundul Arielului montat pentru prima oară în România. Traducerea și regia spectacolului: Alina Nelega.

Trebuie să amintesc aici, în această succintă „dare de seamă” a mea cu ocazia împlinirii vârstei de zece ani a teatrului underground Ariel, și spectacolele secției maghiare realizate de Barabás Olga, Kincses Elemer ori ale regretatei Kovacs Ildiko. Dar trebuie, mai ales, să amintesc măcar cîteva dintre actorii fără de care nici nu s-ar fi putut naște mișcarea arieleană din subterană, din hol, din săli, din bar ori din balcon. Valentin Lozincă-Mandric, Georgeta Potcoavă, Viorel Meraru, Andi Brânduș, Cornel Iordache, Mariana Iordache, Iuliu Pop, Alexandrina Moldovan, Monica Ristea, Serenela Mureșan, Nicu Mihoc, Costin Găvăză și alții.

... iar prin toate spațiile de joc ale teatrului Ariel, mai mult ori mai puțin convenționale, plutește constant silueta diafană, vapoasă, înfășurată mereu în șaluri transparente, țesute din fum de țigară, criticul și traducătoarea din limba franceză, Eugenia Anca Rotescu...

Noaptea Walpurgiei sau vestirea primăverii ipotetice

Adrian Țion

Din zona marginală a literaturii „subversive”, din fosta URSS, ținută sub control sever până la căderea Cortinei de fier, continuă să ne surprindă un scriitor de temperament și spontaneitatea lui Șukșin, plin de contradicțiile sfâșietoare ale omului din subterană dostoevskian, pe numele său Venedikt Erofeev. Mai întâi, surpriza a venit de la traducerea din limba rusă a lui Emil Iordache - Moscova - Petușki. Asta se întâmplă în 2004 la Editura Cartier. Ni se spunea cu această ocazie că Erofeev este autorul unui singur manuscris „de forță”, care a circulat sub formă de samizdat în timpul regimului sovietic, „poemul” în proză Moscova - Petușki. Mai erau amintite piesa de teatru Noaptea Walpurgiei sau Pașii Comandorului și eseul Vasili Rozanov văzut cu ochii unui excentric. Acum iată că regizorul Mihai Măniuțiu ne oferă a doua surpriză, a doua întâlnire cu acest bizar personaj ratat social, dar sclipitor prin scriitură, transpunând scenic dificilul scenariu dramatic amintit pe scena Naționalului clujean, a cărui traducere i-o datorăm Mașei Dinescu și Letiției Becherescu. Un debut de stagiune extrem de promițător înscrie Mihai Măniuțiu cu spectaculoasa decriptare a sensurilor înscrise în textul lui Venedikt Erofeev. Putem conchide în privința autorului că poate s-a considerat el însuși un scriitor de factură underground, luându-și libertatea de a nu respecta canoane sau limbaj cenzurat.

Revelația lui Măniuțiu în fața acestui text de o excentricitate extremă a avut darul de a-l stimula și inspira progresiv în construirea unui spectacol-parabolă de dimensiuni tragice, apocaliptice: denunțarea înverșunată a degradării umane provocate de sistemul totalitarist comunist. Spațiul concentrațional al unui spital psihiatric din Estul european a jucat un rol covârșitor în spălarea creierelor, măsură instituită de puterea sovietică necruțătoare ca mijloc de „educare” și „reeducare” până la reducerea la tăcere a rebelilor. În fond, inducerea unui mijloc barbar de acceptare a realității mânjite, sumbre, deformate după doctrina marxist-leninistă. Într-un astfel de spital își duc existența personajele piesei: pacienți și personal medical. Autorul piesei se joacă simbolic și temporal cu dihotomia stărnită de semnificația a două sărbători: *1 Mai muncitoresc* (sărbătoarea oficială a clasei muncitoare) și *Noaptea Walpurgiei* (noaptea de 30 aprilie spre 1 mai, considerată în credința populară germană a sfintei Walburga, în care vrăjitoarele și demonii se dezlănțuie vestind venirea primăverii). De fapt, dihotomia pendulează sugestiv între real și himeric, între concret și alegoric, turnând „haosul cotidian sovietic” în tiparele unor motive literare și muzicale de largă respirație din cultura universală.

Limbajul scenic adoptat de regizor e de o duritate extremă. Replicile nu fac loc edulcorărilor de niciun fel, jocul actorilor nici atât. Violența se instalează pe scenă scrâșnind sfidător. Asistenții medicali, infirmierele lovesc apăsător, cu sălbăticie, cu o neînchipuită cruzime, pe bieții pacienți, vinovați sau nevinovați.

Bastioanele lor mereu în acțiune devin agenții torturării necondiționate. Raportul dintre pacienți și medici e transformat în teroare indusă grosolan, sistematic și abject. Coloana sonoră, asigurată de Marius Rusu, creează de la început și continuă pe parcurs să sporească prin intensitatea fluierului milițienesc prelungit atmosfera ostilă, de teamă perpetuă, din care, în postură de spectator inocent, nu știi cum să scapi mai repede. Să înduri așa ceva e de neconceput pentru un om al timpurilor post-comuniste. Și totuși ei au îndurat. Șocul e bine dirijat, scopul atins.

În lumea acestor absenți din viața socială este introdus Gurevici, un fel de McMurphy bețiv, inadapdat, sortit dinainte mecanismului „purificării”. El nu va lupta cu o soră-șefă, ci se va solidariza cu ceilalți „cuci”, împărțându-le omeneste eșecurile, speranțele, ratările. Năzuind spre ieșirea iluzorie din marasmul cotidian ale cărui restricții absurde le sfidează de pe o poziție de superioritate labilă, își va trăi cu îndărătnicie vizunea dătătoare de speranțe. Urmează descătușarea de moment din chingile unor precepte impuse, găunoase, sortite deriziunii. Febra delirului erotic sau bahic îi pune în ipostaze caraghioase pe protagoniști. În locul „moralei comuniste”, apărătorii ordinii sunt stăpâniți de instincte satanice. Carnavalescul înveselește și purifică sufletele celor cu mintea răătăcită. Libertatea și împlinirea există doar în moarte. Ca și în *Moscova - Petușki* de altfel. E interesant cum Venedikt Erofeev reușește să convertească brusc și convingător burlescul în tragic, reiterând valorile acetei categorii a esteticului intrate oarecum în dizgrație în postmodernism. Textul ne poartă prin meandrele disperării uzând de un haz fabulos, injectat în doze acaparante în spectacolul clujean.

