

TRIBUNA

173



Judetul Cluj

3 lei

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



3 zile dincolo sau dincoace de Zid

Ștefan Manasia

Svetlana Maier
Sorin Titel
între sentiment
și luciditate

Șerban Foartă
„Delocul”
unei utopii

Ilustrația numărului: Szabó Tamás

Festivalul Național
de Teatru,
București, 2009

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
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

Coloționare 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

agenda

3 zile dincolo sau dincoace de Zid *Le Kapital c'est fun, le communisme c'est nuf*

Ștefan Manasia

Motive să zbori (cît mai) departe de RO ai cu nemiluita, ocaziile sînt însă clare și rare. Mai ales pentru scriitor. Pentru tînărul scriitor. Coregraful sau regizorul de teatru, dansatorul sau fotograful participă mult mai des la rezidențe, la proiecte de anvergură în vest și est, nord și sud. Eficiența & directetea propriilor limbaje artistice îi teleportează-n miezul *marelui experiment global*. Deficiența (comunicațional-a) limbajului literar (deci poetic) aduce o penurie de asemenea ocazii. Momente *funny* cînd - îmbătut de propria-ți voce - te-ai traduce singur, te-ai propune/ oferi/ autopromova. Ai schimba limba asta dulce-peltică, franțuzit-balcanică, adesea vulgară cu una de largă circulație, c-o autostradă lingvistică obsedantă, neverosmilă precum cazna domoal-a inginerilor de la Bechtel.

Aș vrea să urlu și să port un titlu = poemul meu preferat din Bogdan Ghiu.

Cîteodată e treaba Institutului Cultural Român din Berlin „Titu Maiorescu”, ori e ideea managerului post2000ist Răzvan Țupa și a referentului cultural Andreea Dincă să alcătuiască o listă & să ne scutească de autocompătîmire, depresie, *self promotion*.

Rezultat: un comando format din 10 tineri poeți români aeropurtați la Berlin, în perioada 29 octombrie - 1 noiembrie: Constantin Acosmei, Svetlana Cârștean, Rita Chirian, Gabi Eftimie, Sorin Gherguț, V. Leac, Ștefan Manasia, Vlad



Moldovan, Ioana Nicolae și Andrei Ruse. Poemele primilor nouă au fost traduse într-un elegant catalog al evenimentului de către studenții Institutului de Romanistică de la Universitatea Humboldt zu Berlin, în cadrul unui atelier de traducere condus de lector dr. Valeriu Stancu. Traducerile au fost apoi revăzute - aflu *din surse* - de Alexandrina Panaite (directoare adjunctă la ICRB) și de Nora Iuga, scriitoarea româncă mai cunoscută-n Germania decît acasă, impecabila traducătoare din limba lui Günter Grass. Partenerul media-al evenimentului a fost revista *Noua Literatură*, reprezentată, la Berlin, de Ana Chirîtoiu.

Despre eveniment așa cum l-a gîndit Răzvan, autorul *fetișului* (2001) dar - tot mai mult - experimentatorul fluidelor *poetici ale cotidianului*:

prefață: în seara indigo a lui 29, în vasta curte a Kultur Brauerei - gigantica fabrică de bere



transformată în centru polifuncțional multiartistic - ne-nîlmim în față la Literaturwerkstatt, locul evenimentului din 30; la măsuțele din plastic alb, sub lumina felinarelor și-a unei veioze, vom scrie la comanda trecătorilor cîte un poem. *Live*. Mai vesel sau mai trist. Cu cîini sau pisici. Poemul va fi tradus instant în germană și oferit, așadar, în exemplar bilingv, manuscris, berlinezului sau berlinezei iubitori de Young Blood (literar) from Romania?. Puțin vin, puțină bere, cafele și țigări au ușurat geneza versurilor și (probabil) digestia lectorului ocazional. Asta a fost promovarea - ludică, inspirată - a evenimentului la fața locului, dar care totuși nu-l anunța cu nimic. Eram spîța X de la roata din față a bicicletei, pierdută-nre altele: seri de teatru rus, concerte rock, jazz, berării colorat-săltărețe, clătîtării, clubbari transpirați, magazine închinat domnului Fender și magnificei sale chitări, expoziții nostalgico-RDGiste.

eveniment: seara humid-a lui 30 a început, la ora 22.00, cu proiecția unui film, interviu-fluviu, despre stările și convingerile tinerilor poeți români, participanți la Colocviul de la Alba-Iulia, din primăvara lui 2009. Pe unii, cîteva, filmul i-a pierdut pe traseu. Pe ceilalți (cei mai mulți) i-a strîns laolaltă-n sala neîncăpătoare a Literaturwerkstatt Berlin, unde aveam să citim pe urmă, doi cîte doi, în română. Poemele noastre erau apoi rostite în germană de excelenta actriță Ricarda Ciontos, care-ncerca de fiecare dată să păstreze tonul, emfaza, ticurile tinerilor autori; e, în asta, o lecție pentru prea guraliv-zgomotoșii actori români. Intervențiile noastre au fost introduse sau contrapunctate de muzica lui *Silent Strike*, dj Ionuț avîndu-și, printre nemți, propriii săi fani; în încheierea serii (pe la orele două ale dimineții), participanții au putut urmări cîteva din videopoemele lui Andrei Ruse, adept al noilor disimulări poetice, nu tocmai lipsite de ingenuitate. Rețin/ identific/ clasific vocile celorlalți, fără să mă pot hotărî care a sunat mai bine, care a impresionat mai mult. Ezit să unific,

(continuare în pagina 4)

bour



Autosabotaj

George Jiglău

România se află de săptămâni bune într-o criză politică gravă, care pune în pericol viitorul țării, atât pe termen scurt, cât și pe termen lung. Pe termen lung riscăm să luăm din nou decizii în ceea ce privește cadrul instituțional al țării fără să știm exact ce ne propunem să realizăm, iar pe termen scurt ambiguitatea politică pune în pericol stabilitatea financiară a țării, dar și obiectivele de politică externă.

Conducerea României nu ne dă deloc mari speranțe. Preocupările celor din fruntea țării sunt să facă și să desfacă guverne, să se acuze reciproc de fraude, să vină cu replici și promisiuni meșteșugite de campanie. Emil Boc a început să vorbească iar, ca acum un an, despre coaliția PNL-PSD și pensiile nesimțite, lui Băsescu îi dau iar lacrimile, Parlamentul e în sine un scandal, parlamentarii par să fi învățat până la virgulă regulamentele de funcționare ale camerelor și hibe lor, sindicatele urlă după bani, iar televiziunile le cântă tuturor în strună ca niște animale fără rațiune.

În acest context, constatăm din nou că în Constituția României nu găsim răspunsuri, ci mai degrabă obstacole. Ați observat că, de când politicienii se joacă de-a făcutul de guverne, foarte multă lume vorbește despre "spiritul Constituției"? Apărătorii președintelui spun că el a acționat "în litera Constituției" chemând partidele la consultări, dar desemnând un prim-ministru după propria voință. Cei care i se opun spun că președintele nu a încălcat Constituția, dar că trebuia să acționeze "în spiritul ei" și să desemneze un prim-ministru dorit de ei. După care vine completarea firească a taberei pro-Băsescu: președintele a respectat Constituția "în litera și în spiritul ei"!

Mă îndoiesc teribil că cei care vorbesc despre "spiritul Constituției" dorm cu cărțile lui Montesquieu la cap. Prin urmare, concluzia e una singură: Constituția e moartă, iar acum spiritul ei ne bântuie. Și sigur că fiecare vede spiritul sub ce formă vrea. E clar că actuala Constituție mai mult incurcă decât ajută. Oricine poate aduce Constituția drept argument în favoarea propriei poziții și împotriva celorlalți, iar textele sunt atât de confuze pe alocuri că e greu să distingă cine are dreptate și cine nu. Curtea Constituțională nu poate fi credibilă, câtă vreme cei care ajung să

facă parte din ea pot fi foști politicieni. În materie de reglare a raporturilor dintre instituțiile fundamentale ale țării, Constituția a dat rateuri în permanență. Practic, ea facilitează apariția conflictelor între Parlament, Guvern și președinte. Constituția nu oferă soluții la crizele politice, ci le amplifică.

O nouă revizuire a Constituției e esențială. Nu trebuie să ne legăm de tot ce scrie în ea, ci doar de partea care reglează raporturile între instituții, pentru că acest sistem așa-zis semiprezidențial care (nu) funcționează în România nu e viabil. Dar, înainte să ne aruncăm cu capul înainte în referendumuri și crearea de comisii de specialiști în drept constituțional, trebuie să existe o dezbatere la nivelul elitelor din întreaga societate, în urma căreia să ne dăm seama încotro vrem să ducem țara, care ne sunt prioritățile, ce vrem de la Parlament, ce vrem de la președinte etc. Cu ocazia asta putem elimina și ineptia (iertată să-mi fie franchețea!) numită "stat național". Sunt sigur că se poate găsi chiar și o soluție prin care să putem revizui un articol care, conform actualei Constituții, nu poate fi revizuit.

Între timp, strategia României de a obține postul de comisar european pe Agricultură în viitoarea Comisie Europeană se năruie pe zi ce trece. În ciuda vizitelor europene prin care Dacian Cioloș caută să își promoveze candidatura, România a pierdut sprijinul principalului ei aliat, Franța. Iar dacă Franța nu te vrea, degeaba spun polonezii că te susțin. Francezii spuneau în urmă cu câteva săptămâni, când Guvernul a venit cu propunerea Dacian Cioloș pentru Agricultură, că vor susține candidatul României. Se știa de atunci că și Irlanda și Austria sunt interesate, însă *Irish Times* și *EU Observer* au anunțat deja că Franța a trecut de partea Irlandei. Știrea a fost preluată și de câteva ziare românești, dar nu și de televiziuni, semn că în presa scrisă și online mai există încă ceva simț de răspundere cu privire la informațiile care sunt transmise către public.

Irish Times spune că motivul pentru care Cioloș a pierdut sprijinul Franței e faptul că anul trecut UE a blocat fondurile SAPARD pentru România, din cauza neregulilor în acordarea fondurilor. Asta e o motivație de ochii lumii. Francezii știau asta și atunci când au anunțat că îl vor susține pe Cioloș. Doar nu au aflat brusc

acum că anul trecut au fost probleme cu fondurile SAPARD în România. Ce s-a întâmplat însă în România în ultimele săptămâni, în care a apărut schimbarea poziției franceze?

Să vedem. PSD și PD-L s-au certat mai întâi înaintea moțiunii pe legea unică de salarizare, apoi s-au certat de tot și PSD a ieșit/a fost dat afară de la guvernare (e complet neimportant cine a început-o), au apărut acuzații din toate părțile că vom avea fraude electorale, fiecare ministru e responsabil pe două ministere, i-am pierdut pe Cristian Diaconescu de la Externe și pe Vasile Pușcaș de la Afaceri Europene (cei care trebuiau să asigure strategia de lobby pentru Cioloș), opoziția a dărâmat Guvernul, ne-au fost fluturați prin față doi prim-miniștri, fiecare cu susținerea lui, iar unul dintre ei deja a fost respins de Parlament. În plus, vin prezidențialele, care o să dea totul peste cap din nou. Așa că încă vreo două luni sigur nu o să trăim într-o țară guvernată normal și care nu are o reprezentare externă coerentă. Oare nu de asta ne-o fi lăsat baltă Franța?

Desigur, există și posibilitatea ca *Irish Times* să fi amplificat mult niște discuții neoficiale pentru a da impresia că lucrurile se îndreaptă mai mult decât în realitate în direcția dorită de ei. Însă e clar că Irlanda e o țară mult mai potrivită să ocupe un asemenea portofoliu, în primul rând pentru că și-a modernizat din temelii agricultura tocmai folosind instrumentele și bugetul pus la dispoziție de UE, deci e clar că știe cum să gestioneze un portofoliu care are la dispoziție un buget care reprezintă cam jumătate din întregul buget comunitar. Cioloș e un specialist apreciat, dar nu are în spate un stat puternic.

Vestea bună e că Irlanda are și opțiunea comisarului pe Cercetare, care va gestiona în următorii 5 ani un buget de circa 50 de miliarde de euro. Dacă optează pentru Cercetare, Agricultură poate rămâne României, deși Austria e și ea interesată. Dar acestea sunt doar calcule teoretice. Depindem de alții și asta doar din cauza noastră. România își dă cu stângul în dreptul din plin în politica externă și nu vād de ce s-ar schimba ceva în viitorul apropiat. Putem doar să sperăm că Guvernul, Președinția și partidele, oricine s-ar afla în vârful lor, nu va uita că au lucruri mult mai importante de făcut decât să întrețină discuții complet inutile și să pretindă că o fac pentru noi.



cărți în actualitate

Un jurnal al bolii

Ion Cristofor

Iulius Iancu
Prințesa din Harduf
 Bacău, Tipografia Columna, 2009

Am scris cu mare plăcere despre mai multe din cărțile doctorului Iulius Iancu, unul din cei mai interesanți scriitori de limbă română din Israel. După după cum se știe, doctorul Iulius Iancu este autorul unei cărți unice, o monografie sentimentală a unei străzi din Bacăul natal: *Noi, copiii străzii Leca*. Publicată la Editura Minimum din Tel Aviv, cele trei volume masive ale cărții poartă un subtitlu edificator: *Bacău, târgul amintirilor. 1920-1944* (1999). Un al patrulea volum, subintitulat *Generația la capătul drumului*, apărut în 2004, e considerat de autor ca ultimul episod din serialul *Noi, copiii străzii Leca*. Alte cărți semnate de medicul-scriitor (*Un om, un drum, o epocă - 2001; Bacăul de odinioară. În Haifa, pe Carmel - 2003*) întregesc portretul unui scriitor sensibil, dotat cu o remarcabilă memorie afectivă. Nu mai puțin interesant e medicul și în ipostaza de poet, pusă tot sub semnul recuperator al memoriei, dovadă stând cartea intitulată *Poeme de amurg* (2007). Volumul conține poemele unui spirit aflat la vârsta unei senectuți pe care o bănuiam luminoasă, fără înfiorările thanatice destul de răspândite la această venerabilă vârstă.

Recent, sensibilul memorialist și poet dă la iveală o carte de o factură mai aparte, ce ne permite să pătrundem în locuința sa, ca martori ai vieții sale intime, nu lipsită de griji și de tristețe. Volumul are un titlu ce nu ne lasă să bănuim prea multe, *Prințesa din Harduf*

(Tipografia Columna, Bacău, 2009).

Ne grăbim să spunem că e vorba de una din cele mai emoționante și mai tulburătoare cărți ale autorului. Eroul principal al cărții este soția medicului, atinsă, din nenorocire, de nemiloasa boală Alzheimer. Întregul volum este un jurnal al bolii, al relației octogenarului cu devotata, vrednica lui consoartă. Iulius Iancu mărturisește de a fi meditat îndelung înainte de a pune pe hârtie drama sa și a soției Rita, pe care o numește, cu nespuse duiosie, „prințesa din Harduf”.

Harduf este numele străzii din Haifa, unde locuiesc cei doi evrei originari din România. Conform propriei mărturii, medicul s-a hotărât să destăinuie publicului odiseea vieții familiei sale mai mult din motive etice decât literare, deși tema bolii a fost îndelung folosită în literatură, mai ales începând cu secolul trecut. Ca medic și ca soț al unei femei atinse de teribila boală, Iulius Iancu a concluzionat că descrierea acestei tragice experiențe poate să ofere semenilor „un sprijin moral, un fir conducător între meandrele drumului de suferință și disperare”.

În ordine umană, portretul pe care Iulius Iancu îl alcătuiește admirabilei sale soții e mișcător. Doamna Rita s-a născut în perimetrul cartierelor bucureștene Dudești-Văcărești, unde, pe vremuri, „se vindeau covrigi calzi și porumb pe stradă”, „iar idișul se amesteca cu limba română zi de zi, oră de oră pe ulița evreiască”. A rămas orfană de la trei ani, muncind din greu de la o vârstă fragedă, rămânând mereu o femeie simplă și modestă, devotată până la sacrificiu soțului și fiicei sale unice. Împreună, cei doi au transformat

casa din Harduf „într-un unic și modest templu fără altar și amvon, dar cu multă înălțare sufletească”. În acest perimetru se va desfășura viața unei perechi ce a știut să-și construiască „o viață familială caldă”, dar și să „împartă iadul împreună, cu stoicism și răbdare”.

Medicul-scriitor rememorează etape succesive din viața cuplului, până la debutul teribilei maladii. Iulius Iancu descrie cu fidelitate primele semne ale bolii, reacțiile bolnavei, schimbările intervenite în viața ei și a întregii familii. Boala, caracterizată prin „deteriorarea procesului de gândire, a memoriei, cauzată de o moarte progresivă a celulelor creierului”, avea să provoace în viața familiei Iancu „o dramă lungă, fără acte și pauze”. Efectul bolii e asemănător, spune Iulius Iancu, unui uragan sau tsunami care „devastează cartiere întregi și orașe”, împrăștiind în jur „neliniște, teamă, singurătate dar și durere și tristețe”. Dorința îndelung repetată a bolnavului este de reîntoarcere „acasă”, „la mămică”, în strada Vlahuță din București, unde locuia în copilărie.

Jurnal al bolii, cartea doctorului Iulius Iancu este în același timp o tulburătoare carte de dragoste, un roman al cuplului ce înfruntă cu stoicism toate încercările vieții. Nu mai puțin, *Prințesa din Harduf* se poate citi ca o meditație asupra vieții și a morții. Înainte de a fi literatură, cartea medicului din Haifa e o spovedanie emoționantă, ce merită a fi citită cu toată atenția, ca o lecție de simplitate și de înțelepciune, de credință și de fidelitate. Nu în ultimul rând, *Prințesa din Harduf* este un elogiu adus miracolului vieții, cu toate încercările și umilințele la care ne supune, uneori, felonia destinului.

3 zile dincolo sau dincoace de Zid

(urmare din pagina 2)

să văd punctele de sutură între poeticile celor nouă antologați.

posteveniment: oboseala grațioasă; sentimentul datoriei împlinite; 31 - cea mai senină zi deasupra Berlinului; vaporeșele săgetând luciul rîurilor Spree și Havel; parcurile mateine, cimitirele unde mamicile își plimbă kinderii în landouri futuriste, pistele cicliștilor, mai aglomerate ca străzile; eleganța vestimentară, postura berlinezelor pe bicicletă; suplețea cetățenilor (comparativ cu obezitatea, idiotizarea progresivă a românilor); mașinile de jucărie, verzi-albe cu inscripția POLIZEI; cafelele și berăriile năpădite de iederă; kebabul cu iaurt și sos picant, specialitățile din pește, salatele de fructe (cele mai bune din lume!); vinul alb, sec, ieftin și bun. Ești de-acum o roțiță bine lubrifiată a uriașului mecanism reprezentat, în Berlin, de Săptămîna internațională a versului.

Turism: lipsit de un centru istoric rapid identificabil, Berlinul își revarsă arterele largi în piețe, își grupează magazinele în fiecare zonă a orașului; aproape de oriunde poți cumpăra suveniruri; magazinele cu haine second-hand sînt pe aceeași stradă cu cele ale marilor croitori;

oferta e luxuriantă, iar prețurile le concurează pe alea din RO. Nu m-am putut abține și-am vizitat-o pe Nefertiti, în sala special amenajată a somptuosului Alte Museum; frumusețea sculpturii excavate cu un secol în urmă din nisipurile de la Amarna, te face să uiți de aparatul foto, te face să vizitezi pe urmă săli după săli, epoci imperiale și oaze de rafinament alexandrin, ca să te întorci încă și încă o dată în fața sarcofagului de sticlă, a postamentului alb, de pe care-ți suride regina, mai pură și mai frumoasă decît miile de reprezentări *popculture* ce-i însoțesc - aproape indecent - nemurirea. Te mai șochează metafizica hippie a basoreliefulor închinat cuplului imperial, Akhenaton și Nefertiti, surprinși de sculptorul egiptean în ipostaze tandru-domestice, îmbrățișări și alinturi, o gestică fermecătoare a păcii. Numai în latura egipteană a Muzeului de Antichități rătăcești 3-4 ore la capătul cărora n-ai văzut încă tot. Și pe Insula Muzeelor de lângă Dom, atracțiile și posibilitățile-s aproape fără sfîrșit. Mai aflu că berlinezii spun că nu există lucru la care să te gîndești și căruia ei să nu-i fi-nchinat un muzeu...

Coda: În Berlinul de Est, acolo unde-am fost cazați (Hotel Ibis, pe Prienzlauer Strasse) iconografia comunistă încă se poartă, de la statui masive de bronz ale „muncitorului” la hiperbolele hirsut-pîntecoase ale Marx-Engels-ului de export: pe care, totuși, o mîna ironică a desenat „*Le Kapital c'est fun, le communisme c'est nul*”. Cum era de așteptat, niciun trabant nu mai taie huruind străzile, însă turnul fostei televiziuni



comuniste apare și dispore în nori: e reperul pe care Andreea ți-l dă, dar aspectul morganic îl face inutilizabil din zi. Memoria trecutului comunist e dublată - dacă nu și întrecută - de memoria obsesivă a Holocaustului, a evreității: în expoziția foto din foaierea Universității Humboldt, o tînără evreică pieptoasă aruncă grenada asupra ocupantului (englez? palestinian?) cu dezinvoltura și încrederea Nicoletei Grasu la nu știu care Campionat Mondial. Sînt povești pe care le înțeleg doar germanii, sînt povești valabile numai pentru est-berlinezi, ori numai pentru vest-berlinezi. Aici s-a cîntat Tannhäuser dar și Internaționala, aici s-au destrăbălat și David Bowie și Nick Cave. Iau cu mine piesele astea puzzle în automobilul care mă duce la aeroportul Tegel, back to RO.

Un dicționar de sexologie

Ioan Mușlea

Rodica Macrea, Ioana Micluția,
Dicționar de sexologie,
Iași, Editura Polirom, 2009, 560 pagini

Îată că în România anului 2009 a ieșit de sub tipar un tom impunător semnat de două distinsse doamne (profesor consultant, doctor în științe medicale, Rodica Macrea și medic primar psihiatru, consultant în științe medicale, Ioana Micluția) având ca unică preocupare domeniul atât de delicat al sexologiei! Cartea riscă să treacă neobservată într-un moment, într-un timp când atât de mulți români au început să creadă că nu mai au taine în materie de sex și erotism, lăfăindu-se ... docti în porcăriile unor televiziuni experte în a-și da poalele peste cap în vreme ce și mai mulți români asistă neputincioși, oripilați, scuipând în sân la aceleași producții inepte atât de dăunătoare. O asemenea confuzie și brambureală nu poate fi decât generatoare de grave probleme sociale, ducând – după părerea noastră – la tot mai frecvente tulburări de sănătate mentală sfârșind atât de des în cele mai oribile orori și crime sau fărâdelegi cu substrat sexual încât violul și incestul au ajuns să constituie adevărate locuri comune, prezentate cu frenezie de televiziunile comerciale.

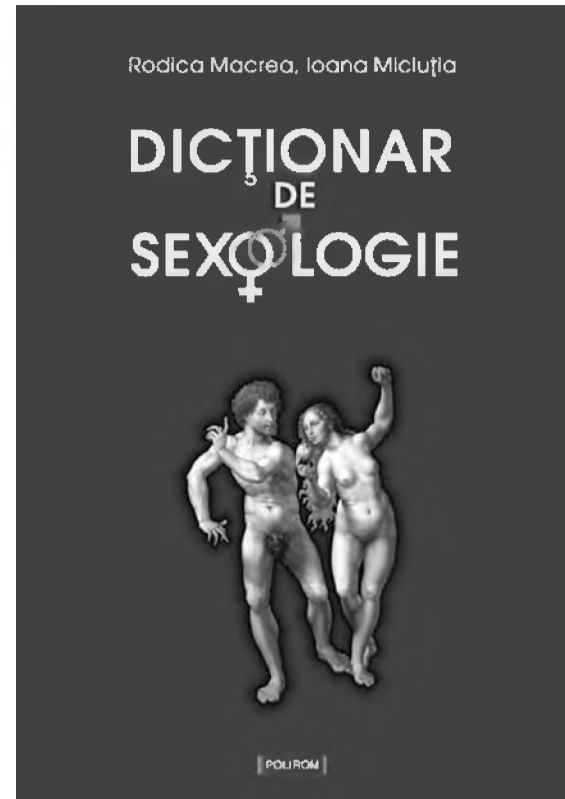
Am putea însă privi situația dintr-un cu totul alt unghi, bucurându-ne de pildă că, în sfârșit, uluitorul film al lui Woody Allen („*Tot ce ați vrut să știți despre sex și v-a fost rușine să întrebați*”) a trezit un anumit ecou și doi specialiști dintre cei mai serioși au ridicat în sfârșit provocarea acceptând să vorbească pe șleau și la rece despre

chestiuni care – până în 1990, în România cel puțin – rămăseseră tabu.

Asemenea preocupări au existat însă, oricum, și la noi, deși atotputernicul Partid – așa cum am mai spus-o – se manifesta dintotdeauna cu o pudoare demnă de cauze mai nobile. Estimp, prin alte părți ale lumii, savanții deveniseră de mult conștienți de importanța și urgența studierii și discutării „la scenă deschisă” a unui domeniu atât de spinos; îi vom aminti aici pe celebri pionieri Richard von Krafft-Ebing, Havelock Ellis, Bronislaw Malinowski sau Sigmund Freud care au deschis cu adevărat domeniul la sfârșitul secolului XIX, cercetarea științifică întârziind până în anii de după cel de-al Doilea Război Mondial când vor deveni cunoscute lucrările unor Alfred Kinsey sau Masters&Johnson.

Un rol de primă importanță l-a jucat așa-zisa „revoluție sexuală” din anii '60 care a însemnat o schimbare radicală în mentalitatea și comportamentul oamenilor și cel al lumii/societăților „civilizate”; pe lângă eliberarea discursului public despre sexualitate, însoțită de evenimentul „epocal” al legalizării pilulei contraceptive și de dezbaterile interminabile pe marginea acestor „noutăți”, tocmai aici pot fi identificate/localizate sursele dezvoltării domeniului interdisciplinar al sexologiei.

Bizuindu-se pe o bogată experiență didactică și terapeutică cât și pe o bibliografie consistentă, profesor doctor Rodica Macrea împreună cu medicul sexolog Ioana Micluția au elaborat acest dicționar care cuprinde cca 3000 de articole, prezentând concepte fundamentale din domeniul sexologiei, relaționate cu altele specifice



medicinii, antropologiei, sociologiei sau psihologiei. Volumul este structurat de o manieră simplă și eficientă, cuprinzând o listă a intrărilor, o definire/prezentare a acestora în dicționarul propriu-zis și – la sfârșit – o bibliografie impresionantă.

Dicționarul – o certă reușită – se adresează în egală măsură studenților de la facultățile de medicină și psihologie, specialiștilor din aceste domenii, precum și unui public nespecializat, oferind informații utile, prezentate într-o manieră accesibilă.

Ion Vlad 80 Farmecul inteligenței

Horia Bădescu

De o impecabilă morgă aulică, de o prestanță academică fără cusur, de o sobrietate funciar ardelenească, dacă n-ar fi umorul subțire și ironia mușcătoare cu care își regalează în conversație apropiații, Ion Vlad face parte dintre personalitățile exemplare ale Universității clujene și din mitologia Facultății de Litere.

Profesor prin vocație, Domnia Sa se prenumără printre aceia, puțini la număr, care au fost dăruți cu harul de a încălzi cu flacăra cuvântului inimile mulțimilor de studenți și spațiul auster al sălilor de curs. Fiindcă ieșirile la rampă ale acestui iacobin al argumentului și, deopotrivă, magician al înveșmântării expresive a acestuia, cursurile sale, au fost totdeauna o adevărată încântare. Profunde și strălucitoare în inteligența discursului și-n turnura impecabilă a frazei.

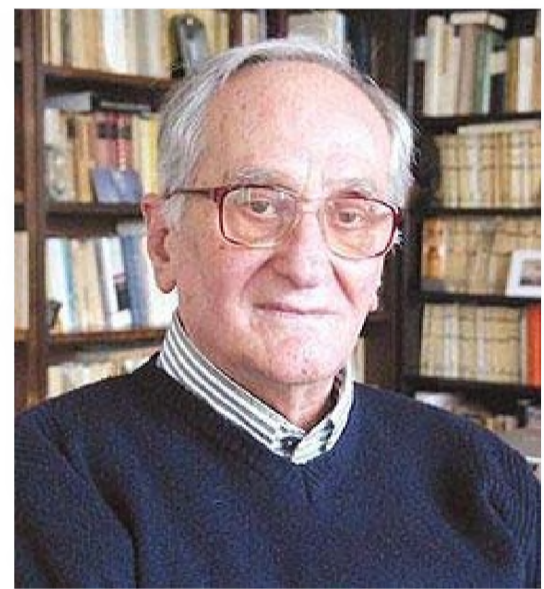
Doct fără a fi încifrat, spectaculos fără a fi retoric, fermecător fără a deroga de la logica discursului, Ion Vlad a practicat totdeauna elocința nu ca un exercițiu de oratorie, ci ca o cale de comuniune. Este arta acestui poet al catedrei de a-și face discipolii să îndrăgească aridele ținuturi ale teoriei literare, de a le

descoperi arhitectura subterană a ideilor și conceptelor care decodifică profuziunea universurilor artistice, barocul spectacolului literar. Căci profesorul este un mare povestitor al literaturii!

Nu este atunci de mirare că actul critic l-a apropiat, în remarcabilele sale cărți, mai ales, de domeniul prozei și că a așezat repere incontestabile în teoria narațiunii. Însă, pe cât de galic la catedră, pe atât de germanic în scriitură. E aspru fără a fi nedrept, e sobru fără a uita să iubească literatura și scriitorii, e consecvent fără accente janseniste. Ion Vlad are acea doză de imparțialitate care desparte judecătorul de procuror sau de avocat.

Venind dintr-o străveche familie a cărei istorie e împletită cu momente de răscruce ale istoriei transilvane, are în sânge o demnitate identitară care-l leagă organic de modul de-a fi al omului acestui pământ iar atașamentul său pentru universul și scrisul lui Pavel Dan mi se pare firesc și edificator.

A moștenit de la acest spațiu austeritatea și măsura dar și izbucnirile telurice și refugiul tăcerilor. A moștenit temeinicia judecății și statornicia în prietenie. Celor care i-am fost



Ion Vlad

ucenici ne-a rămas cu elegantă discreție alături. Așa cum a rămas credincios urbei pe care a înobilat-o cu farmecul inteligenței sale, dăruindu-i truda și nesomnul profesorului, criticului, rectorului, directorului de teatru.

Acum când își asumă, la fel de discret, șaisprezece luștri de viață, mă întorc să contempul, prin pulberea anilor, fugoasele umbre ale juneții și să-i spun, cu aceeași afecțiune: *Ave Magnificus Rector!*

cartea străină

Nastler, creatorul execrabil

Vianu Mureșan

„Teama mea majoră e că umanitatea va pieri înainte de a apuca să mă admire profetindu-i dispariția.”, Alasdair Gray, *Lanark*

Cine este acest Nastler, a cărui preocupare stringentă e captarea admirației publice printr-o profecție apocaliptică? Citind cartea lui Alasdair Gray, *Lanark* (ed. Polirom, 2008) găsim că e un personaj episodic care apare abia la pagina 599, într-o conjunctură care nu-i cerea defel prezența – o reuniune a Consiliului puterilor mondiale – pe care puțină lume îl cunoaște, dar toți îl știu de „rege”. Un suveran invalid, soios, jerpelit ce-și duce zilele într-un pat, asistat, inspirat și poate răsfățat de o pictoriță blondă, frumoasă pretutindeni, pe nume Marion, plătită să-i decoreze încăperea cu tablouri. Încăperea regelui Nastler (adj. *nasty* engl. - josnic, murdar; adv. *nastily* engl. - ticălos, dezgustător) se cheamă *Epilog*, înscris pe ușa de la intrare, iar epilogul servește de capitol în structura cărții lui Gray, adăugându-se celor patruzeci deja parcurse. Adică, spațiul locuit de acesta e o excrescență tactică a topologiei narative, compus cu scopul de-a face din el unghiul critic al întregului spațiu al cărții, locul de unde se vede tot trecutul, prezentul și viitorul. Spațiul providenței auctoriale. Regele, îngropat manuscrise ține un stilou în mână, semn că tocmai fusese întrerupt din scris. Întrerupt de cine? De *Lanark*, personajul cărții lui Gray, pe care regele Nastler și-l revendică drept personaj în propria carte, anunțând că, atunci când va fi gata manuscrisul, îi va da numele lui. Adică *Lanark*. În acest punct al cărții se produce scurtcircuitul. Suprafața narativă e invadată de instanța naratorului ce-și ia o mască de personaj ca să fie vizibil. Transcendența se intrupează în vederea unor deconspirări ce se vor dovedi false, inutile sau ironice.

Să lămurim. În romanul lui Alasdair Gray dăm spre sfârșit de cineva, un personaj care se pretinde autorul cărții pe care tocmai o parcurgem, aducându-ne drept probă structura, tema, numele, ideea de final și, în plus, autodenunțându-se ca plagiator al multor scriitori ai lumii, poate în număr de câteva zeci. Și, pentru a fi convingător reia capitol cu capitol, paragraf cu paragraf întreaga carte indicând, din loc în loc, prezența unuia sau altuia dintre cele trei tipuri de plagiat, pe care în prealabil le definește: 1) *plagiul de literă*, când indici printr-un semn tipografic distinct o operă a altcuiva; 2) *plagiul inclus*, prin care anumite cuvinte luate din textul altui autor sunt camuflate în propriul text; 3) *plagiul difuz*, prin care anumite scene, idei, personaje sau situații sunt preluate din scrierile altor autori și încorporate în propria narațiune, dar cu un limbaj schimbat spre a le face cât mai greu de recunoscut.

Astfel, ne pomenim că, după ce am parcurs mai bine de șase sute de pagini dintr-o carte a lui Gray, un personaj al acesteia vine să ni se prezinte ca autorul real, care, într-un acces de sinceritate cinică, ne demonstrează că toată cartea e contrafăcută. Ne prezintă și lista tuturor scenelor, ideilor, motivelor sau viziunilor plagiare, trecând în revistă o bibliografie deopotrivă amplă și selectă – cărți biblice, Homer, Vergiliu, Dante, Blake, Borges, Brown, Bunyan, Burns, Carlyle, Conrad, Emerson, Evaristi, Fitzgerald, Freud,

Goethe, Golding, Heine, Hobbes, Hume, Joyce, Jung, Kafka, Koestler, Lawrence, McCabe, MacCaig, MacDiarmid, Mailer, Marx, O'Brian, Orwell, Poe etc. Deconspiră făcătura, ne dă indicații despre felul în care și-a încropit opera pentru a recunoaște, apoi, în fața personajului său principal, pe care l-a ales ca să i se dezvăluie într-un mod teofanic, că încă nu știe cum se va încheia, dar are totuși puteri absolute: „Sunt ca Dumnezeu Tatăl și tu ești Fiul meu sacrificial, iar un cititor este un Duh Sfânt care menține unitatea și mersul lucrurilor. Nu contează cât de mult detești tu această carte pe care o scriu, nu poți scăpa din ea înainte de a-ți permite eu.” (p. 623) Această formulă a Trinității mi se pare extrem de ingenios gândită, în ea regăsindu-se cele trei instanțe ale lumii literare – autor, personaj, cititor – ca un complex care produce opera împreună cu receptarea ei cu tot, cartea cu lectura inclusă. Recunoscut ca „creator de mâna a doua” (p. 663) o să numesc această circumstanță *ficțiunea personajului-autor al originalului cărții în care continuă să rămână, totuși, personaj*, investit cu omnisciență de un autor real care se retrage din joc, delegându-și sarcina printr-o falsă eschivă. Pentru un moment, autorul devine personaj cu rolul tocmai de autor al cărții care-l încape, pentru a intra în contact cu alte personaje de la egal la egal. Mișcarea aceasta nu e posibilă decât după ce în prealabil a fost operată o anume torsiune topologică, o răsucire a spațiului ficțional în jurul lui însuși în așa fel, încât, suprafața pe care se mișcă personajele întâlnesc punctul în care stă autorul, iar scurtcircuitarea astfel produsă îngăduie aplatizarea demnității ontice a celor două instanțe.