Dacă regizorul înțelege să-l agrezeze, mai ales fonic, pe spectator, de-a lungul unor tensionate scene, violente în ansamblul lor, din prima parte a spectacolului, recompensa acestei torturi asupra analizatorului acustic vine în final. E o recompensă vizuală copleșitoare, marcă a modalității de fantazare specifică lui Mihai Măniuțiu. Această rezolvare se înscrie în fondul unor „scenarii imagistice” proprii. Grădina edenică își arată splendorile în final, ca țintă visată a acestor călători oropsiți, rățăciți prin desișul vieții lipsite de perspectivă. Ca o recompensă viabilă și pentru ei. E o imagine fascinantă, de inspirație botticelliană, ce vestește primăvara eternă din sufletele celor îndelung oprimați. Dacă mergem pe firul unor rezoluții politice în decodarea deznodământului tragic, vom întrezări în mesajul spectacolului visul și speranța într-o primăvară ipotetică, trăit deopotrivă de popoarele din Est, ca primăvara pragheză. Valențele simbolice ale textului sunt, evident, bine exploatate.

Mihai Măniuțiu mărturisește că se străduiește de un număr de ani să formeze la Teatrul Național din Cluj „o trupă orientată pe spectacol, nu pe roluri”. *Noaptea Walpurgiei sau Pașii Comandorului*, premiera care a deschis actuala stagiune, vorbește deja despre

posibilitățile trupei ca „organism unitar”. Se simte o coeziune între membrii trupei așa cum și-a dorit regizorul. Intrusul Gurevici, interpretat de Ionuț Caras, combină jovialitatea cu suferința într-un joc rafinat al semnificațiilor profunde. Actorul răspunde eficient dificultăților personajului, solicitărilor ieșite din șabloane pudibonde, anacronice. „Tabăra” pacienților e condusă de Prohorov, șeful salonului 3 (nu 6!), a cărui personalitate e magistral pusă în evidență de Cătălin Herlo. Îl secondează Alioha, imaginarul lui scutier, persiflant tratat de Cristian Grosu. În „tabăra” personalului medical strălucește Miklós Bács în rolul asistentului Borenka. Vocea lui tunătoare și omniprezența lui scenică o pun în umbră pe Anca Hanu în rolul medicului-șef Raninson. Fiecare interpret aduce o nuanță aparte de penaj, colorând simpatetic acest *cuib al cucilor* prigoniti de soartă. De pildă, Petre Băcioiu în rolul bătrânului de la țară Vova aduce nostalgia după meleagurile natale, Miron Maxim în Serioja aduce exuberanța maximală a unui „autor de proiecte fantasmagorice”, iar Ruslan Bârlea rotunjește spre buf comicăria cuibărită în burta obezului și placidului Vitea. Cu un umor derivat din teatrul absurd își colorează Silviu Iorga versurile recitate anafilactic de „horticultorul” Stasik. După experimentul numit *Purificare*, Ramona Dumitrean suportă cu stoicism extensia spre practici sado-masochiste a surorii medicale Natalie.

În afara cadrului edenic din final, scaldat în verdele luminos al vieții, amenajat să-ți ia ochii, Doru Păcurar a folosit lenjerie simplă, uzată pentru actori, un electrocar și un furtun, precum și o cameră carcerală în fundal, câptușită cu pereți metalici, reci, imposibil de penetrat.

Teatrul Național „Lucian Blaga” Cluj-Napoca
Data premierei: 3 octombrie 2009

Noaptea Walpurgiei sau Pașii Comandorului
de Venedikt Erofeev

Distribuția:

Pacienții

Gurevici - Ionuț Caras
Prohorov - Cătălin Herlo
Alioha - Cristian Grosu
Vova - Petre Băcioiu
Serioja Kleinmichel - Miron Maxim
Vitea - Ruslan Bârlea
Stasik - Silviu Iorga
Kolea - Cătălin Codreanu
Pașka Eriomin - Radu Lărgeanu
Mihalici - Cristian Rigman
Hohulea - Romina Merei

Personalul medical

Igor Lvovici Raninson - Anca Hanu
Borenca - Miklós Bács
Natalie - Ramona Dumitrean
Tamarocika - Viorica Mischilea
Lucie - Irina Wintze
Zinaida Nicolaevna - Maria Munteanu
Valentina - Lucia Wanda Toma

Regia - Mihai Măniuțiu

film

Călătoria lui Gruber

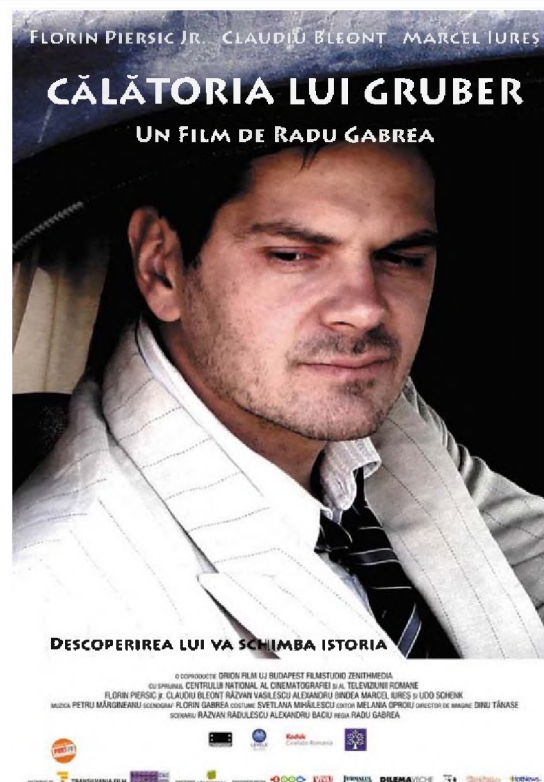
Ioan-Pavel Azap

Tendențioasă afirmația lui Valerian Sava din „Observator cultural” (Nr. 233 / 10-16 septembrie 2009): „Film cu un scenariu de Răzvan Rădulescu și Alexandru Baciu, pornind de la câteva sugestii disparate despre pogromul de la Iași din 1941, din stufosul roman de război și oarecum autobiografic al lui Curzio Malaparte, *Kaputt*; scenariu orchestrat regizoral și produs de Radu Gabrea, iar imagistic de operatorul Dinu Tănase; cu participarea extraordinară a lui Marcel Iureș și a actorului german Udo Schenk, în fruntea unei distribuții care îi cuprinde în rolurile principale pe Florin Piersic jr., Răzvan Vasilescu, Alexandru Bindea și Claudiu Bleonț. Acesta ar fi, în suită strânsă, protocolul profesionist al auctorialității multiple a filmului *Călătoria lui Gruber*. Mai puțin convingătoare e formula de pe genericul peliculei și din textul publicitar, ca și cum am avea de-a face cu un film de autor: «un film de Radu Gabrea».”. Titlul articolului este chiar malițios: *Un film cu autor multiplu: Călătoria lui Gruber*. Păi, atunci și *Cetățeanul Kane* este un film „cu autor multiplu”! Orson Welles este doar coscenarist alături de Herman J. Mankiewicz, pornește de la câteva „sugestii disparate” din biografia magnatului presei americane Rudolph Hearst, scenariul este „orchestrat imagistic” de Gregg Tolland... Nu, *Călătoria lui Gruber* (România / Ungaria, 2008) este într-adevăr un film de Radu Gabrea! Obişnuieți în ultimii ani ca filmele românești să fie ori foarte proaste, ori foarte bune, ignorăm sau strâmbăm din nas la filmele „mediocre”, normale, respectiv cele care au o poveste clară (mă refer la modul în care este construit și redat filmic scenariul, nu la subiectul acestuia), sunt cinematografiate onest, chiar dacă uneori prea explicit, prea didactic, și se adresează din start - cel puțin în intenție - unei categorii cât mai largi de spectatori. Radu Gabrea face parte din această categorie de regizori *middle class* absolut necesară unei cinematografii viabile, cum ar trebui să fie și cea română.

Să revenim însă la *Călătoria lui Gruber*. În

1941, în drum spre frontul din Rusia în calitate de corespondent de presă, scriitorul italian Curzio Malaparte se oprește pentru câteva zile în Iași. La recomandarea unui medic bucureștean, îl caută pe doctorul Gruber pentru a-i trata o alergie. Numai că doctorul este plecat într-o „scurtă călătorie”. Nenorocul lui Malaparte este că a nimerit în orașul moldav chiar în zilele pogromului... Filmul se vrea nu atât o reconstituire, cât o încercare de înțelegere a mecanismelor cruzimii și crimei, fără a scuza călăii dar și fără a prezenta victimele - empatia realizatorilor pentru aceștia din urmă fiind subînțeleasă. Fapt este că în acele zile din vara anului 1941, la Iași au murit peste 10.000 de evrei, grație excesului de zel al autorităților române nicidecum vreunei constrângeri imposibil de surmontat din partea aliaților nemți. Absurdul ororii este cu atât mai mare cu cât în cazul de față este pusă în balanță cu o altă faptă, abominabilă e drept dar nici pe departe echivalentă pogromului. Tot în acele zile, armata română a devastat castelul familiei Roznoveanu, distrugând bunuri de valoare și o colecție de peste 12.000 de sticle de vin. În acest din urmă caz, la plângerea proprietarului, prieten cu Antonescu, șeful statului român reacționează prompt și vinovații sunt pedepsiți, parte dintre ofițerii implicați în vandalizarea castelului fiind degradați; în ceea ce privește pogromul ieșean, se consideră că armata și chestura nu și-au făcut decât datoria. Din păcate, aceste două situații contrastante nu sunt exploatate suficient în film, căzând pe alocuri în derizoriu când ar fi trebuit să fie (doar) dramatice.

Pornind de la un subiect tragic, Radu Gabrea ezită între dramă și traği-comedie - momentele dramatice fiind indiscutabil mai reușite. Umorel este cel mai adesea caricatural, fie în anumite secvențe (exemplu: un ofițer român de grad superior este pus să dea o declarație și se comportă ca un elev toloc mac prins că n-a învățat nimic), fie chiar prin per-



sonaje bufe de la un capăt la altul al filmului (exemplu: colonelul Niculescu-Coca, e drept că a avut substanțial și de interpretul său, tot mai cabotinel Claudiu Bleonț). Pe de altă parte, camera de filmat nu se mișcă nici picată cu ceară, ceea ce dă nu de puține ori senzația de teatru filmat. Atunci când o face, fiind susținută și de un montaj adecvat, filmul dobândește dinamism iar rezultatul este remarcabil, ca în emoționanta secvență din final, a întâlniri dintre Malaparte și Gruber - primul în continuare abulic, nerealizând dimensiunea tragediei, cel de-al doilea golit sufletește după întoarcerea din infern. Una peste alta, *Călătoria lui Gruber* are coerență, este lizibil și obligă spectatorul să mediteze, dacă nu la deșertăciunea istoriei, cel puțin la propria condiție, la ce înseamnă responsabilitatea, vinovăția, dacă și cum ar reacționa în situații limită, fapt ce demonstrează că filmul și-a atins măcar unul dintre obiective: sensibilizarea opiniei publice.