După gustul meu, această situație este cea mai interesantă, chiar dacă nu într-un total originală, în cuprinsul unei ficțiuni literare. Nu cred că există o aventură mai spectaculoasă decât întâlnirea în același spațiu, al provizoratului și procesualității literare, a creatorului și creaturii, angajate într-un *tête-à-tête* unde se negociază continuarea procesului în care ambele figurează, cu roluri diferite, e drept, în vederea finalizării cât mai spectaculoase sub unghi estetic și cât mai

cuceritoare emoțional. Amândoi, autorul-personaj și personajul pur, strălumiți de-o conștiință ludică angajată în obținerea operei literare, conspiră la obținerea calității cărții pe care tocmai o compun. Sigur, în scurt timp ei își vor reocupa poziția, trecând fiecare acolo unde-i e locul, însă momentul rămâne semnificativ în plan metodologic. E contextul în care se produce o iluminare, insul *Lanark* fiind înștiințat că, de fapt, viața lui nu e altceva decât un fragment de text literar ce va sfârși într-o tipologie apocaliptică pentru a servi gustului public: „*trebuie să recunoaștem cu toții că povestea unei vieți lungi nu se poate termina fericit.*” (p. 624). Ceea ce contează până la urmă e doar scenariul, structura și derularea scriiturii, iar el, ca autor, e interesat numai de efectul spectacular, nicidecum de așteptările vreunui dintre personaje. Pentru falsul autor, acest nesuferit de Nastler, *Lanark* e unica excepție, singurul personaj cu care se întâlnește față în față, însă nu pentru a-i măguli prin libertăți în plus elecțiunea, ci doar pentru a-l pune în gardă, pentru a-și fâlfâi sub nasul lui omnipotența, pe un ton amenințător chiar: „*și dacă zici că sfârșitul meu e banal, așteaptă să ajungi acolo. Te avertizez că imaginația mea are de la natură o tendință catastrofistă pe care o țin cu grijă în frâu; nici n-ai idee despre răul pe care puterile mele descriptive îl pot provoca atunci când le asmut pe o temă ca Sfârșitul.*” (p. 628)

Așadar Nastler este un personaj fals auctorial, compus printr-o manevră de uzurpare a autorității reale a veritabilului autor, care preia odată cu ipostaza în care e plasat toate atributele și sarcinile convenite. Totuși, el știe că figura pe care o joacă e episodică, știe că nu e zeul suprem, ci un simplu Prometeu care-și devoră ficatul și-l excretează sub formă de literatură, produsul neavând mai multă valoare, în opinia lui, decât hârtia igienică: „*În prezent, te excretez pe tine și lumea din care faci parte. Aceste ștergătoare de cur - vânzoli hârtiile pe pat - fac parte din proces.*” (p. 603) De asemenea, printr-o concesie ce ține mai degrabă de neglijență decât de mărînimie, o bună parte din destinul lumii, adică al cărții lui, este lăsat în seama unor administratori malefici, idioți și vădit ostili intereselor societății personajelor, un soi de guvern în treburile căruia suveranul, regele intervine când și când prin câte-o minune.

De fapt, lumea în care e pus să se miște





Lanark arată ca un tub digestiv de dimensiuni cosmice unde colcăie sechestrați oameni aparținând unor regiuni geografice foarte diferite, unele fictive, cu denumiri stranii, cu menirea de-a fi transformați în energie și hrană pentru clica pușinilor supraviețuitori. Filosofia ce patronează aici e străbătută de-o axiomă absolut filantropică: umanitatea e o plăcintă (p. 137, 243) ale cărei părți componente se mănâncă unele pe altele. Desigur, canibalismul poate căpăta și această ocurență – iubirea aproapei împinsă până la ingerarea lui – care, într-o lume prea mică pentru toți, secătuită de resurse, pare a avea rațiuni economice. Rolul aproapei e deținut aici de comunități mari precum orașe, zone, regiuni, continente sau chiar planete, întrucât e vorba de un complex ce include toate formele de viață coexistente în univers. Păcat să se irosească atâția morți, doar sunt morții noștri, nu-i așa? De ce să-i prădăm?, s-ar întreba acești arhonți disperați ai iadului în care au reușit să transforme civilizația umană. Ei știu că, de fapt „canibalismul a fost întotdeauna principala problemă a omului.” (p. 137)

Probabil că Gray compune astfel de viziuni macabre, pe un ton de seninătate cinică, pentru a lăsa să se întrezărească efectele posibile ale civilizației consumeriste și pragmatice pe care cred că a încercat s-o înghesuie în parabola lui. Cartea poate fi citită și ca o sumbră utopie, compoziția acesteia, descrisă destul de atent și expresiv preț de vreo șapte sute de pagini, având un aer sinistru, îmbăcsit, dezagreabil ca într-un coșmar care nu se mai termină. Să te miști într-o lume prinsă ca-n burta gigantică a unui căpcăun – unde nu mai există soare, lună, natură, ci numai ziduri de piatră, beton sau aliaje, canale întunecate, conducte colosale, cabluri de toate dimensiunile mergând în toate direcțiile, lumină artificială, panouri imense pe care sunt proiectate holograme conținând peisaje ale naturii dispărute, cu oameni transformați în dragoni, salamandre ori alte lighioane, totul sub controlul specializat al unor medici, ingineri sau artiști, să afli că toată hrana ce se consumă acolo, într-un așa-numit Institut (de fapt o colonie a profitorilor ultimi ai civilizației umane pe cale de dispariție), provine de la oamenii morți – poate fi eventual cald, dar nicidecum plăcut.

Totuși, Lanark e pus să peripețască în acest burdihan infernal, unde cade printr-o gură ambulatorie căscată, inexplicabil, pe-o șosea întunecată a orașului Unthank, în care locuia de puțină vreme ca un asistat social lipsit de orice perspective. Nu are nici măcar siguranța propriului nume, deoarece suferise o criză de amnezie, nu aflăm din carte în ce condiții, iar Lanark e numele adoptat după un înscris de sub

oglindea compartimentului din trenul cu care vine în Unthank. Autorul, Alasdair Gray, folosește un truc nu foarte izbutit – recitatorul unui Oracol pe care-l întâlnește în Institut – prin care leagă viața amnezicului Lanark de cea a unui Duncan Thaw, căruia i se reconstituie povestea din copilărie și până la vreo douăzeci și cinci de ani când iese din scenă. Această ieșire coincide cu transformarea lui (thaw engl. – dizolvare, topire) în Lanark. Despre Duncan aflăm că a fost un copil bolnăvicios, suferind de astm, face școală de artă, este considerat un pictor de geniu care vrea să zugrăvească într-o biserică faptele lui Dumnezeu după modelul lui Blake. Sortit ratării, nu va termina nici lucrarea și nici nu va face carieră artistică. Contra crizelor de astm găsește un leac defel scump și fără efecte adverse – masturbarea. Iar ca să nu-i fie plicticoasă întreprinderea și pentru a prinde viteza regulamentară își drapează mintea cu fantasmale obscene ale unei colege, June Haig de care e îndrăgostit, fără beneficiile reciprocității.

Pe scurt, Duncan Thaw și Lanark sunt aceeași persoană cu două identități sau măști. După o vreme, la sfârșitul cărții a Doua, Duncan e abandonat în râul Lethe din ale cărui unde involburate răsare, amnezic și năuc avatarul lui. Aventura prin lumile subpământene și în acel esofag cosmic fără ieșire este întreprinsă de Lanark. Mare parte din povestea cărții va fi efortul lui de reînțoarcere, ca un Odiseu hăbăuc și caricatural, la insulița lui, Unthank (*unthankful* adj. engl. - de nerecunoscut) sic! (n.red.). Mai întâi, revenirea din iad – așa-zisul Institut –, unde salvase de la pieire, ca un veritabil Orfeu, o tânără, Rima, pe cale de-a se preface în reptilă, și care în semn de recunoștință îi va concede îmbrățișării, desigur, fără aerul euforic al unei îndrăgostite, dar destul cât să răsară un copil din suava lor atingere. Copilul se va naște în Unthank la puține ore după întoarcerea părinților din infern. Apoi, să revină din Provan, un loc unde se ține o Adunare Generală a regiunilor lumii și delegaților multinaționalelor, care de fapt conduc și exploatează lumea. El este delegatul Unthankului, prezent cu mandatul de-a atrage atenția asupra degradării mediului și epuizării resurselor vitale pentru regiunea lui. Tot congresul este o parodie. Conferința de deschidere poartă titlul: *De la excremente la alimente*. Țin discursuri, de exemplu, sociosofistul Odin MacTok despre impactul dezastruos al alfabetizării asupra celor needucați, sociometrul delegat al Republicii Populare Paflogonia despre aplicațiile scurtcircuitării nervoase la canalizarea libidoului în spectru infra-supra-25-40, delegatul hanseatic și sociopatologul Moo, despre cum

trebuie păstrate normele sănătoase prin distrugerea altor norme sănătoase, și altele asemenea. Lanark nu va mai ajunge să-și țină discursul, programat pentru ziua a treia, deoarece se îmbată și face pipi de pe un pod în pavilionul de relaxare al delegaților, și e arestat.

E important de știut că vehiculul cu care se deplasează e un soi de pasăre-rachetă acționată de energia pasagerului, care deține un card de credit, asta însemnând un soi de asigurare de viață. Pasărea metalică e împinsă de energia vitală pe care o ia de la pasager, cardul conținând estimarea viitorului acestuia. Așa se face că, odată revenit din Provan, Lanark arată ca un bătrânel venerabil, cărunt, solemn și mai curând resemnat decât înțelept. Mai simplu, drumul se plătește cu viață. E prea târziu când înțelege, de fapt, de ce tocmai el a fost delegatul, iar nu vreuna dintre oficialitățile Unthankului. Există o problemă. Între cele două lumi – Unthank și Institut (infern), Unthank și Provan – separația este nu numai spațială, ci și temporală. Trăiesc în forme diferite ale timpului, cu sisteme diferite de măsurare a duratei ceea ce face din periplul lui Lanark o excursie în timp, traversând regiuni intercalendaristice. Precum se întâmplă și în basme eroilor ce călăresc pe cai zburători, odată revenit în orașul lui, Lanark recuperează timpul. Traversarea acelor spații intercalendaristice scurtcircuitează duratele, comprimând temporalitatea. Tinerețea păstrată într-o dimensiune temporală, specifică celeilalte lumi, este pierdută foarte rapid, aproape brusc, în momentul revenirii în Unthank.

S-ar putea citi multe pasaje din cartea lui Gray în cheia basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, bunăoară, fapt a cărui explicație ar necesita mai mult spațiu decât ne putem permite aici. Probabil că trimiterea la muncile și pătimirile lui Ulise din Odiseea sunt mai pe placul autorului, și cred că această deschidere a permis unor critici să considere că Lanark e singura carte scrisă de vreun scoțian comparabilă cu capodopera lui Joyce. Dacă ținem seama și de semnificația simbolică a toponimelor *Unthank* și *Provan*, drumul tur-retur al lui Lanark pare a avea conținutul unei călătorii dezvăluitoare din cel puțin două motive: se întâlnește cu Dumnezeu (Nastler), creatorul execrabil al cărții în care el, Lanark, se descoperă pe sine ca simplu personaj, și, apoi, înțelege că existența lui este pur literară. Are, adică, *revelația stării de personaj*, ceea ce cred că este cunoașterea supremă pentru cineva care viețuiește într-o carte.

Eu nu sunt atât de entuziasmat încât să-l alătur pe Gray unor Dante, Kafka, Joyce, și, despre *Lanark* cred, că dacă ar fi avut numai 598 de pagini ar fi rămas o ficțiune de duzină, ceva între basm neizbutit și SF aiuritor, însă ultimele 120 de pagini schimbă total compoziția și rostul cărții. Metoda salvează o carte a cărei narațiune nu impresionează, ba chiar obosește și repugnă adesea. În ultimă instanță e vorba de o nouă mașinărie literară, nu de o simplă poveste, iar acest merit cred că e cel mai mare ce poate fi atribuit unui autor. Să inventeze o nouă modalitate de producere a evenimentului literar, un edificiu nebănuț în interiorul căruia survine narațiunea.

istorie literară

Paul Celan, avangardist român

Ion Pop

(urmare din numărul trecut)

Cele cinci poezii scrise de Celan în limba noastră în același „antotimp” bucureștean, atestă și ele, în chip firesc, urme ale relativei sale apropiere de avangarda suprarealistă. Același prieten (și traducător) Petre Solomon a remarcat apropiate asemănări de ordin prozodic între aceste versuri și producția lirică de expresie germană realizată sau definitivată la București, care va alcătui ciclul *Der Sand aus den Urnen* (*Nisipul din urne*), notând și „atmosfera suprarealistă” a unora dintre ele, de pildă a poeziei intitulată *Azi-noapte*: „Din pomii sădiți de amurg în odăile noastre incendiate / vom desprinde încet porumbeii de sticlă, frunzișul de-a pururi / foșnind...” Comentatorul nu insistă asupra unor astfel de imagini, dar e limpede că ele au acel aer de stranie caracteristic viziunii onirice suprarealiste, pe care-l dau întâlnirile dintre natural și artefact și elementele de metaforizare de alură scenică spectaculoasă – odăi incendiate, „baltă de umbre”, porumbeii de sticlă ce „vor plesni în văzduh”, vorbirea „în neștire” a iubitei, ca într-un soi de transă, pe fundalul de foșnete „fără vânt” al frunzișului. Metrul „antic”, dicțiunea „nobilă” („Un glas va veni dinspre flăcări spre noi să-și păteze cu sânge argintul”), o anumită cali(grafie) a imaginii plastice (amintiții „porumbei de sticlă” alăturați foșnetului etern, paradoxal încremenit, „coroana de solzi” a înecaților în lacul înghețat), pun o amprentă personală unui discurs care, prin definiție, ar fi cumva despletit și aleatoriu.

Vag suprarealistă e atmosfera și în *Cântec de dragoste*, unde se presupune, încă din versul inițial, un regim nocturn al trăirii instalat în plină lumină a zilei („Când vor începe și pentru tine nopțile dimineța”) și unde imaginarul acvatic – „se va revărsa un val prin fereastră”, „unicul nostru naufragiu, podea străvezie prin care vom privi camera goală de sub camera noastră”, „Ne vom întoarce sus să ne-necăm acasă” – dă nota de bază a viziunii. Alteori, ca în *Regăsire*, ținuta enigmatică, tipic celaniană, e datorată densității tramei imagistice: limbajul este mereu aluziv, confesiunea e obligată la contornări metaforice în volute largi, e mereu mediată de imagini care, la prima vedere, par opace: „Pe dunele verzi de calcar va ploua astănoapte, / Vinul păstrat până azi într-o gură de mort / trezi-va ținutul cu punți, strămutat într-un clopot. / O limbă de om va suna într-un coif cutezanța. // Și-așa vor veni într-un pas mai grăbit și copacii, / s-aștepte o frunză cu glas, adusă-ntr-o urnă, / solia coastei de somn trimisă mării de steaguri. / Scăldată în ochii-ți să fie, să cred că murim împreună”. Or, dacă suntem atenți la subtilele tranziții în straturile figurației metaforice, remarcăm o întreagă suită de sugestii în fond unitare, ale „ideii” din titlu: trezirea la viață a unei relații – verdele calcaros promis înviiorării de ploaia ce va cădea, vinul din urna funerară care urmează să „trezească ținutul”, un ținut „cu punți”, a cărui sugestie de comunicare e preluată de clopotul avitor, pentru a trece apoi, prin asociere „automată” (subînțeleasa „limbă de clopot” atrage „limba de om”... cutezător, mobilizează natura – „copacii” cu frunza adusă într-o urnă ca vinul din gura de

mort, ca să capete glas și, în fine „coasta de somn” trezită și ea la viață de „marea de steaguri”)... Ultima strofă întărește aceeași sugestie, chiar dacă al optulea vers citat făcea din întâlnirea promisă o regăsire în moarte: „Părul tău scurs din oglinzi va așterne văzduhul, / în care cu-o mână de ger voi aprinde o toamnă. / Din ape băute de orbi va sui pe o scară târzie / laurul meu scund ca să-ți muște din frunte”. Mișcarea sugestiei are loc și aici dinspre inanimat, răceală și orbire, către învăluirea voluptuoasă a părului ce-i reverberează conotațiile acvatic în versul penultim, dinspre gerul mâinii spre flacăra autumnală, de o intensitate totuși moderată, în consonanță cu regimul ambiguu-elegiac al întregii compoziții. Pentru a afirma explicit, în final, ideea ascensiunii, fie și târzie, și încununarea sărbătorească a „regăsirii”, chiar dacă și aceasta nu este una tocmai jubilară: laurul e „scund” și „mușcă” din frunte...

Starea elegiacă domină și poezia *Reveion*, în care Petre Solomon vede „o suită de propoziții care narează întâmplări dureroase: „ai trimis catafalcul cel tânăr să-ți cheme iubita”, „inelul stins în pahar s-a suit pe fereastră”, „s-au dus despletitele mâini s-o aștepte la poartă”, „un zar a căzut între lespezi”, „turla cetății de lemn a plecat cu o umbră”. Sunt, efectiv, imaginile caracteristice ale acestei poezii din nou elegiace, care, în ciuda aparentei incongruențe, fac totuși o unitate de sens: e un discurs al pierderii, al morții unui sentiment, construit în regimul vag oniric despre care am mai vorbit. El se regăsește în *Poem pentru umbra Marianeii*, cu similare rupturi și recompuneri ale secvențelor imagistice care propun o suită de metafore prin care se sugerează o anume gradație, descendentă, a angajamentului sentimental, pentru a ajunge la atmosfera ambiguă, indecisă, de acvariu interior. Astfel, după un prim vers: „Izma iubirii-a crescut ca un deget de inger”, următoarele sunt trecute în regimul supoziției și într-o mică serie de imagini aproximând scăderea pasiunii amoroase („Să crezi: din pământ mai răsare un braț răsucit de tăceri, / un umăr ars de dogoarea luminilor stinse”); întunecarea vederii ce se închide, paradoxal, cu sine însăși („o față legată la ochi cu năframa neagră-a vederii”); apăsarea sufletească și istovirea energiilor prime ale ființei („o aripă mare de plumb și alta de frunze, / un trup istovit în odihna scăldată de ape”). Mișcarea de plutire obosită „pe-o scară de vâsc spre o casă de sticlă, / în care cu pași foarte mari rătăcește o plantă de mare” se prelungește în lacrimile femeii și în „doliul sorbit din pahar, apoi în ciocnirea de alte transparente, ale ferestrelor casei ce se izbesc în beznă, fără să poată lumina înțelesul final: „ne iubim sau nu ne iubim”.

În fine, poemul *Orbiți de salturi uriașe* propune un discurs despre ipostaze diferite ale temporalității – un timp trăit cu o intensitate paroxistică, acum consumată, – „ora de ieri” – marcată de „un al treilea ac, incandescent, / pe care nu l-am văzut niciodată în grădinile timpului” – și unul „mai mărunț”, cel măsurat de clepsidre, adică mai pe măsura omului conștient de precaritatea trăirilor sale. O compoziție mai modestă, *Tristețe*, mai păstrează tiparul prozodic



Paul Celan

„clasic”, în strofe elegiace bine ritmate și rimare: „Visele, volbura serii-auroră, / le-a adormit într-un nufăr apus, / Vii să le-ngheti cu tăcerile, soră / neagră a celui ce cunună ți-a pus”...

Față de poemele în proză, poeziile propriuzise se află, cum se poate observa ușor, mai puțin sub incidență „avangardistă”. Ceva din atmosfera crepusculară ori nocturnă, răvășită de anxietăți a suprarealismului, cu preluările romantice de rigoare, poate fi, desigur, regăsită și în aceste compuneri. Numai că – și nu e o observație nouă – ne aflăm destul de departe de „dicteul automat”, iar acele salturi de la o imagine la alta, ce schimbă adesea îndrăzneț registrul asociativ, nu produc rupturi irecuperabile, de natură să convulsioneze ecuația figurativă, ci se regăsesc în cele din urmă într-un soi de unitate de atmosferă, în elemente ale căror afinități conotative pot fi approximate cu un anumit grad de certitudine în ce privește „mesajul”. Trimiterile la marea poezie germană s-au făcut și ele – iar Petre Solomon nu le omite, indicând, și pe urmele lui Celan însuși, în direcția Trakl și Rilke, adică a unor variante de expresionism, când mai auster-stilizat și ritualic, când mai reflexiv. Poate că tocmai aceste interferențe între experiența mai veche a expresionismului și ecouri ale unui suprarealism de dată mai recentă sunt cele care decid culoarea specifică a paginilor românești lăsate de Paul Celan. Oricum, chiar în aceste dimensiuni reduse, scrisul său românesc se cuvine reținut ca făcând o notă aparte, deloc neglijabilă, deopotrivă în ansamblul operei poetului și în contextul momentului avangardist de nuanță suprarealistă de la sfârșitul anilor '40 ai secolului trecut. E motivul, desigur, pentru care ultima ediție a antologiei avangardiste a lui Marin Mincu include majoritatea acestor texte.

Notă:

Primul volum de versuri publicat de Paul Celan în 1948 este *Der Sand aus den Urnen*, și nu *Mohn und Gedächtnis* (1952) cum se menționează în partea I a acestui articol. Doar o selecție din poemele cărții de debut va fi publicată în 1952, în ciclul care deschide cartea, intitulat *Der Sand aus den Urnen*. (I.P.)

Sorin Titel - între sentiment și luciditate

Tehnici pentru o lume a adolescenței

Svetlana Maier

Nu încap nicio îndoială că (și) percepția noastră literară a suportat o transformare în ultimele două decenii. Ca urmare, am asistat, indiscutabil, la o reabilitare, *de facto*, a adevăratelor valori ale literaturii române, ținute în umbră, din motive prea bine cunoscute. Dezbaterile și controversele de la 1990 încoace, în jurul re-definirii și revizuirii ei favorizează, în consecință, re-descoperirea unui întreg arsenal literar, printre care și opera prozatorului Sorin Titel, re-cunoașterea căreia, prezintă un interes aparte. Studiile critice și scrierile monografice dedicate autorului, precum și colecția academică de *Opere fundamentale*, coordonată de Eugen Simion, îi rezervă un loc de prim-plan.

Departate de principiile gonflete ale realismului socialist, dar fidel originalității și spiritului său artistic, romancierul s-a fixat pe linia doctrinară a onirismului estetic și a investigat, insistent, noi orizonturi de largire a propriei paletă tehnice, în special, în prima fază a creației sale. Nu întâmplător critica de specialitate distinge, de fapt, doi Sorin Titel, care contrastează și se concurează reciproc prin „viziune, miză și tehnică narativă”ⁱⁱ. Predispoziția pentru o literatură experimentală, cu accente onirice și, în același timp, abstractă, marcată de o anumită doză de evazionism, atât de caracteristică majorității membrilor grupului oniric, apare, cu atât mai pregnant, în perioada de creație, aparținând *primului* Sorin Titel, atras, în același timp, de o lume aparte, care pune în centrul ei „personajele fragile”ⁱⁱⁱ - adolescenții, bătrânii, prin care realizează ruptura cu realismul socialist, introducând în centrul ei visul. Să ne amintim că grupul scriitorilor onirici (în special, Dumitru Țepeneag, Vintilă Ivăncescu, Sorin Titel) s-a sustras cu vehemență, „indicațiilor de partid, care puneau accentul pe „realitate” - așa-zisa realitate a succeselor socialiste - prin apelul la „vis”, la peisajul nocturn, despărțit de consecuția activității diurne.

În opoziție cu ceea ce ne oferă primul Sorin Titel, adică o anumită tendință debordantă spre experiment, al doilea Sorin Titel, „predominant auditiv”^{iv}, devine un foarte bun povestitor, evocând imagini din istoria familiei sale, cu mama în nucleul universului prozastic, deplasând centrul de greutate al prozelor sale către mediul social. Această diferențiere strictă riscă să-și piardă din valabilitate, dacă nu recunoaștem că întrepătrunderi ale celor două planuri creative pot fi detectate, bineînțeles, pe tot parcursul operei. Vom opta, de această dată, pentru scriitorul Sorin Titel, cel predominant vizual, autor de scenarii cinematografice, ușor identificabil cu doctrina onirismului estetic.

Departate de simptomele uniformizării și sterilizării discursului narativ, urmat, vehement, de promotorii realismului socialist, prozatorul ne oferă un univers epic plasat în geografia Banatului patriarhal de la începutul secolului nostru, până în anii de după al Doilea Război Mondial, cu deschidere spre Viena imperială sau Parisul anilor '70.

Dar să începem, totuși, cu primele povestiri și schițe, „simple ca niște exerciții corecte făcute de un începător conștiincios”^v, cum îi plăcea să noteze lui Ion Simuț. Ele sunt scrise în spiritul lui

Alain Fournier sau Saint-Exupéry și se bazează încă, pe o proză cu inflexiuni lirice, concentrată și simbolică, străbătută de o tematică destul de fixă, axată pe descoperirea copilăriei și a adolescenței, a suferinței și a singurătății, a iubirii și a trecerii timpului și, îndeosebi, interesat de moarte, (aproape) o supratemă, după cum remarca criticul literar Eugen Simion: „Nimeni, cred, dintre prozatorii mai noi, n-a sugerat ca prozatorul acesta bănațean cu trupul robust, cu favoriți falstafieni și cu o mustață ce se revărsa lin peste obraji rumeni, inspirând simpatie și mulțumire de viață, nimeni, zic, n-a scris mai bine despre melancolia lucrurilor ce pier”^{vi}. Și în cărțile de mai târziu ne însoțește aceeași tematică, prin prisma căreia romancierul filtrează și analizează lumea.

În *Reîntoarcerea posibilă* Sorin Titel ne impresionează cu tehnica folosirii mai multor voci narative și secvențe separate, urmând principiile cinematografiei. „Imaginația mea se transformă în ochiul unui obiectiv cinematografic” - mărturisește naratorul la începutul capitolului II din *Reîntoarcerea posibilă. Valsuri nobile și sentimentale* pune în evidență fenomenele extreme ale vieții, nașterea și moartea, explorate prin ochii unui copil, iar odată cu *Dejunul pe iarbă* și *Noaptea inocenților* intervin, secvențial, sugestiile onirice și parabola ca mijloc de codare a narațiunii. La această listă se adaugă *Lunga călătorie a prizonierului*, microman, prin care autorul reușește o adevărată osmoză, impregnată de un stil preponderent kafkian. Este etapa așa-ziselor experimente romanești, prin care, reușește să „atrage atenția și admirația grupului oniric”^{vii}.

Să fie doar o simplă întâmplare recurgerea la celebrul titlu al compozitorului impresionist francez, Maurice Ravel, *Valses nobile et sentimentales* sau, astfel, prozatorul ne oferă, subtil, primii germeni onirici? Aceeași nedumerire transpare la primul contact cu lucrarea *Dejunul pe iarbă*, prin care facem legătura imediată cu binecunoscuta pictură a lui Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*. Și n-ar fi de mirare, dacă aceste asociații ar depăși stadiul incidentalului, mai ales că picturalitatea și subtila muzicalitate se înscrie direct în doctrina onirică. În consecință, nedumerirea lui Dumitru Țepeneag, expusă în *fișierul membrilor onirici*^{viii}, referitoare la alegerea nereușită a titlului, ne face să credem că ar putea avea astfel o explicație plauzibilă.

O evoluție lină și neaccidentată îi marchează traseul creației epice, nuanțat de un progres continuu, dar care, totuși, nu i-a permis să se impună „ca prozator de anvergură de la început”^{ix}, cum își amintește Eugen Simion. Frământat și impresionat de soarta unei lumi de margine, în toată perisabilitatea ei, romancierul rămâne fidel destinelor mărunte.

Abia cu romanul *Țara îndepărtată*, Sorin Titel își găsește, în proza românească a anilor '70 - '80, o identitate inconfundabilă. Schimbarea aceasta este remarcată, mai cu seamă, la nivelul tehnicii descriptive și narrative. Practicarea și chiar re-semantizarea unora dintre elementele programatice ale noului roman francez, este deja cunoscut. Apropierea oniricilor mai ales de tehnicile experimentale ale lui Alain Robbe-Grillet

este, de asemenea, evidentă. Analizând evoluția grupării franceze, Romul Munteanu semnaleză trăsăturile ei principale, oricând aplicabile și la scrisul lui Sorin Titel, bineînțeles, respectând distanța de rigoare. „Pornind de la asemenea premise filozofice neopozitiviste - conchide criticul - exponenții antiromanului reduc conștiința umană la acea *black box* a ciberneticienilor, deci la camera obscură a aparatului de luat imagini, care înlocuiește comportamentul uman față de realitate prin înșeși datele sale specifice de percepere a realității”^x. În același timp, autorul nu ezită să afirme că descrierea, aflată în centrul atenției celor mai mulți dintre neoromancieri, este periclitată de opacizare, recurgându-se la „recompunerea unor fragmente ale fluxului vieții, tehnica aceasta a decupajului soldându-se cu o percepție relativă, incertă sau obscură a realului care refuză tentativa conștiinței poziționale de a-l investi cu semnificații. Este adevărat că actul de percepție a obiectelor este asemenea unui evantai deschis, care, datorită capacității sale asociative, pare să nu aibă un punct terminal fix. [...] În operele neoromancierilor francezi domină tipul descrierii realității ca suprafață încărcată cu obiecte eteroclitice sau descrierea recurentă”^{xi}. Înclinația către un asemenea tip de roman și-o declara Sorin Titel în volumul de eseuri *Pasiunea lecturii*, afirmând, concomitent, că Mateiu Caragiale încearcă, prin *Craii de Curtea Veche*, „o proiecție a sufletului visând, a unei nostalgii profunde, un oraș la fel cu Alexandria lui Laurence Durrell”^{xii}. Și acesta este, probabil, motivul pentru care un autor, precum Sorin Titel, s-a deschis provinciei rural-urbane, dominându-i scrisul, oferind o deschidere firească „spre lumea fără limite, deloc închisă, neizolată în vreun cătun, dusă și la oraș, ba chiar în metropolele europene, *mittel-europene* sau occidentale, în ciclul său romanesc”^{xiii}, cum semnala Marian Victor Buciu.

Cu *Dejunul pe iarbă*, un nou roman *ortodox*^{xiv}, *Noaptea inocenților* și *Lunga călătorie a prizonierului* proza lui Sorin Titel este marcată de o tendință distinctă cu inflexiuni inconfundabile spre parabolă și onirism.

Dacă până acum a dominat notația simbolică, transfiguratoare, marcată de „un echilibru prudent între realismul esențial al descrierii și infuziunile lirismului evocator”^{xv} - cum spune Gabriel Dimisianu, unul dintre primii critici ai lui Sorin Titel, cu aceeași consecvență se realizează o deschidere spre strategia narațiunii, influențată de lecturile moderne (din Kafka și din noii romancieri francezi) și experiența dobândită în scrierile anterioare. Deschiderea merge atât de departe încât acțiunea de experimentare se dezvoltă, tot mai evident, pe linia „aventurii scriiturii”^{xvi} și pe „sugestia de simultaneitate a trăirilor”^{xvii}. Nu spunem nimic nou când afirmăm că oniricii construiau texte. Mecanismul funcționării lor angrenează un întreg proces de transformări, implicate în „spații pluridimensionale”^{xviii}, unde „imaginile, care în general sunt percepute în succesiunea lor, (trebuie) să se organizeze într-o simultaneitate”^{xix}. Ca și în povestirile anterioare, elementele cele mai semnificative sunt oferite de către o abolire a cronologiei, narațiunea desfășurându-se, oarecum aleatoriu, adunând mici întâmplări sau imagini, fără personaje principale, caracterologice, capabile să dezvolte o „intrigă determinabilă”^{xx}. Acest efect are aceeași semnificație ca și „anonimizarea personajelor”, despre care scria Dumitru Țepeneag, în *Ipostaze ale romanului actual*^{xxi}. Iradiat de tehnica timpurilor narative fragmentate, promovate de Dumitru Țepeneag, autorul trădează mecanismul de derulare al cronotopului narativ,

→



transformându-l în obiect al strategiei sale textuale, cel puțin în faza experimentală. Și nu este vorba doar de alegerea temporalității fragmentate, ci și de o nouă dimensiune estetică, generată de raportul cu obiectele imediate, susținută de modul „de a privi lumea din afară”^{xxii}. Descinse dintr-o indubitabilă proză metaforică și cantonate brusc într-o literatură de sorginte kafkiană, semnele modernității în proza lui Sorin Titel mizează pe efectele tehnicii epice și, prin ea, pe schimbarea punctului de vedere asupra realului.

Tendința de renunțare la cronologia liniară și de a introduce în narațiune, după o sugestie luată din cinematografie, mai multe planuri de percepție și mai multe voci narative, este evidentă. Or, unul din imperativele oniricilor în relația cu epicul consta în abolirea cronologiei, atât de pregnant exemplificată prin urmarea legilor simultaneității și a succesivității în artă.

Cu Sorin Titel literatura română s-a îmbogățit considerabil, demersul său scriptural evidențiind o proză lăsată, în mare parte, în voia experimentului și caracterizată prin evidenta disponibilitate a autorului de a manevra între „determinarea culturală și îndetărmentarea a-culturală”^{xxiii}, văzută de Mircea Iorgulescu ca o „epopee a depersonalizării”^{xxiv}.

Note:

i I. Simuț, Revanșa unui „marginal”, în *România literară*, nr. 10, 10 martie, 2006.

ii Ibidem.

iii D. Țepeneag, *Câteva idei fixe și tot atâtea variabile, Momentul oniric*, Editura Cartea Românească, 1997, p. 209.

iv I. Simuț, Idem, loc. cit.

v Ibidem.

vi E. Simion, *Scritori români de azi*, vol. III, Editura Univers, București, 1984.

vii D. Țepeneag, *Câteva idei fixe și tot atâtea variabile*, în ed. cit., p. 209.

viii Idem, în *Ipostaze ale romanului actual*, în *Momentul oniric*, ed. cit., p. 88.

ix E. Simion, *Sorin Titel*, în *Cultura*, serie nouă, anul II, nr. 3 (55), joi 22 decembrie, 2005.

x R. Munteanu, *Noul roman francez. Pentru o poetică a antiromanului*, Editura Univers, București, 1973.

xi Ibidem.

xii S. Titel, *Pasiunea lecturii*, Editura Facla, Timișoara, 1976.

xiii M. V. Buciu, *Proza lui Sorin Titel*, în *Ramuri*, nr. 11, noiembrie, 2006.

xiv G. Dimisianu, *Prozatori de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1970, p. 155.

xv Ibidem.

xvi E. Simion, *Scritori români de azi*, vol. IV, Editura David & Litera, 1998, p. 54.

xvii Ibidem.

xviii O. Moceanu, *Visul și literatura*, Colecția Deschideri, Seria Universitas, Editura Paralela 45, Pitești, p. 183-184.

xix D. Țepeneag, *Tentativa onirică după război*, în *Momentul oniric*, ed. cit., p. 65.

xx E. Simion, *Scritori români de azi*, vol. IV, ed. cit., p. 54.

xxi D. Țepeneag, *Ipostaze ale romanului actual*, în *Momentul oniric*, ed. cit., p. 88.

xxii E. Simion, *Scritori români de azi*, vol. IV, ed. cit., p. 55.

xxiii Ibidem.

xxiv M. Iorgulescu, *Sorin Titel*, în *România literară*, nr. 24, 1971.

imprimatur

A fost odată un... Prosaque

Ovidiu Pecican

După moartea neașteptată a lui Michael Jackson – omucidere prin imprudență, cauzată de administrarea, la cererea insistentă a victimei, de analgezice puternice – altfel decât înainte arată volumul Adrianei Babeți, *Prozac. 101 pastile pentru bucurie* (Iași, Ed. Polirom, 2009, 304 p.). De înțeles. Moartea regelui muzicii pop a dat o altă profunzime și filmului artistic american *Musca* (1986), ce păruse inițial o producție din seria utopiilor cu acoperire genetică, dar care s-a vădit acum o simplă premoniție a viitorului apropiat. Altfel spus, corpul poate fi biciuit, ajustat, temperat și domesticit în anumiți parametri, dar nu mai mult decât atât. Dacă se petrece altminteri, costurile vor fi pe măsură, iar pedeapsa nu va întârzia. Uite însă că nici cauzele discutatei morți a megastarului nu lasă sensibilitatea contemporană fără învățăminte. Aflăm încă o dată că și faimoasele medicamente ucigașe-de-durere (ca să traduc mot-à-mot cuvântul american *painkillers*) pot fi atât de radicale în înlăturarea suferinței încât, cu un drum, iau cu ele și... viața. Ceea ce răstoarnă ecuația, relevând curioasa solidaritate dintre viață și durere – fără a pune, neapărat, o egalitate perfectă între cele două – și trimite la literatura patristică și la Dostoievski, unde pagini întregi vorbesc despre contrariul plăcerii și nevoițe, despre schimnicie, asceze și abțineri felurite, despre îmbălânzirea și permanentizarea durerii ca o cale spre obținerea mântuirii.

Până una-alta, însă, după pățaniile letale ale lui Marilyn Monroe, ale lui Elvis și Jacko, iat-o și pe Adriana Babeți, eseista, criticul literar și prozatoarea timișoreană, umblând la raftul farmaceutic și administrând „prozacuri”, adică antidepressiv, adăposturi improvizate pentru stări de spirit privilegiate împotriva gerului nopții de afară, atât altora, cât și sieși. Diferența față de cele din baia marilor vedete internaționale din *showbusiness* este, desigur, fabricația acestora pe Bega. Ele sunt un produs artizanal, pe baza convocării unor ingrediente ecologice 100% produse de alchimia personală a scriitoarei. Din prospect nu rezultă, de altfel, nici în ce cantitate de pagini doza ar vindeca definitiv – dacă există

așa ceva în afecțiunile ce presupun depresia și anxietatea – sau, dimpotrivă, ar produce decesul. În asemenea condiții, nu ai decât să o urmezi sau să nu te încrezi.

Eu m-am încrezut, socotind că experimentul personal, ca tehnica de aproximare și cunoaștere, rămâne privilegiat datorită testării „pe piele proprie” a oricărui efect, scontat sau ba. Am descins, dar, în paginile *Prozacului* – descoperind că medicația lui funcționează în formula papyrusului desfășurat: citești și vibrezi, citești și răspunzi... Cu alte cuvinte, prozacul este un soi de turbincă, și nu degeaba rimează cu „prepeleac” (poreclă a lui Dănilă, șugubățul erou din Ion Creangă). În el se adună, unul după altul, texte în proză, aparent fragmentare, notații în marginea amintirilor autobiografice, a expedițiilor momentane, ale subsolurilor proximității (ies câteodată schelete din preajma redacțiilor frecventate de autoare, și nu e o glumă!), câte și mai câte.

Cartea, o spun sincer, mi-a dăruit o stare de bine estetic și personal de care tomuri infinit mai pretențioase știu să mă scutească din plin, deși n-aș dori-o. Încă din primele pagini, ea are darul ca în câteva – puține – rânduri să te... împătore. Iată proba: „Ar merita să povestesc cândva istoria care i-a așezat față în față pe mama și pe tata, cu tot cu numeroasele și ciudatele lor familii. Ea a fost chiar Istoria cu I mare, pentru că de fapt atunci s-au întâlnit două lumi, două rase, două clase și câte două credințe în Dumnezeu și-n politică. Unii erau bogați, alții nu, unii români, alții nu, unii creștini, alții nu, unii de stânga, alții de dreapta, unii foarte de stânga, alții foarte de dreapta. Prin urmare, unii nu s-au mai întors de la Birkenau, alții nu s-au mai întors de la Canal. Apoi unii au plecat în Israel și America, alții au rămas în Siberia și Bărăgan” (p. 10). Recunosc, în anii ăștia când confruntarea dintre Holocaust și Gulag îi acaparează pe unii cărturari de seamă ai meleagului nostru făcându-i, nu incidental, să piardă limitele și proporțiile propriei retorici, aerul normalității biografice, literare, memorialistice și culturale pare că s-a cam rarefiat. Dar



surprinderea mea nu se datorează unei simple conjuncturi, ci calității scrisului însuși. Fără emfază, cu o anume serenitate decantată, fragmentul de mai sus survine după o experiență de viață distilată și aparține unui om contemporan cu cel care aspir și eu să ajung odată. (Am zis-o prea încălțit? Cine va vrea va înțelege, sunt sigur.)

Paginile de mare forță, în pofida aspectului lor sublimat, nu sunt singurele care parvin dinspre alcătuirea *Prozacului* ce își permite luxul de a părea o alcătuire dictată de simpla succedare în timp a unor colaborări la anumite jurnale culturale. Din succesiunea fostelor articole, astăzi capitole de carte, străbate până la cititorul mofturos al zilelor noastre, repede îmblânzit de oferta Adrianei Babeți, o diversitate de subiecte care înfiripă un anume farmec gureș, chiar și ludic uneori, specific retoricii de Șeherezada. Lucrul nu este deloc puțin, în țara noastră, plină de umor – vorba poetului –, unde neseriozitatea funciară a angajamentelor privilegiază aparițiile încruntate, sobre, scrâșnite, cu supraștaif, obsedate să pară contribuții fundamentale la monumentul colectiv și cel auctorial. Așa cum aglomerația autoturismelor pe bordurile fiecărei străzi urbane anulează un ritual de mare însemnătate și vechime culturală, cum este plimbarea (preumblarea, perieghiza, promenada etc.), instituție care se prea poate să sucumbe definitiv în România următorilor ani, buimacă de atâta grabă, la fel, *Prozacul* Adrianei Babeți mai dă o șansă ritualului – drag moldovenilor (Creangă, Sadoveanu ș.a.) – povestirii, taifasului, șezătorii.

În consens cu asemenea cruciadă, ce altceva putea găsi experta în Cantemir într-o lucrare istorică erudită a acestuia – care publica acum un deceniu o teză erudită și simpatetică despre principiile Inorog – decât o bine pitită povestire autobiografică? Habar nu aveam, până să o citesc pe Adriana Babeți, despre participarea tânărului prinț moldovean la campania antihabsburgică de la finele veacului al XVII-lea, cu un scurt și dramatic popas printre smârcurile bănățene, în Timișoara.

Așa se face că nu mai știu dacă *Prozacul* îmi merge la inimă pentru paginile sale intense de tragism și de du-te – vino între mica și marea istorie, sau mă cuceresc mai mult cele ludice, erudit apropiate, mediatore de stări și empatie culturală, prin care autoarea luptă, deopotrivă, întru reabilitarea unor instituții prestigioase prin vechime și difuzare universală, amenințate astăzi.

Ce e, deci, un... *Prozac*? *Prozac* e... când contrariile coexistă, producând harababură logică și adevăr de viață; când cobori din pagină în stradă și urci din șanț direct în caleașca literaturii, amestecând noroiul cu sângele și sublimul cu grotescul înrămate în anodinu sau oroarea discontinue ale unei zile aleatorii, pe când o siluetă trece strada, prin praf, ștergându-se cu o batistă mare la nas și scuipând apoi neglijent, la marginea bombeului în mișcare, deși undeva dincolo de orizont hârâie șenilele unor mașinării militare, fără să știi cine va aduce primul moartea, ele sau automobilul care a țâșnit brutal de după colț, luând urma neglijentului mucos care își continuă cu inconștientă marșul către partea cealaltă; a străzii sau a realității...

sare-n ochi

Mihail Sebastian pe masa de operație (III)

Laszlo Alexandru

b) M. Sebastian și fascismul

În puținele articole referitoare la fascismul italian, Mihail Sebastian păstrează, în permanență, aceeași atitudine negativă de principiu, chiar dacă în anumite situații îi remarcă și detaliile tolerabile. De pildă, în a doua jumătate a anului 1932, ziaristul consemnează câteva din calitățile personale ale Ducelui, așa cum rezultă ele dintr-o carte tocmai apărută, deși nu-i împărtășește opțiunile politice antidemocratice.

*“Un nou Mussolini mult mai uman, mai nuanțat și mai complex, se desemnează în cartea recentă a lui Emil Ludwig, acest abil reporter internațional. / Față de șeful fascismului, atitudinea curentă a străinilor este dublă. Admirație pentru revoluționarul care a dăruit un regim și a inițiat clădirea altuia. Rezervă față de omul care s-a înconjurat de un aparat glorios împovărat și a mimat cu talent, dar și cu emfază, atitudinile supreme. Gloria e atât de aproape de cabotinaj prin aparențe, încât trebuie foarte multă măsură și simț critic pentru a-i găsi stilul social adecvat. Acest stil, Mussolini nu l-a găsit totdeauna. De aceea personalitatea lui avea și are ceva iritant, provocator uneori, incomod. (...) Democrația n-o fi creat un regim politic, dar a creat o mentalitate socială. Mentalitate socială la care silueta morală a Ducelui contravine. O singură dată, într-o singură împrejurare, am bănuit că în dosul acestei figuri grandilocvente se poate ascunde un suflet de om neliniștit și înțelegător. Acum vreo doi ani, când Mussolini a adresat, prin cinematograful vorbitor, un mesajiu poporului... francez. Lucrul nu era ușor. Ostilitatea parizienilor – vreau să spun a oamenilor de pe străzile Parisului – față de dictatorul în cămașe neagră, nu este cruntă, dar e ascuțită și vioaie. S-ar fi putut ca discursul să-i fie primit cu huiduieli. / Ei bine, au fost dimpotrivă, câteva minute de o liniște și o reculegere, cum nu se va fi întâmplat adesea în fața unui ecran. Omul de pe pînză vorbea prietenos, fără exces, într-o franțuzească bună, în termeni limpezi, evocînd zilele sumbre ale războiului, pe care el le trăise ca simplu soldat în tranșee, discutînd posibilitățile de viitor ale păcii, trecînd cu abilitate peste adversități, fără să le ignoreze însă, desemnînd sobru greutățile și rezervele politicii internaționale de aici încolo. A fost o cuvîntare serioasă și îngrijorată, dar vibrînd de un simț omenesc surprinzător. Ducele era de nerecunoscut.”*¹

Cu alt prilej, el subliniază bizariile unei dictaturi care săvîrșește neașteptate gesturi de generozitate ce-i vor oferi poate, în posteritate, câteva circumstanțe atenuante:

“Ediția italiană a cărții lui Axel Munthe (Cartea de la San Michele) era precedată de o prefață anume scrisă de autor, care observa, între altele, că de frumoase sunt păsările Italiei și mai ales cât sunt de frumoase cele din insula Capri. Asemenea bucurii ale ochiului ar trebui cultivate, scria el, și e păcat că locuitorii din Capri, vînători în mare parte, nu cruță aripile ce vin să filfii

deasupra pămîntului lor. La urma urmelor, o lege care să oprească împușcarea păsărilor ar putea să apere această bogăție liberă a insulei, împotriva oamenilor prea iubitori de praf de pușcă. (...) Se întîmplă însă ca Mussolini, care conducînd o duzină de ministere, mai are timp și de cetit literatură, să dea peste cartea lui Axel Munthe și să ia cunoștință de dezideratul atât de neserios din prefață. Și se mai întîmplă ca acest Mussolini să nu se sperie a traduce într-un text de lege gîndul emoționant al unui poet. (...) Fapt este că păsările Italiei au aflat de legea încruntatului Duce, căci în ultima vreme s-a observat o neobișnuită imigrare păsărească spre Capri. Stoluri întregi se refugiază în zona de cer imunizat și astfel orizonturile insulei Capri se pavoazează cu mii de aripi colorate, ca o invazie de stegulețe festive. / Toată istoria asta, pentru că un om, care era poet, le-a iubit și pentru că alt om, care era dictator, a înțeles. / În ziua în care se va judeca opera fascismului, această mică poveste va cîntări cred greu în registrul justificărilor. Cu atîta lucru se poate scuza nu numai un regim, dar o istorie”².

Caracterul poetic, hiperbolic, al textului citat este evident, iar deturnarea sa spre eventuala decodare a unui partizanat totalitar ar fi abuzivă. Mesajul moral, descifrabil limpede, este că surprizele plăcute sînt posibile chiar și în mijlocul mlaștinii. Ducele “încruntat”, care este, incontestabil, un “dictator”, a avut, iată, o neașteptată tresărire ecologistă.

În altă împrejurare, Mihail Sebastian rămîne uluit în fața performanțelor noii *Enciclopedii Italiene* și se miră că obiectivitatea ei științifică a putut fi menținută, în ciuda regimului fascist, care n-a interferat ideologic.

“Nu știu dacă vreo bibliotecă de la noi posedă cele 16 volume, pînă astăzi apărute, ale enciclopediei italiene, pe care statul fascist o tipărește de cîteva ani, cu intenția de a o termina în 1937. Poate biblioteca Academiei, unde, e drept, n-am căutat-o. Dar dacă nici acolo nu se află, va trebui să se aducă neîntîrziat această enciclopedie, nu numai pentru serviciile de documentare ce le poate face lectorilor, dar mai ales pentru exemplul uluitor ce-l constituie. Mi se pare că nu are nimeni dreptul să judece justificarea fascismului italian, înainte de a fi răsfoit aceste volume. / Este o construcție literalmente formidabilă. Toată cultura și civilizația timpului expusă sistematic, precis, complet. Fiecare articol este un mic tratat. Am deschis la întîmplare să citesc articolul dedicat unui mic sat francez, articolul lui Alexandru cel Bun al nostru, articolul dedicat problemelor de alimentație... La întîmplare, din nu importă ce ordine de idei, din nu importă ce disciplină. Pretutindeni, date, cifre, scheme, fotografii, scări grafice. Nu este materialul inert al enciclopediilor curente, cele care au compromis geniul și i-au creat reputația de didacticism steril, pe care o cunoaștem. Pare a fi o operă însuflețită, organică





și realmente vie. O adevărată operă de arhitectură complexă și simplă în același timp. / Datele și dimensiunile acestei clădiri, încă neterminată, sunt prin ele înșile [sic!] extraordinare. "Enciclopedia Italiană" va cuprinde 35 de volume plus un volum de indice, 35.000 pagini, 7000 planșe, 800 planșe colorate, 60.000 de fotografii și desene, 44 milioane de cuvinte și 250 milioane de litere. / Socoteala aceasta este oarecum americană, dar cred că este totuși insuficientă pentru a vă comunica sentimentul de uimire, ce te cuprinde cunoscând mai deaproape realizarea cifrelor acestora fabuloase. / "Enciclopedia" apare din inițiativa guvernului fascist și cu fondurile statului italian, în editura institutului Giovanni Treccani. Redactorii ei sunt repartizați în 40 de secțiuni speciale, pentru fiecare disciplină științifică sau artistică în parte, secțiuni conduse fiecare de către un director. Savanții și scriitorii utilizați sunt în majoritate italieni, recușându-se însă pentru anumite capitole la competența specialiștilor străini indispensabili. Acest imens laborator, această imensă uzină este pusă sub direcția generală a lui Giovanni Gentile, în sarcina căruia rămâne munca dificilă de sinteză și coordonare a unui atât de vast material. Sinteză ce se face în baza unui strict principiu de obiectivitate științifică, ceea ce de altminteri este și ciudățenia acestei enciclopedii «fasciste», cu desăvârșire lipsită de spirit partizan, nu numai în capitolele sale științifice, dar chiar și în cele istorico-politice. / Întrebarea este dacă o asemenea operă nu ajunge pentru a legitima un regim.⁷⁵

Exemplul italian al muncii științifice de amploare, neîndiguite de vicisitudinile politice, ar trebui preluat cât mai grabnic și la noi (în subtext se percepe, eventual, nemulțumirea gazetarului legată de atotputernicia cenzurii ideologice de la noi). Să mai adăugăm amănuntul că, la doar trei săptămâni după ce scrisese elogios despre publicarea impresionantă *Enciclopedii Italiene*, scriitorul se grăbește să-l întâmpine, la fel de călduros, pe criticul Léon Pierre Quint, venit în vizită la București. În acest context, M. Sebastian nu ezită să laude prezența franceză în România (ca dovadă că este un abuz să punem entuziasmele sale culturale pe seama unor partizane politice)⁴.

În schimb, cu alt prilej, ziaristul de la *Cuvîntul* recurge la subtila batjocorire a Italiei fasciste, ce se discreditează sprijinind oficial bizarerile lui F.T. Marinetti. Antifraza, prin care mimează entuziasmul fervent, devine principalul său instrument de lucru.

"Telegrama de ieri care anunța deschiderea expoziției de pălării futuriste la Milano era desigur foarte hazlie și dacă ați ris cetind-o, foarte bine ați făcut. / Ideea este într-adevăr năstrușnică. Fiindcă, după cum ați văzut, guvernul italian, prin d. F.T. Marinetti, membru al Academiei și poet plenipotențiar al regatului, ne propune să abandonăm bunele, vechile, burghezele noastre pălării de pai și fetru, pentru a le înlocui cu pălării electrice. D. Marinetti a băgat de seamă că în timp ce întreg universul s-a modernizat, noi - oamenii - am rămas demodați ca niște provinciali îndărătnici. Umbli avioane prin cer, se plimbă submarine prin adîncul oceanelor, circulă conferințe și melodii prin eter, emise și captate de un băț magic, sboară fotografiile de la un cap al pămîntului la alt cap prin belinograf - și în mijlocul acestei imense fecundări de lumini, sunete și imagini, noi continuăm să punem pe ceafă niște mașini rudimentare și desuete, cărora

le zicem pălării. / Omul trebuie schimbat și pus în concordanță cu progresele pămîntului pe care trăiește. Este o veche idee a d-lui Marinetti. Iată-l punînd-o în aplicare și începînd realizarea ei, metodic de la cap. Expoziția de la Milano încearcă să lanseze câteva modele noi de pălării, pentru diverse ocazii și diverse temperamente: pălării «terapeutice», «poetice», «semnalizatoare», «rapide» etc. / D-l Marinetti este un bărbat cu fantezie. D-sa nu este la întia ispravă ciudată. Nu sunt decît doi ani, de cînd a întreprins un voiaj prin toate capitalele mari ale Europei, dînd o serie de concerte cu un instrument futurist - rusalofonul - un fel de combinație de oigă, ferăstrău și piuliță, cu care ținea morțiș să înlocuiască instrumentele demodate, ca pianul și vioara. / Nu este prin urmare surprinzător că după ce a reformat muzica, atacă reforma mult mai gravă a pălăriei. / Surprinzător însă poate părea unora numai faptul că această întreprindere este susținută, stimulată și patronată de însuși guvernul italian, care îi acordă astfel un caracter de oficialitate. / Ei bine, acest lucru, oricîte aparente comice ar avea, este un puternic semn de vitalitate. Un regim care suportă fantezia, un regim care își permite mari copilării, mari nesorozități, un regim care înfruntă cu atîta ingenuitate ridicolul, este un regim cu ascunse resorturi de viață, tînăr, liber, inegal poate, dar capabil de nebunii creatoare. Căci nu se poate și niciodată de unde sare iepurele, dar în nici un caz el nu poate sări din redingota unui ministru țearpân, grav, moral și reținut. / E prea mult «simț critic» în alcătuirea lumii vechi, lume care încă nu cunoaște salvatoarea putere de a fi ridicol.⁷⁵

Situația internațională îi oferă scriitorului un nou prilej de ironii la adresa fascismului maghiar și a celui italian care, slujindu-se de aceleași idei revanșarde, au intrat în coliziune. Aberația principiilor politice ale lui Mussolini e persiflată, fiindcă se izbește de similarele principii politice ungurești. Intoleranța fascistă e redusă la un derizoriu absurd, căci se confruntă cu ea însăși.

"Alaltăieri la Budapesta, o nouă organizație iredentistă, din cele 999 cîte vor fi existînd acolo, a organizat o nouă manifestație pentru revizuirea tratatelor și recuperarea teritoriilor «pierdute». Manifestanții s-au dus să strige ura la legația italiană, clădire care este pentru junii entuziaști maghiari cam ceea ce este statuia lui Mihai

Viteazul pentru junii bucureșteni. / Cînd vor avea și ungurii un Caragiale al lor, el nu va neglija probabil să remarce acest fapt cu oarecare humor. / Comedia de alaltăieri a fost însă ceva mai serioasă. Căci ce credeți dvs. că s-au dus să ceară ungurii la legația italiană? / Retrocedarea Croației? Nu. / A Banatului sîrbesc? Nici. / A Transilvaniei? Doamne ferește! / S-au dus să ceară, nici mai mult nici mai puțin, decît înapoierea portului Fiume. Pur și simplu. Cerere făcută direct celui interesat, în termenii cei mai politicoși, dar direct: d-lui Benito Mussolini. / Nu se poate întîmplare mai binevenită. Ea ne servește nouă cu mult mai mult decît toate acțiunile noastre posibile de contra-propagandă. Căci cererea manifestațiilor de alaltăieri îi va pune pe italieni în situația de a înțelege, pe propria lor spinare, consecințele politicii lor revizioniste. Iar Ducele va afla că loviturile sale au uneori ricoșeu. / Obiectiv vorbind, din momentul în care ai acceptat temeurile acțiunii maghiare pentru revizuire, pretențiile asupra portului Fiume sunt perfect logice. Și tinerii iredentiști budapestani cerîndu-i d-lui Mussolini să le redea portul Fiume, nu-i cer decît să fie consecvent cu sine. Este aici o socoteală foarte simplă și dacă lucrurile s-ar întîmpla în politică după logică și consecvență, la ora la care scriem aceste rînduri, la Fiume s-ar cînta imnul lui Racozi [Rákoczi - n.n., L.A.]. Din fericire însă pentru Italia, în marea politică externă mai intră și un dram de inconsecvență, inconsecvența fiind, la drept vorbind, știința nuanțelor. / Avem însă tot dreptul să sperăm ca de aici încolo, în urma incidentului pomenit, să se producă oarecare moderație în pasiunea de justiție europeană a d-lui Mussolini. Nu că energicul stăpîn al destinului italian se va speria de manifestația mai mult platonice de la Budapesta. Dar oricum, nu este agreabil ca un străin să rîvnească, fie numai în glumă, la ceea ce tu ai mai de preț. D. Mussolini nu va uita că Fiume însemnează, prin pateticul episod D'Annunzio, piatra de început a conștiinței fasciste. Și simplul fapt că bunii săi amici maghiari cugetă la dobîndirea acestui port italian și fascist îl va face să mai lase puțin revizuirea tratatelor pentru a reflecta la revizuirea amicitțiilor.⁷⁶

Altădată, Mihail Sebastian își exprimă uimirea că forțele totalitare (Rusia comunistă și Italia fascistă) semnează tratate diplomatice și vor să



stabilească pacea europeană, când ele, ca niște adevărate state revoluționare (i.e. dictatoriale), pe plan intern comit abuzuri, nu diplomație.

“Într-adevăr, nu vi se pare ciudat că ceea ce am numit mai sus «factori pacificatori» ai continentului se află a fi astăzi tocmai Rusia și Italia, Rusia sovietică și Italia fascistă? Un stat revoluționar de extremă stîngă și unul revoluționar de extremă dreaptă? Nu este paradoxală întimplarea, care face ca rolul de mediator, de arbitru, de păstrător al echilibrului european să rămîna în seama a două state, care prin regimul și spiritul lor sunt anti-europene? (Înțelegînd desigur prin «european» spiritul democrat, industrial și libertar, ce a făcut pînă la război tipul comun de stat pe bătrînul continent).”⁷

Din articolele examinate mai sus se percepe în mod limpede ideea că, în consecvență cu gîndirea sa democratică, antidictatorială, Mihail Sebastian a persiflat soluția fascistă, avînd discernămîntul de a-i recunoaște totuși unele amănunte acceptabile, deși imprevizibile. Patul procustian în care Marta Petreu înghesuie aceleași texte din ziarul *Cuvîntul* și concluziile tendențioase pe care le extrage cu forcepsul (“*Sebastian a continuat să privească fascismul cu simpatie, justificîndu-i existența prin cele mai extravagante argumente, ba pentru că Mussolini protejează (cum am văzut mai sus) păsările din Capri, ba pentru că Italia fascistă publică o uriașă enciclopedie*”, p. 86; “*Sebastian pare a fi uitat complet că el însuși a justificat fascismul lui Mussolini cu cele mai puerile și mai extravagante argumente, ba pentru că Ducele editează enciclopedii, ba pentru că permite expoziția avangardistă de pălării, ba pentru că protejează păsările de pe insula Capri*”, p. 228) marchează o flagrantă răstălmăcire a realității faptelor.

c) M. Sebastian și comunismul

În recent publicata monografie, autoarea clujeană dă de înțeles că Mihail Sebastian “se entuziasmează de multitudinea performanțelor pe care le obțin artiștii sovietici”, iar “fenomenul sovietic este comentat naiv (sau, poate, inventat)” (p. 71). Teza scriitoarei este că, dacă jurnalistul interbelic a criticat blînd, convențional, nazismul și a fost cucerit de fascism, el era în egală măsură încrezător în virtuțile comunismului. Pentru a induce această falsă idee, Marta Petreu se sprijină pe un singur articol de gazetă, apărut în 1932, “șase cărți și șase vapoare”. Aici, M. Sebastian descrie vizita scriitorului Evgheni Zamiatin la Paris unde, deși “a fost interzis de soviete tocmai pentru îndrăznelile critice”, Zamiatin “nu are nici o reticență și vorbește despre starea lucrurilor din țara lui, mai liber decît ar vorbi un cetățean al unei republici democratice” (din păcate, M. Petreu omite să citeze tocmai aceste pasaje din textul lui Sebastian). În schimb, ea nu uită să scoată în evidență alte fraze, de entuziasm la adresa “scriitorului proletar” ce construiește vapoare.

“Care sunt operele dvs? îl întreabă redactorul parizian pe Zamiatin, și acesta răspunde concis: șase cărți de proză, șase piese de teatru și șase vapoare spărgătoare de gheață. / Este ceva nobil și mîndru în aceste vorbe. Este mai ales ceva profund semnificativ. Literatura în concepția noastră, a europenilor, este ori un calvar boem, ori o profesie rentabilă și platonice. Și într-un caz și într-altul, literatura rămîne pentru noi un fel de turn ridicat la marginea vieții: nici o legătură între ea și viața practică, tumultuoasă, producătoare de valori certe. / Scriitorul este un dezarmat, ceea ce

nu însemnează totdeauna un învins, dar de cele mai multe ori un sedentar și un pasiv. / Declarațiile lui Zamiatin ne ajută să întrevădem o societate, în care artiștii încetează a fi niște visători trăind pe socoteala mizeriei lor acceptate liber, sau pe socoteala bugetelor culturale și devin lucrători în rînd cu toții, lucrători pe șantier și în fabrici, unde imaginația, inteligența, spiritul lor aduce posibilități noi realizînd și realizîndu-se. Nu spun că de aici urmează necesitatea unui fel de «raționalizare» a muncii intelectuale. Ar fi oribil. Dar nu se poate să nu recunoști origiul legitim al unui om care ca Zamiatin poate urmări drumul cărților lui printre oameni și drumul vapoarelor lui printre continente.”⁸

Este evident că Mihail Sebastian se pronunță entuziast, în intervenția din care tocmai am citat, nu în favoarea comunismului ori a șantierei triumfaliste, ci a circumstanțelor care îi permit unui scriitor să se mențină în contact cu societatea despre care scrie, să o cunoască inclusiv prin munca fizică, să își transpună în practică ideile abstracte. Că autorul român interbelic nu are nici cea mai mică iluzie în ce privește caracterul criminal al comunismului, rezultă dintr-un răsunător comentariu al său, pe care monografa sa de peste decenii omite, din păcate, să ni-l detalieze:

“La Paris s-a deschis un birou de voiaj sovietic, pentru propaganda și înlesnirea turismului în Rusia. Ca pentru orice țară burgheză, acest birou lansează afișe și prospecte pentru localitățile de agrement și vilegiatură, afișe din acelea nostalgice – albastre pentru mare, verzi pentru munte – imagini și culori ce îmbolnăvesc de melancolie ochii omului sărac, condamnat să trăiască viața întreagă între zidurile orașului, în mansarde, în subsoluri, în fabrici, în ateliere. / Nu vi se pare că e o faptă cu desăvîrșire antiproletară această propagandă făcută de un stat comunist? Căci cui se adresează invitația afișelor sovietice, chemînd călători spre mările și munții bolșevici? Oamenilor bogați, desigur. Pungilor care au cu ce plăti asemenea aventuri estivale. Infamilor burghezi, care din plusvaluta muncitorilor strîng suficiente averi pentru a-și permite acest capriciu turistic. / Evident lucrul acesta este o afacere comercială și nimic mai mult. Afacere pe care toate statele din lume o practică, în așa măsură încît pereții birourilor internaționale de voiaj au ajuns să reprezinte întreg globul terestru în afișe ispititoare. Dar are dreptul Rusia sovietică să uzeze, pentru un nedemn argument comercial, de o afacere care confirmă inegalitatea oamenilor, o recunoaște și, în plus, o stimulează? / E, la urma urmelor, puțin ciudat ca după ce ai exterminat tot ce a fost burghez la tine în țară să lansezi invitații burghezilor străini, pentru a le oferi lor un tratament de favoare, foarte bine plătit poate, dar nu mai puțin odios pentru o pură conștiință de revoluționar. Fără să-și dea seama, Sovietele acceptă astfel o foarte gravă capitulare, capabilă să zdruncine din temelii liniștea cetățenilor lor. / Prezența burghezilor eleganți, somptuoși și frivoli pe plajele rusești va arăta băștinașilor simpli de acolo că în fond noțiunea de «burghez» nu este absolută. Că există burghezi pe care îi omori și alții pe care îi ospătezi; averi care sunt imorale și averi care sunt respectabile; jobene subversive și jobene de treabă. / Astfel, cu abateri mici, se compromit sentințele mari. / Capitalismul oricum nu are nimic de pierdut din vilegiatura sa în U.R.S.S.”⁹



Este de remarcat acuitatea analitică a jurnalistului care, plecînd de la banalul detaliu al unui afiș publicitar de turism, ajunge să demonteze înseși temeliile criminale ale unui sistem totalitar, ce și-a făcut din propaganda demagogică privind grija față de proletariat un șubred paravan.

Alte intervenții, de aceeași anvergură analitică anticomunistă¹⁰, sau persiflînd utopia social-democrației europene care, prin naivitatea ei, îi ridică mînea la fileu tocmai lui Adolf Hitler¹¹ pot fi regăsite cu delicii în presa vremii. Între considerarea admirativă a orînduirii comuniste, pe care Marta Petreu credea că o întrezărește în activitatea gazetărească a lui Mihail Sebastian, și realitatea textelor sale antitotalitare, publicate în anii 1932-1933 (echivalenți de recenta sa monografă tocmai cu perioada celui mai crîncen militantism extremist) se deschide o prăpastie uriașă, pe care nimic n-o poate umple, decît eventual o frapantă rea-credință.

(va urma)

Note:

- 1 Mihail Sebastian, *Un alt profil al lui Mussolini*, în *Cuvîntul*, vineri, 5 august 1932, p. 1.
- 2 Mihail Sebastian, *Păsările zboară spre Capri...*, în *Cuvîntul*, sîmbătă, 24 decembrie 1932, p. 1.
- 3 Mihail Sebastian, “*Enciclopedia Italiană*”, în *Cuvîntul*, sîmbătă, 6 mai 1933, p. 1.
- 4 “Poate că d-l Pierre Quint va rămîne suficient timp în România pentru ca să afle cît de viu sunt iubite cărțile franceze la noi. Ce interes spontan și larg deșteaptă în presa noastră literară faptele de cultură franceză, oamenii, tipăriturile, revistele, problemele acestei culturi” (vezi Mihail Sebastian, *Un critic francez la noi*, în *Cuvîntul*, vineri, 26 mai 1933, p. 1).
- 5 Mihail Sebastian, *Puterea de a fi ridicol*, în *Cuvîntul*, miercuri, 21 iunie 1933, p. 1.
- 6 Mihail Sebastian, *Revizuirea trece și prin Fiume?*, în *Cuvîntul*, joi, 16 februarie 1933, p. 1.
- 7 Mihail Sebastian, *Diplomație între Roma și Moscova*, în *Cuvîntul*, duminică, 3 septembrie 1933, p. 1.
- 8 Mihail Sebastian, “*Șase cărți și șase vapoare*”, în *Cuvîntul*, vineri, 6 mai 1932, p. 1.
- 9 Mihail Sebastian, *Vilegiatură în U.R.S.S.*, în *Cuvîntul*, luni, 24 iulie 1933, p. 1.
- 10 M. Sb., ...și un cuvînt despre martiri, în *Cuvîntul*, sîmbătă, 25 iunie 1932, p. 1; Mihail Sebastian, *Litvinov la Vatican*, în *Cuvîntul*, joi, 7 decembrie 1933, p. 1.
- 11 Mihail Sebastian, *Socialiștii vienezi fac grevă*, în *Cuvîntul*, miercuri, 18 octombrie 1933, p. 1.

poezia

Vlad Solomon



Tu

Am fost ascultat la geografie.
 Trebuia să vorbesc despre munți, ape și păduri.
 Profesoara m-a privit sever,
 Apoi mi-a cerut să spun lecția.
 Dar eu am început să vorbesc despre tine.
 Am demonstrat că relieful nu există decât în noi,
 Că râul e iubire,
 Că muntele e absolut,
 Că pădurile sînt strigăte de dragoste.
 Apoi am vrut să-i conving pe ceilalți
 Că toate acestea ești tu!
 Dar cei din jur au răs,
 Iar profesoara mi-a pus 2,
 Fără să-și dea seama că și doii
 E tot o pereche,
 O pereche de îndrăgostiți,
 Care, de fapt, suntem noi.

La literatură le-am arătat celor din jur
 Că toată poezia și proza sunt iubire;
 Teatrul – glas al dragostei;
 Și că toți scriitorii te-au descris pe tine.
 Au chemat urgent un doctor de nebuni.
 Dar i-am demonstrat și lui
 Că trupul e un paravan al sufletului,
 Că sângele e un râu,
 Și, folosindu-mă de cele spuse la geografie,
 Că râul e iubire,
 Iar iubirea ești tu.

La matematică am ieșit singur la tablă.
 Te-am descoperit într-o ecuație:
 Erai dragostea, marea necunoscută,
 Prozaic notată cu x.
 Și i-am convins pe ceilalți,
 Demonstrând că x este întotdeauna diferit de zero.
 Pentru că x ești tu, iubirea absolută,
 Iar absolutul e infinit.

Am vrut să-i oblig pe toți să scrie:
 $X = \text{dragoste} = ?$
 Dar au fugit care-ncotro.
 S-a întrunit în grabă consiliul profesorilor.

Erau înspăimântați.
 Se-ngrozeau la gândul că le pot demonstra
 Că toată știința, arta, ești tu.
 Atunci orele și-ar fi pierdut rostul,
 Iar profesorii ar fi fost concediați.
 Și, pentru că începuseră și ei să creadă
 În ceea ce spuneam,
 De frică să nu-i convertesc în sentimente,
 M-au exmatriculat.

Confuzie

M-am prezentat cu o cerere
 La consiliul de administrație a vieții;
 Solicitam o majorare de salariu.
 Împreună cu mine
 Sau prezentat mai mulți colegi de birou...
 Unul voia o haină în plus,
 Altul un apartament,
 Altul un concediu
 Și așa mai departe...
 Responsabilul cu problemele organizatorice
 Ne-a studiat cererile,
 Apoi le-a aprobat pe ale celorlalți.
 S-a oprit la mine, m-a privit uluit:
 Doream să mi se plătească salariul în dragoste.
 Marele Organizator m-a amânat cu o săptămână;
 A consultat întreg consiliul de administrație,
 Apoi, pentru că aveau un stoc
 supranormativ de iubire,
 Au hotărât să-mi aprobe cererea.