Proiectul *Călătoriei lui Gruber* este mai ambițios decât rezultatul. Putea să fie filmul procesului de conștiință al unui popor, al unei națiuni. A rămas, prin lipsa de anvergură, doar filmul unui „caz particular”. Cutremurător - cazul; meritos pentru că ridică problema adevărului și a culpabilității colective - filmul. În ciuda neîmplinirilor, acest film ar trebui proiectat gratuit în școlile și instituțiile publice din România. Nu știu dacă acesta a fost mesajul pe care au vrut să-l transmită realizatorii (iată că revin la vorba lui Valerian Sava: „autorul multiplu”!), dar eu unul am înțeles din *Călătoria lui Gruber* că trebuie să ne asumăm crimele înaintașilor, fără a ne identifica cu ele, din demnitate și pocăință, dar și pentru că - nu-i așa?! - astfel avem o șansă de a ne alătura națiunilor importante ale lumii, a celor care fac „istoria mare”.



Marcel Iureș și Florin Piersic jr. în *Călătoria lui Gruber*

colajonări

Ce știa Dostoievski despre ucigași?

Alexandru Jurcan

Profesoara își iese din sărite în fața studenților și strigă: „Ce știa Dostoievski despre ucigași? Nimic! Capodoperele sunt doar o ipoteză...” și pleacă de la seminar. O urmărește calvarul surorii ei, care a stat 15 ani în închisoare. Se spune că și-a ucis băiețelul. Sigur că în final ne vom lămuri. Că ea – ucigașa – medic fiind, știa că băiatul e condamnat la moarte de o boală implacabilă, deci...

Suntem în plin cinema: filmul *Te iubesc de mult* de Philippe Claudel, cu Kristin Scott Thomas și Elsa Zylberstein. Titlul în franceză sună mai bine (*Il y a longtemps que je t'aime*), mai ales că e refrenul unui cântec popular celebru în Franța. Începutul cântecului este: „La fontaine limpède...”. Pe eroină o cheamă Juliette Fontaine (= fântână). Sper că nu e o pură coincidență, întrucât personajul e profund, mai bine zis *adânc* ca o fântână. În românește i-aș putea zice Julieta Fântână?! Ar suna puțin ridicol și nu ar fi în ton cu demnitatea și seriozitatea femeii ieșite din detenție. Apele în care se scaldă nu sunt deloc limpezi (numai în cântecul pe care îl și auzim în film...), întrucât societatea etichetează, condamnă. I se mai dă o șansă? La serviciu trebuie musai să zâmbească, să socializeze. Viața e dură, iar regizorul o arată fără edulcorări.

Juliette vine la sora ei (profesoara) după atâția ani și speră să-și refacă viața, s-o înfrunte, s-o

continue. Părinții au renegat-o. Poate că și alții. Acum maică-sa e la azil și se comportă haotic. Cumnatul n-o suportă, însă o acceptă bunicul închis între cărți. Oază, refugiu, tăcere, înțelepciune, echilibru... Deodată îmi amintesc de o fostă elevă, care a ajuns în închisoare din cauza implicațiilor tulburi ale iubitului ei. Îmi scria în fiecare săptămână o scrisoare, iar eu i-am răspuns. Abia acum realizez calitatea gestului meu, când îi văd surâsul în libertate.

Ce zicea Oscar Wilde în cartea lui Peter Ackroyd (*Ultimul testament al lui Oscar Wilde*)? Că „din închisoare nu ieși niciodată, doar retrăiești amintirea ei”. În fața încarcerării N. Steinhardt adoptă soluția credinței, iar Soljenițin ne învață să ne prefacem... morți. De ce? Atunci nu ți se mai poate face nimic rău. Churchill propune o euforie spontană, care întinereste subit. Egor din *Călina roșie* a lui Vasili Șușkin trăiește verva libertății (ieșind din închisoare), mângâie mestecenii, fără să bănuiască puterile misterioase ale trecutului. Scriitorul Emmanuel Carrère merge la închisoare, înainte de a scrie *Adversarul*, ca să-l cunoască pe Jean - Claude Romand, cel care și-a ucis soția, copiii și părinții, fiindcă n-a mai suportat impostura creată de el însuși (le spunea că are o slujbă interesantă, însă el își petrecea zilele în păduri și parcuri).

Filmul lui Claudel incită prin tonul just cu care înfăptuiește radiografia unei societăți adesea



înstrăinate, artificiale, axată pe un surâs șablonar. Prestația Kristinei Scott Thomas se situează dincolo de orice așteptări. Nicio notă falsă în demersul ei actoricesc, nicio grimasă superfluă, nicio nuanță stridentă. Se vede clar că e discordantă cu lumea în care se învârtă, până când sesizează (gradat) luminițe la capătul tunelului. Dracul nu e atât de negru, oamenii sunt recuperabili, generozitatea se mai resursează din când în când „à la claire fontaine”. A propos, ce știa Dostoievski despre ucigași? Oare bunicul-cititor a savurat *Însemnările din subterană*? Numai că fântânile innobilează subteranele, nu-i așa, Juliette Fontaine?

Two Lovers

Lucian Maier

În *Iubirea față de aproapele*, romanul acela care trebuia să facă bărbății să roșească, Pascal Bruckner spune că în viață rareori vei trăi cu omul care îți place și că mai tot timpul vei sfârși cu cine te place. La idee asta ajungem și cu *Two Lovers*, un film care a sosit pe ecranele noastre la capăt de vară, numai bine pentru a deschide spectatorilor prilejul memorării pasiunilor din vacanță. Filmul oferă suport pentru lins rănile sufletești, invită la resemnare, sau, oricum, dacă nu la resemnare, atunci invită la o muncă de autoconvingere: dacă ființa pe care tu o iubești nu îți vine alături, pentru a încerca să învețe să te iubească (după cum o invită Leonard pe Michelle), atunci nu rămâne decât să înveți tu să iubești persoana care deja ți se dăruiește.

E antrenant să vezi cum James Gray încearcă să aducă întreg universul citadin al poveștii în acord cu poezia sufletelor angajate în istoria de pe ecran. New York-ul e filmat în relanti și e redat în secvențe-interludii care leagă întâlnirile personajelor. New York-ul nu e doar un cadru pentru poveste, ci e un spațiu căruia camera de filmat îi dă viață pentru a putea susține frământările personajelor. Leonard, jucat de Joaquin Phoenix, caută să se restabilească psihic după o dragoste pierdută din cauză că, odată ce au efectuat un test genetic, cei doi iubiți au ieșit incompatibili în ceea ce privește șansele de a avea copii sănătoși. Părinții lui Leonard (interpretate de Isabela Rossellini și de Moni Moshonov) sînt activi în procesul său de însănătoșire, ceea ce, ca de obicei, complică totul.