Dar, uite, au trecut șase ani
 Și nu mi s-a plătit salariul...
 În schimb am căpătat un apartament,
 O haină în plus, un concediu,
 Iar colegii mei – nimic.
 Oh, ba da, li s-a dat, spre disperarea lor,
 O primă în dragoste.

În fiecare zi ne prezentăm cu noi cereri;
 Dar, de fiecare dată,
 Neglijentul responsabil de la biroul

de plasare

Încurcă hârțile.

Sugestie

În fiecare zi
 Moare în mine ceva.
 Alaltăieri a murit soarele;
 Și, ca să nu-mi dau seama de asta,
 Am aprins lumina electrică.
 Ieri a dispărut ultimul nor din mine,
 Era alb, iar umbra lui mă răcorea;
 Ca să nu-i observ lipsa
 Am pus perdele la geamuri.
 Astăzi mi-a murit plânsul;
 Dar am vrut să cred că a rămas în mine
 Și am pus la radio o melodie siropoasă.
 Măine îmi va muri credința;
 Și, ca să nu mă înșel,
 Nu voi mai începe nicio frază
 Fără cuvântul „Cred”.
 Poimăine, cea care va muri în mine
 Vei fi, poate, TU.
 Și, fiindcă mi-am pierdut credința,
 Fiindcă nu voi crede,
 Ca să mă induc în eroare,
 Voi muri și eu.

După viață
 Când lumina se va stinge,
 Iar ziua va fi noapte,
 Iarba va scădea
 Și vom fi triști amândoi.
 Nu se vor mai auzi șoapte,
 Vom fi singuri printre vise sparte,
 Vom ști ce-nseamnă moarte,
 Prin moarte însă vom trăi.
 Alți oameni nu vor exista.
 În noi
 Vom căuta și poate vom găsi
 Cu totul altceva.
 Doar undeva, departe, la infinit,
 Sau poate unde infinitul se va fi sfârșit,
 Zări-vom două siluete-mbrățișate...
 Dar și ele vor fi la fel de moarte
 Ca noi doi.
 Vom fi două iluzii sfărâmate...
 Cadavrele ne vor înconjura;
 Vom suferi, văzând numai iubiri întunecate...
 Morții vor plânge.
 Un cor de lacrimi stinse.

Apoi ne vom strânge
 Cu toții
 Într-un joc de suflete sfărtecate,
 Jocul morții.
 Din joc ne vom desprinde noi,
 Apoi alți morți, doi câte doi,
 Nu se vor auzi șoapte,
 Vom fi doar noi,
 În jur doar noapte
 Și morți, la fel, doi câte doi,
 Apoi alți doi, plutind prin moarte,
 Apoi alți doi,
 Alți doi
 Alți noi.



„Delocul” unei utopii

Șerban Foarță

Franz Kafka nu era arian. El n-avea cîstea să coboare din dolichocefalii blonzi, considerați drept crema însăși, caimacul pur și superior al rasei ultralactescente (la piele, dacă nu și altfel, – căreia, n proporție de 25%, prin mamă, i aparțin, și eu¹). Nu era unul dintre „marii barbari albi”, vorba lui Verlaine, care aveau să invadeze inexpugnabilul Imperiu Roman „la finea decadentei”, – după ce, n epoca-i de maxim expansionism, sub Antonini, îl fascinaseră pe Tacit, acest (să-i zicem:) preromantic.

„Ei, și?” veți spune dumneavoastră: „Franz Kafka nu era arian” e, astăzi, un enunț inept.” Nici eu, cu voia dumneavoastră, n-am să tăgădui că e astfel. În ciuda aerului doct (rasismul dându-se pe sine drept o știință pozitivă, iar nu un simplu mit obscur), inept era, pentru destui, chiar și în anii de mărire ai ultimului Reich german. Numai că el, enunțul ăsta, putea, atunci, să acționeze în chip de eficient denunț. Or, în virtutea unor astfel de inoabile (d)enunțuri, au fost dați morții, între alții, și Max Jacob, și Fundoianu. (Retras la Saint-Benoît-sur-Loire, primul era poet breton și vechi catolic practicant; al doilea, până să scrie câteva tomuri în franceză, fusese cântărețul Herței și, deci, un martor sempitern al Bucovinei românești.) Vârstnice și inofensive, înseși surorile lui Kafka aveau a ispăși, la Auschwitz, păcatul de nearianism.

Punând în paranteză faptul că un asemenea „păcat” e, într-un fel, echivalentul „originii nesănătoase” din dosariada proletară, – trebuie spus că numai grație conceptului de arianism (ce-i este, totuși, anterior nazismului, prin Gobineau, cu circa șapte-opt decenii), ajunge antisemitismul să-și însușească, uzurpându-l, statutul unei *Wissenschaft*, al unei stricte, laborioase (și

criminale) discipline. Naiv, empiric, diletant, irațional sau patologic, de-a lungul nu știu câtor veacuri, iată-l, în fine, științific, – și cu atât mai redutabil (ca și, de altfel, socialismul cu un același atribut).

A fi evreu printre creștini e, îndeobște, o dizgrație și, la rigoare, un stigmat (a cărei formă exterioară e semnul galben: stea sau petic, – pe care, vorba lui Jacob, broasca răioasă nu-i constrînsă, spre fericirea ei, să-l poarte!); nu, însă, unul indelebil, atîta vreme cît există soluția unei convertiri îndealvea sau formale (cazul marranilor din Spania, – nescutiți, totuși, de primejdii, în însăși calitatea lor de practicanți, concomitent, ai unui criptomozaism), ca și, în epoci mai dincoace, pacifice și tolerante, aceea a asimilării prin metisaj sau prin cultură; soluția optimă, firește, constînd în nediscriminare etnică, nici confesională. (Spun „optimă”, din vechi motive istorice dezonorante, – cînd s-ar cădea să-i spun/să-i spunem numai *firească*, și atât!)

A fi semit, iudeu în speță, printre arieni e un dezastru (cum dezastruos era, sub Stalin, să fii suspect de sionism). Fantasma sîngelui tribal, la ora erijării sale în infailibilă știință, face din „chestia ovreiască” o insolubilă problemă. De unde și radicalismul soluției așa-zis „finale”. Nemaifiind, în calitate de nearian, asimilabil, evreului i se cuvine, pe lângă lagărul în care e, temporar (și *extra muros*), ghetozat și aservit, o dispariție fără urmă, un soi de volatilizare, o ștergere în „Nacht und Nebel”: acest eufemism lugubru, pe cît de nibelung altminteri, al fumului crematorial, – silabele căruia un Torquemada, latinizat *Turrecremata* (altfel, el însuși un *coverso!*) le va fi purtat, premonitiv, în chiar numele-i de sumbră faimă.

În rest, problema respectivă nu e solubilă, la propriu, decît prin saponificare!

Franz Kafka nu era arian. Iar dacă, mort pretimpuriu, el n-a avut să ispășească, prin colonii penitenciare, delictul de nearianism, aceasta îl privește numai pe om, nu și pe autor. Inexpiabilă (nici, baremi, prin moartea care nu-i în stare să te absolve de o culpă generică și indiviză), fatala nearianitate planează și postum asupra-ți. Până și Christ era culpabil de ascendentul său davidic, de care-l degreva, cu greu, sofistica teologală, prin, bunăoară, subterfugiul (de inspirație marcionită?) al unei nearianități „ganz andere” față de-aceea a propriilor consanguini².

(Nu-i de mirare că, la noi, băieți cu ochi verzui-albaștri sunt gata să zamolxizeze, ca nu cumva să fie, vai, iudaizați prin creștinism!)

Cu neputință la nivelul formulei chimice sanguine, arianizarea era, totuși, posibilă prin ocultare, escamotaj și contrafacție (sau, baremi, sub aspect verbal). Astfel făcându-se, de pildă, că renumita *Loreley* trecea, n manualele naziste, drept o bucată anonimă, adică o... *Folkloreley*, – fără ca eminenții cenzori să bănuie că, *ipso facto*, îl supraomagiau pe Heine.

Cînd silnica arianizare va deborda, apoi, Germania, teatrul „Sarah Bernhardt”, să zicem, are să-și schimbe, la Paris, gloriosul nume în „Le Théâtre de la Cité”, curat arian. – „Ariane, ma sœur...” ș. cl., vorba celebrei tragediene, pe vremea cînd juca în *Fedra*, iar impalpabila cultură era sustrasă terapiei vînjoșilor maseuri arieni!

Tot la Paris, sub Ocupație, o clauză a apariției lucrării *Mitul lui Sisif* va fi constat în suprimarea capitolului despre Kafka, – la care junele Camus avea să-și dea consimțământul. Contrar unui Gilbert Joseph³, eu n-am să-i fac rechizitoriul, incriminându-i defetismul; nu pentru că acest capitol se tipărise, tot atunci, în subversiva „l'Arbalète” (spre cîstea, n fond, a lui Camus), dar pentru că, eliminându-l din proaspăt apăruta carte, acesta-și sărăcea eseul asupra „omului absurd”. – Pe lângă una immanentă, justiția noastră e nimic.

Or, întorcându-ne, din nou, la propoziția inițială, să spunem că aceasta este, în logică, o judecată (de predicție) negativă. Efectul unei judecării de acest fel e anularea reversului afirmativ. „Franz Kafka nu e(ra) arian” e un enunț ireversibil, adică neechivalent cu cele câteva enunțuri afirmative sinonime. El nu-i totuna cu, să zicem, „Franz Kafka e evreu (praghez)”. A fi evreu înseamnă, totuși, că nu ai încetat să fii, în timp ce a nu fi arian e, după logica nazistă, egal cu a nu fi deloc. „De-locul” unui nearian e dincolo de orice locuri, în u-topia absolută a negurilor exterioare, în vidul vedice *aloka*.

De unde, holocaustul însuși, adică arderea-de-tot a victimelor ciumei brune...

Fapt pentru care și cenzura preferă foarfecilor rugul, – sau, cel puțin, evaporarea din cărți ca *Mitul lui Sisif*, a nearianului Franz Kafka.

Note:

¹ Dacă procentaje ca acesta au vreo noimă.

² Cf. și Alain Besançon, *Confuzia limbilor*, Ed. Humanitas, București, 1992, pp. 51-52.

³ Cf. *Une si douce Occupation...*, Ed. Albin Michel, Paris, 1991, p. 296.



interviu

„Spectacolul de teatru rămâne în continuare o formă vie de comunicare”

de vorbă cu actorul Liviu Matei

Ioan-Pavel Azap: – *Liviu Matei, cel mai recent spectacol al tău - ca inițiator, producător, actor - este Dracula The Clown, proiect al Asociației Culturale CaBoTiN, în regia lui Nola Rae, pe muzica lui Iosif Herța și în scenografia lui Matthew Ridout, avându-i în distribuție pe Bogdan Zsolt, Csutak Reka, Liviu Matei și Szabo Jenő. Dracula... a avut premiera pe scena Naționalului clujean în stagiunea 2008-2009. Care este istoria și „soarta” acestui spectacol?*

Liviu Matei: – Spectacolul a avut parte de premiera oficială în 7 februarie 2009, după care a intrat în repertoriul Teatrului Național Cluj pentru stagiunea 2008-2009. A fost vorba de un contract de cesiune, prin care se împărțea rețeta spectacolului între TNC și Asociația CaBoTiN, iar Asociația CaBoTiN, ca producător, și-a rezervat toate drepturile asupra spectacolului. În 28 martie am fost invitați la Teatrul Național din Târgu-Mureș pentru a juca două spectacole. Academia de Arte Plastice și Design Cluj s-a asociat cu noi în vederea realizării unei expoziții cu fotografii din spectacol și repetiții. Urmează promovarea acestui spectacol pentru participări la festivaluri naționale și internaționale, iar în funcție de programele naționale și eventualii sponsori încercăm organizarea unor turnee în țară și străinătate. Spectacolul este scris într-un limbaj gestual, drept pentru care se poate juca oriunde în lume. Brandul Transilvaniei, Dracula, jucat în stil de clown, este o garanție pentru atragerea publicului.

– *Ce este Asociația CaBoTiN? Care sunt obiectivele și mijloacele de care dispune? Cât de receptiv este Clujul la oferta / propunerile culturale ale CaBoTiN-ului?*

– Asociația a fost constituită cu scopul de a contribui la diversificarea vieții cultural-artistice a Clujului, prin crearea unui atelier de creație teatrală, obiectivele propuse fiind cercetarea și studierea limbajelor teatrale. În acest scop realizează spectacole de teatru și organizează cursuri profesionale, work-shopuri și festivaluri în domeniul teatrului, are în vedere întreținerea unui parteneriat cu artiști contemporani din domeniul muzicii, artelor plastice, dansului etc., prin organizarea de concerte, expoziții, hapeninguri, spectacole de operă și de dans. De asemenea, dorește redactarea și editarea unor publicații de specialitate, stimularea și sprijinirea unor creații artistice deosebite, promovarea de relații cu diferite asociații, persoane juridice din țară și din străinătate, care au proiecte similare.

Asociația CaBoTiN urmărește menținerea relațiilor de colaborare cu organele guvernamentale de resort, respectiv cu organele administrative ale municipiului Cluj-Napoca și ale județului Cluj, cerând sprijinul acestora în realizarea proiectelor sale, promovând permanent spiritul european al multiculturalității. Clujul este un oraș universitar prin esență și în același timp, un oraș cu multe instituții culturale care beneficiază de recunoaștere

internațională. Audiența spectacolelor noastre ne-a demonstrat că aceste două coordonate ale orașului funcționează din plin și că oferta noastră este primită cu entuziasm. Nu mai rămâne decât să mediatizăm corect spectacolul pentru ca publicul să cunoască oferta pe care o facem. Am avut și o emisiune la TVR 3 pe tema teatrului gestual, luând ca exemplu practic spectacolul nostru, emisiune care a beneficiat de reacții pozitive din partea celor care au vizionat-o, fie că era vorba de oameni de teatru, pictori sau oameni de litere. Stilul nostru de a face teatru este o completare a spațiului teatral clujean, chiar și național, folosind limbaje teatrale mai puțin cunoscute la noi, dar cu priză la public.

– *Cât de bine / de rău este reprezentat teatrul gestual și teatrul de stradă în România? Cărui public i se adresează? Cum poate fi convins individul să intre într-o sală de teatru sau să se oprească și să urmărească un spectacol stradal?*

– Sunt tot felul de mișcări teatrale pe direcția asta, însă e vorba mai mult de dans-teatru, există Teatrul „Masca” și mișcarea lui Dan Puric. Problema e cea a recunoașterii internaționale. Public există pentru ambele variante. Depinde de noi cum îl atragem. Cheia reușitei este, în primul rând, calitatea spectacolului, ceea ce înseamnă reunirea unor forțe artistice de valoare care urmăresc un scop comun, spre binele spectacolului. De exemplu, *Dracula The Clown*, este urmarea unei colaborări cu vestita companie la nivel mondial London Mime Theatre, ceea ce dă o notă specială scriiturii, de un comic în cheie anglo-saxonă. Spectacolul este construit pe limbaje gen mimă, păpușerie, text minimal, ceea ce este rezultatul unei îndelungate experiențe a Companiei London Mime Theater de a trata mari teme în cheie comică. Acest mod de a face teatru se dovedește a avea audiență la public, indiferent de vârstă.

Urmează partea de management, lucru destul de dificil, în condițiile unei mentalități românești structurată instituțional și mai puțin de liberă



Liviu Matei

acțiune consimțită și conștientizată. Aici apare una dintre marile probleme ale susținerii proiectelor culturale independente, neînțelegerea sponsorilor și a autorităților locale în ceea ce privește însemnătatea educării prin cultură a tinerelor generații.

– *Ești de formație inginer. De fapt, mai corect este să spunem că prima ta calificare profesională este aceea de inginer. Cum ai ajuns de la inginerie la teatru? De la rigoare la „haosul” (ține, te rog, cont de ghilimele!) lumii spectacolului?*

– În perioada liceului eram bun la matematică. Sincer să fiu, nu știam exact ce vreau, așa că m-am dus la cea mai apreciată și grea facultate de pe vremea aceea, așa ca să mă verific pe mine. După primul an am vrut să mă opresc realizând că inima mea nu era acolo. Eram în socialism și la rugămintele mamei am acceptat să termin Electrotehnica la București, după care nu a mai fost drum de întors, până în 1990. La București „mâncam” teatru și balet pe pâine și deodată m-am trezit că iau cursuri de balet clasic la școala Populară de Artă. Drumul meu a început să prindă contur. A urmat apoi mișcarea de pantomimă din Cluj, condusă de Kovacs Ildiko, taberele naționale de pantomimă de la Sibiu și formarea mea la Deutsches Theater Pantomime Ensemble din Berlinul de Est. După evenimentele din '89 am plecat la Paris și m-am înscris la o școală internațională de mimă corporală dramatică. Cu recomandările școlii, am cerut și am primit o bursă din partea guvernului francez, pentru a studia teatrul, mima și circul. Relația mea cu ingineria s-a terminat și a început o nouă eră. La întoarcerea acasă, studiile mele din Franța nu au putut fi echivalate și atunci am făcut a doua facultate, cea de Teatru și televiziune a Universității „Babeș-Bolyai”, secția actorie, clasa Marius Bodochi. În paralel lucram la Teatrul de Păpuși „Puck”, ca actor, iar după terminarea facultății mi-am dat demisia și am devenit liber profesionist. De atunci am lucrat în diferite teatre din țară și străinătate din poziția de coregraf, mai bine spus mișcare scenică, la peste 40 de spectacole până în ziua de astăzi.

– *Care au fost experiențele - respectiv întâlnirile cu regizori sau cu parteneri de scenă, dar și cu texte - care te-au marcat?*

– Am avut șansa să fiu căutat de regizori importanți ai țării, gen Alexandru Tocilescu, Tompa Gabor, Vlad Mugur, Bocsardi Laszlo, Kovacs Istvan etc., care m-au provocat la colaborări pe texte importante, de autori ca Shakespeare, Molière, Bertold Brecht, Labiche, Feydau, Carlo Gozzi. Mi s-a oferit astfel șansa de a lucra cu colective de actori din teatre importante din țară, București, Cluj, Craiova, Sf. Gheorghe, Târgu-Mureș și să-mi perfecționez meseria.

- Din perspectiva experienței tale internaționale, ce (mai) înseamnă teatrul, spectacolul de teatru azi? Cum, ce mai comunică? În ce măsură se mai poate vorbi de un specific național / regional / local în contextul globalizării? A fost / este cumva teatrul o formă de globalizare avant-la-lettre?

- Studiile mele de bază au fost făcute în Paris, la cele mai importante școli internaționale de mimă din lume și cu câțiva maestri internaționali din zona asiatică, de genul teatrului japonez, indian și balinez. A fost o șansă unică de a mă întâlni și lucra cu școli și oameni importanți, care mi-au definit stilul de lucru. Cineva, acolo sus, m-a iubit. Există un personaj special în întâlnirile mele, pe care l-am urmărit din anii '80, l-am regăsit în '90 și am început să studiez cu el: se cheamă Nola Rae, actualmente Cavaler al Reginei Angliei în Arte, unul dintre cei mai mari mimi clowni ai lumii. Împreună am creat spectacolul *Dracula the Clown*, primul proiect al Asociației CaBoTiN și primul nostru manifest artistic. Spectacolul de teatru rămâne în continuare o formă vie de comunicare cu publicul. Cred în existența teatrului cu atât mult cât există o saturare a comunicării prin intermediul mijloacelor mass-media și cred că publicul simte nevoia unui contact direct cu lumea scenei. Dar aici intervine un fenomen social care impune spectacolelor din ziua de astăzi să țină cont de viteza de informare a noului public și de impactul internetului asupra spectatorului, care trăiește, la ora asta, într-un timp mult mai rapid decât cel din anii '80. Spectatorul de astăzi simte nevoia de a sesiza un mod cât mai direct și concret, scenic vorbind, universalul în interiorul naționalului sau al regionalului. Asta este treaba artiștilor, de a pune în evidență acest lucru și de a nu se mai ascunde după scheme vechi și comode. Teatrul nu este și nici nu a fost o formă de globalizare, ca dovadă diversitatea teatrală din lume. Un teatru de text ține de limba în care a fost scris, deci de regiunea geografică și contextul istoric în care a apărut. Pe de altă parte, un teatru gestual este mult mai apropiat de universal și are șanse mai mari de a fi receptat în lume, dar asta nu înseamnă globalizare. E o problemă de opțiune și de școli. În Asia, respectiv Japonia, China, India, Bali, s-au păstrat de secole forme teatrale în care gestul este preponderent și astfel s-a reușit o străbateră în timp și spațiu, conservându-se și transmițându-se ca la început. Teatrul european, în esență teatru de text, a pierdut această lume gestuală și de aceea o parte din universalitatea limbajului teatral. Deci nu se poate vorbi de teatru ca formă de globalizare.

- O ultimă întrebare: cum ai defini prin cuvinte pantomima, teatrul gestual - această formă de expresie teatrală lipsită de cuvinte?

- Dă-mi voie să-ți răspund printr-un citat din Charles Aubert (vezi „L'Art Mimique”): „Limbajul de acțiune sau mimic este universal, mișcările de expresie sunt aceleași la diferitele rase umane. Pantomima este piesa de teatru jucată în limbaj de acțiune. Mimica este arta de reproducere, prin toate mijloacele posibile, în principal prin sine însuși, cu propriul său corp, toate mișcările vizibile prin care se manifestă emoțiile și sentimentele umane.”

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

puncte de vedere

O altă istorie

Ștefan Andreica

Intenția articolului de față este conștientizarea publică a unui eveniment petrecut în localitatea Vișeu de Sus, județul Maramureș, în ziua anterioară masacrului de la Moisei din 14.10.1944. Un eveniment foarte puțin cunoscut, chiar de către mulți vișeuani și foarte puțin pomenit. Împușcarea a 11 români din care 10 au fost sortiți morții, în acea zi de 13.10.1944, în acel loc - Dosu Tăului, situat pe Valea Râului (zona locuită a Văii Vaserului, cuprinsă între confluența Râului Vaser cu Râul Vișeu și în amonte, până la confluența Râului Vaser cu Râul Novăț, aproximativ 13 km).

Mi-am propus o analiză sobră, detașată a evenimentului.

Ca tehnică de lucru am folosit investigația directă, culegând informații de la persoane de bună credință. Cu martorii și cu alte persoane am discutat repetat, pe parcursul a mai multor ani de cercetări, câteva mărturii fiind înregistrate video. Am încercat să mă asigur, în prealabil, de obiectivitatea marturilor, de sinceritatea și onestitatea acestora, dacă au avut sau nu conflicte cu cei implicați în evenimentele de atunci etc. Pe multe persoane le cunosc de 30 de ani.

Ulterior, am corelat informațiile cunoscute încă din copilăria mea cu informațiile obținute din diversele mărturii ale acestor persoane din Vișeu de Sus, care domiciliază în special pe Valea Râului. Informațiile au fost culese personal de la:

- martori care au observat escortele împreună cu cele 11 persoane, îndreptându-se către locul faptei;
- martori care au observat doar escortele coborând de la locul faptei, după auzul mai multor focuri de armă;
- martori care doar au auzit împușcăturile;
- martori care au văzut cadavrele;
- persoane care au auzit despre cele întâmplare, în acea zi sau în perioada imediat următoare, dar care nu au calitatea de martori;
- persoane care au auzit despre cele întâmplare, în calitate de rude, vecini, cunoscuți ai persoanelor de la poziția 5 etc.

Am sudat aceste informații și am realizat un tablou al acestui eveniment, se pare că în premieră. În prezent se cunosc doar câteva lucrări scrise în care se fac trimiteri extrem de sumare la Dosu Tăului (două-trei rânduri).

Prin prisma informațiilor obținute și prin minima mea intervenție am realizat o descriere a acelor vremuri circumscrise evenimentului de la Dosu Tăului:

În toamna anului 1944, trupele horthysto-hitleriste au executat lucrări de fortificații pe linia frontului, în extremitatea nord-estică a Văii Vaserului, fiind împinse de către armata rusă peste graniță. Apropierea rușilor de Vișeu de Sus a generat retragerea grabnică a trupelor germano-maghiare cazarmate în Vișeu de Sus și pe Valea Vaserului, cauzatoare de mari prejudicii morale și materiale în rândul elementului românesc.

„Pe vremea perelor coapte”, după unii trăitori ai acelor timpuri amare, „în luna octombrie”, după alți oropșiți ai soartei, dar marea majoritate afirmă: „cu câteva zile înainte de intrarea soldaților ruși” în localitatea Vișeu de Sus (dată stabilită de către istorici ca fiind 15.10.1944), românii din Vișeu Nou au trecut prin mari „frământări”. Astfel, „vitele, căruțele cu cai, carele cu boi erau confiscate, oamenii erau bătuți iar oponenții regimului maghiar de ocupație erau închiși. S-au aprins fabricile de cherestea, s-au aruncat în aer podurile, s-au lichidat românii închiși” (în Vișeu de Sus erau închiși românii masacrați la Moisei în data de 14.10.1944). Românii erau anunțați „să se

pregătească pentru că o să fie duși în lagăr, precum evreii”, așteptându-se să fie „împușcați undeva pe Valea Izei”. Frica lor era atât de mare încât, atunci când în zona bisericii bătrâne, în locul numit „Poniță”, au fost aruncate dintr-un bombardier două recipiente goale pentru combustibil, acestea au determinat fuga oamenilor către dealuri, datorită șuieratului și a zgomotului produs, crezându-se că exterminarea a început și că „dă bomba”!

Pe dealurile din apropiere, prin păduri, trăiau ascunși românii dezertați din „companiile de muncă-munka-század”, numiți „fugari”, precum și oameni fugiți din calea opresiunii regimului maghiar. De exemplu, în Dosu Tăului era ascuns numitul Bota Gheorghe, dezertor din armata maghiară, „fugit pentru că nu a vrut să cânte un cântec în care românii erau numiți împușiți, fapt pentru care a primit o palmă. Patru ani a stat ascuns”!

Legea statului maghiar, nedreaptă pentru români, era aplicată întocmai de către autorități, în special de către neiertătorii jandarmi „cu mustața răsucită și cu pană de cocoș în clop”- táborigendör-i. Referitor la problematica românească, aceștia acționau punctual, în baza unor informații sigure. Cine erau colaboratorii lor? Cine spera ca după „exterminarea evreilor și a românilor, să rămână singuri (desigur, împreună cu etnicii maghiari din localitate) și să devină mari proprietari de terenuri și păduri”? Mi-au spus bătrânii: „unii țipțeri”, adică etnicii germano-austrieci ai comunei Vișeu de Sus.

Istoria prezenței lor în localitate o rezum în câteva rânduri:

În anul 1773 se înființează la Vișeu de Sus un centru de exploatare forestieră, colonizat cu șvabi din Zips. În 1775 se stabilesc la Vișeu familii germane venite din Austria (Salzburg și Tirol). Între anii 1776-1794 vin primii coloniști din Salzkammergut. În 1778 sosesc alte 25 de familii din Gmunden. În 1784, alte familii din zona Bavariei se stabilesc la Vișeu de Sus. În perioada 1809 - 1810 se populează și se formează cartierul Țipțera (cuvânt derivat de la Zips). Ei locuiau în cartierul Țipțera dar și pe Valea Râului.

În anul 1910 situația demografică în Vișeu de Sus era: 3.952 - români; 4.374 - evrei; 1.100 - maghiari; 2.005 - germani (țipțeri); - 318 - ucrainieni; 15 - alții.ⁱⁱ

Desigur, doar unii dintre ei fac obiectul speței în cauză, restul conviețuind pașnic cu celelalte etnii conlocuitoare! Aceștia erau informatori, „șpionii românilor” și de multe ori, „răcneau și băteau românii mai rău decât jandarmii unguri”. O să mă întrebați de ce țipțerii și nu ungurii din localitate? Pentru că ungurii erau cu mult mai puțini decât țipțerii, nu domiciliau în zonele locuite majoritar de către români iar mulți dintre ei ocupau funcții în administrația locală fiind favorizați oricum de către regimul de ocupație! Mai trebuiau să fie și oameni de teren?

„Țipțerii, cu câteva zile înainte de retragerea trupelor germano-maghiare (probabil unii dintre ei dețineau informații privitoare la retragere), au ieșit pe ulițe și au bătut din palme, strigând: plecați, plecați, în lagăr cu voi!”. Unii dintre români au plecat pe dealurile unde aveau terenuri, alții au rămas pe loc înfruntând destinul. De exemplu, membrii familiei viitorului cantor al bisericii bătrâne, Andreica Nicolae, domiciliați pe actuala Str. Cloșca, în fugă au înjugat boii la car pentru a se ascunde pe Valea Scraei. Au traversat Podul Elefant de peste Râul Vaser, ajungând pe actuala Str. 1 Mai. Trecând pe

→

istoria

Statul Asăneștilor

Al Doilea Țarat Bulgar sau primul proiect politic românesc

Florian Dumitru Soporan

Constituirea statelor medievale, cu dimensiunea sa factologică, cu opțiunile religioase și cu discursul de legitimare pe care procesul îl încorporează, a dat substanță unor vii dezbateri la nivelul scrisului istoric european, iar pe măsura apariției noilor metode de interogare a trecutului, aceste subiecte au început să fie frecventate și de alți exponenți ai studiilor umaniste, de la lingviști la istorici literari, de la cercetători ai folclorului la oameni ai bisericii. Spațiul cultural românesc nu a făcut excepție din acest punct de vedere, iar validitatea concluziilor formulate în legătură cu edificările politice ale românilor în Evul Mediu și a semnificației acestora pentru contemporanii evenimentelor continuă să fie condiționată de identificarea de surse documentare inedite, de reevaluarea celor existente și de corelațiile cu fenomene similare din regiunile de proximitate. În legătură cu întemeierea Țării Românești și a Moldovei, coroborarea notațiilor din epocă cu tradiția cronicărească evidențiază faptul că ambele structuri etatice erau corolarul politic al unei comunități umane definite sub aspect etnic și lingvistic, cu o structură socială relativ ierarhizată, comparabilă cu realități similare din Europa Central-Orientală și Balcani. Cele aproape două secole de investigație istorică modernă au permis reconstituirea unei cronologii a evenimentelor, a unei succesiuni dinastice aproximative și mai ales a dinamicii tratatelor purtate cu cele două foruri de legitimare a puterii și de consacrare a ierarhiei spirituale, Sfântul Scaun și Patriarhia Ecumenică. Aceste încheieri au încetat să genereze contestații fundamentate științific, chiar dacă interferențele cu rațiuni politice tind să acrediteze unele teorii de dată mai mult sau mai puțin recentă, precum existența unei națiuni moldovenești distincte. De o situație oarecum diferită a beneficiat restituirea trecutului populației de la confiniile nordice și sudice ale romanității orientale, acolo unde inițiativele politice ale românilor s-au manifestat în relație cu marile puteri vecine, Regatul Ungariei și Imperiul Bizantin.

Contestarea continuității locuirii populației latinofone la nordul Dunării și seria de controverse legate de teoria migraționistă au determinat concentrarea atenției istoricilor români asupra documentării prezenței românilor în spațiul intracarpatic înaintea descinderii triburilor maghiare în Câmpia Panoniei și asupra supraviețuirii unor forme de organizare ale acestora în contextul creat de consolidarea voievodatului Transilvaniei, ca rezultat al extinderii autorității regale spre Carpați. Acest interes a determinat însă trecerea în plan secund a preocupărilor care îi vizau pe românii din Balcani și Thesalia și chiar tentația de a minimaliza importanța relațiilor acestora din urmă cu lumea românească nord-dunăreană. Opțiunea poate fi justificată de o analiză critică absolut necesară tradiției cronice datând de la Dimitrie Cantemir și îmbogățită de generația succesoare, care amalgama date referitoare la întemeierea Țării Românești cu evenimente care i-au avut drept protagoniști pe supușii lui Ioniță Caloian (1197-1207). Chiar dacă astfel de interplări au determinat formularea unor

teorii referitoare la frontierele nordice ale statului româno-bulgar puse în cauză de evoluția cercetărilor, statul fondat în succesiunea revoltei românilor sud-dunăreni conduși de Petru și Asan merită un plus de atenție din perspectiva discursului identitar românesc și a importanței sale pentru raporturile politice și confesionale din sud-estul Europei.

Secolul al XIII-lea, momentul apogeului și declinului puterii Asăneștilor, este considerat de majoritatea istoricilor ca etapa clasică a Evului Mediu, timpul prin excelență al afirmării monarhiei papale și a paradigmei etice și politice postulate de Sfântul Augustin. Biserica romană, aflată de la jumătatea secolului al XI-lea într-un amplu proces de reformă disciplinară și instituțională, s-a aflat sub conducerea unei serii de suverani pontifi în măsură să transforme pretențiile altădată formale ale episcopului Romei la guvernarea lumii creștine în realitate efectivă. Înălții prelați aflați în serviciul curiei romane, instruiți în centre culturale ce redescopereau studiile clasice, redactează scrieri în care justifică validitatea principiului *plenitudo potestatis*, iar fidelitatea clerului monastic și a celui de mir asigura capacitatea papalității de a exercita un control mai strict asupra puterii și societății aflate sub jurisdicția sa spirituală. Numirea titularilor demnităților episcopale și recunoașterea drepturilor successorale ale suveranilor devin instrumente prin care puterea papală se exercita efectiv, iar la nivelul ecleziologiei romane a vremii, postura papei de succesori al Sfântului Petru este subsumată aceleia de cap al bisericii universale, de *vicarius Christi*. Având la dispoziție aceste surse de legitimitate și valorificând circumstanțele revirimentului economic, papalitatea a câștigat îndelungată luptă dusă cu Imperiul și a încercat să rezolve în manieră proprie problema schismei care diviza biserica creștină din 1054. Această din urmă coordonată a agendei pontificale a adus în atenția publicului instruit din Apus problematica Europei Central-Orientale și de Sud-Est, cunoscută doar ca zonă de trecere pentru cruciați, în drum spre Țara Sfântă, sau ca spațiu de colonizare. În afara litigiilor cu Imperiul Bizantin și cu Patriarhia Ecumenică, regiunea dintre Marea Baltică și Marea Neagră genera și un interes de natură misionară, convertirea populațiilor rămase păgâne, acțiune care a mobilizat capacitățile noilor ordine călugărești mendicante, franciscani și dominicani.