După tentative repetate de suicid, Leonard pare că va intra pe un făgaș liniștit odată ce răsar mugurii unei noi iubiri intense. Pe ea o cheamă Michelle (Gwyneth Paltrow), însă e îndrăgostită de un coleg dintr-o firmă de avocatură, Ronald, care-i căsătorit și are copii, așa că nu vrea mai mult decât prietenia lui Leonard. Cel puțin o vreme. În timp ce o iubește pe Michelle, Leonard dezvoltă o relație cu Sandra (Vinessa Shaw), iar legătura celor doi e cu substrat: dincolo de faptul ca Sandra îl iubește pe Leonard, familiile lor vor să închege o afacere împreună, unind firmele pe care fiecare în parte le deține.

Nu vă faceți griji, nu e vorba de o telenovelă - deși, cel puțin în încercarea de a schematiza raporturile dintre personaje, așa pare. *Two Lovers* evită melodramatismul. Personajele trăiesc cu înflăcărare situațiile în care se află, însă nu-și pierd definitiv rațiunea. Ceea ce transformă toată încrângătura asta amoroasă într-un joc: dacă sentimentele ar doborî rațiunea neconținut, ceea ce am vedea pe ecran ar fi acțiuni disperate. Însă nu de disperare avem parte, ci de un fel de joc în care întotdeauna există o rezervă, în așa fel încît fiecare personaj în parte să nu sucumbe, să nu se prăbușească total. Doar pentru Sandra nu e așa. Ea iubește sincer, înțelege și se dăruiește; ea nu-și dublează amorul. De aceea filmul devine cu adevărat apăsător după sfârșitul proiecției, cînd realizezi că, în fapt, singurul personaj cu adevărat mințit e Sandra. În același timp, pentru toți ceilalți lucrurile se așează doar aparent, momentan, fiindcă

rămîn în urmă monștri serioși care trebuie înfrinți.

Filmul stă bine datorită interpretărilor. Joaquin Phoenix e extrem de convingător, mai repede ai spune că se joacă pe sine, un om tulburat în viața de zi cu zi, decît că a construit un caracter de la zero. Mi-e greu să cred că pasiunea cu care a intrat în pielea acestui personaj nu-l va întărta în viitor, încît să revină asupra deciziei de a renunța la actorie (pentru a se dedica muzicii rap, sub manageriatul lui Sean Combs). Gwyneth Paltrow traversează precis emoții diverse - cînd e zglobie și *high*, cînd e depresivă și suferă intens, cînd e rațională și își urmează chemarea sufletească -, oferind o mostră de talent veritabil. Vinessa Shaw încheagă un portret uman cald și delicat.

Odată ce ai văzut filmele lui Wong Kar-wai (în special *In the Mood for Love, 2046* și *Chungking Express*), căutărilor estetice ale lui James Gray (lirismul urban de care vorbeam mai sus) nu sînt o surpriză. Nici caruselul amoros din poveste nu e o noutate în cinematografie. Tot filmul ați putea avea o senzație de déjà-vu, datorită paștelor stilistice după Wong Kar-wai. Și, în același timp, fiindcă triumphiuri amoroase au mai poposit prin cinema, veți putea intui finalul poveștii. Sînt și cîteva secvențe total exagerate - de exemplu, Leonard și Michelle fac dragoste pe acoperișul blocului în care locuiesc, cîteva zile după ce fata suferă un avort spontan -, astfel că din perspectivă realistă filmul e greu de crezut. *Two Lovers* rămîne, totuși, un film care merită văzut, un film interesant ca fabulă despre viață. Prin problema morală pe care o lasă deschisă la final, *Two Lovers* nu e un film pe care să-l uitați rapid.

108. Organizarea dramaturgică a unui spațiu

Marius Șopterean

(Urmare din numărul trecut)

Dacă în episodul anterior am vorbit pe larg despre virtuțile regizorale ale secvenței întâlnirii între Maciek și Crystyna din *Cenușă și diamant*, acum ne vom referi la alte două secvențe emblematice: cea a *cabinei de telefon* și cea a *noptii de iubire* dintre Maciek și Crystyna. Continuăm acest demers analitic pentru a reliefa extraordinara capacitate de narare filmică pe care cineastul polonez Andrzej Wajda o impune istoriei filmului universal, dar și pentru a arăta astăzi, când este nevoie mai mult decât oricând, că filmul adevărat se naște în urma unor rigori care țin de o înaltă cunoaștere a sintaxei și gramaticii cinematografice. Acestea sunt alcătuite din legi și norme filmice, așezate în topici de frazare vizuală, fără de care Marele Cinematograf, cel pe care deseori îl numim *film clasic*, nu ar fi rezistat până azi.

Așa cum am arătat, una dintre cele mai mari provocări pentru un regizor – dar și director de fotografie sau scenograf! – este aceea de a-și organiza spațiul scenografic (al unui interior) și de a găsi soluțiile prin care acesta să capete sensurile dramaturgice propuse în scenariu literar și conceptualizate artistic de regizor în al său scenariu regizoral. Nu dorim a intra într-un demers prin care să arătăm covârșitoarea importanță pe care scenografia o are în realizarea unui film dar, pe de o parte, dorim măcar să sugerăm că fără o gândire la nivelul concepției regizorale în care spațiul scenografic joacă un rol determinant nu se poate vorbi de conceptul de *mizanscenă* și de un decupaj în interiorul ei. Pe de altă parte modul în care se relaționează jocul actorului cu scenografia și acestea cu poziționarea și funcționalitatea camerei de filmat – unghiuri, încadrături, mișcări de aparat etc. – face din fiecare film un unicat și conferă regizorului uriașe posibilități de a organiza și interpreta artistic pasta evenimentială aparținând unui text scenaristic. Putem spune că în această *interpretare* se găsește cheia originalității fiecărui demers regizoral. A alege între două posibilități scenografice – între o locație (un spațiu deja existent) – și un platou de filmare (cu tot ce presupune acesta) este nu numai o opțiune fundamentală a regizorului ci este însăși acea respirație estetică de interpretare a posibilităților infinite pe care realitatea le oferă. Istoria cinematografului este plină de astfel de etape de mare dezvoltare istorică și estetică, etape care au făcut din spectacolul cinematografic un câmp fertil nu numai pentru filmul gen *entertainment* (numit oarecum impropriu *comercial*) dar și pentru *Cinema-ul Mare*, cel de artă, născut și construit cu mîgălă și har de acei *o sută de cineaști* (cum se exprimă criticul D.I. Suchianu) – cu toții mai mult sau mai puțin *locatari* ai unor școli de film, curente, stilistici (de multe ori aflate în opoziție unele față de altele) care au priment în permanență fascinantă poveste a cinematografului.¹

Andrzej îl lasă pe Maciek câteva momente singur la bar cu Crystyna, nu înainte de a-i face un semn să îl urmeze – a se vedea cadrul șaptea² discutat în episodul trecut. Curând, acesta îl urmează. Cei doi ajung în spațiul de unde se aude muzica și unde cupluri de tineri tocmai termină de dansat. Acesta este un cadru de trecere (din nou rezolvat dinamic)³; în cadrul următor cei doi bărbați ajung în spațiul

recepției, loc care prilejuiește o secvență destul de lungă (șase minute, în jur de șaiszeci metri utili de peliculă), formată doar din câteva cadre (zece în această locație și patru în locuința maiorului Staniewicz, superiorul lui Andrzej).

Secvența *cabinei de telefon* este relevantă pentru că aici Wajda (tânărul Andrzej Wajda – nu avea 32 de ani în momentul începerii filmărilor la *Cenușă și diamant!*) dovedește o mare abilitate de construcție, de relație, de interpretare creând în același timp un anumit suspans care ne duce cu gândul la titluri de vârf ale filmului *noir* (ne referim în special la cinematograful american⁴).

Povestea secvenței la care ne referim este următoarea: în spațiul recepției există o cabină telefonică din care Andrzej își sună superiorul pentru asumarea eșecului misiunii și pentru a primi noi instrucțiuni. Nu întâmplător primul cadru din interiorul apartamentului de unde maiorul Staniewicz răspunde este portretul pictat al unui general aparținând mândrei și eroicei dar tragicei cavalerii poloneze. Impunător și dărz chipul acestuia este poziționat în tablou alături de un splendid amăsar alb, ca și cum omul și animalul ar fi una și aceeași ființă reprezentând împreună Marea Polonie.⁵

Maciek așteaptă lipit de teigheaua recepției. La un moment dat, în timpul conversației telefonice, în hotel intră Szczuka, secretarul de partid, cel care în urmă cu câteva ore a supraviețuit tentativei de asasinat. Maciek are o reacție de totală surprindere dar calmul lui Andrzej îl va liniști. Poziționarea camerei în această secvență, ceea ce se numește în limbaj filmic *punctul de stație*, trădează existența platoului de filmare croit astfel încât această așezare a camerei să beneficieze de unghiul optim. Să detaliez. Când Andrzej intră în cabina de telefon camera de filmat se găsește oarecum în interiorul acesteia astfel încât putem vedea trei câmpuri vizuale extrem de bine delimitate și definite. Primul este cel al prim-planului lui Andrzej care ia din furcă telefonul. În stânga lui, prin sticla cabinei, în planul doi, se vede Maciek care așteaptă. În dreapta cadrului, tot planul doi, locul intrării în hotel este gol – ca și cum ar pregăti prezența unui alt personaj deocamdată inexistent. Andrzej așteaptă în cabină ca soția lui Staniewicz să-i ducă acestuia telefonul. Tocmai pentru a prelungi suspansul Wajda întârzie puțin schimbul telefonului între personaje, întârziere ce se realizează printr-un *travling* care unește două spații ale aceleiași apartament străbătute de femeie cu telefonul în mână. În momentul în care Staniewicz duce telefonul la ureche se revine în interiorul cabinei dar într-un alt tip de încadratură. Prim-planul lui Andrzej este ceva mai strâns, către un gros-plan și ocupă acum partea din dreapta cadrului umplând astfel acel spațiu gol de care vorbeam mai sus. Mai mult de jumătate din stânga cadrului este ocupată Maciek. Dar ceea ce este cu adevărat important, în noutatea acestei încadraturi, este axul profunzimii care se creează: astfel putem vedea în planul doi, între prim-planul lui Andrzej și planul întreg a lui Maciek, intrarea în hotel. Dincolo de aceasta se vede strada pe care mărșăluiesc soldați. O mașină intră în cadru dreapta-stânga.⁶ Din ea coboară comunistul Szczuka împreună cu un camarad. Cei doi intră în hotel și din câțiva pași se apropie de recepție, unde cer o cameră. Cadrul următor este tot o compoziție de personaje în cadru. Într-un ușor din racourci, citind ziarul într-un plan-

mediu, se găsește Maciek. În spatele lui, Szczuka tatonează interiorul hotelului. La întrebarea „Aveți o cameră pentru tovarășul Szczuka?”, Maciek tresare. Cel care trebuia ucis este în spatele lui!...

Note:

¹ Dacă Georges Méliès a fost cu adevărat cel dintâi cineast făcător de povești filmice și cel care a construit în studiourile sale de la Montreuil primele platouri de filmare, mai târziu filmul expresionist german, filmul istoric de mare montare (cum a fost cel italian interbelic sau filmul american hollywoodian, cel de până în preajma celui de-al Doilea Război Mondial) au dezvoltat tehnica și tehnologia filmării în platouri special construite și dotate tehnic cu tot necesarul unor filmări cu specific de interior. Imediat după sfârșitul războiului, neorealismul italian dar și Noul val francez, Noul film german, școala cehoslovacă, școala new-yorkeză etc. au ieșit din aceste studiouri orientându-se – tocmai pentru o mai mare veridicitate – spre spații reale, oferite de viața însăși, dinamizând și dezvoltând arta filmului. Pe de o parte, această abandonare a marilor platouri a însemnat – dintr-o anumită perspectivă a istoriei producției cinematografice – o primă criză, părăsirea platourilor ducând în mod evident la ieftinirea bugetelor alocate filmelor. Pe de altă parte, descoperind brusc exteriorul și legile dramaturgice de organizare filmică a acestuia, cineaștii au orientat filmul mult mai accentuat către zona socială și politică.