Chiar dacă specificul paradigmelor culturale medievale asigura actelor de politică ecleziastică un plus de vizibilitate, nu doar puterea spirituală a beneficiat de transformările economice și sociale din Europa vremii. Cel mai important partener al papalității, statul teritorial, face în această epocă trecerea de la poziția de realitate nominală la statutul de factor central de solidarizare a comunității supușilor. Dacă rolul principal în redefinirea funcțiilor statului a revenit motivațiilor pragmatice, discursul care a însoțit această evoluție a fost inspirat de solidaritatea etnică și de conștiința identitară. Scrierile vremii pun în circulație teorii referitoare la originea națiunilor și suveranilor, iar poemele epice asigură difuzarea acestor teme și a faptelor unor eroi mitici la nivelul comunităților. Însăși biserica a utilizat reacțiile identitare și xenofobe, atunci când a mobi-

lizat populația orașelor italiene la luptă împotriva germanilor sau când a încurajat înființarea ordinului cavalerilor teutoni, implicat episodic și în acțiunile cruciate desfășurate la sud de Carpați. Națiunile medievale își afirmă propria perspectivă în relație cu biserica și misiunea creștină, iar monarhia națională tinde să fie investită cu atribute ale sacralității. La cele două extremități ale lumii creștine se afirmă suverani deveniți expresii ale sfințeniei dinastice, Ludovic al IX-lea cel Sfânt al Franței, idealul de rege preacreștin, și marele-cneaz Aleksandr Nevski, apărătorul țării sale împotriva invadatorilor germani și cel care, prin preferința supunerii față de tătari celei față de catolici va influența decisiv destinul Rusiei. Cronica episcopului Cracoviei, Vincent Kadlubek, invocă viețile și martiriul unor prelați omagiați de popor ca sfinți locali, iar dominicanii din Ungaria inițiază misiuni de convertire în așa-numita Ungarie Mare, regiunea de dincolo de Volga. Succesul acestei misiuni era socotit o garanție a creșterii puterii maghiarilor în raport cu popoarele vecine. Concretizarea acestor proiecte a fost zădărnicită de apariția tătarilor, dar de mai mare importanță pentru evoluția Ungariei s-a dovedit a fi problema convertirii cumanilor, stăpânii unuia din efemerele imperii ale stepelor, implicați activ în relațiile de putere din regiune. Misiunea s-a extins pe durata câtorva decenii, iar succesiunea fazelor sale ilustrează forța solidarităților consanguine, într-o gamă variată de forme și reacții. Lumea bizantină cunoștea, la o scară proprie, aceleași tensiuni și sensibilități, amplificate de poziția defensivă în care statul ce revendica succesiunea lui *orbis romanus* se afla, începând cu ultimele decenii ale secolului al XII-lea. Înfrângerile militare, dificultățile economice și instabilitatea autorității imperiale au condus la afirmarea unor centre de putere ce dispuneau de o bază socială solidă. Unul din aceste centre care contesta suveranitatea împăratului din Constantinopol s-a cristalizat în zonele montane locuite de vlahi, sub conducerea lui Petru și Asan. Relevant pentru motivațiile pragmatice care inspirau mobilizarea comunităților umane într-un timp și spațiu care ne pot părea cu totul improprii unor astfel de atitudini, insurgența vlahilor balcanici a fost generată de abuzurile fiscale ale noului împărat Isac al II-lea Anghelos. Dincolo de alternanța de victorii și înfrângeri ale uneia sau alteia dintre părți, prima fază a rebeliunii românești ilustrează abilitatea politică a conducătorilor, care dispuneau de capacitatea de a negocia cu cruciații împăratului Frederic I Barbarossa și de a obține ajutorul militar al cumanilor, rămași parteneri de alianță și cu prilejul campaniilor îndreptate împotriva altor inamici. Conduita românilor și bulgarilor nu este una specifică, devreme ce evoluții similare aveau loc în Serbia vecină, care făcea apel la sprijinul Ungariei și al papei împotriva împăratului bizantin. Capacitățile politice ale conducătorilor noului stat s-au manifestat într-o dimensiune mai coerentă odată cu domnia lui Ioniță Caloian, inițiatorul tratatelor vizând recunoașterea autorității papale și încoronarea sa ca suveran al vlahilor și bulgarilor. Momentul a beneficiat de comentarii de substanță din partea istoricilor români și bulgari, dar pentru aspectul politic și identitar relevante sunt două dimensiuni. În primul rând, din perspectiva internă a statului româno-bulgar, avem de-a face cu o schimbare de auto percepție, după cum sublinia profesorul Stelian Brezeanu. Suveranul de la Târnovo nu se mai intitulează *imperator Vallachorum et Bulgarorum*, preferând în corespondență cu papa Inocențiu al III-lea titlul de *rex Vallachiae et Bulgariae*. Schimbarea, consemnată



pentru spațiul occidental pentru secolele VII-VIII, semnifică trecerea de la statutul de *rex gentium*, de șef al unor seminții barbare, la cel de conducător al unei comunități politice, definite prin apartenență teritorială. Aceeași corespondență relevă insistența cu care Caloian utilizează în referințele la țara sa atributele total și universal, fapt considerat de același autor o expresie a litigiilor de frontieră cu Ungaria și cu Imperiul Latin de Răsărit. Cea de-a doua coordonată este dată de invocarea originii conducătorului român în vechile colonii romane. Apartenența la lumea romană făcea din români supuși ai bisericii romane, în logica discursului pontifical, dar faptul că romanitatea era invocată într-un act epistolar ar fi de natură să sugereze faptul că argumentul avea o oarecare semnificație și pentru cei cărora li se adresa. Anii care au urmat Cruciadei a IV-a au marcat activizarea ofensivei papale spre est, iar națiunile din Balcani au manifestat interes pentru o eventuală colaborare în plan politic și spiritual. Francis Dvornik opera o delimitare în ceea ce privește atitudinea popoarelor ortodoxe față de Roma, în sensul existenței unor atitudini mai conciliante în cazul bulgarilor și sârbilor, în contrast cu pozițiile grecilor și rușilor. În niciunul din aceste cazuri, papa sau legații acestuia nu au invocat o eventuală origine romană, pe câtă vreme în cazul românilor, latinitatea va continua să fundamenteze discursul de mobilizare al acestora în serviciul Cruciadei Târzie. Invocarea latinității românilor în primii ani ai secolului al XIII-lea este cu atât mai relevantă în contextul propagandei momentului, când relatările cruciaților latini din Constantinopol îi considerau pe supușii țarului de la Târnovo drept auxiliari ai cumanilor. Acutizarea rivalităților cu aceștia din urmă și probabilele circumstanțe interne au pus capăt domniei lui Ioniță Caloian și proiectelor sale politice și religioase. Revirimentul pe care statul balcanic l-a cunoscut sub conducerea lui Ioan Asan al II-lea (1218-1241) avea să însemne preluarea tradițiilor Primului Imperiu Bulgar și refacerea legăturilor spirituale cu ortodoxia greacă. Invazia mongolă din 1241, socotită de către unii istorici salutară pentru supraviețuirea entităților politice ale românilor, va însemna începutul degradării proiectului etatic schițat în urmă cu jumătate de secol.

Chiar dacă existența sa are o valoare episodică în durată lungă, experimentul politic cu care s-a identificat dinastia Asăneștilor are o valoare preliminară în raport cu evenimentele viitoare ale Evului Mediu românesc. Conducătorii de la Târnovo s-au confruntat cu un mediu politic ostil, ca și viitorii domni ai Țării Românești și ai Moldovei, au inițiat intrarea lor și a supușilor în cadrele ordinii de drept dominate de papalitate. Afirmarea primei structuri politice a românilor pe scena istoriei europene coincide cu prima tentativă a elitei acestora de a se integra în spațiul politic și spiritual occidental, prin reactivarea conștiinței descendenței romane. Aceleași intenții vor inspira și demersurile generației fondatoare a statelor românești nord-dunărene, dar Nicolae Alexandru și Lațcu vor avea de înfruntat aceleași provocări externe și interne ca și succesorii lui Ioniță Caloian. Opțiunea pentru creștinismul bizantin și racordarea la tradiția politică bizantină nu au pus capăt încercărilor de a găsi tangențe cu Apusul creștin, iar această oscilație între Bizanț și Roma, între Balcani, lumea stepelor și Occident rămâne una din constantele civilizației noastre.

religia

philosophia christiana

(Răs)timpul credinței

Nicolae Turcan

Analiza timpului pe care Heidegger o face în *Ființă și timp* are meritul de a evidenția temporalitatea originară a *Dasein*-ului și importanța pe care viitorul, ca unul dintre modurile în care această temporalitate se temporalizează, o deține față de celelalte extaze temporale, trecutul și prezentul. *Dasein*-ul este, într-un fel, propriul său viitor, prin starea de hotărâre anticipatoare, iar timpul nu are o curgere gramaticală – trecut, prezent, viitor –, ci are ca nucleu tocmai viitorul de la care își poate dobândi autenticitatea. Să remarcăm că orizontul morții reprezintă termenul limită în raport cu care autenticitatea *Dasein*-ului poate fi dobândită. Această limitare – dincolo de care fenomenologia „ca știință riguroasă” nu se poate hazarda, fără a-și pierde tocmai rigurozitatea, rămâne la Heidegger posibilitatea maximă care nu necesită niciun fel de actualizare, dar fără de care integralitatea *Dasein*-ului nu poate fi gândită. Ne propunem ca, pornind de la această deschidere existențială, să analizăm felul în care timpul își definește cursul pentru omul credinței creștine.

O primă observație ar fi aceea că orizontul morții își schimbă sensul pentru persoana care are credință: nemiareprezentând limita prin excelență până la care poate fi gândită integralitatea proprie, ci doar punctul de trecere către viața adevărată, el rămâne, într-un fel, doar reperul prin excelență, fără a deveni punctul terminus. Posibilitatea heideggeriană a morții își pierde astfel din puritatea ei tocmai prin faptul că, moartea fiind depășită prin credința unei vieți care-i urmează, ea poate fi „actualizată”. Deși ghilimelele folosite mărturisesc imposibilitatea unei actualizări reale a morții – nu poți să mori și să rămâi în timp pentru a gândi apoi despre moarte –, credința în înfrângerea morții de către Dumnezeu-om o scoate din orizontul purei posibilități (drept mărturie ne stau exercițiile de mortificare ale asceților, meditația asupra morții, suferințele insurmontabile etc.). Într-un fel straniu, moartea devine astfel actuală în orizontul timpului, chiar dacă niciodată în *mod deplin*.

Faptul că orizontul până la care omul își poate gândi propria integralitate se modifică, făcând un salt dincolo de moarte, timpul își schimbă și el modalitățile existențiale. Dacă ne gândim la viitor, importanța lui rămâne covârșitoare, el determinând direcția fundamentală a prezentului. Cu toate acestea omul nu se epuizează în jocul propriu cu hotărârea anticipatoare, iar alegerile lui nu îi împlinesc „imperativul ontologic” (Mihai Șora) în așa fel încât autenticitatea proprie să se edifice doar în raport cu posibilitățile sinelui propriu. Tot acest joc heideggerian eroic – în care se pot descifra urmele mitului romantic al genului – este depășit de deschiderea pe care moartea însăși o reprezintă și de lumina credinței în înviere. Autenticitatea omului nu se mai epuizează prin actualizarea posibilităților proprii, ci prin viețuirea întru Dumnezeu. Uneori această viețuire cere eforturi majore, care pot merge până la sacrificarea potențialităților celor mai autentice ale persoanei umane: în limbaj heideggerian am putea spune că *Dasein*-ul nu mai devine nici autentic, nici inautentic, pentru că el depășește, prin Dumnezeu care-i stă alături, simplul joc al sinelui cu sine. Viitorul, în acest caz, (ad)vine dinspre înviere, iar nu dinspre moarte, iar angoasa e înlocuită de bucurie. Temporalitatea viitorului se dezvăluie astfel ca eternitate și este captivată de aceasta: viitorul, timpul care mai rămâne până la moarte, nu mai poate fi gândit în absența eternității care-i urmează. Nefiind doar o eternitate goală, nici o pură abolire a timpului, eternitatea străjuită de înviere este dragoste a lui Dumnezeu pentru creația sa. Cel ce crede se va

lupta să o obțină, la fel cum, în orizontul morții, *Dasein*-ul parcurgea drumul de la starea de cădere la autenticitate. Dacă moartea îl întoarce pe *Dasein* către sine însuși, învierea, deși operează pentru început aceeași mișcare, are în același timp o forță de atracție extatică. Întoarcerea către sine se manifestă ca grijă pentru lucrarea poruncilor lui Hristos și pentru dobândirea virtuților, iar aceasta nu de dragul vreunui imperativ etic, ci pentru că Hristos e ascuns în poruncile sale (Sf. Maxim Mărturisitorul). Viitorul perceput ca înviere viitoare ce depășește limita morții devine astfel prezent lucrător.

În același timp, trecutul rămâne la rândul lui celălalt orizont. Omul care crede va găsi în trecutul lui în primul și în primul rând momentul convertirii, punctul de la care toate s-au făcut noi și lumina bucuriei a sfâșiat întunericul vieții obișnuite. Despăcat în două, trecutul își dobândește importanța prin oglindirea pe care o asigură: oare nu reprezintă el, în raport cu ceea ce urmează după convertire, doar o noapte de care omul nici măcar nu avea cunoștință? Oglinda acestei nopți, memorată și rememorată ca adevărata ființă a celui lipsit de Dumnezeu, se constituie în exercițiul ascetic al vederii păcatelor. Cum cel care și-a văzut păcatele este mai mare decât cel care a văzut pe îngeri, după cum afirma un părinte din *Pateric*, trecutul revine în exercițiile prezentului în chipul acestei noi interpretări. Firește că vederea păcatelor proprii, a nimicniciei în care omul se află în absența Celui ce este, nu se limitează doar la trecut. Însă trecutul are această importanță primară care amintește, fără a avea același rol, de trecutul psihanalitic. Însă dacă în psihanaliză trecutul traumatic *uitat* revine fără voia conștiinței sub formă de simptom (compulsia la repetiție), în asceza creștină el reprezintă o sursă de meditație care *nu vrea să uite*, ci să înțeleagă nimicnicia proprie, realitatea ființei goale de Dumnezeu.

Atât viitorul, cât și trecutul curg înspre prezent. Importanța acestuia este capitală: deși e posibil doar datorită celorlalte două, prezentul asumă lucrarea care va duce atât la salvarea de propria biografie, nu întotdeauna exemplară, așadar la vindecarea propriului trecut, cât și la dobândirea viitorului în care se află învierea și viața. În acest sens, expresia „a-și pierde timpul” spune mai mult decât faptul că timpul trece fără să fi realizat ceva: pierderea prezentului înseamnă imposibilitatea de a mai salva trecutul și de a dobândi viitorul; cu alte cuvinte, ceea ce se pierde nu este doar „clipa cea repede”, ci întregul timp, iar odată cu el și veșnicia. Prezentul dispune astfel de posibilități recuperatoare, deși activează fie determinat de alegerile trecutului, fie chemat de proiectele viitorului. Importanța lui rămâne capitală pentru că experiența lui Dumnezeu se deschide în prezent, chiar dacă depășește prezentul – așa cum întâlnim în rugăciunile și încheierile liturgice în acel „acum și pururea și în vecii vecilor”.

Experiența timpului pentru omul credincios nu este una evazionistă, ci marcată de prezența lui Dumnezeu. Mai degrabă decât a-Lă căuta pe Dumnezeu în timp, deși Cel ce pe toate le umple e de găsit și aici, cel ce crede își trăiește timpul în Dumnezeu. Chemat la viața viitoare când „timp nu va mai fi” (Apocalipsa 10, 6), omul înțelege timpul ca pe un *răstimp* avut pentru dobândirea veșniciei, importanța prezentului fiind, așa cum am arătat, capitală din punctul de vedere al lucrării mântuirii. Altfel spus, deși „viața e în altă parte”, cum zicea Kundera, ea este totodată și aici, de față.

Conștiință și autoritate în gândirea Papei Benedict al XVI-lea

O schismă ce trebuie depășită prin adevăr

Cristian Barta

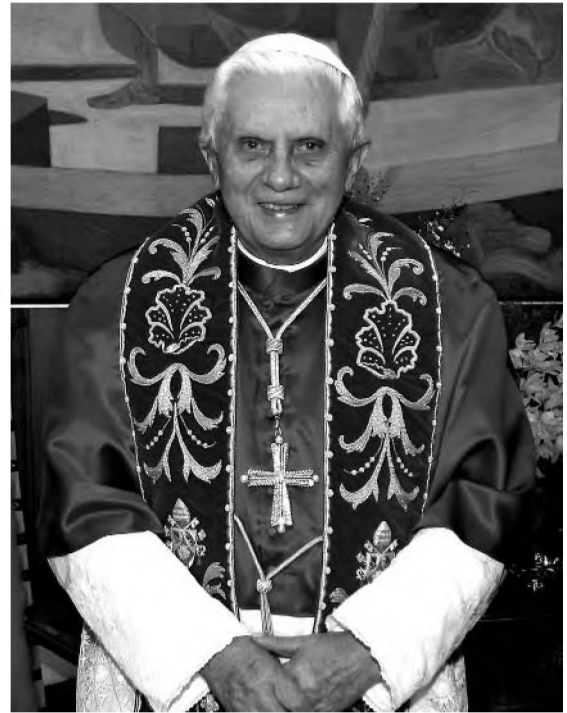
Sfântul părinte Papa Benedict al XVI-lea, a cărui operă, de mare profunzime teologică, abordează principalele dileme ale religiei, culturii și societății, este unul dintre cei mai importanți cunoscători ai modernității. De aceea considerăm justificată afirmația profesorului Andrei Marga cu privire la faptul că „nu mai este posibilă abordarea dialecticii modernității fără a parcurge analizele lui Joseph Ratzinger”ⁱ. Gândirea sa, care valorifică progresele reale ale culturii din această perioadă, identifică însă și limitele evidente ale acesteia.

Unul dintre punctele cruciale ale lecturii modernității constă în înțelegerea conștiinței. Omul contemporan consideră conștiința ca o valoare capitală și o relaționează cu libertatea umană, dar ambele sunt din nefericire separate de legătura lor firească, intrinsecă, cu adevărul. Acesta din urmă este pus în umbră de relativism, de opiniile unei majorități. Binomul conștiință – adevăr este de fapt substituit de o alianță a conceptelor subiectivism – relativism, căutând o justificare a libertății. Dacă însă morală conștiinței este contrapusă unei morale a autorității adevărului obiectiv și a valorilor obiective, atunci adevărul și valorile pot fi percepute și ca o amenințare la adresa libertății individuale. Tocmai această fugă de adevăr, care nu poate avea nicidecum un rol eliberator, este luată în dezbatere de Papa Benedict al XVI în lucrarea intitulată *Elogiul conștiinței. Adevărul întreabă inima*ⁱⁱ. Remarcând faptul că ideea de adevăr a fost în mod practic eliminată și substituită cu ideea de progres, Pontiful Roman subliniază fragilitatea extremă a acestei situații: dacă lumea nu mai are puncte ferme de referință, acestea fiind definite de raportul cu adevărul, atunci progresul devine un proces lipsit de direcții și nu mai contribuie la dezvoltarea integrală a persoanei umaneⁱⁱⁱ. Mai mult decât atât, însuși binele – personal și comun – este destructurat și golit de conținut fără garanția unui adevăr obiectiv. Natura conștiinței este așadar o temă capitală, atât pe planul antropologic, cât și pe cel teologic. Importanța sa pare să fie evocată de principiul: fără întotdeauna ceea ce conștiința îți dictează în mod clar sau, cel puțin, nu acționa împotriva conștiinței tale. Acest principiu este evident în măsura în care răspundem corect la următoarea întrebare: conștiința are întotdeauna dreptate? Este ea infailibilă? Diversitatea substanțială a opiniilor contemporane cu privire la moralitate și la celelalte valori umane ne obligă să oferim un răspuns negativ. Papa Benedict al XVI-lea observă pe bună dreptate că dacă infailibilitatea ar fi o caracteristică a conștiinței, atunci nu ar mai exista niciun adevăr, cel puțin în materie de morală și de religie, adică în sfera adevăratelor și realelor fundamente ale existenței noastre. Din moment ce judecățile de conștiință se contrazic, nu ar mai fi decât un adevăr al subiectului, reductibil la sinceritatea acestuia. Nu ar mai fi atunci nicio poartă și nicio fereastră care ar putea să îl conducă pe subiect la lumea înconjurătoare și la comuniunea oamenilor^{iv}.

Invocarea conștiinței în această situație, caracteristică modernității, devine un act deosebit de problematic. Se observă ușor tendința eronată de a identifica conștiința cu auto-cunoștința eu-lui, cu

certitudinea subiectivă despre sine și despre propriul comportament moral, neglijând posibilitatea ca cunoașterea sinelui să fie puternic influențată de ambiția socială, de multitudinea opiniilor sau, de ce nu, de o autocritică incorectă, de o incapacitate de a asculta profunzimea propriului suflet^v. Reducerea conștiinței la pura subiectivitate, la așa numita certitudine subiectivă, ne conduce o fugă de adevăr iar de aici până la degradarea conștiinței printr-un mecanism de deculpabilizare^{vi} rămâne o infimă distanță. Ieșirea din această situație este posibilă numai prin recuperarea sensului autentic al conștiinței morale. Încercând să îi definească natura, Papa Benedict al XVI-lea distinge cu atenție două dimensiuni ale conștiinței, pe care le vede în mod necesar corelate. În primul rând, conștiința are o dimensiune anamnetică, în sensul că omul, creat de Dumnezeu după chipul și asemănarea Sa, tinde în mod constitutiv și natural spre Bine^{vii}. Această afirmație nu trebuie confundată cu teoriile despre ideile înăscute, ci se referă la constituția ființei umane care în mod structural este deschisă spre Dumnezeu, spre adevăr: „Anamneza inoculată în ființa noastră are nevoie, putem spune, de asistență din afară pentru a deveni conștientă de sine. Dar acest din afară nu se opune anamnezei, ci îi este subordonat. Are o funcție maieutică, nu impune nimic de natură străină, ci face să rodească ceea ce îi este caracteristic anamnezei, și anume apetența interioară pentru adevăr”^{viii}. În al doilea rând, conștiința are și dimensiunea judecării și a deciziei^{ix}, obiectul fiind eu, care acum și aici săvârșesc o acțiune, conștientizând adevărul moral al acesteia. Acest nivel al conștiinței se bazează în limpede pe cel al anamnezei și se distinge de cunoașterea normelor morale, deoarece în timp ce cunoașterea normelor morale are ca obiect adevărul moral universal, conștiința morală se oprește asupra adevărului moral singular, al acțiunii pe care persoana o săvârșește. Ignorarea adevărului moral sau, altfel spus, muțenia conștiinței morale, nu depinde numai de necunoașterea normelor morale, cauzele ei situându-se la un nivel mult mai profund: „nu în actul prezent, nu în judecata prezentă a conștiinței, ci în neglijarea ființei mele, care a făcut să fiu surd la chemările lăuntrice ale adevărului”^x.

Așezând conștiința în mijlocul dezbatărilor contemporane cu privire la libertate, Pontiful Roman, pășind creativ pe urmele lui Newman, recuperează conceptul de adevăr, de valoare obiectivă. El depășește opoziția, canonizată de modernitate, dintre conștiință și autoritate, argumentând convingător, pe temelia unei antropologii creștine optimiste, capacitatea naturală a omului de a cunoaște adevărul. Conștiința morală, forul intim al cunoașterii adevărului profund al existenței umane, este deopotrivă și fereastră ce se deschide spre Transcendent. Această deschidere devine mai ușoară în momentul în care omul primește harul lui Dumnezeu: „jugul adevărului a devenit într-adevăr ușor (Mt. 11,30) atunci când Adevărul a sosit, ne-a iubit și ne-a mistuit vina în flacăra iubirii sale. Doar atunci când vom cunoaște și vom trăi aceasta dinăuntru vom deveni liberi pentru a asculta mesajul conștiinței cu bucurie și lip-



Papa Benedict al XVI-lea

siți de teamă”^{xi}.

Propunerea Papei Benedict al XVI-lea merită să fie luată cel puțin în analiză de comunitatea politică deoarece, dacă ar fi asumată, s-ar aduce o contribuție enormă atât binelui persoanei, cât și binelui comun al întregii societăți. Democrația, fără conștiințe întemeiate pe adevăr și valoare obiectivă, nu poate garanta în mod real libertatea persoanelor și binele comun. Această necesitate a fost subliniată de teologul Ratzinger în dezbaterile pe care a avut-o cu filosoful Jürgen Habermas, susținând puterea dreptului, dar a unui drept care, prin legătura sa cu valorile inerente naturii umane, depășește orice determinare arbitrară: „La modul concret, datoria politicii este de a pune puterea sub controlul dreptului și de a ordona în felul acesta folosirea ei cu sens. Nu dreptul celui mai tare, ci puterea dreptului trebuie să prevaleze [...]. Suspiciunea față de drept, revolta împotriva dreptului vor apărea întotdeauna acolo unde dreptul însuși nu se mai prezintă ca expresie a unei justiții în interesul tuturor, ci ca produs al arbitrarului, ca pretenție, a celor ce au puterea, de a poseda dreptul”^{xii}.

De asemenea, binele comun, alături de alte valori umane, nu se stabilește pur și simplu printr-o decizie a unei majorități, ci se relaționează în mod necesar cu natura omenească: „Dar și majoritățile pot fi oarbe sau nedrepte. Istoria o atestă din plin. Atunci când o majoritate, oricât de mare, oprimă prin legi o minoritate, de exemplu religioasă sau rasială, se mai poate vorbi despre justiție sau despre drept în general? În felul acesta, principiul majorității lasă întotdeauna să subziste problema fundamentelor etice ale dreptului. Este vorba de întrebarea dacă nu există ceva care nu va putea niciodată să devină drept, deci ceea ce rămâne întotdeauna nedrept în sine sau, invers, ceea ce, prin esența sa este un drept în mod absolut, care precedă orice decizie a majorității, un drept pe care ea trebuie să îl respecte. [...] Există prin urmare valori care rezistă prin ele însele, care provin din esența umană și care sunt deci inviolabile pentru toți cei care posedă această esență”^{xiii}.

Legătura necesară dintre actul politic și etică sau morală nu trebuie așadar să trezească suspiciunea nerespectării de către Biserică a autonomiei comunității politice. În acest sens, gândirea Papei Benedict al XVI-lea ne oferă și o altă perspectivă interesantă cu privire la dimensiunea morală a actului politic. În discursul



pe care l-a ținut la Universitatea Pontificală *Sfânta Cruce* din Roma, în 9 aprilie 2003^{xiv}, teologul german deosebea cu atenție sfera politicului de cea a religiei, dar, în același timp, sublinia raportul necesar al ambelor cu rațiunea și, implicit, cu adevărul. Politica se înscrie în sfera rațiunii naturale, comună tuturor oamenilor, motiv pentru care și manifestarea politică a rațiunii trebuie să fie guvernată de virtuțile naturale – prudență, temperanță, dreptate și tărie –, virtuți care și-au găsit afirmarea deja în gândirea filosofică greacă. Religia, în schimb, se relaționează cu rațiunea iluminată de harul lui Dumnezeu. În felul acesta Joseph Ratzinger depășește două pericole ce însoțesc mereu relația politic – sacru: pe de o parte se evită teologizarea politicii și deci a ideologizării credinței iar, pe de altă parte, a închiderii rațiunii în raport cu valorile morale^{xv}. Altfel spus, discursul Papei se constituie într-o apologie a raționalității politicii, dar și într-o critică a pozitivismului ce postulează o rațiune oarbă față de valorile morale.

Dezorietarea morală are deci consecințe nefaste asupra individului și a întregii societăți, tăcerea conștiinței putând deveni „o boală fatală pentru întreaga civilizație”^{xvi}. Din acest motiv, apelul Papei Benedict al XVI-lea de a promova formarea conștiinței în familie, Biserică și școală, este mai actual ca niciodată: „Omul în sine este o ființă care posedă o voce a cunoașterii lăuntrice despre bine și rău. Dar pentru ca el să devină ceea ce este, are nevoie de ajutor din partea celorlalți. Conștiința reclamă formare și educare”^{xvii}.

Note:

- i Andrei Marga, *Introducere. Metodologia lui Joseph Ratzinger*, în Joseph Ratzinger, *Benedict XVI – Interpretarea biblică în criză*, trad. de Delia Marga, Ed. Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2007, p. XII.
ii Joseph Ratzinger, Benedetto XVI, *L'elogio della coscienza. La Verità interroga il cuore*, Siena, Cantagalli, 2009, 175 pp. Două dintre studiile cuprinse în acest volum (*Conștiință și adevăr*, *Episcopii, teologii și morală*) au fost traduse în limba română, sub titlul: *Despre conștiință*, trad. Alex Moldovan, Ed. Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2008.
iii Joseph Cardinal Ratzinger, Benedetto XVI, *Despre conștiință*, pp. 37-38.
iv Ibidem, pp. 23-24.
v Ibidem, p. 29.
vi Ibidem, p. 31.
vii Vezi Rom. 2, 14-15.
viii Ibidem, p. 47.
ix Ibidem, pp. 49-50.
x Ibidem, p. 51.
xi Ibidem, pp. 55-56.
xii Jürgen Habermas, Joseph Ratzinger, *Dialectica secularizării. Despre rațiune și religie*, trad. de Delia Marga, introd. de Andrei Marga, Ed. Apostrof, Cluj-Napoca, 2005, pp. 102-103.
xiii Ibidem, p. 104.
xiv Joseph Ratzinger, *La teologizzazione della politica diventerebbe ideologizzazione della fede*, în *30 Giorni*, N.5 Anno XXI - Maggio 2003.
xv „Potrivit acestei concepții, rațiunea ar avea capacitatea de a percepe doar realități materiale, empirice, verificabile sau falsificabile cu metode empirice. Așadar rațiunea ar fi oarbă în ceea ce privește valorile morale și nu ar putea astfel să le judece, acestea ținând de ordinea subiectivității, și nu de cea a obiectivității unei rațiuni limitate la verificabil, la empiric [...]. O astfel de mutilare a rațiunii [...] distruge politica [...], o reduce la o acțiune pur și simplu tehnică, astfel încât politica ar trebui doar să urmeze curentecele cele mai puternice ale momentului, supunându-se la ceea ce este tranzitoriu...” – Ibidem.
xvi Ibidem, p. 79.
xvii Ibidem.

dezbatere & idei

Timpul cunoașterii

Sergiu Gherghina

Încă de la mijlocul anilor '90, România este una dintre țările cu cea mai mare simpatie a cetățenilor pentru Uniunea Europeană (UE). În vreme ce euroscepticismul se manifestă constant sau sporește în țări precum Estonia, Cehia, Polonia sau Ungaria (în special imediat după aderare), românii au un nivel sporit de încredere în UE. Totuși, trebuie remarcat că acesta a scăzut de-a lungul timpului de la un nivel de aproape 85% la începutul anilor 2000 până la nivelul de 66% din vara trecută.ⁱ Românii își structurează nivelurile de încredere și preferințele pe trei dimensiuni. Prima dintre acestea este cea a instituțiilor naționale reprezentative (alese) sau a celor care intră în competiție pentru voturi. În această categorie sunt incluse guvernul, parlamentul, Justiția și partidele politice, toate dintre acestea cu niveluri reduse de încredere ce variază între 19% pentru partide și 25% pentru guvern. În funcție de performanțele acestuia din urmă, nivelul de încredere a scăzut deseori sub 20%. Același lucru se poate afirma și despre Justiție, cu oscilații mari ale suportului populației. În cea de-a doua categorie intră instituțiile de apărare, Poliția și Armata fiind creditate mai mereu cu susținere masivă. Scandalurile de corupție și dese probleme ale Poliției au redus încrederea populației la un nivel de aproape 40%, unul redus comparativ cu anii precedenți. În fine, instituțiile internaționale și presa au susținere de peste 60%. În fapt, situarea celor două în aceeași categorie este una logică deoarece presa este cea care relatează despre organizațiile internaționale, iar o absență a încrederii pentru aceasta ar conduce indirect la atitudini negative față de ONU sau UE.

În aceste condiții, merită investigate bazele încrederii pe care românii o acordă UE. Am selectat un sondaj de opinie recent din vara anului trecut, efectuat la nivelul tuturor țărilor din Uniune și am observat câteva elemente paradoxale. Primul dintre acestea este acela că în pofida susținerii, nivelul de cunoaștere superficială al UE și al instituțiilor europene este unul redus. Acesta scade pe măsură ce subiecții sunt întrebați despre instituții mai puțin prezente în discuțiile media: Consiliul UE sau Banca Centrală Europeană. În al doilea rând, oamenii au încredere în UE chiar dacă declară că nu știu multe despre aceasta. Astfel, legat de acest aspect, românii atașează multiple valori UE. Idealizarea sa este cu atât mai mare cu cât cunoașterea funcționării nu este una de detaliu.

Nivelul de cunoaștere a modalității de funcționare a UE nu poate fi ridicat într-o țară care a aderat de mai puțin de trei ani. După cum explicam într-un articol de anul trecut, România posedă unul dintre cele mai joase niveluri de cunoaștere a informațiilor de bază despre UE, la 6 luni după aderare aproximativ un sfert dintre români știind câte state membre sunt și cum se alege Parlamentul European. Astfel, nu este surprinzător că doar 40% dintre români afirmă că înțeleg funcționarea la nivel general a UE. Ceea ce ridică însă semne de întrebare este fundamentul pe care îl construiesc

ceilalți 60% încrederea sau scepticismul referitor la această instituție. Mai mult de jumătate, 55% dintre cei ce au afirmat că nu știu elementele generale despre UE, afirmă că au încredere în aceasta și doar 14% declară că nu au încredere. Foarte probabil, aceste atitudini de încredere sunt formate pe baza unor opinii generale exprimate de alți cetățeni sau a informațiilor relatate în mass-media despre diverse evenimente de la nivel european. Nu este exclus ca și campaniile pro-UE inițiate și promovate îndelung de către elitele politice românești să fi jucat un rol în formarea unei atitudini pozitive. Mult timp, aceasta a fost văzută precum „masa bogaților”, accesul la aceasta favorizând țara noastră. Numeroasele fonduri de pre-aderare au alimentat această considerație, iar cunoașterea funcționării nu a reprezentat o necesitate pentru formarea unei opinii informate.

Revenind la rolul jucat de presă în procesul de informare, există un indiciu suplimentar pentru susținerea sa. Instituțiile europene cele mai cunoscute publicului sunt cele despre care s-a relatat cel mai mult în media românească: Parlamentul și Comisia Europeană. Astfel, nouă din zece români au auzit despre legislativul european și trei sferturi sunt familiari cu conceptul de Comisie Europeană. Diferența dintre cele două este foarte mare, Parlamentul fiind intens mediatizat în special după aderare, când românii au votat reprezentanții în acesta. Doar șapte din 10 români au auzit despre Consiliul UE și despre Banca Europeană. Toate aceste procente se referă la simpla cunoaștere a etichetei instituționale, nu la alegere, atribuții sau funcționare la nivel general. Rezumând, presa și experiența personală (de exemplu, votul pentru PE în 2007) sunt cele care conferă cele mai multe informații despre UE. Cele două surse nu reușesc însă să genereze cunoaștere despre funcționarea generală pentru mai mult de jumătate dintre cetățeni.

În condițiile acestei cunoașteri reduse, este relevant de analizat care sunt valorile pe care românii le atribuie UE. După cum era de așteptat, euro-optimismul general este legat de percepții pozitive asupra procesului aderării. Cei mai mulți dintre respondenți asociază UE cu posibilitatea călătoriilor libere în statele membre și de a studia în străinătate. Șase din zece respondenți au calificat Uniunea în acești termeni, punând astfel pe primul plan impactul la nivel personal al aderării. Atributul ce urmează libertății de mișcare în răspunsurile românilor este cel al democrației. Pentru aproape jumătate dintre subiecți (44%) UE este echivalentul democrației. Deși această afirmație contrastează parțial cu afirmațiile teoretice referitoare la deficitul democratic de la nivelul instituțiilor europene, Uniunea este văzută ca promotoarea democrației. Pentru România, această percepție este una logică, multe reforme au fost realizate în trecut sub monitorizarea atentă a UE. Multiplele interpelări ale comisarilor europeni și negocierile cu instituțiile autohtone au generat efecte pozitive. Mai mult, acest răspuns este consistent cu numeroase

studii care accentuează rolul democratizator al UE în regiunea post-comunistă. Succesul euro drept monedă unică determină multe percepții ale UE drept instituție cu caracteristici economice. Aproximativ o treime dintre români se raportează în acest mod la construcția europeană, asociind imaginea acesteia cu moneda unică și cu prosperitatea economică.

Există doar sporadice catalogări ale UE în termenii unor efecte negative. Doar unul din 10 români consideră că este o risipă de bani ce se petrece la nivel european și proporții asemănătoare o percep drept sursă de șomaj, birocratie și criminalitate sporită. În mare parte, aceste catalogări sunt generate de infirmațiile deținute despre anumite state membre care se confruntă cu probleme de acest gen. În termeni culturali, un sfert dintre români apreciază unitatea în diversitate promovată de către UE și doar unul din 15 români consideră procesul de aderare o amenințare la adresa prezervării identității culturale. Aceasta este una dintre temele de dezbatere frecvente din statele europene, dând naștere la unele controverse legate de identitatea națională și cea europeană. Concluzia acestor asocieri făcute de români este că principalele aprecieri despre UE sunt pozitive, identificând-o pe aceasta cu multiple beneficii în plan personal și național.

Lucrurile ar putea sta diferit odată cu informarea referitoare la procedurile de la nivel european. Așa cum o cunoaștere similară a procedurilor ar fi făcut posibil un vot pozitiv pentru tratatul de la Lisabona în Irlanda încă din 2008, românii pot beneficia mult de pe urma obținerii de informații ale instituțiilor UE. Aspecte care ne privesc direct ar fi mult mai clare. De exemplu, cheltuieli inutile precum mutarea Parlamentului între Strasbourg și Bruxelles ar apărea pe agendă, rolul euro-parlamentarilor nu ar mai fi un mister. În condițiile în care aceștia din urmă iau decizii în numele nostru, este de dorit să nu fim indiferenți la acțiunile și prerogativele lor. Lipsa de cunoștințe a generațiilor actuale nu trebuie perpetuată. Acesta este motivul pentru care proiectele în scop educativ ar trebui încurajate, introducerea unor subiecte legate de UE introduse în materiile școlare. Aceștia sunt doar primii pași pentru evitarea acceptării cu ochii închiși a „manei” europene și a înțelegerii, nu doar la nivelul elitelor (dacă este cazul), care ne este situația în afara granițelor.

Note:

i Analizele sunt realizate pe baza datelor existente în Eurobarometrele statelor candidate (2001-2004) și a Eurobarometrelor standard (2005-2008).

Libertinaj, disidență și obscen în literatura franceză a Secolului Luminilor

Ana-Maria Suci

Cuvântul „libertinaj” apare la începutul secolului al XVII-lea și desemnează în principal două lucruri: întâi, o poziționare intelectuală în mod deliberat critică la adresa religiei și a tot ceea ce implică ea; în al doilea rând comportamente și moravuri bazate pe căutarea plăcerii, fără limite și sub toate formele. Din cauza acestei polisemii, libertinii sunt greu de identificați căci există o mulțime de reprezentanți care țin doar de una sau alta din aceste două categorii. Necredinciosul e el mai libertin decât desfrânatul? Ce să spunem despre cineva care devine un model de virtute după ce a dus o viață de desfrâu sau impietate? Însă, fie că e de moravuri sau de idei, libertinajul desemnează, înainte de toate, formele de rezistență la normalizarea pentru care luptă Biserica.

După Edictul din Nantes prosperitatea economică crește și tensiunile se domolesc. Dar acest fragil echilibru e amenințat spre anii 1620 de ostilitatea regentei Maria de Medici și a tânărului Ludovic al XIII-lea față de hughenoti. Deceniul, în mod tragic început cu moartea regelui Henric, se încheie în confuzie; protestanții se răscoală în miazăzi și va trebui așteptată venirea lui Richelieu pentru ca Franța să își regăsească o oarecare stabilitate. În timpul acestei perioade capitala europeană a decadenței e Parisul („Peste tot lumea e libertină din temperament, în acest oraș e din principiu (1).”) iar Curtea dă tonul. Operele libertine inundă librăriile însă cenzura e încă dezorganizată și neputincioasă; o întreagă literatură profană răspunde tendințelor vremii și expune o impertinență și o îndrăzneală pe care niciun tipograf nu ar fi cutezat să le publice înainte. Autori precum Maynard, Racan, Berthelot, Sigogne, Sorel sau Théophile de Viau fac deliciul cititorilor vremii. Între 1600 și 1625 Franța se afirmă ca leagăn al libertinajului modern, deviza libertinilor devenind cu timpul *intus ut libet, forus ut moris* (2). Fie că e vorba de Charon, cu tratatul lui *Despre înțelepciune*, de Vanini (3), cu lucrarea *Admirabilele taine ale naturii, regina și zeita muritorilor*, sau de alți disidenți ai vremii, orice rezistență la ordinul bisericesc trece drept libertinaj. După 1625 cenzura cărților se reorganizează complet. Teologi și cenzori regali instituți de Richelieu exercită un control vigilant iar asupra vieții intelectuale planează amenințarea spionilor. Cyrano de Bergerac și Molière publică sub protecția disimulării în vreme ce alți autori îndură pedepse mai mult sau mai puțin meritabile.

Începând cu regenta Mariei de Medici, libertinajul își pierde titlul de școală de gândire și câștigă titluri mondene. Franța devine model în „arta de a iubi”, deținând monopolul asupra literaturii galante, iar romanele erotice se pretind a fi studii de moravuri, scoțând la lumină dedesubturile societății. Fără îndoială că Choderlos de Laclos e cel care, în secolul al XVIII-lea, a transpus cel mai bine în literatură tipul libertinului „de haute naissance”, prin personajele marchizei de Merteuil și al vicontelui de Valmont. Fără existența acestui libertinaj, extrem de răspândit în înalta societate, nu s-ar putea înțelege extraordinara dezvoltare literară și

artistică ce s-a inspirat cu precădere din acest mediu: de la hedonismul delicat al lui Watteau la pânzele de o senzualitate exuberantă ale lui Boucher și Fragonard, iar în literatură textele lui Voltaire, Montesquieu, Diderot, Prévost, Marivaux, Beaumarchais. Romanul *Filosofia în budoar* al marchizului de Sade împacă cele două branșe ale libertinajului. Refuzând orice filtru moral și orice cenzură, acesta descrie cu un rar curaj de scriitor violența pulsioniilor ce animă ființa umană. Profund ateu și partizan al Revoluției, Sade împinge dincolo de ceea ce ar fi putut concepe epoca sa limitele „instruirii naivilor”.

Dacă ne întrebăm ce anume citeau francezii secolului al XVIII-lea ne vom da seama (o afirmă și Robert Darnton, în a sa *Editare și răzvrătire* (4)) că această întrebare pune nici mai mult nici mai puțin decât problema originilor intelectuale și ideologice ale Revoluției franceze, chiar dacă această literatură nu a contribuit în mod direct la surparea autorității; acest proces s-a produs prin medieri: instilare, cumulare și repetare. Cărțile ilegale corodează ideologia monarhică și stâlpii ei de susținere (regele, Biserica și moravurile) prin folosirea sistematică a armelor ce-i sunt proprii: deriziune, pornografie, lipsă de religiozitate, materialism hedonist. Literatura clandestină refuză normele, expune contravalori, propune opinii noi, suspectează autoritatea și reconstruiește ierarhiile. Din această literatură nu se cunoaște decât o mică parte care a rezistat uitării timpurilor, intrând încetul cu încetul în canonul clasicilor. Cărți precum *Emil* al lui Rousseau, *Dicționarul filosofic* al lui Voltaire, *Enciclopedia* lui Diderot și d'Alembert nu erau clasice pentru cititorii secolului Luminilor, în Franța acelor vremuri filosofia fiind văzută diferit: prin acest termen de *filosofie* nu se desemna secolul Luminilor, ci un sector important al librăriei secolului, cel al ilicitului. Cărțile legale apar cu privilegii, permisiuni tacite, permisiuni simple, permisiuni de poliție, toleranțe, în vreme ce cărțile ilegale sunt tratate în termeni de interzis, scandalos, neaprobat sau nouitate. Însă autoritățile nu le sortesc pe toate rugului, fiind conștiente de faptul că nu există nimic mai indicat decât distrugerea prin ardere pentru a face dintr-o carte un succes senzațional. Diderot a surprins cel mai bine acest aspect în a lui *Scrisoare asupra comerțului cu cărți*: „Observ că proscrierea, cu cât e mai severă, cu atât crește prețul cărții și îndeamnă spre lectură; cu atât cartea este mai cumpărată și mai citită. [...] Când se strigă sentința unei cărți, muncitorii tipografi spun: Bun, încă o ediție!”

În contextul societății epocii Luminilor s-a pus adesea problema erotizării, mereu posibilă și adesea reală, a unui vocabular ce nu aparține în sine limbajului iubirii. Gânditorii epocii au fost atenți în a delimita termeni din câmpul lexical al unei literaturi așa zis impură, și în mare vogă pe durata întregului secol. Ajunge să citim interminabilele condamnări de către autoritățile clericale sau măsurile polițienești luate împotriva colportorilor pentru a ne da seama de succesul



mereu crescând al acestui gen. Am putea oare să trecem sub tăcere cutare pagină din *Ingenul* lui Voltaire, cutare scenă în culori vii și bogată în subînțelesuri din *Călugărița* și *Jacques fatalistul* ale lui Diderot, fabula *Bijuteriilor indiscrete* a aceluiași Diderot, sau farmecul singular al *Templului din Gnida*?

Așadar, termenii *licențios* și *obscen* implică o judecată morală. E calificat ca obscen tot ceea ce e contrar pudorii, fie că e vorba de un discurs, o pictură, o carte, în timp ce licențios caracterizează ceva sau pe cineva care își ia o prea mare libertate și dă dovadă de imoralitate. Se poate deci afirma că cineva care spune lucruri prea îndrăznețe, nepotrivite sau necuviincioase e licențios în vorbire. Termenul face aluzie atât la libertinajul minții cât și la cel al moravurilor. În ce privește termenul „lasciv”, definiția insistă mai mult pe efectul produs: lasciv e cel care se dedă poftelor (*lubricite*); există posturi, cărți și cuvinte lascive. Dacă punctul de vedere e religios, se întrebuițează termenul de concupiscentă. Acestei enumerări i se mai pot adăuga termenii de nerușinat, liber, galant. Nerușinarea ar fi un viciu dobândit, pe când pofta (*lubricite*) e un defect natural. Toate domeniile tipăririi cărților sunt contaminate la această vreme de unul sau altul din termenii enumerați; asistăm la o amenințare a cenzurii care, în numele moralității și al esteticii, își propune să copleșească toate formele vieții și ale spiritului. Malesherbes clasifică în patru categorii cărțile care sunt cu adevărat criticabile: cele privind particularii, Guvernul, moravurile și religia; iar din această clasificare rezultă patru rubrici: satirele personale, cărțile împotriva guvernării, cele împotriva bunelor moravuri, cele anti-religioase sau atee. În ceea ce privește a treia categorie, Malesherbes distinge cartea licențioasă de cea obscenă. E vorba de o distincție de grad: „În ceea ce privește cărțile care sunt doar licențioase, precum *Povestirile* lui La Fontaine, *Epigramele* lui Rousseau [...] ar fi desigur mai bine să fie suprimate decât s-ar putea; dar care ar fi, în această privință, regula exactă [...]?” Câtiva oameni de bine, pe care îi considerăm prea rigoriști, ar merge până la a interzice tot ceea ce considerăm prea înclinat în a inspira tandrețe. Nu cred că vreun om de stat să adopte această severitate (5).” Controlul unei astfel de producții e dificil, cărțile licențioase nefiind în ele însele periculoase, iar aplicarea unei legislații restrictive pare aproape imposibilă; trebuie optat pentru toleranță.” Alt ton însă pentru obscen: „Obscenitatea poate fi, dacă nu în totalitate oprită, cel puțin mult împiedicată fiindcă se pot introduce pedepse foarte grave (6).” Termenul de obscen apare pentru întâia oară în franceză odată cu *Școala femeilor* a lui Molière. În ob-scen, limbajul „pune în scenă” (*ob-scena*) „ne-zisul”, „ne-rostitul”, semnaleză ceea ce limbajul nu poate în niciun caz să obiectiveze: ceea ce vrea să zică (al său „*vouloir-dire*”). Cuvântul își are rădăcina în etimonul *scaevus* („de rău augur”, „sinistru”). Succesul acestui cuvânt la Molière demască o convență naturală între *ob-scen* (ob-scène) și *scenă* (scène) în măsura în care orice exhibiționism lingvistic se referă la pantomimă sau la gesticulație. Condamnarea obscenității ține întotdeauna, în secolul al XVII-lea, de modelarea teatrală a discursului: orice efect mimetic al cuvântului, în actul oratoric, trimite în toate situațiile la un histrionism îndoielnic (7).

La rândul ei, Biserica nu încetează să urmărească „cărțile dăunătoare” pe întreg parcursul secolului. Ea se vrea protectoarea ortodoxiei și a moravurilor și consideră ca fiind

cărți periculoase toate acele tipărituri capabile să altereze puritatea credinței și a moravurilor. Definiția clericală a romanului erotic e deci destul de flexibilă, problema constituind-o nu atât mijloacele întrebuițate pentru a seduce cât scopul de atins: coruperea sufletelor și damnarea eternă.

Dacă abia în secolul al XX-lea Bloomfield introduce termenul de conotație printre conceptele lingvisticii, ideea vehiculată de acest cuvânt (împrumutat din logică și filosofie, fără modificare de sens) era de fapt percepută de mult timp. În *Logica de la Port-Royal*, de exemplu, termenul e amintit sub forma de „idei accesorii” (*idées accessoires*): „Se întâmplă adesea ca un cuvânt, pe lângă ideea principală care i se atribuie în mod normal, suscită câteva alte idei pe care am putea să le numim accesorii, la care nu luăm seama, cu toate că mintea le percepe. Dacă limbajul e într-adevăr corupător se convine a se proscrie orice cuvânt care ar trimite la materialitatea cărnii și trebuie să nu folosim, ca „prețioasele ridicole”, decât un limbaj în întregime rupt de realitate, să nu spunem „mi s-a făcut o climă” („*j'ai pris un clystère*”), ci „am fost sub tratament” („*j'étais dans les remèdes*”)(8).

Pentru Bayle (1647-1706), a îmbrăca prin anumite cuvinte subiecte triviale e același lucru cu a imita libertinii care, ca și Don Juan al lui Molière, aleg să se servească de masca cuviinței și a etichetei pentru a-și acoperi mârșăviile; voalul nu e însă o garanție a virtuții, ci paravanul corupției. Abramovici dă în acest sens exemplul picturilor lui Greuze: subiectele sunt morale, spune acesta, dar trupurile sunt acoperite de voaluri perturbatoare. Voalul, care satisface decența publică, autorizează toate adaosurile imaginației spectatorului. Suntem deci departe de a înlătura reprezentările impure. Voalul va deveni instrumentul unei culturi a imaginării obscenului ce va fi întâlnit mai târziu sub pana marchizului de Sade sau a lui La Mettrie. Carnavalul medieval autoriza într-o anumită măsură desfrâu, defulare colectivă și temporară, însă în secolul Luminilor refularea obscenului e fie ipocrită, fie nevrotică.

Cărțile impure sunt proteiforme și multe din ele insesizabile. Ar fi un proces aproape imposibil să le calificăm, ele sunt de atâtea feluri câte vicii există. Totuși unii autori au vorbit de clasificări în „cazuri” (Bayle), „clase” (Malesherbes), „specii” sau „caractere” (Ostervald) (9). Dacă pozițiile adoptate de fiecare autor reclamă comentarii specifice, toți par să fie de acord în ceea ce privește o constatare: obscenitatea cărților pornografice nu poate fi tolerată. Erotismul lor fără voal sau nuanță nu necesită nicio interpretare, și din această cauză poate fi greu sancționat. Cazul picturilor mai subtile ale operelor galante reclamă o judecată mai serioasă. „Ele pot fi de o reală calitate literară precum *Satiricon*-ul lui Petroniu. Mai mult, romanul de dragoste nu e niciodată cenzurat decât pentru câteva pasaje, el constituie o formă fixă în care indecența este întotdeauna temporară și temperată. Dificultatea de a-i alcătui rechizitoriul vine mai exact din faptul că scriitorul galant anticipează condamnarea ce urmează și își construiește a priori propria apărare. [...] A presăra o lucrare galantă cu frumoase moralități înseamnă a căuta să-l păcălești pe cititor (10).”

Reflecțiile lui Diderot le reiau și le aprofundează pe cele ale lui Malesherbes. Acesta pledează pentru o liberalizare a cenzurii, care trece, după el, printr-un acord sistematic al permisiunilor tacite. *Scrisoarea asupra comerțului cu cărți* e un text politic major în acest sens.

Diderot ia apărarea drepturilor inalienabile ale scriitorului asupra proprietății și produsului muncii sale, noțiunea centrală a argumentării sale fiind libertatea. Iată un citat în care autorul pledează în favoarea libertății de expresie: „Împrejmuiți, domnule, toate frontierele cu soldați, înarmați-i cu baionete pentru a respinge toate cărțile periculoase ce se vor ivi, și aceste cărți, scuzați-mi expresia, le vor trece printre picioare și vor sări peste capetele lor ajungând în mâinile noastre. [...]” Am putea totuși fi oarecum surprinși de faptul că se permitea publicarea unor opere adeseori infame într-o guvernare ecleziastică; dar vom înceta să fim surprinși când vom afla că sub această guvernare despotică pentru popor, nobilimea e independentă dar și despotică la rândul ei.

Atentarea la bunele moravuri a fost adesea invocată pentru a interzice opere considerate ca fiind licențioase sau care deranjau morala dominantă, iar exemplul francez ilustrează bine permanența unei voințe de a lupta împotriva acestor producții. Literatura e forma de expresie care a fost cel mai constant supusă furiei cenzorilor, unii autori plătind cu viața alegerea acestui tip de literatură. Atacul asupra celui care scrie, difuzează sau elaborează o operă constituie chezașia cea mai sigură a tăcerii acestuia pe viitor. Moartea sa uneori, întemnițarea adesea, sunt purtătoare ale unei exemplarități în măsură să descurajeze răzvrătirea sau pe discipolii lor: Socrate, Giordano Bruno, Étienne Dolet, Giulio Cesare, Vanini, Claude le Petit, Voltaire, Diderot, marchizul de Sade, până la Federico Garcia Lorca. A descoperi cărțile ilegale ale secolului lui Voltaire și Rousseau presupune a intra în câmpul literaturii clandestine, unde acestea parcurg itinerariul *tipar-rug-Infern* (11), și hrănesc o unică viziune asupra lumii: religia e impostură, Biserica e opresiune, regele e un homunculus iar amantele sale adevăratele conducătoare ale regatului.

Note:

- Didier Foucault, *Histoire du libertinage. Des goliards jusqu'au marquis de Sade*, Paris, PUF, 2008, p. 440. (t.n.)
- În sinea sa după voință, în exterior după obiceiuri.
- Vanini e primul gânditor (două secole înaintea lui Darwin) care a respins ipoteza creștină a fixității speciilor de după Geneză, și a formulat ipoteza că omul ar putea descinde din maimuță.
- Robert Darnton, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, col. NRF Essais, 1991.
- Citat în Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Minerve, 1994, p. 22. (t.n.)
- Ibid.* (t.n.)
- Olivier Pot, *La question de l'obscénité à l'âge classique*, revista *XVIIe siècle*, Nr. 173, oct.-dec. 1991, anul 43, nr. 4.
- Jean Christophe Abramovici, *Le livre interdit*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, col. Classique, 1996, p. 77.
- Ibid.*, p. 127.
- Ibid.*, p. 129.
- Infernul Bibliotecii Naționale a fost creat în secolul al XIX-lea de primul consul după modelul Bibliotecii Vaticane și reprezintă o bibliotecă cuprinzând romane ușoare, pamflete sau desene interzise de-a lungul istoriei. Focul a devenit pentru diverși cercetători contemporani, precum Pascal Pia, unul din elementele principale ale mitologiei cărții.

Dialog despre viitorul cărții

Ing. Licu Stavri

Împătimiții lecturii știu că trăim momente când soarta cărții se află în cumpănă: cât va mai rezista acest minunat obiect confecționat din hârtie, carton și cerneală tipografică și cât de repede va fi înlocuit de textele salvate pe CD-uri sau stocate în *hard disk*-ul computerului? Recent, în *L'Express*, doi intelectuali de vază ai epocii noastre au angajat o discuție despre carte, memoria omenirii, avantajele și dezavantajele suportului tradițional, de hârtie, și ale celui electronic. Cei doi sunt Umberto Eco (semnatar, împreună cu Jean-Claude Carrière, al cărții sugestiv intitulată *N'espérez pas vous débarasser des livres*) și Bruno Racine, romancier, fost Director al Centrului Cultural Pompidou, actualmente Președinte al Bibliotecii Naționale a Franței. Redăm mai jos fragmente esențiale din discuția celor doi înțelepți, provocată de apariția cărții mai sus amintite.

„Cartea nu va sucumba”, acesta este titlul primului capitol al operei domniilor voastre. Umberto Eco, sunteți chiar atât de optimist?”

Umberto Eco (în continuare UE): Da. Cel mai ciudat lucru este că Sony a ales cartea noastră drept cap de listă pentru titlurile *e-book* pe care intenționează să le lanseze. Năstrușnică piruetă, nu?

Vă începeți demonstrația cu o premisă foarte simplă: ca și lingura, ciocanul sau roata, cartea a atins perfecțiunea.

UE: Un instrument ce poate fi frunzărit, poate fi citit în timpul unei pene de curent, la altă sursă de lumină, poate fi luat pe vapor, în baie sau chiar în patul în care faci amor, fără să fie necesară o priză. Ceea ce nu înseamnă că nu se poate trece, așa cum s-a trecut de la pergament la hârtie, la un alt material, bunăoară plasticul.

Bruno Racine (în continuare BR): Cu adevărat cartea a ajuns la perfecțiune. Niciodată nu a fost mai ieftină fabricarea ei, este răspândită pretutindeni, poate fi împrumutată ...

Dar scrieți în volumul Dvs.: „Nimic mai efemer decât suporturile zise durabile.”

UE: Cred că mă număr printre primii care au scris la un ordinator, un Olivetti, în 1983. Am folosit dischete flexibile și rigide, discuri, cartușe ... Acum mi-e imposibil să-mi recuperez textele înregistrate pe dischete flexibile, întrucât calculatoarele actuale nu le mai pot citi – doar dacă aş păstra în peștera mea, ca unii excentrici, câteva generații de ordinatoare. Pe când incunabilele colecționate de mine le pot admira *ad vitam aeternam*.

BR: În aceeași ordine de idei, se pune o problemă pentru instituțiile ca Biblioteca Națională: cum să colecționezi manuscrisele scriitorilor care nu mai lucrează decât pe computer? Englezii pun acum la punct un program destinat autorilor și universitarilor, care să salveze toate etapele redactării, implicit geneza gândirii lor.

UE: Aveți dreptate, în era ordinarilor se pune această chestiune. Dar ea s-a pus și înainte. Circulă povestea aceluia „escroc” de Lamartine, care afirma că un poem i-a venit în minte într-o noapte, într-o pădure zgâlțâită de furtună. După moartea poetului, a fost deschis un sertar în care s-au găsit nenumărate ciorne: lucrare la poemul respectiv zece ani! Mai este și modestul romancier italian căruia o universitate americană, la

insistențele unui prieten, i-a achiziționat, prin 1960, manuscrisul contra a 5.000 de dolari – pe atunci o avere. Dar omul nu mai avea manuscrisul! A fost obligat să-l creeze redactolografic cartea la mașină, făcând numeroase ștersături, note marginale ...

BR: În memoriile sale, Claude Lanzmann relatează că socrul său îi pune pe unii poeți, ca Eluard, să fabrice ciorne false, ca să le vândă scump clienților creduli. De aceea există zece versiuni ale poeziei *Liberté*, toate scrise de mâna lui Eluard.

Și dumneavoastră credeți, Bruno Racine, că versiunile electronice sunt perisabile?”

BR: Bineînțeles. Conservarea pe timp îndelungat a resurselor electronice e o adevărată bătaie de cap. Îi consacram multe ore și sume deja colosale. Dar este foarte posibil ca peste douăzeci de ani cartea să apară mai întâi sub formă electronică și să fie imprimată la cerere. Ne putem imagina că vor fi înmagazinate în silozuri, la țară, copii de securitate, pe hârtie indestructibilă. Enciclopediile, ca și anumite publicații științifice, deja nu există decât în formă electronică. Mai este și producția gigantică de pe Internet. O bibliotecă mare ca a noastră – beneficiară a depozitului legal – se întreabă, totuși, cum să selecționeze.

UE: Se pune, într-adevăr, problema trierii și a fiabilității. Orice găgăuță poate scrie ce poștește pe *saiturile* considerate fiabile. Am aflat din *Wikipedia* că m-am căsătorit cu fiica editorului meu. Cu *Larousse* sau *Encyclopedia Britannica* știu că mai multe generații de gentlemani serioși au verificat informațiile.

Cum să-i învățăm pe tineri să deosebească datele corecte de cele false?”

BR: Problema se pune doar pentru Internet. Din 60.000 de titluri primite de noi anual, prin depozit legal, unele nu sunt bune ori fiabile. Munca bibliotecarilor constă în a da internautului instrumentele de navigare, ca să știe alege.

UE: Dacă accesez un *sait* consacrat lui Descartes, sunt capabil să desprind adevărul de falsitate, dar dacă citesc despre acidul sulfuric sunt totalmente dezorientat... De fapt, nu există regulă, importante sunt cunoștințele și flerul ...

BR: Eu sunt mai puțin îngrijorat. Primele incunabile erau facsimile de manuscris. Un mediu nou nu e ordonat și structurat de la început, dar, prin utilizare, se găsesc soluții firești pentru problema verificării informațiilor.

UE: De acord, peste douăzeci de ani generațiile viitoare nu vor mai avea acest tip de problemă, dar eu voi fi mort, mă doare în cot. Totuși, vorbind serios, de ce mai cumpără oamenii cărți? Se află ele într-un bun raport biologic cu noi?

BR: Programarea noastră mentală e structurată de carte. Dar tinerii vor avea un altfel de raport. Eu, practic, n-am primit niciodată scrisori de la copiii mei.

Dumneavoastră, Umberto Eco, ați subliniat că singura corespondență scrisă de mână o primiți de la francezi ...

UE: O primesc, într-adevăr, dar de multe ori sunt incapabil să o citesc ...

Care sunt celelalte avantaje majore?”

BR: În educație, lectura lentă. Logica lecturii

pe ecran este *zapping*-ul, accesul direct și rapid. Acesta deschide posibilități considerabile, dar în detrimentul însușirii lente și integrale a unui text. Din acest punct de vedere, cartea în format clasic este de neînlocuit. Ucenicia în ale lecturii poate contrabalansa posibilitățile infinite, dar fragmentare, ale numericului.

UE: Poate că trebuie să revenim la lectura cu voce tare. Înainte de secolul IV, oamenii citeau cu glas tare, fiindcă nu exista punctuație. Una dintre cuceririle civilizației de mâine poate fi lectura cu voce tare.

BR: Sunt de o sută de ori de acord. Lectura cu voce tare angajează tot corpul, îl angajează și pe cel ce ascultă. Iată o dimensiune abandonată de educația franceză, prea abstractă, prea cerebrală.

BR: Când ești pătruns de un text, dorești să-l păstrezi. Or, cartea este un obiect conservabil, spre deosebire de suporturile electronice.

Pentru conservarea cărților, nimic mai potrivit decât o bibliotecă. Umberto Eco, dumneavoastră comparați biblioteca cu „o cameră frigorifică în care stocăm memoria, în așa fel încât spațiul cultural să nu fie supraîncălzit, dar fără să renunțăm la nimic.”

UE: Cultura nu înseamnă numai conservare, înseamnă și eliminare. Ea a șters numele soldaților de la Waterloo, dar în același timp a prevăzut tainite de comori, unde, când dorește, istoricul să regăsească numele tuturor combatanților.

BR: Rețin metafora camerei frigorifice, căci volumele nu se conservă bine decât la temperaturi joase. Dar dacă această cameră evocă un loc unde se păstrează cadavrele, asta mă cam deranjează. Prefer imaginea incubatorului.

Enorma campanie de numerizare lansată de Google a provocat multe dezbateri. Ce credeți despre ea?”

UE: Dacă Google îmi distribuie operele, cu drepturi de autor rezonabile, unde e problema? Ca și Fidel Castro, sunt pentru distribuția liberă a cărții, ea nu este neapărat păguboasă. La cincisprezece ani după apariția *Numelui trandafirului*, *La Repubblica* a oferit romanul cu o ediție a sa; s-au vândut două milioane de exemplare!

Pentru ce Google numerizează cărțile de o sută de ori mai repede decât BNF?”

BR: Investițiile lor se cifrează la sute de milioane de dolari, în cadrul unui model comercial ce nu ține seama de reguli. Dar BNF este biblioteca care primește cei mai mulți bani din lume ca să-și numerizeze fondul de cărți. Continuăm să numerizăm 8 milioane de pagini anual, adică, în trei ani, 200.000 – 300.000 de cărți.

Umberto Eco, sunteți colecționar. Cumpărați cărți și de pe Internet?”

UE: Da, fiindcă acolo găsești de toate. Dar asta nu mă împiedică să dau o raită prin anticariate, prăvălii fabuloase pe care le găsești în orice oraș din lume. Anticarii sunt capabili să discute cu tine trei ore, fără să fie siguri că vei cumpăra ceva. Ceea ce îmi amintește de o propoziție a lui Ionesco: „Contează doar cuvintele, restul e flecăreală.”

Dar Dvs., Bruno Racine?”

BR: Eu colecționez pictură. Nimeni nu e perfect.

Știință și violoncel

Războiul cibernetic

Mircea Oprită

S-a spus un lucru înghițit cu noduri de către umaniști, și anume, că orice descoperire științifică importantă este folosită mai întâi în scopuri militare și abia apoi în aplicațiile sale pașnice, care pot fi la rândul lor numeroase și cât se poate de benefice pentru omenire. Nu trebuie să facem cine știe ce efort de memorie ca să ne convingem că lucrurile stau chiar așa. Înainte de a furniza curent electric unor întinse regiuni de pe glob, fisiunea atomică a distrus orașele Hiroșima și Nagasaki, iar până să transporte oameni pe Lună, rachetele cu combustibil lichid au produs destulă panică și dărâmături în Londra anilor 1940-44. Dinamita lui Nobel stă la originea banilor pe care îi gospodărește fundația în cauză inclusiv spre a acorda anual un important premiu pentru pace. Însă tot ea ucide sau mutilează militari și civili (de când cu terorismul internațional, parcă tot mai mult pe aceștia din urmă). Iar dacă mergem ceva mai înainte pe firul istoriei, vom observa, între altele, că praful de pușcă n-a servit doar la jocurile de artificii, ci ca să arunce în mulțimea de dincolo de parapet obuze, încă de pe când acestea din urmă erau simple bile de fontă, împroșcate din tunuri cu țevi de cireș.

Tot astfel, ajungem să vedem și în laptop-ul purtat la subsuoară pe stradă o posibilă carabină automată, dacă nu cumva chiar un declanșator de explozie nucleară, chimică, bacteriologică, întâmplări cu consecințe dezastruoase pentru colectivitățile alese drept țintă. E un mod de a rosti un adevăr incomod: că, în ciuda uluitoarelor schimbări introduse de cibernetică și de erupția informaticii în viața noastră cotidiană, disciplina aceasta de dată recentă se folosește nu doar pentru consecințele sale salutare, ci și în scopuri dictate de concurența politico-economică. O concurență adesea feroce, generatoare de noi războaie, care mai clasice, care de un tip sofisticat, de neconceput odinioară.

Spionajul, de pildă, o activitate aproape la fel de veche precum prostituția, cunoaște acum forme rafinate de manifestare, prin exploatarea ilegală a internetului. Pe parcursul întregii istorii umane, spionul a urmărit avantaje personale obținute adesea cu riscul propriei sale vieți, întrucât nici statele, nici grupurile

de interese rivale nu prea ezită să-l lichideze, odată ce a fost descoperit. De când cu internetul, o asemenea perspectivă aproape că se exclude de la sine, fiindcă e greu de aflat cine anume și de unde spionează. Spionul nu mai este nevoit să se apropie fizic de țintele sale, expunându-și astfel pielea pe teritoriul altui stat. El poate să se așeze liniștit la tastatura computerului personal și să exploreze obiective de la celălalt capăt al lumii, acolo unde, chiar dacă i se observă atacul, plutonul de execuție rămâne cu gloanțele netrase, întrucât nu poți împușca o fantomă fără ca fantoma în cauză să nu-ți rădă în nas.

În esență, s-au schimbat doar forma războiului secret și mijloacele tehnice prin care este condus. Obiectivele spionajului modern rămân de fapt cele tradiționale: adunarea de date secrete despre statul vizat ori despre compania rivală, propaganda de intoxicare cu mesaje politice anume ticluite și actele de sabotaj. Acestea din urmă nu mai implică acțiuni mărunte, precum aruncarea în aer a vreunui tunel de cale ferată, ca în filmele de spionomanie stalinistă patentată. Ele urmăresc vandalizarea unei întregi rețele informatice, iar uneori chiar atacarea infrastructurii statului cu care se poartă un război nedeclarat. Ca să nu fiu învinuit că răspândesc vorbe goale, citez și eu din raportul companiei de securitate McAfee (securitate a internetului, bineînțeles), care stabilea, de pildă, că numai în anul 2007 circa 120 de țări au dezvoltat metode de folosire a internetului ca armă împotriva pietelor financiare din alte țări și chiar împotriva sistemelor de calculare guvernamentale. Dacă iei în considerare numărul total al statelor de pe glob, cifra de mai sus e de-a dreptul impresionantă, stârnind - presupun - invidia nu prea multelor țări rămase în afara acestei competiții de tip nou, la modă în lumea contemporană.

China, cu ambițiile ei de putere economică mondială, figurează în fruntea listei crimelor cibernetic. Faptul îmi pare chiar normal, întrucât la miliardul de locuitori ai acestui imens teritoriu asiatic trebuie să existe, statistic vorbind, măcar un modest milion de hackeri. Atacurile lor au vizat îndeosebi India, țară vecină și dintotdeauna rivală, dar și unele state avansate din punct de vedere economic, precum

Germania și SUA. În acestea, interesele par să fie nu doar ale expansivei diaspore chinezești, ci și unele mai obscure, pe seama cărora să merite a fi declanșat un război cibernetic (negat, bineînțeles, cu vehemență de autoritățile de la Beijing). O serie de atacuri s-au produs și dinspre computerele rusești, asupra Estoniei și Georgiei. Implicarea autorităților de la Moscova a fost și ea negată oficial, însă rămâne în continuare suspect faptul că loviturile aplicate sistemelor informatice ale parlamentelor, ministerelor, băncilor din țările amintite se produceau pe fondul unor evenimente politice neplăcute pentru ruși, precum relocarea statuii soldatului sovietic de la Tallin și conflictul din Osetia de Sud.

Războiul cibernetic pune în pericol infrastructura civilă a statului atacat la modul acesta jucăuș, și o face uneori cu o eficiență comparabilă cu a operațiilor de pe un eventual front real, de tip clasic. El vizează centre nodale: comunicațiile (legăturile realizate pe internet, liniile telefonice, posturile de radio și TV), dar și drumurile, rezervele de apă, rețelele de energie, în fine, tot ce trebuie dereglat sau distrus în cazul unui conflict armat pentru a obliga inamicul să capituleze. Nu e de mirare că americanii iau foarte în serios eventualitatea unui Cybergeddon (transpunere în registru cibernetic a Armageddonului biblic) și că atât FBI-ul, cât și forțele aeriene și-au creat divizii speciale menite să preîntâmpine amenințarea venită, în ce-i privește, via internet. Spionajului i s-a răspuns întotdeauna prin acțiuni de contraspiionaj. Acesta tot un fel de spionaj este, dar legalizat, și se vede astăzi obligat să-și conducă activitățile prin același univers cibernetic care a devenit mediul preferat al partenerilor de balet secret.

Când intervine însă Pentagonul, lucrurile capătă altă amploare. La Barksdale, în Louisiana, există deja o unitate de comando specializată în războiul ciberspacial. Ea amenință cu intervenții dure în orice punct din lume unde se va declanșa un atac „terrorist” de tip electronic. Dacă mă gândesc la rachetele pe care le poți atrage prin simplul fapt că vorbești la un telefon mobil deconspirat, încep să cred că nici hackerul nu mai poate sta chiar atât de liniștit pe cât îl vedeam la începutul acestui articol. O rachetă asemănătoare riscă să-i spulbere tastatura computerului, dimpreună cu tot ce se mai găsește pe o rază apreciabilă în jurul ei.



atelier

Tarohei Nakagawa-Ioan Sbârciu La Muzeul de Artă din Cluj-Napoca

Gabriela Rostaș

Ediția a VIII-a a Academiei de toamnă „Europa Artium” a debutat la Cluj, luni, 19 octombrie 2009, cu o expoziție-eveniment – *Syo / Atelier* – semnată de artistul japonez Tarohei Nakagawa și de pictorul clujean Ioan Sbârciu, președintele Universității de Artă și Design Cluj-Napoca. Conceptul Academiei de toamnă „Europa Artium” aparține lui Ioan Sbârciu, care a inițiat seria de evenimente artistice și culturale în toamna anului 2002, reunind astfel, sub egida acestei manifestări devenită de tradiție nu numai la Cluj, ci în România, nume celebre în țară și peste hotare – Dan Hăulică, Markus Lüpertz, René Burri, Hermann Nitsch, ș.a. – care au venit la Europa Artium pentru a se întâlni cu publicul iubitor de artă și pentru a-și prezenta creația într-un spațiu nou, însă proaspăt, subiect de inspirație și de meditație.