² Pentru a face mai simplă analiza noastră și mai pe înțelesul tuturor acelora care iubesc cinematograful am numerotat în secvența supusă atenției cadrele cu cifre de la unu la opt. Dar trebuie să se știe că în procesul scrierii unui decupaj (scenariu regizoral) cadrele sunt notate de-a lungul tuturor secvențelor de la unu la *infinit*, tocmai pentru a putea fi stăpâni mai bine de către întreaga echipă de filmare materialul audio-vizual care urmează să fie filmat.

³ Cadrul despre care vorbim este un plan mediu cu două tinere care discută; în planul doi se vede sala de dans. Din capătul ei apar Maciek și Andrzej. În momentul când cei doi ajung în planul întâi, cele două tinere pleacă zâmbind pe aceeași diagonală pe care au venit bărbații. Cadrul este relativ scurt – 26 metri utili (treisprezece secunde) – prilejuind doar un schimb de cuvinte între cei doi bărbați, dialog care se referă la cele două tinere. Acest cadru (în fapt o secvență în sine având în vedere schimbarea de spațiu) se dovedește necesar în ceea ce privește continuitatea, ca deplasare a personajelor spre spațiul următor (recepția, locul în care se găsește cabina telefonică), dar și pentru a-i da în plus lui Maciek (tocmai lui, proaspătul ucigaș al unor oameni nevinovați!) un anumit aer de inocență frivolitate – tușă caracteriologică absolut necesară pentru a înțelege relația de iubire (secvența de dragoste) dintre Maciek și Crystyna și mai ales motivația prezenței în finalul filmului a cearcașurilor albe pătate de sângele tânărului.

⁴ Ne referim aici în special la un trio de filme americane aparținând filmului *noir*: *Mânia albă* (Raoul Walsh, 1949), *Străini în tren* (Alfred Hitchcock, 1951) și *Stigmatul răului* (Orson Welles, 1958), discutate pe larg în paginile revistei *Tribuna*.

⁵ Amintim că un an mai târziu, în 1959, Andrzej Wajda realizează *Lotna*, unul dintre cele mai tulburătoare filme inspirate din istoria Poloniei. Lotna este un splendid cal arab, mândria cavaleriei polone. De aceea atunci când grozavele mașinării de război germane atacă, Polonia se va apăra cu această cavalerie eroică. Confruntarea dintre viteza nimicoare a tancurilor și mândrul galop al cailor va avea, desigur, un deznodământ previzibil. În acel moment se putea vorbi de moartea unei *anumite* Polonii.

⁶ E important de observat ce se mai întâmplă în acest cadru. Se spune că marii regizori nu numai că știu să orchestreze planul doi dar știu și să-i dea anumite semnificații. Astfel, putem să observăm că odată cu oprirea autoturismului lui Szczuka, din sens invers, stânga-dreapta, va trece un cal rățâcit, pierdut parcă în această ultimă zi de război. Iar acest cal dezorientat apare la distanță de patru cadre de acel cal pictat, Lotna, simbol al tradiției eroice a cavaleriei polone.

(Continuare în numărul viitor)

sumar

info		
Al VIII-lea Simpozion național de jurnalism		2
editorial		
Segeiu Gheorghina		
Întoarcerea la Europa		3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany		
Chipurile și marginea		4
Ilie Rad		
Dragoste la a doua vedere		5
Dinu Bălan		
Supleantul		6
teoria		
Horea Poenar	Monsters Inc. - Nomadism și	
teorie literară (IV)		7
incidențe		
Horia Lazăr		
Intrarea la muzeu		8
premiul nobel pentru literatură 2009		
Ovidiu Pecican		
Revoluția HM		9
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Mihail Sebastian pe masa de	
operație (I)		10
poezia		
Grigore Gherman		12
emoticon		
Șerban Foartă	La stânga-mpre...	13
studiu		
Cristina Ispas	Ion Mureșan. La început a fost glasul	14
meridian		
Poeme de Jacques Darras		16
eseu		
Monica Danci	Teatrul virgin sau	
integralmente teatral al lui Eugen Ionescu (II)		19
patrimoniu		
Vasile Radu	Școala de la Baia Mare (II)	21
interviu		
de vorbă cu Tiberiu Alexa, directorul Muzeului Județean de		
Artă Baia Mare		
...cred că realitatea prezentă statuează o condiție mediocră		
și marginală pentru instituția muzeală...		22
corespondență de la Roma		
Grigore Arbore		
Mesagerii Luminii		23
accent		
Florentina Răcățăianu		
O monografie românească despre identitatea arabă		24
religia		
philosophia cristiana		
Nicolae Turcan		
Raiul în cultura populară		26
dezbateri & idei		
George Jiglău		
Buturuga cehă și carul European		27
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	O reconsiderare a vieții lui	
Somerset Maugham		28
știință și violoncel		
Mircea Oprea	Pașaport pentru Antarctica	29
structuri în mișcare		
Ion Bogdan Lefter	Istorie literară țirgovșteană	30
zapp-media		
Adrian Țion	Epicentrul crizei	31
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	Desprinderea de pluton...	31
teatru		
Adrian Țion		
Noaptea Walpurgiei sau vestirea primăverii ipotetice		32
film		
Ioan-Pavel Azap	Călătoria lui Gruber	33
colajonări		
Alexandru Jurcan	Ce știa Dostoievski despre ucigași?	34
Lucian Maier	Two Lovers	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șopterean	108. Organizarea dramaturgică a	
unui spațiu		35
plastica		
Livius George Ilea	Zoe Vida Porumb: tapiserie, obiect	
textil, broderie		36

plastica

Zoe Vida Porumb: tapiserie, obiect textil, broderie

Livius George Ilea

Surprinzătoare vârste i se atribuie mereu tinerei artiste Zoe Vida Porumb - vârste ale retrospectivelor, omagiind opera „academică” a împlinirii deplinei maturități artistice, precum în paginile acestui impresionant album.