Revenind la expoziția deschisă la Muzeul de Artă Cluj în perioada 19 – 31 octombrie 2009, dacă artistul japonez Tarohei Nakagawa s-a aflat pentru prima oară în România și, tot în premieră a expus în compania unui artist european, pictorul Ioan Sbârciu a mai fost prezent în astfel de expoziții „duet” împreună cu artistul german Markus Lüpertz în anul 2005 („Misterul prieteniei” la Muzeul de Artă Cluj) și

în 2007 („Peisaj, Om și Lucru. Artă care stabilește reguli” la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu). Dincolo de un dialog Occident – Orient,



vertical – orizontal, alb – negru (cu trimitere clară la yin și yang), numitorul comun al expoziției *Syo / Atelier* îl reprezintă, atât personalitatea puternică și calitatea de conducători de școală pe care o au cei doi artiști (Tarohei Nakagawa – directorul Art School Ginza și Ioan Sbârciu – președintele UAD Cluj-Napoca), cât și perseverența și munca susținută în realizarea lucrărilor expuse.

Celui care se hotărăște să treacă pragul acestei expoziții i se deschide o lume în care arta japoneză a caligrafiei, așa cum înțelege Tarohei Nakagawa să o practice, completează sau se întrepătrunde cu peisajele spațiului transilvan, atât de drag pictorului Ioan Sbârciu. Abstractul scrierii japoneze întâlnește abstractul lucrărilor artistului clujean într-un dialog și al gestului artistic spontan sau îndelung gândit și pregătit. Pe de o parte descoperim un elgiu adus detaliului și spontaneității prin lucrările semnate de Tarohei Nakagawa și care au ca punct de plecare cuvântul Zen rupa, iar pe de alta pătrundem în universul creației lui Ioan Sbârciu unde pădurea transilvană cu luminile și umbrele sale se autodefineste ca „axis mundi”. Dacă Tarohei Nakagawa își construiește lumea de simboluri cu ajutorul cuvintelor rupa-khandha (formă materială), rupa-ayatana (obiectul vizibil) și nama-rupa (nume și formă sau minte și corp) toate elemente constitutive ale primordialului rupa, unul din simbolurile centrale în peisajele lui Ioan Sbârciu îl reprezintă soarele negru, expresie a demiurgului sau dimpotrivă a distrugerii pe care acțiunea umană o poate aduce mediului înconjurător (vezi Soarele negru la Roșia Montană).

Syo / Atelier își mai întâmpină vizitatorii și cu un sentiment complezător de admirație față de scenografia spațiului, dar și cu cel care provine din simplitatea și frumusețea expoziției ca unic obiect.

sport & cultură

Rio de Janeiro sau riscurile asumate ale Comitetului Olimpic Internațional

Demostene Șofron

Ierarhiile se scimbă de la o zi la alta, asta e sigur. Surpriza este însă alta și vine dintr-o direcție, am numit Comitetul Olimpic Internațional, care își asumă mari responsabilități. Se uită prea repede și prea ușor faptul că Brazilia nu-și poate depăși statutul de țară din lumea a III-a!!! Aprecierea este surprinzătoare, șocantă putem spune, dacă ne gândim numai la faptul că Brazilia ocupă locul 10 în ierarhia economiei mondiale, loc bun, foarte bun chiar. Unul care se va îmbunătăți pînă în 2016, cînd Brazilia va deveni „a cincea țară din lume”, potrivit declarației președintelui brazilian Lula da Silva.

De unde atunci această reținere față de nominalizarea Braziliei ca țară organizatoare a Jocurilor Olimpice de vară din 2016? Întrebarea are două răspunsuri certe. Primul vizează sărăcia, fără alte comentarii. Al doilea este legat de rata mare a criminalității, lipsa minimei securități stradale dacă vreți. Și asta în condițiile în care Brazilia organizează anual, importante evenimente culturale, politice, sportive. Context în care ajunge să amintesc faptul că în 2014, Brazilia va organiza din nou Campionatul

Mondial de fotbal, onoare pe care a mai avut-o și în 1950.

Nominalizarea acordării organizării unei noi ediții a Jocurilor Olimpice de vară, are ceva din fastul nominalizărilor la importante premii din domeniul industriei cinematografice sau muzicale. Este o competiție acerbă, una în care intră cei mai buni dintre cei buni. Și pentru 2016, au intrat în cursa organizării Jocurilor Olimpice de vară, șapte orașe. Au sperat la onoarea 2016, Praga (Cehia), Baku (Azerbaidjan), Doha (Qatar), Chicago (Statele Unite), Madrid (Spania), Tokyo (Japonia) și Rio de Janeiro (Brazilia). Primele trei au căzut la primele tururi de selecție. Au intrat în cursa finală, Tokyo cu avantajul experienței (să nu uităm ediția 1964), Chicago cu experiența tipic americană (precedentele reușite fiind Saint Louis în 1904, Los Angeles în 1932 și 1984, Atlanta în 1996), Madrid (nu se uită deloc Barcelona, 1992), Rio de Janeiro, capitală veșnic perdantă dacă ne gândim la rateurile numite 1936, 1940, 2004 și 2012.

Care sînt deschiderile oferite de Rio de

Janeiro pentru 2016? Le găsim în perioada propusă pentru desfășurarea Jocurilor Olimpice de vară, 5 – 21 august, le regăsim în bugetul de peste zece miliarde de dolari, suport financiar ce vizează îmbunătățirea infrastructurii, a spațiilor necesare și nu în ultimul rînd, le regăsim în promisiunile de îmbunătățire a măsurilor de securitate. Sînt speranțele celor '66' care au votat pentru Rio de Janeiro. Sînt speranțele miilor de oameni, a celor care cred cu adevărat în spiritul olimpic.

Noutățile dinspre Brazilia nu sînt deloc liniștitoare. Recentele schimburi de focuri dintre forțele armate și traficanții de droguri ridică noi semne de întrebare. Ziua de 19 octombrie, 2009, rămîne una singeroasă în istoria recentă a orașului Rio de Janeiro, oraș cu aspirații olimpice, primele pentru America de Sud. 19 octombrie înseamnă peste douăzeci de morți – traficanți și polițiști deopotrivă – peste două mii de polițiști în misiune de patrulare și intervenție, o comunitate internațională îngrijorată de noul val de violențe. Și totuși...

Să credem în această decizie luată la Congresul Olimpic de la Copenhaga, la finele lunii trecute. La urma urmei, Rio de Janeiro înseamnă, în spirit olimpic, 38 de discipline cuprinse în 26 de sporturi, două în premieră absolută, rugby în 7 și ... golf. Lumea sportului se înnoiește de la o ediție la alta, ierarhiile social – politice se schimbă și ele de la o... zi la alta. Noi? Este un alt palier, o altă temă ...

zapp-media

Versuri în Parlament

Adrian Țion

Îmbulzeala gălăgioasă de pe ecranul magic nu-l poate duce cu gândul pe suspiciosul zeu Video decât la concluzia că toți zgâițiiăștia ai zilei sunt atinși de sindromul lui Andy Warhol *15 minute de celebritate*. Ce tu program politic? Să zâmbesc seducător camerei. Ce tu soluții pentru ieșirea din criză? Să vadă norodul ce șmecher știu să fiu în condiții de criză. Ce tu verticalitate morală, când pot să duc pe toată lumea cu preșul și nimeni nu mă ia la rost! Singurul scop: să fiu pe sticlă, fie și pentru 15 minute, vorba lui Warhol, deși el a plătit scump vorba asta. Dar asta e o altă poveste.

În toată zăpăceala asta, Video observă cum cerberul CNA cu 11 capete sare la gâtul democrației. Amenziile încep să curgă spre apărarea președintelui. Mircea Badea, prea slobod la gură, plătește din greu pentru flecărelile lui pline de savoare, îndreptate către cine nu trebuie. Sporovăiala lui nu conține niciun limbaj licențios când le ironizează pe pitulicile dezgolate de prin tabloide obscene, ca să strălucească nude (în exterior) și vide (în interior), dar e considerată periculoasă și ca atare sancționată împachetarea cu metafore pamfletare a femeiuștii care a recunoscut că o anumită decizie a președintelui a lăsat-o „fără cuvinte”, deci „mută”. Persoana în cauză nu se mulțumește cu „15 minute de celebritate”, vrea direct nemurirea, livrată pe șest din bani publici tocmai de la Cotroceni. Cel care a îndrăznit s-o facă „mută” pe purtătoarea de poșetă nemuritoare e pus

la zid de cei 11 care au dreptul să exprime „opinii avizate”, pentru că ei au absolvit „Facultatea de Opinie”. De pildă, Dan Grigore, unul dintre jurați, după ce și-a urcat „pianul scurt” în „garsoneria nebunatică” a amantei și a fost satirizat de cațavenci, ar dori să-și extindă puterea și asupra presei scrise ca să poată penaliza în voie de pe clapele pianului incisivitatea indiscrețiilor. Conflictul nu este între două sau mai multe personaje, ci între dorința ascunsă de a controla dictatorial ce-și întinde tentaculele și democrația reală a presei, în zadar trâmbițată. E mai grav decât dacă ar fi vorba doar despre doi dueliști ce-și apară onoarea. Ghinionul este că Mircea Badea a fost luat în colimator de persoanele numite politic în funcție din CNA.

Ce mai observă din colțul său Video? Cât de grozavi sunt cei înscriși pe lista candidaților la președinție. De pildă Neti Meir. Se ia la harță cu blondele lui Negru, dar habar nu are ce formă de guvernământ are țara în care vrea să fie... președinte. Se vede că nerușinarea nu cunoaște limite în România. Nu numai blondele au răs, ci și curcile. Hazardul a decis și de data asta mai prompt ca societatea civilă. La numai câteva zile după spectacolul jalnic de pe Antena 1 am aflat că obraznicul „catindat” a ajuns unde se presupunea că îi este locul: în arest pentru potlogării incalificabile pentru un ins cu asemenea pretenții. După Neti Meir n-au plâns decât Mircea Badea și Oreste. Badea a ratat ocazia de a ajunge prim-

ministru, iar Oreste ministru al culturii. Au mai abandonat cursa Ion Coja, Miron Cozma și Principele Radu. Din cei trei doar, reprezentantul casei regale e de regretat, și nu pentru că ar fi avut șanse reale, ci pentru că ar fi putut arăta un model de civilitate în campanie. Ceilalți reprezentanți ai grupului „prezidențiabilii anonimi” s-au înscris la această „gâlceavă între microbiștii politici” ca să aibă cu ce se lauda la bătrânețe: „am candidat alături de Geoană și Antonescu în 2009”. Atât. Pentru că în urma lor rămâne doar codrul verde, întruchipat pur decorativ de Cernea Remus-Florinel de la Partidul Verde.

Toți acești jucători de bambilici rămân într-un con de umbră destinat de regulă rezervelor. E nevoie și de umpluturi. Zeul Video îl vede însă pe primul loc în topul „15 minute de celebritate” pe pionul pus să facă un pas înainte din anonimul Lucian Croitoru. E limpede că nu avea ce căuta între rechini un peștișor liric, tehnocrat, meticolos și melancolic. Ultima lui prestație din Parlament a însemnat dezvăluirea sensibilității sale, total incompatibile cu uraganul intereselor politice ale momentului. Când a văzut că nu mai are niciun argument puternic, a dat-o pe recitarea unor versuri din Lucian Blaga. Să fi fost un avertisment, o premoniție pentru numirea primului ministru de a doua zi? Dacă n-a reușit să facă un guvern, Lucian Croitoru a reușit să facă un cenaclu literar în Parlament. Și el se va putea lauda la bătrânețe că a fost câteva zile prim-ministru desemnat. Atât. Dar de ce trebuie să suporte națiunea astfel de meciuri balcanice? se întreabă retoric Video.

eveniment

Astra Film Festival la zece ani

Lucian Maier

Așteptam cu mult interes o nouă ediție a festivalului sibian. Acum doi ani, prima mea ieșire la Astra; am fost fascinat de calitatea propunerilor cinematografice, de seriozitatea majorității proiectelor întâlnite în festival, de forța pe care o are festivalul, o forță dată de provocarea intelectuală continuă pe care o susțin filmele prezente aici. Și profesionalismul organizatorilor e incontestabil, iar toate acestea dau Astei clasă.

În această ediție mi-am propus să urmăresc întreaga competiție studentească. Ceea ce am și făcut, doar că în felul acesta am sacrificat competiția internațională în mare măsură și, în rest, din cauză că am ales să văd proiecte ale unor autori cunoscuți (cum sînt Leonard Retel Helmrich, Andrei Ujică ori Frederick Wiseman) sau proiectele *Focus* (legate de Turcia, în acest an), am neglijat și competiția românească. Legat de întreceri, înainte de toate, cred că punerea laolaltă a tuturor filmelor - fie ele scurmetraje fie lungmetraje - nu a fost o opțiune sănătoasă fiindcă e clar că anumite filme (scurmetrajele și mediometrajele) pierd din start șansele de a învinge. Prin natura lor, filmele de scurmetraj nu implică munca de cercetare și de filmare pe care o presupune întocmirea unui proiect de lungmetraj, iar atunci când vorbim despre documentare de autor, dincolo de calitățile cinematografice vizibile pe ecran, contează și efortul deșus de încheierea unui proiect. E o diferență de amploare clară între cele două tipuri de demers - exact așa stau lucrurile și în ceea ce privește filmul de ficțiune -, de aceea o evaluare separată a filmelor ar

putea fi mai potrivită.

Dacă în acest an mi-am dedicat șederea la Sibiu în primul rînd filmelor sudeștești, o să încep cu ele latura filmică a acestei relatări. Secțiunea a fost cîștigată de Zoltan Csubrilo (Ungaria) cu *Until the Time Comes...*, un film cu o bunică înțeleaptă, care, la cei optzeci de ani ai săi, trebuie să ducă în cîrcă și gospodăria și trebuie să facă față și provocărilor statului. Familia o ajută să adune porumbul de pe cîmp, oprește ce e necesar pentru găini și ce mai are prin curte, restul caută să-l vîndă. Merge la piață cu ouă, pentru a face bani să plătească facturile și asigurarea medicală. La moartea soțului ei a avut probleme cu firma de asigurări medicale, dar între timp apele s-au liniștit. Acum e doar ea cu pisicile, cîinii și orățăniile. De la tatăl său a învățat că ușa casei trebuie închisă, dar nu pentru a te izola de lume, ci pentru că vîntul o poate lovi de perete și o poate rupe. Tot tatăl său îi spunea că după șaizeci de ani fiecare zi în plus e un cadou divin, iar ea se bucură de mii de astfel de daruri divine. Nu poți muri cînd vrei tu, spune bunica, și nimeni nu poate fi îngropat de viu. Așa că pînă va sosi clipa aceea, pînă va veni vremea, trebuie să caute să își ducă senină zilele. Asta încearcă să arate ea celor din jur.

Chureca este numele pe care îl poartă cel mai mare teren de depozitare a gunoaielor din Nicaragua. E situat în afara capitalei Managua și e adăpost și sursă de trai pentru mai bine de cinci sute de oameni. Ei trăiesc în barăci numerotate. Viața locuitorilor unei astfel de barăci, cea cu numărul 068, e observată de Margallo Acebron și Toni Edo Diaz (Spania) în filmul



Family 068. Fără comentarii, fără interviuri despre activitatea lor cotidiană, fără semne de întrebare și fără a judeca, autorii observă ceea ce fac subiecții lor. Cei din urmă selectează materiale reciclabile, din ele strîng ceva bani, în rest au o viață destul de normală (vorbesc între ei, cresc copii, rid, gâtesc, își fac toaleta). Doar că normalitatea lor e plină de muște și, la crepuscul, între munți de gunoai și cu un cer roșietic la orizont, e destul de înfiorătoare. Un film care prin propunere, prin subiect e deja interesant și

(continuare în pagina 34)

corespondență din Lisabona

Tânăra generație de compozitori români în premieră la Musica Nova

Virgil Mihaiu

Ajuns la cea de-a 15 ediție, festivalul *Musica Viva* este principalul eveniment anual consacrat în Portugalia artei sonore contemporane. Inițiatorii săi – distinșii oameni de cultură Miguel și Paula Azguime – se dovedesc a fi, simultan, muzicieni excelenți și valoroși organizatori. Sfidând criza globală, *Musica Viva* și-a reafirmat și în toamna stressantului an 2009 vocația de mediu privilegiat pentru promovarea tendințelor de ultimă oră, atât din creația autohtonă, cât și din cea internațională. Relevante pentru ponderea festivalului mi se par locațiile alese: exclusiviste complexe culturale CCB (*Centro Cultural de Belém*) și Fundația Gulbenkian, claustrul copleșitoarei Mănăstiri Jerónimos, miticul tramvai 28 – pe traseul dintre Cemitério dos Prazeres (Cimitirul plăcerilor) și Mănăstirea Graça – ș.a.m.d. Dintre compozitorii de renume incluși pe afiș menționez doar câțiva: Debussy, Schoenberg, Berio, Xenakis, Morton Feldman, Franco Donatoni, Earle Brown, ca și autori portughezi precum Jorge Peixinho, Cândido Lima (omagiât la împlinirea a 70 de ani), Emmanuel Nunes, Antonio Pinho Vargas, Sergio Pelágio. Ultimii doi sunt mult-apreciați pentru contribuțiile lor la dezvoltarea jazzului pe pământ lusitan. Hiperactivul, polimorful Miguel Azguime nu putea absenta de la un asemenea festin repertorial: el a conceput o operă (comandată de CCB) pentru ansamblu de cameră, instrumente electronice și narator, pe tema basmului lui Perrault *Motanul încălțat*.

Dând curs inițiativei Institutului Cultural Român din Lisabona, selecția operată de organizatori a cuprins și o seară consacrată principalmente celei mai noi generații componistice din țara noastră. Proiectul, intitulat *Focus Romania*, fusese pus la cale de către compozitorul român stabilit în Suedia Cristian Marina, împreună cu grupul *Pearls Before Swine Experience* din Stockholm. După vizionarea recitalului dat de aceștia pe scena Academiei de Muzică din Cluj în 2008, l-am recomandat

colegului Dan Shafran, director al ICR din capitala suedeză, spre a fi prezentat publicului nordic. Prodigioasa carieră componistică și impresarială a tânărului Marina (născut în 1965, fost președinte al Societății Compozitorilor Suedezi între 2001-2004) i-a permis să-i mobilizeze pe junii săi colegi români pentru crearea unor lucrări în conformitate cu strategia asumată de *P.B.S.E.* Cvartetul își propune nici mai mult, nici mai puțin decât să facă muzica erudită contemporană accesibilă publicului larg (ba încă, pe cât posibil, și tânăr!). Pe ce mizează George Kentros/vioară, Sara Hammarström/flaut, Mats Olofsson/violoncel și Märten Landström/pian? Ei bine, în primul rând pe... durata pieselor: acestea trebuie să aibă doar în jur de cinci minute! Pare o soluție forțată, dar – după cum o demonstrează succesul „experimentului perlo-porcin” – funcționează de minune. Într-o lume unde crizele se succed și se diversifică, aceea a timpului a devenit o maladie cronică. Poate și dintr'un anume pragmatism scandinav, cvartetul suedez se bazează pe următorul raționament: decât să-l obligi pe spectator la o audiție îndelungată, cu șanse de concentrare incerte, mai bine să îi oferi miniaturi pe care le poate recepționa în integralitate, la cote maxime de atenție. Compozitorii ce s'au lăsat prinși în acest „canon” au avut mult de câștigat în privința impactului la public. Adevărul e că formula ar fi rămas literă moartă, dacă n'ar fi fost animată de calitățile interpreților: muzicalitate, competență în domeniul abordat, interacțiune, coerență, spirit ludic... Mai mult decât atât, violonistul George Kentros oferă la fiecare reprezentare, în postura de prezentator, mici monoloage cu valențe de show humoristic, optim spre a destinde atmosfera (știind prea bine că „seriozitatea” excesivă, și rău înțeleasă, e un mare handicap pentru muzică). Nu numai dezinvoltura, ci și alura lui Kentros mi l-au amintit pe Nigel Kennedy, însă într'o ipostază mult mai apropiată colectivismului scandinav

decât star-system-ului anglo-saxon.

În urma negocierilor dintre ICRL și organizatorii festivalului, s'a căzut de acord ca programul să cuprindă cinci compozitori români, doi portughezi și doi suedezi. Ca personalitate aniversată, Cândido Lima a fost unicul acceptat cu o piesă de aproape un sfert de oră (ceea ce s'a dovedit a fi un dezavantaj față de elocventa concizie a celorlalte lucrări), intitulată *Nanghe* (= „soare”, pe limba etniei africane fula) – un conglomerat de obiecte acustice autonome, inventate de către instrumentiști pe baza unei notații ce îmbină precizia cu ambiguitatea. În puținele minute ale piesei sale *Terceiro Verso de Caeiro*, Antonio Pinho Vargas demonstrează că își poate fascina auditorii prin megadoze de lirism, așa cum o face și prin improvizațiile sale pianistice de filiație Keith Jarrett. Păr Lindgren și-a compus miniatura *Soirée de Noel* ca pe o meditație asupra catastrofei tsunami, căreia i-a supraviețuit el însuși în Tailanda. O binevenită inițiativă a grupului *Pearls Before Swine Experience* a constatat în interpretarea unei compoziții de Henrik Strindberg. Fost membru al formației de rock progresiv *Ragnarök* din anii 1970, acesta onorează – prin înalta calitate a muzicii sale – memoriei marelui scriitor August Strindberg (coincidența de nume atestă, de fapt, o înrudire reală).

Toate piesele tinerilor compozitori români din acest program i-au captivat pe ascultători și au fost răsplătite ca atare, cu salve de aplauze. Fenomenul nu-i poate surprinde pe cei avizați, conștienți că – în România aservită totalitarismului – muzica a fost arta ce și-a menținut la cote maxime „sincronismul” față de tendințele novatoare de pe Glob. Dacă Horia-Roman Patapievici, președintele ICR, anunța recent ca prioritate a instituției promovarea marilor nume ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului 20, atunci inițiativa intitulată *Focus Romania* reprezintă deja un pas mai departe, prin conturarea unei noi generații de creatori. (Spre a forța o comparație cu domeniul cinematografic, la fel cum unor Ciulei, Pintilie, Veroiu, Pița, Daneliuc le-au succedat Nae Caranfil, Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, în domeniul muzicii, străluciților Stroe, Țăranu, Vieru, Bentoiu, Mioreanu, Nemescu, Olah, Ștefan Niculescu, Nicolae Brânduș, Miriam Marbé, Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu ș.a.m.d. – le urmează compozitori cu un real fler pentru sensibilitatea muzicală a noului secol.) Relevantă mi se pare capacitatea acestora din urmă de a depăși diviziunea severă (nu arareori, arbitrară) dintre genuri, în sensul acceptării unei mentalități de tip ellingtonian, pentru care importantă nu este eticheta ci calitatea în sine a muzicii. În plus, față de antecesorii lor, acești (încă) tineri au avantajul de a se putea face cunoscuți pe plan mondial, fără restricțiile impuse de un regim politic absurd-izolaționist. E cazul, deja evocat, al lui Cristian Marina. Din păcate, lucrarea sa *Falso brillante*, pe care o savurasem anul trecut la Cluj, nu a putut fi interpretată la Lisabona, dintr'un motiv de forță majoră: pianistul Märten Landström se îmbolnăvisese, așa încât locul său în formație i-a revenit lui Johan Ullén. Acesta și-a suplinit *con brio* colegul, reușind să interpreteze impecabil partiturile pentru pian, dar i-ar fi fost imposibil să învețe într'un timp atât de scurt o piesă de mare dificultate tehnică precum aceea scrisă de Marina. Ne consolăm la gândul că organizatorii festivalului și-au manifestat disponibilitatea de a invita pentru ediția de anul viitor –



Pearls Before Swine Experience, cu Mats Olofsson la violoncel



în parteneriat cu ICRL – legendara formație *Ars Nova de Cluj*, condusă de Cornel Țăranu; din repertoriul sugerat de acesta face parte și *Verso pentru oboi și trio de coarde* semnat de Cristian Marina.

Alt reprezentant al școlii componistice clujene, tutelat de Sigismund Toduță și continuată prin liderul catedrei de compoziție Cornel Țăranu, este Adrian Borza. El recurge fără prejudecăți la sistemul interactiv de creație numit IAC (Interactive Algorithmic Composition), o modalitate proprie de abordare a domeniului *live electronics*. Însă dincolo de acest aspect, în interpretarea cvartetului (acustic!) din Stockholm, piesa lui Borza *Lay Low* etalează o prospețime, o știință a construcției, un simț al echilibrului între contraste... cât se poate de umane. Dacă va continua să își „umanizeze“ la fel de convingător propensiunile filoelectonizante, Adrian Borza are șanse de a deveni un nume de referință în muzica actuală. Pe aceeași cale spre recunoașterea internațională (însă fără preocupări excesive în sfera electronicii) se manifestă Liviu Marinescu, actualmente o personalitate în ascensiune pe Coasta de Vest a Statelor Unite. Al său micro-opus *Moto perpetuo* denotă o forță creativă de anvergură, pe care autorul știe să o controleze și să o concentreze, conform principiului *less is more*. Cu siguranță, după auditia unei asemenea reușite componistice, ascultătorului i se deschide apetitul spre a afla mai multe date despre autor. Din fericire, pe *youtube* pot fi vizionate câteva mostre elocvente din creațiile și ideile lui Liviu Marinescu.

O similară dorință de cunoaștere mai amplă a universului lor creativ ne-au stârnit și compozițiile *Tremurcutremur* de Diana Rotaru (n. 1981, la București), *Micro Circuits* de Cristian Lolea (n. 1977, la București) și *Radio.zip* de Cristian Bence-Muk (n. 1978, la Deva). Dincolo de opțiunile programatice – nu întotdeauna relevante pentru opera finală – lucrările celor trei abundă în evenimente sonore, abil juxtapuse, ca într'un fel de colaje acustice suprarealiste, al căror șarm constă primordial în chiar aparenta lor incongruență. Mixtura finală e efectuată cu profesionalism, dar și cu o necesară doză de autoironie și humor. Cred că aceasta e zona de maximă convergență dintre creatori și providențialii lor interpreți – veritabil „punct de fierbere“ atins printr'o empatie ce desființează bariere mentale și frontiere geopolitice. Reprezentanți ai celei mai tinere generații componistice, capabili să entuziasmeze un public în general rezervat, circumspect, adeseori susceptibil de accese de snobism, Rotaru, Lolea și Bence-Muk trebuie deja luați în calcul pentru configurarea unui nou profil generațional (din lipsă de spațiu, față de recitalul dat la Cluj, din program au lipsit alți congeneri demni de interes: Răzvan Metea, șerban Marcu și Mihai Maninceanu).

Ar mai fi de subliniat că membrii cvartetului *P.B.S.E.* au atins un nivel atât de intens de interacțiune și coordonare, încât interpretarea lor are drept efect colateral un fel de... coreografie *sui generis*: îndeosebi pe parcursul unisoanelor, corpurile instrumentiștilor se unduiesc odată cu imprezvizibilele sinuozități ale muzicii, în surprinzătoare secvențe quasi-sincronizate.

Asemenea altor concerte remarcabile tutelate de ICRL, și acesta a fost transmis în direct și înregistrat de către cel mai important post de radio cultural din Portugalia, *RDP-Antena2*.

opera

Forța destinului

Alba Simina Stanciu



foto: Nicu Cherciu/REEL

Spectacolul *Forța destinului* de Giuseppe Verdi, în regia lui Rareș Trifan, prezentat în 11 octombrie 2009, în deschiderea noii stagiuni a Operei Naționale Române din Cluj-Napoca, poate fi definit ca o entitate echilibrată admirabil între muzica lui Verdi, măiestria baghetei dirijorului Jozsef Horvath, viziunea regizorală de excepție, concepția scenografică a lui Valentin Codoiu, ultimele două componente desfășurate sub semnul spațiului arhitectural, corelate impecabil cu logica muzicală, direcționate registic potrivit rațiunilor de mișcare, dinamică, agogică. Este una dintre formulele scenice care promit revigorarea mentalității limbajului teatral-muzical al operei românești.

Începând cu prima scenă a spectacolului, după ridicarea cortinei, după *Uvertură*, imaginea scenică propune o formulă spațială elegantă și intimă, cu fundal decorat cu arme de vânătoare, design ce dă prioritate flexibilității situațiilor dramatice și schițează locul acțiunii (palatul Calatrava din Sevilla). Momentul, ce poate fi catalogat drept teatral-operistic convențional, concentrează punctele de dezvoltare ale dramei, cu punctări registice pe gradațiile comportamentale ale personajelor, pliate impecabil pe susținerea orchestrală, cu care realizează o suprapunere perfect omogenă. Împletire expresivă și bine evidențiată dramatic, muzical și scenic, între temperamentul ardent al lui Alvaro (Marius Vlad Budoiu) și delicatețea Leonorei - reliefată prin rafinamentul și excelența interpretării și prezenței scenice a sopranei Carmen Gurban - sau confruntarea dintre Calatrava, tatăl Leonorei (Marius Chioreanu) și Alvaro. Firul narativ, nodurile conflictuale, consistența intrigii, sunt bine dezvoltate situațional, redată cu acuratețe, depășind dificultățile și situațiile ambigue și complicate dramatic ale libretului lui Francesco Maria Piave.

Teatrul se dezvoltă în *crescendo*, problemele de „gramatică” muzicală - de subtilitate a interpretării și intonațiilor vocal-orchestrale, de claritate a formei precum și a registrelor sonore -

sunt executate impecabil de orchestra condusă de maestrul Horvath. Odată cu al doilea act, până în finalul operei, decorul este alcătuit dintr-o schelă - ce propune desfășurări de acțiune pluriplane și permite modificări și flexibilități spațiale - al cărei rol și semnificație a cadrelor oferite de libret - de la *Hanul din Hornachuelos*, *Pădurea de lângă Velletri* până la *Mănăstire* - pot fi extinse cu ușurință. Această viziune a spațiului scenic facilitează percepția simetrică a planurilor și distribuie echilibrat silueta umană și jocul de umbre. Inventivitatea regizorală mizează pe momente de amploare prin utilizarea abilității a masei corale - între cvasi-improvizatoriu și atență sincronizare - de la momentul de dans țărănesc până la ingenioasa expresie gestuală cvasi-cazonă a corului



Carmen Gurban (Leonora)

Nella guerra a la folia, compoziție scenică ce reliefează prezența sculpturală ecvestră a Preziosillei. *Scena Finale*, desfășurată pe tema destinului din *Uvertură*, definește climaxul spiritual al concepției regizorale. Spectrul culorilor și subtilitatea efectelor de ecleraj (Dan Bretea - lumini și Cristina Albu - regia tehnică) joacă un rol esențial în cadrul dominat de un Christ crucificat, uriaș, ce acoperă planul vertical, care coboară odată cu moartea Leonorei, plasat simbolic peste tragismul personajelor centrale ale operei.

Regizorul Rareș Trifan menține "clasicitatea" verdiană în sensul *pathos*-ului romantic al relațiilor dintre personaje, la care adaugă compoziții de grup cu aură renașcentistă, precum și o permanentă inventivitate supra-textuală, într-o linie atât constructivistă cât și iconologică cu rezonanțe gotice, indicată prin linia și consistența scenografiei. Însă imaginea de ansamblu a spectacolului nu este numai o etalare vizuală plastică a sa, ci și o concepție dramatic-muzicală în sensul descriptivității melodice, dinamice, ritmice a situațiilor scenice. Nuanțele psihologice ale personajelor partiturii verdiene sunt atent prelucrate, configurate teatral de regizorul Rareș Trifan, de soliștii Marius Chioareanu (Marchizul de Calatrava), Carmen Gurban (Leonora), Fülöp Martin (Don Carlo di Vargas), Marius Vlad Budoiu (Don Alvaro) și interpreții rolurilor secundare Liliana Neciu (Preziosilla), Mircea Moisa (Padre Gardiano), Emanuel Popescu (Fratele Melitone), etc. Un merit deosebit îl are maestrul de cor Vladimir Popean, pentru profesionalismul, omogenitatea și muzicalitatea tratării ansamblului și în special pregătirea muzicală a interpreților realizată de maestrul corepetitori Ovidiu Moldovan, Adela Bihari, Péter Kolcsár. Întreaga paletă vocal-orchestră reprezintă o "sudură" între virtuozitatea scenicității - obținută din toate sursele - și partitura tehnică muzicală.

Un spectacol, deși lung ca durată, în care spectatorul este surprins în permanență de festival vizual oferit de regia spectacolului, de interpretarea și prestația scenică de excepție a soliștilor și a personajului colectiv. O viziune scenică provocatoare atât pentru amatorul de operă tradițională verdiană cât și pentru adeptul reformei spațiale a operei.



Marius Vlad Budoiu (Alvaro)

in memoriam

La revedere, panie!

Claudiu Groza



C.C. Buricea-Mlinarcic

Pe C.C. Buricea-Mlinarcic l-am cunoscut pe la jumătatea anilor '90, pe când eram încă student la Literele clujene. Spirit ludic, de o prestanță intelectuală pe care și-o revela public în volute ironice și autoironice, fără a fi persiflant, m-a cucerit dintru început. L-am cunoscut mai bine după stabilirea sa la Cluj, în preajma lui 2000. Am avut relații profesionale excelente, de la mici discuții private pe marginea unor spectacole sau din „bucătăria” teatrului românesc la colaborarea în redacția revistei *Man.In.Fest*. I-am admirat mobilitatea intelectuală, capacitatea de a rezona la dinamica tinerilor săi studenți, în al căror catalizator academic s-a transformat imediat după ce a devenit profesor al Universității clujene. A fost un adevărat *mentor*, un animator de fapte culturale, mereu generos, mereu dispus să se înhame la diverse proiecte de promovare a teatrului. A dezvăluit culturii române un mare scriitor, pe Leonid Andreev; ne-a familiarizat cu creația rusească a lui Vladimir Nabokov și ne-a „sincronizat” cu Vladimir Sorokin, una din celebritățile literaturii ruse de azi. A făcut dramatizări, s-a implicat în montări de spectacole, a întemeiat colecții editoriale, a dat un nou suflu jurnalistic de teatru cu *Canava-Odeon* și, mai ales, a fost un mare profesor, de activitatea căruia pot da seamă generații de studenți.

M-am împărtășit din savurosul spirit ludic al lui C.C. Buricea-Mlinarcic nu doar în ipostaza de prieten al său, ci și în cea de teatrolog. În 2004, după lectura unui text al său, l-am anunțat că îi voi da o replică. Eram colegi în redacția *Man.In.Fest*, unde apăruse materialul lui, dar mi se părea nefiresc ca textul meu să apară tot acolo. A insistat, deși îi repetasem că e o „policică intraredacțională”. Replica lui a fost definitorie pentru atitudinea sa profesională exemplară: „Teatrul românesc are nevoie de polemici. Hai să începem noi, chiar în aceeași redacție, să vedem cine intră în joc”, mi-a spus cu zâmbetul ghiduş pe buze. Mi-a acceptat intervenția cu finețea omului pentru care dezbateră de idei prima în fața prieteniei ipocrit-politicoase cultivate în general în spațiul nostru cultural. Din păcate, polemica s-a sfârșit destul de repede, însă și-a arătat roadele indirect într-o altă dezbateră a momentului, cu prelungiri în lumea teatrală europeană. A fost însă un moment de adevărată comunicare profesională cu un om pentru care dialogul viu era o rațiune de a fi.