Apărut la Editura Mega din Cluj-Napoca, într-o exigentă prezentare grafică întâmpinând înalte standarde tipografice europene, albumul *Zoe Vida Porumb: tapiserie, obiect textil, broderie* conține 194 de reproduceri color ale celor mai reprezentative lucrări - sau detalii ale acestora - din creația plastică a Zoei Vida Porumb, peste 60 de fotografii-document, precum și o selecție de texte critice semnate de unii dintre „martorii” avizați ai parcursului artistic al autoarei: Tiberiu Alexa, Aurel Chiriac, Magda-Magdalena Crișan, Livia Drăgoi, Ciprian Firea, Viorica Guy Marica, Mihai Ispir, Negoită Lăptoiu, Virgil Mocanu, Mihai Muscă, Ramona Novicov, Alexandra Rus, Tereza Sinigalia, Răzvan Theodorescu, Mircea Țoca.

Deși lansat la începutul lunii decembrie a anului trecut, sub arcadele Muzeului de Artă clujean, în cadrul expoziției retrospective *Zoe Vida Porumb* - itinerată apoi, atât la Muzeul Județean de Artă „Centrul Artistic Baia Mare”, cât și, în primăvara acestui an, la Palatul Brâncovenesc Mogoșoaia - albumul își împlinește destinul european abia la recenta expoziție (septembrie, a.c.) - „*I messageri della Luce*” - deschisă la Roma, în generoasele spații de expunere oferite de Accademia di Romania.

Expresive, fotografiile, realizate de către Ciprian Firea, dr. Walter Konschitzky, academicianul Marius Porumb și, nu în ultimul rând, de reputatul artist fotograf Szabo Tamás, subliniind aspecte și valențe definitorii ale creației și existenței doamnei Zoe Vida Porumb, au darul de a susține iconic demersul revelatoriu, de fond, al albumului, structurat de o manieră capabilă a suscita un nou interes atât în rândurile specialiștilor în domeniu, cât și printre nedeclarații fani ai artistei, ai artelor textile în general.

Punctând cu distincție aniversarea a șase decenii de viață a plasticienei, albumul aduce o perspectivă complexă asupra personalității Zoei Vida Porumb, ale cărei căutări de sine s-au materializat într-un parcurs artistic prodigious, sincron prin traiectul său stilistic, cu direcțiile de dezvoltare ale artelor textile românești din ultimele decenii.

Generos, proteic, abordând forme de manifestare dintre cele mai diverse, de la tapiseria clasică, plană, la obiectul textil tridimensional și instalație, accesând varii surse (arhaice, medievale, contemporane), nerefuzându-și nici vocația ludică, nici respirările în registru grav, universul plastic al Zoei Vida Porumb ni se dezvăluie a fi extrem de vital prin coerență și consistență - reflectând forța și puritatea interioară a artistei, vocația desăvârșitei armonii.

Deși anii '70 au impus în arta românească, ca soluție alternativă la imperativele ideologice ale regimul totalitar recursul la folclorul autohton, demersul artistei rămâne autentic și legitim, creațiile sale hrănindu-se firesc din seva Maramureșului natal, afinitatea față de tehnicile tradiționale, materialele naturale, calde, poetica de sorginte populară regăsindu-se în straturile profunde ale tipului de sensibilitate și educație al plasticienei. Perioada imediat următoare aduce o perspectivă „more geometrico” și nevoia imperioasă de expansiune întru cucerirea celei de-a treia dimensiuni, integrarea obiectului textil în spațiu survenind natural, „ne-invaziv”, dublată fiind de o re-valorizare simbolică a mediului ambiant. Transgresării limitărilor impuse de tradiție, parcurgerii experiențelor „moderniste” le urmează, organic, structurarea unei viziuni integrative, de un postmodernism asumant, sensibil la recuperarea unui filon arhaic indo-european, cât și al celui creștin medieval, precum și la sugestiile unui „aici și acum” - care transpar în mai aplicatul său interes pentru materiale umile - sfoară, folie de nylon, etc., - de rezonanță „arte povera”, cu care însă nu împărtășește alte afinități, regimul iconic al imaginilor plastice create, precum și mesajul intrinsec al acestora menținându-se într-un registru complet diferit. Lipsindu-le sonoritățile „revoltate” a strigătului existențialist, atracția anarhică a deconstrucției sau a demonilor nihilisti ai vidului, perspectiva mizerabilistă sau accentele parodice de tip „kitsch” sau „ready-made”, lucrările recente ale Zoei Vida Porumb respiră aerul privilegiat al unei supratemporalități ingenuue, străbătute în filigran, de un inefabil „savoir vivre”. „Cuminiți” și novatoare, impregnate de duhul frust și vital al obârșiiilor, aceste lucrări etalează concomitent, în memorabile detalii, rafinate desprinse din arta curților regale ale unui hieratic Ev Mediu, reinventând prin originale intervenții străvechiul meșteșug al broderiei. O artă a limitei, iscată pe iluzoria graniță dintre abstracție și figurativism simbolic, într-o perpetuă stare de grație vecină cu mirarea îngerilor, reverberează în spectru roșu, lumină din Lumina cea dintâi creată. Întoarse către sine, imaginile vizează integrarea cosmică printr-un gen diferit de sugestie spațială, desfășurându-se în suprafețe plane, traversate de transparențe și translucidități, vibrând în armonii cromatice și prețiozități de textură structurate pe armături compoziționale „magice” de spirală, mandala hindusă, sau broderie liturgică/aulică medievală.

Succedându-se, „ca nouri lungi pe șesuri”, etapele de creație parcurse rețin fugar, în oglinda acestui album, părelnice umbre peste izvodul lucrărilor, păstrându-le, însă, vie vibrația lăuntrică, mirarea și freământul bucuriei originare, înapoi dăruindu-le lumii.

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 poștal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

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

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



6423416*100180