Cristi Buricea a fost un pățimaș al teatrului și al cuvântului, un spirit mereu efervescent, dar și consistent. A avut o vitalitate intelectuală pe care nici boala n-a învins-o. Ceva însă l-a oprit, înainte de vreme. Cu el, *galeria portretelor* care mă însoțesc de câțiva ani încoace - galerie pe care fiecare din noi o purtăm în memorie - s-a mai mărit.

Pentru că era rus, pe jumătate ori pe de-a-ntregul, nu știu exact, Cristi Buricea avea o afinitate specială cu mine, pe jumătate ucrainean. Iar pentru că în ucraineana subcarpatică *pan* e echivalentul lui *sir*, nu pot să spun acum decât: „La revedere, panie!”

Dumnezeu să-l odihnească în pace.

Scurtă fișă de dicționar

C.C. (Constantin-Cristian) Buricea-Mlinarcic (23 mai 1951, Râmnicu Vâlcea-4 noiembrie 2009, Cluj-Napoca) a fost teatrolog, dramaturg și traducător.

Licențiat în filologie al Universității „Babeș-Bolyai” (UBB) din Cluj și doctor în teatrologie-filmologie al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București. Din 1999 a fost lector, apoi conferențiar al UBB, la Facultatea de Litere, respectiv la cea de Teatru și Televiziune. A mai lucrat ca secretar literar la Teatrul Odeon (1991-1995), consilier în Ministerul Culturii sau muzeograf la Muzeul Literaturii Române din București.

A avut o consistentă activitate de editor și jurnalist: coordonatorul colecției „Godot” a Editurii Alfa, al seriei de teatru de la Editura Dacia și al proiectului editorial „Biblioteca Teatrului Imposibil”, coeditor al revistei *Canava-Odeon*, editor asociat al revistei *UltimaT*, secretar general de redacție, apoi senior editor al revistei *Man.In.Fest*. A mai colaborat la *Echinox*, *Tribuna*, *Steaua*, *Apostrof*, *România literară*, *Contemporanul*, *Cotidianul (supliment LA&I)*, *Teatrul azi*, *Semnal teatral*, *Art-Panorama*, *Fiața literară*, *Vâlcea literară*. A coordonat, alături de Miruna Runcan, programul de *Dramaturgia cotidianului* al Facultății de Teatru și Televiziune.

A publicat volumele *5 divane ad-hoc* (1994, în colaborare cu Miruna Runcan), *Leonid Andreev și dubla cădere a filosofiei* (1999) și *Tragicul & alte note subiective* (2004). Slavist pasionat, perfect cunoscător, din familie, al limbii ruse, a tradus din Nikolai Erdmann, Leonid Andreev, Vladimir Nabokov, Feodor Sologub sau Vladimir Sorokin. A scris piesa de teatru *Penthouse* și a dramatizat povestiri sau romane de Andreev și William Golding, publicate sau reprezentate: *Penitenciar*, *Împăratul muștelor*, *Valsul câinilor*, *Bordel* (cea din urmă publicată chiar în *Tribuna*, nr. 7/2002).

Spectacolul *Valsul câinilor*, realizat pe scenariul său de regizorul Mihai Lungeanu, a primit în 2000 Premiul UNITER pentru cea mai bună producție de teatru radiofonic. Volumul *Tragicul & alte note subiective* a fost nominalizat în 2005 la Premiul UNITER pentru critică teatrală.

A fost membru al Uniunii Teatrale din România (UNITER) și al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT).

teatru

Cum era să fie *Turandot*

Festivalul Național de Teatru, București, 31 octombrie - 8 noiembrie 2009

Alexandru Ștefan

Este din ce în ce mai greu de conceput, de când cu criza asta economică, faptul că nu poți ieși din zona cu nisipuri mișcătoare nici agitându-te ca un apucat, nici făcând pe mortul. Așa că nu întâmplător remarca este uilă și pentru actori, al căror talent, de asemenea, nu poate fi măsurat în funcție de „agitația” sau „lentoarea” de care dau dovadă când joacă.

Din această cauză cred că spectacolul *Prințesa Turandot* după Carlo Gozzi, montat de Andriy

Zholdak la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu și prezentat în Festivalul Național de Teatru (FNT), stă sub semnul lui „S-a dorit”.

S-a dorit o reinventare a textului lui Gozzi, o transpunere modernă și șocantă în plină epocă fascistă, în care „vulturul”-Führer este îndurerat de imposibilitatea de a-și mărita unica fiică. Această ironie fină la adresa părților comuniste din Asia ar fi trebuit întărită de scenografia lui Dragoș Buhagiar. Panoul uriaș cu sculpturi pe modelul



foto: Mircea Oculeanu

AMIFRAN - *mon amour*

Alexandru Jurcan

Încep cu o declarație de dragoste: iubesc Aradul. De 17 ani, la fiecare sfârșit de octombrie, revin aici cu trupa de teatru a elevilor din Huedin la festivalul francofon. Aradul devine pentru mine sinonim cu magicianul Florin Didilescu („Papadidi”), organizatorul acestui festival râvnit, așteptat, lăudat. Pe bună dreptate! Toate țările participante afirmă la unison calitatea și rigoarea festivalului. Aproape că îți poți fixa ceasul studiind broșura-program. Ateliere, spectacole, dezbateri... A 15-a ediție a Festivalului de Teatru Clasic interferează (în final) cu Festivalul Francofon. Papa Didi știe ce trebuie făcut. Mașinăria festivalului e unsă, funcționează ireproșabil, chiar dacă sponsorii se împuținează. Didi e Officier des Palmes Académiques, dar n-are niciun orgoliu rigid. El este simbolul și mascota festivalului. Reprezintă consecvența, ambiția. Omul care sfințește locul cu arome de teatru, de artă elaborată.

Acum, când scriu aceste rânduri, Aradul e scaldat în soare matinal. Trupele au plecat după marea discotecă finală. Hotelul *Ardealul* o fi pustiu, fără gălăgia și verva festivalieră. E trist să „supraviețuiești” închiderii festivalului, să revezi aceleași locuri fără prezența lacomă a tinerilor. Poți răsfoi consecvența revistă *Girouette*, fiică fidelă a festivalului, unde regăsești titluri, trupe, comentarii, fotografii. Participă Franța, Italia,

Belgia, Elveția, Turcia, Ungaria, Polonia, Canada, Austria, Spania. Spectacolele au loc în marea sală a Teatrului *Ioan Slavici*. Asociația *Amifran* se poate mândri cu atâtea ediții și atâtea țări participante. Pe tricourile festivalierilor scrie clar: „Amifran - mon amour”.

Deschiderea festivă a demarat cu *Don Juan, scene însăngerate*, într-o concepție scenică originală semnată de Alain Sabaud. La realizarea spectacolului au concurat Teatrul din Arad, o companie din La Roche-sur-Yon și Amifran. Implicarea spectatorilor în acest spectacol-dezbateri sparge în mod fertil peretele dintre realitate și iluzie, realizând o osmoză cu adevărat tulburătoare.

Florin Didilescu s-a întrecut pe sine regizând *Roméo et Juliette c'est moi*, o adaptare de Liana Didilescu după Shakespeare, cu decoruri și costume de Laurian Popa. Cu siguranță, Didi a renunțat la comedie (în acest an) de dragul tinerilor. Să le spună că îi înțelege, că știe statutul lor de victime permanente în conflictele adulților ireponsabili. Cu o distanțare necesară și reverențioasă față de text, Florin Didilescu estetizează polemic, convingător și tulburător. Proiecțiile video arată clar perenitatea poveștii, a iubirii, a artei, în conflictele, războaiele, dramele secolului. Piesa lui Shakespeare învinge totul - iată

Greciei Antice, întruchipând idolii unei societăți în derivă, erau meniți să dezvăluie nimicnicia mofturilor regale.

S-a dorit un spectacol introspectiv care să stârnească probabil un soi de suspans hitchcockian, așa că s-a apelat la niște mici implicații de ordin sexual (puțină indecență incestuoasă între prințesa moștenitoare și rege) care să motiveze acțiunile sângeroase ale acesteia. Din păcate acest set de sugestii mult prea fine a eșuat în neclaritate și incertitudine, astfel încât, personal, nu pot ști nici acuma cu certitudine dacă regele își iubea fata „prea mult” sau „numai atât cât trebuie”. Cu siguranță, dacă ar fi ajutat și Radu Afrim la această montare, aș fi fost mai lămurit. El ar fi știut să aducă pe culmile unui râs paroxistic acele câteva nuanțe comice create aici de un bufon lipsit de personalitate și de... haine (afirmația e valabilă și la propriu, și la figurat).

De fapt, pentru ceea ce și-a dorit, Andriy Zholdak merită într-adevăr felicitat, și probabil că tocmai această dorință i-a propulsat premiera în rândul evenimentelor de deschidere ale FNT. Mai mult, dorința a fost atât de lăudabilă, încât lipsa de emoție a spectacolului, pauzele angoasante, imprecizia gesturilor și rândurile de oameni ce ieșeau din sală exasperați... chiar nu mai contează.

Oricum, la Cluj nu va ajunge ghidul FNT publicat de *24 FUN*, în care declarația lui Constantin Chiriac - „va fi un spectacol cu un extrem de mare succes la public” - să poată fi luată în memorabilia bășcălie românească.

N.red. O sinteză dedicată ediției din acest an a Festivalului Național de Teatru, semnată de Claudiu Groza, va apărea în numărul 174 al revistei *Tribuna*.

puterea umană, optimismul spiritului. Decorul simplu devine multifuncțional; spațiul închis poate fi cameră, balcon, sicriu, ușă sau chiar cușcă a istoriilor personale. Spectacolul glisează subtil în perturbarea necesară a cronologiilor. În scena căsătoriei, muzica romantică se sparge în acorduri premonitorii, angoasante, amenințătoare. Florin Didilescu își afirmă în acest spectacol crezul uman și artistic la o cotă de excepție.

Trupa din Québec a prezentat *Not to be*, în regia lui Philippe Gobeil. Personajele din *Hamlet* sunt condamnate să-și retriadăsc fantasmalele trecutului. Cu o forță actoricească proteică, interpreții au știut să oscileze între tragic și oniric. Excelent spectacolul lui Nicolae Weisz din Baia Mare - *Realitatea dură a ficțiunii*, după texte din Martin și Groșan. În fond, regizorul iubește câmpul autoreferențial al teatrului, trecând prin diverse genuri, reconstruind fertil după o demolare premeditat parodică.

Trupa franceză din Cholet a uimit cu *Balade aux quatre vents* în regia lui Luc Benoist și Raphaël Dalaine. O satiră de zile mari prezentată în șase scene, unde personajele se multiplică în oglinzi comice și simbolice. Trupa din Bistrița a beneficiat de regia Camelinei Toma și scenografia Anei Toma. Piesa *Imediat* după *Teatrul descompus* a lui Matei Vișniec rămâne în sfera expresionismului încărcat de o filosofie accesibilă. O trupă sudată, de nivel profesionist, cu imagini obsedante și costume originale.

film

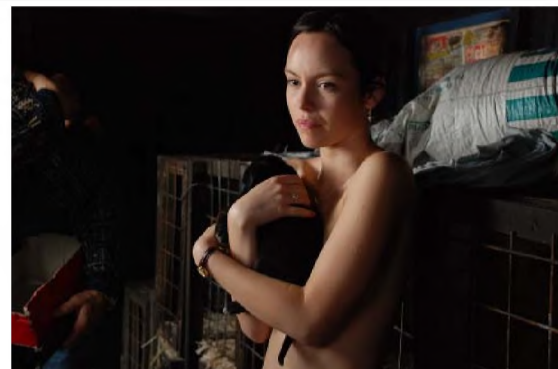
Cele ce plutesc

Ioan-Pavel Azap

O surpriză nesperată (știu că-i un pleonasm, dar ce să faci chiar nu mă mai așteptam!) este *Cele ce plutesc*, ultimul film al lui Mircea Daneliuc (România, 2009; sc. și r.: M.D.; cu: Valentin Popescu, Olimpia Melinte, Liviu Pintileasa, Toma Cuzin, Magda Cernat, Nicodim Ungureanu). Oricât de mult iubesc filmul românesc, sau tocmai de aceea!, n-am putut ignora dezolanta prestație postrevoluționară a unuia dintre cei mai importanți regizori predecembriști, tot mai incoerent și abuziv-prolific după '89. *A 11-a poruncă* (1991) și *Tusea și junghiul* (1992) mai aveau o scuză: primul e o parabolă antitotalitară, de înțeles ca defulare a cuiva care nu a fost deloc comod pentru sistem și căruia nu i-a fost defel lesne să se manifeste ca artist în comunism; cel de-al doilea este o tentativă de comedie, gen pentru care regizorul dovedește că nu are apetență, scuzabil însă în ansamblul unei opere relativ bogată în titluri. *Senatorul melcilor* (1995) este cel mai reușit film al lui Daneliuc din anii '90. Filmul reflectă haosul primilor ani de libertate și prin asta își justifică scenariul oarecum dezlânat, cu anumite "burți" narrative; în plus, beneficiază de aportul unui actor genial: Dorel Vișan. Însă *Patul conjugal* (1993), *Această lehamite* (1994), *Ambasadori, căutăm patrie* (2003), *Sistemul nervos* (2005), *Legiunea străină* (2008) sau *Marilena* (2009) sunt atentate la bunul simț estetic, unele dintre acestea fiind de-a dreptul ininteligibile, lipsite de o minimă coerență dramaturgică, *Ambasadori, căutăm patrie* reprezentând "capodopera" acestei perioade negre a lui Mircea Daneliuc. Spectatorii, câți au mai rămas, și parte dintre criticii "nostalgici" optau după regizorul din *Cursa* (1975), *Proba de microfon* (1980), *Croaziera* (1981) sau *Jacob* (1988). Puține, și nu m-am numărat printre acestea, au fost vocile critice care au mai crezut sincer în revenirea regizorului, mai ales după 2000 când amintitul *Ambasadori...* părea că a pus definitiv și lamentabil capăt unei cariere încă nedesăvârșite. Dar iată că Mircea Daneliuc este capabil de imprevizibile "răsturnări de scor".

Păstrându-se în același registru al grotescului

cu care ne-a obișnuit după 1989, al urâtului mai bine spus (filmele lui sunt printre cele mai urâte, în sens propriu vorbind, din cinematografia română, la concurență strânsă cu peliculele de după '89 ale lui Lucian Pintilie), Mircea Daneliuc reușește în *Cele ce plutesc* un film coerent, cu o poveste încheată, cu personaje vii, credibile, care nu se vor a fi "prototipuri", cu un conflict dirijat dramaturgic și exploatat regizoral cu o vigoare ce amintește de vremurile bune. Într-un sat de pe malul Dunării, Avram - exponent al unui nou și ciudat lumpenproletariat... rural: a muncit o vreme în Italia și își face "contabilitatea" în euro - trăiește din te miri ce, dar mai ales din creșterea câinilor de pază pe care-i vinde la preț bunicele. El are aproape la lumina zilei o relație cu nora sa, un fiu cam bleg și o nevastă cărcotașă dar supusă. În preajma casei, o improvizație de fapt, fiind vorba de niște vagoane amenajate ca locuință, se aciuiește o șatră de țigani cu care Avram intră în conflict. Când nora-amanță este violată de un țigan din șatră, având drept complice un sătean, Avram vede în asta o oportunitate nesperată: din banii obținuți de la violatori, pentru a nu-i băga la pușcărie, cei doi "îndrăgostiți" ar putea fugi în lume, mai precis în Italia, să-și refacă viața. Dar lucrurile iau o altă întorsătură și Avram ajunge la crimă preferând să-și ia lumea-n cap de unul singur, "însoțit" doar de bani. Mircea Daneliuc reșește să construiască o atmosferă veridică, fără stridențe - urâtă, e drept, dar nu falsă. Satul aduce mai mult a mahala, în ton cu noii lumpeni despre care aminteam, o mahala putridă, deloc idilică, lipsită de farmec dar colcăind de viață, cu relații promiscue, lăsând impresia că doar provizoratul este neîndoios, totul plutind în incertitudine și derizoriu. Personajele sunt vii, au carne și oase, trăiesc, se comportă, vorbesc firesc, conving și, culmea, emoționează. Pentru că Mircea Daneliuc face în acest film ceea ce nu a mai reușit de multă vreme: asemeni lui Caragiale (de la al cărui "simt enorm și văz monstruos!" se revendică, preluând de regulă doar "monstruosul!") își iubește personajele (sau cel puțin așa lasă impresia)! Iar acestea, ca mai



Olimpia Melinte în *Cele ce plutesc*

tot filmul de altfel, îl răsplătesc pe măsură, reabilitându-l după o (prea) bogată listă de eșecuri.

Ca de obicei în filmele lui Daneliuc actorii își îndeplinesc cu prisosință datoria. Îmi amintesc aici doar pe: Valentin Popescu, în sfârșit un rol pe măsura talentului său - tatăl abuziv și rudimentar în reacții; Liviu Pintileasa, subtil și nuanțat - Romeo, fiul molău, personaj construit fără îngroșări inutile, fără a cădea în caricatură; Olimpia Melinte, un debut de excepție - Magda, nora zgłobie, căreia nu-i chiar displace postura de *Madam Bovary* de tarla; Toma Cuzin, o forță încă mocnită - țigan impertinent și viclean; Mihai Bica, o revelație actricească - săteanul aparent blajin dar care nu ezită să ucidă pentru bani. De remarcat și imaginea lui Dan Alexandru - perfect funcțională, fără a înfrumuseța cadrele dar și fără a le urâți inutil (nu știu cum i-a scăpat lui Daneliuc, Gabriel Kosuth n-a avut atâta noroc la *Legiunea străină*, când întreaga peliculă a fost deliberat tratată de regizor pentru a dobândi o spălăcită culoare galbenă - pentru "autenticitate?!), montajul Corinei Stăvilă - alert, știind când să "taie" și cum să împletească secvențele, muzica lui Petru Mărgineanu - discretă, cu o tușă tristă, scenografia lui Mihai Dorobanțu - decorul devine el însuși personaj, contribuind la conturarea caracterului "partenerilor" săi.

Cele ce plutesc poate fi interpretat și ca o metaforă a României de astăzi: o țară sărăcită, mizeră, hărțuită din toate părțile (mai ceva ca *Marilena* de către bărbați în filmul omonim!), cu oameni puși pe căpătuială, pe câștiguri de mântuială, invadată de țigani, cu o *middle class* destul de răpciugoasă, stăpănită de violență. Poate, dar ar fi păcat! (Chiar dacă așa vrea însuși regizorul-scenarist. A se evita caietul de presă și declarațiile lui Mircea Daneliuc. Important e ce a făcut, nu ce a vrut să facă acesta!) Pe de o parte cred că o interpretare arbitrară i-ar da în modul greșit apă la moară unui regizor căruia *ciné-vérité*-ul îi vine ca o mânășă dar care se ambiționează să metaforizeze ostentativ, găunos și păgubos. Pe de altă parte îmi place să cred că acest film este pur și simplu o dramă, drama unor oameni obișnuiți din noua pătură socială a lumpenilor, o poveste care emoționează și convinge parcă împotriva dorinței lui Mircea Daneliuc.

Fără malițiozitate, așteptările mele de la următorul film al lui Mircea Daneliuc sunt foarte mari. Tot ce-mi doresc până atunci e ca reacțiile pozitive, de vor mai fi existând, să nu-l determine pe încrâncenatul regizor să fie pe viitor mai atent cu povestea și personajele sale: adică să aibă grijă ca nu care cumva acestea să dobândească noimă, să prindă viață și să se comporte de capul lor, respectiv firesc, natural, veridic.



Mircea Daneliuc

colajonări

Iadul e absența femeilor

Alexandru Jurcan

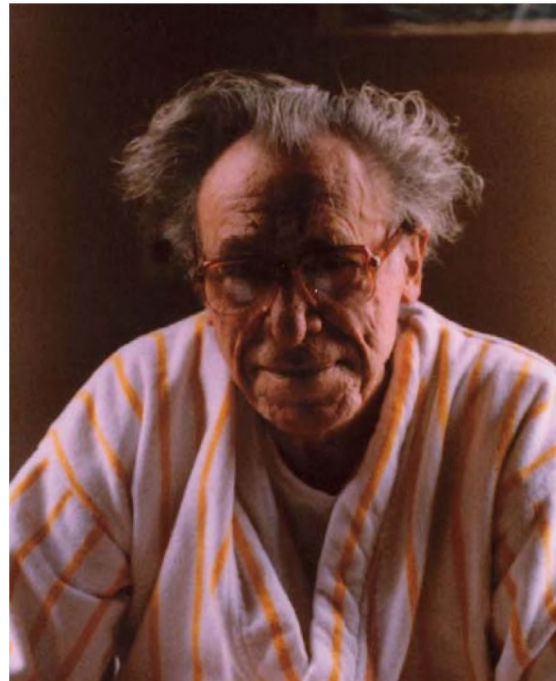
Într-o zi am găsit pe stradă un os mare, plin de țărână, părăsit de toți câinii. L-am ținut în mână, ostentativ, și m-am plimbat astfel pe stradă. Oamenii grăbiți nu îl remarcau. Cititorii superficiali nu au văzut în cărțile lui Charles Bukowski decât vulgaritate. Aparențele... Să nu-ți pui întrebarea cui aparținut osul! Să nu remarci tristețea și solitudinea din textele lui Bukowski...

Revăd filmul lui Marco Ferreri *Conte de la folie ordinaire* (1981), realizat după cartea lui Bukowski *Erecții, ejaculări, exhibiționisme și în general povești despre nebunia obișnuită* (1972). Joacă Ben Gazzara și Ornella Muti. În fond, e viața scriitorului. Ca în filmul *Barfly* (1987) al lui Barbet Schroeder, cu Mickey Rourke și Faye Dunaway. Viața și opera lui Bukowski nu se pot separa. Baruri, fantasmе, sex, vagabondaj, prostituție, depravare, tristețe autodistrugere... Refugiul în alcool devine unica speranță. Scriitorul și-a conceput opera „înconjurat de sticle goale, melancolice, estropiate” – cum afirmă Călin-Andrei Mihăilescu în postfața romanului *Femei* (Polirrom, 2003, traducere de Florin Șlapac). Personajul preferat de Bukowski este scriitorul alcoolic, doritor de femei, care poate plânge uneori din disperarea celui singur, care a coborât în infern. Un mizantrop, un misogyn deghizat, un înrudit cu Casanova, Sade, Don Juan pe alte coordonate. Tot din postfața lui Călin Mihăilescu cităm indemnul scriitorului: „Bea, scrie, f...!”. S-a făcut scriitor ca să nu se scoale devreme, ca să-și respecte pasiunea pentru... alcool. A debutat la 40 de ani și a scris 70 de volume. S-a născut în 1920

în Germania. De la 3 ani s-a mutat în Los Angeles. A fost funcționar de poștă, a scris poezii, a suportat un ulcer deschis cauzat de alcool, a avut mai multe căsătorii.

Iată-l pe Ben Gazzara în filmul lui Ferreri. Un scriitor cu ochelari întunecați care ține conferințe, bând din când în când dintr-o sticlă înfășurată în hârtie. Un fel de pudoare a alcoolului. O s-o întâlnească pe EA, amestec de inger și cocotă. Se vor distruge împreună, neputând ieși din caruselul erotic mecanic. Uneori apare în film o culoare albastră accentuată, ce sugerează o dorință spre spiritual. Duritatea sexuală, tendințele paranoice, voyeurismul, gesturile brutale, promiscuitățile, perversitățile, naturalismul exacerbat, masochismul iresponsabil, replicile curajoase, sexul grotesc, noroiul simțurilor, deziluziile, decăderea – iată forma, aparența. Numai că scrisul lui Bukowski (și Ferreri ține cont de acest aspect) e salvat de vulgaritate și banal prin creionarea frontierei dintre umor și gravitate. Ca în povestirile din *Hot Water Music* (1983) regăsim o speranță ascunsă sub stilul sarcastic și sub umorul negru. La Ferreri e plaja și poezia mării. Chiar poezia pubelelor. „Am luptat împotriva morții sufletului” – șoptește personajul. În ochii femeii regăsim candoare și umilință: „Am făcut asta pentru tine și pentru toată lumea”. O sinucidere ca o revoltă. Oare cei doi decăzuți nu se ridică prin dragoste din Infernul simțurilor?

Marco Ferreri s-a născut în 1928. După studii veterinare, se mută la Roma. A colaborat cu Zavattini și Lattuada. Cred că are afinități cu



Charles Bukowski

Bukowski datorită subiectelor sale sulfuroase. Să nu uităm scandalul din 1973 de la Cannes cu *Marea crăpelniță*. A făcut filme despre decadența societății (nu a evitat nici subiectele scatologice). V-o mai amintiți pe Annie Girardot în *Soțul femeii cu barbă*? Era un animal de circ... Mai apoi, Catherine Deneuve a fost femeia-câine în *Liza*...

Pentru Bukowski, Iadul nu era „celălalt” (subliniază Călin-Andrei Mihăilescu), ci absența femeilor. Grație lor a conceput o proză convingătoare de o grație violentă. ■

Astra Film Festival la zece ani

(urmăre din pagina 28)

care, în concepție, reușește să rămână echilibrat. O mică excepție, finalul. Chiar dacă e o imagine deosebită și chiar dacă e naturală, chiar dacă s-a întâmplat să fie în fața aparatului de filmat, juxtapunerea cerului roșietic la orizont, încărcat cu nori groși deasupra gropii de gunoi, are un simbul apocaliptic în interior și acesta vorbește (e o „spusă” morală imaginea asta); neutralitatea autorilor e fisurată aici. Totuși, *Family 068* rămîne un film bun, care merită Premiul Special al Juriului în competiția *Student*.

Premiul Juriului în secțiunea *Internațională* a fost câștigat de elvețianul Kevin Merz (Elveția) pentru *Glorious Exit*. Fratele vitreg al lui Kevin, Jarreth Merz (frate după mamă) e actor. Trăiește în Los Angeles. Tatăl lui Jarreth e nigerian, iar tradiția nigeriană spune că la moartea capului familiei, cel însărcinat de preluarea destinului familiei e primul fiu născut. Astfel, cu toate că și-a văzut tatăl doar în vreo trei ocazii, Jarreth (treizeci și șase de ani) se trezește însărcinat de familia tatălui său cu organizarea înmormîntării. Nu numai aceasta era problema, frații lui Jarreth și soția tatălui său au nevoie de el pentru a putea accesa conturile decedatului, căci și băncile lucrează după tradiție și nici conturile nici testamentul celui mort nu puteau fi deschise fără semnătura primului fiu. Kevin îl însoțește pe Jarreth în Nigeria. Rezultă un film deosebit, în care un occidental se întoarce spre un teritoriu care îi este în natură, dar care e străin conștiinței sale. Cît privește cheltuielile de înmormîntare și responsabilitatea ducerii la bun

sfirșit a obiceiurilor locale, socoteala de acasă nu se potrivește cu cea din țîrg, așa că pentru Jarreth călătoria nu e lipsită de surprize. Însă oricît de gravă e problema cu care se confruntă eroul filmului, umorul de bun gust nu lipsește, filmul nu ia o mină gravă, ceea ce face ca tot demersul cinematografic al lui Kevin Merz să fie cald și ușor, ca o muzică bună.

Marele Premiu al Festivalului Astra a fost câștigat de *Gandhi's Children*, un film realizat de David MacDougall (Australia). Nu am reușit să îl văd, filmul a fost proiectat o singură dată în festival, într-o dimineață la orele 10, ore la care, de obicei, scriam poveștile zilnice din festival pentru LiterNet. Filmul arată ceea ce se petrece într-un orfelinat din New Delhi, unde trăiesc trei sute cincizeci de copii. Majoritatea copiilor au cazier pentru infracțiuni minore, iar filmul urmărește încercările lor de a reveni pe un drum normal și de a face față provocărilor zilnice din internat. Numai tema și lungimea filmului – 185 de minute – te pot face să te iei cu mâinile de cap și să realizezi că e un proiect extrem de greu de strunit; însă, din cîte mi-au spus prietenii prezenți la Sibiu, filmul e reușit, proiectul e bine legat, nu cade în paranteze inutile (cu toată lungimea sa) și nici nu moralizează, nici nu judecă, doar expune. Din păcate, la fel cum e cazul cu mai toate filmele prezentate la Astra, în afara unei vizite la muzeul cu același nume din Sibiu, unde pot fi văzute filmele prezente în festival, șansele de a găsi aceste pelicule în magazine, pe DVD, sau la televizor sînt aproape nule. De aceea Festivalul e atît de prețios, dezvăluie o formă de cinema extrem de pasionantă și de intensă din punct de vedere intelectual și e singurul loc din România unde e posibilă această întîlnire fără prea multe formalități.

Mi-a plăcut în mod deosebit proiectul lui Leonard Retel Helmrich, autor olandez-indonezian omagiat

anul acesta la Astra. O saga despre familia Sjiamsuddin care acoperă doisprezece ani din viața lor și din viața Indoneziei, căci filmele (primele două terminate – *Eye of the Day* și *The Shape of the Moon*, al treilea încă în lucru) încadrează neconștient viața familiei în peisajul socio-politic larg, unde vedem căderea președintelui-militar Suharto în urma Revoluției Indoneziene din 1998 și trecerea anevoioasă spre democrație. Calitatea principală a lui Retel Helmrich stă în știința de a lucra cu adevărat cinematografic în spațiul filmului documentar: filmele sale sînt pline de tensiune, iar tensiunea vine dintr-un conflict continuu existent în imagine, în ceea ce este filmat și alăturat prin montaj; nu există comentarii din *off* și nici dialog nu prea întînești în filmele sale. Ambele sale filme sînt circulare, sînt ca o spirală care ne poartă printr-o lume colorată și tare zbuciumată, iar la final ne lasă în punctul din care am plecat, însă punctul e acum la un alt etaj; distanța parcursă implică și o evoluție a cunoașterii care, chiar dacă ne întoarce în punctul de origine, răpește toată inocența primară.

Celelalte filme premiate la Sibiu sînt: *Children of Uranium*, Adina Popescu și Iulian Ghervas, Premiul pentru cea mai bună cercetare într-un documentar românesc; *Bird's Way*, Terencsenyi Klara, cel mai bun film românesc; *Against Blood Justice*, Nathalie Rossetti și Turi Finocchiaro (Franța), cel mai bun film european cu subiecte care privesc Europa de Est; *Singing*, Rossella Schillaci (Italia), cel mai bun film european; *Sweetgrass*, Lucien Taylor și Ilisa Barbash (SUA), cel mai bun film, competiția Internațională. ■

110. Jules Dassin

Marius Șopterean

Când în seara zilei de 25 noiembrie 1947, rece și supărător de umedă, la Hollywood s-a instituit „Lista neagră” cuprinzând câteva zeci de nume ilustre, presa americană, care intrase prima în posesia acesteia, încă ezita a se exprima deschis asupra consecințelor unei asemenea decizii. Nimeni nu putea ști ce avea să se întâmple, dar telefoanele au sunat pe toată durata acelei nopți. Marile personalități ale Cetății Filmului erau anunțate prin diferite modalități: telefoane, curieri, scrisori anonime – și totuși acea noapte nu părea a fi una specială. Cum era o zi de sâmbătă, restaurantele, barurile și marile reședințe personale ale celor care au clădit Uzina de Vise fremătau de bună dispoziție.

În fond se terminase războiul iar marele proces de la Nurnberg consfințise acest fapt și pedepsise într-o oarecare măsură vinovații. Acum dușmanul nu mai era Germania ci părea a fi Uniunea Sovietică. Prin urmare, în scurt timp lupta dinafara granițelor Statelor Unite ale Americii s-a mutat în interiorul acestora. Pericolul „comuniștilor infiltrați” (trimiși, desigur, de Moscova!) era imens și prin directiva senatorului Joseph McCarthy trebuiau imediat demascați toți spionii comuniști infiltrați în instituțiile americane. În fond, a fost vorba de o acțiune mascată, *vânătoarea de vrăjitoare* fiind în ultima instanță o abilă campanie prin care au fost eliminați adversarii politici incomozi. Dar această acțiune, epurativă în demagogia ei, a produs o confuzie generală și imense nedreptăți și prejudicii sociale. Mii de americani au fost acuzați că sunt comuniști sau simpatizanți ai comunismului. În această uriașă acțiune abuzivă au căzut victime personalități ale vieții culturale (scriitori, arhitecți, filosofi, medici etc.), ca urmare a unor simple și mincinoase denunțuri calomnioase.

Hollywoodul nu avea cum să scape de sindromul *epurării roșii*. Marile companii de producție cinematografică și-au tradus rivalitatea profesională nu prin calitatea filmelor, nu prin box-office ci, mai degrabă, prin angajarea unor detectivi sau avocați care prin munca lor murdară s-au transformat în adevărați *vânători de vrăjitoare* în interiorul sistemului. Iar acolo unde nu au existat fapte evidente, s-au fabricat dosare și biografii. Aproximativ trei sute de nume (actori, producători, scenariști și compozitori) au fost puse pe lista celor considerați a fi *spioni comuniști*. Un simplu denunț te adăuga pe temuta *black list*. Amintim câteva nume: compozitorul și dirijorul Leonard Bernstein, actorul, regizorul și producătorul Charlie Chaplin, actorul Edward G. Robinson, actrița Dolores Del Rio, scriitorul și scenaristul Dashiell Hammett, dramaturgul Arthur Miller, regizorul Joseph Losey, regizorul Martin Ritt, celebrul interpret de jazz Artie Shaw etc. Acesta a fost și cazul lui Jules Dassin, un harnic regizor secund la câteva din filmele lui Alfred Hitchcock. Istoria spune că acesta ar fi fost turnat chiar de prietenul său, regizorul Edward Dmytryk. Simpla origine rusă a creatorului filmelor *The Naked City* (1948), *Night and the City* (1950) sau *Rififi* (1955) a făcut să fie acuzat ca simpatizant al comuniștilor. Acest fapt a dus la părăsirea de către Dassin pentru totdeauna a teritoriului Statelor Unite, regizorul stabilindu-se în Europa, mai precis în Marea Britanie, la fel ca și compatriotul și prietenul său

Joseph Lossey¹. De altfel, în anii cincizeci, un număr mare de cinești au părăsit Statele Unite ale Americii alegând să se stabilească în Europa și încheind, după mai bine de douăzeci de ani, un tragic și paradoxal flux și reflux al emigrării. Ne referim la acel val de cinești aparținând expresionismului german (producătorul Erich Pommer, regizorul Friedrich Wilhelm Murnau, directorul de imagine Karl Freund etc.) care odată cu amenințarea fascistă au părăsit Germania lui Hitler și s-au stabilit, unii pentru totdeauna, pe continentul american.

Seara zilei de 20 ianuarie 1948 a fost importantă pentru cinematografia americană: premiera filmului de debut al lui Jules Dassin *The Naked City* aducea în cinematograful american ceva cu totul nou. Nu era vorba atât despre un film turnat exclusiv în locații exterioare (străzile orașului New-York splendid filmate de directorul de fotografie William Daniels – recompensat cu un Oscar), cât mai ales de a realiza un film în aparență lipsit de subiect, cu o poveste polițistă mai degrabă banală, cu un pronunțat accent documentarist². Deși nu a fost niciodată recunoscut ca un precursor al cinematografului anti-hollywoodian și al Școlii de la New-York, trebuie să observăm întâietatea și importanța acestui film pentru opera cinematografică înscrisă în acel curent condus de cinești ca John Cassavetes, Shirley Clarke, Jonas Mekas sau Lionel Rogosin. Ultimele cuvinte ale naratorului („Există milioane de asemenea povestiri în orașul fără mască. Aceasta a fost doar una dintre ele”) par a anunța amprenta stilistică a unuia dintre cei mai importanți reprezentanți ai postmodernismului din romanul american, Paul Auster³.

Filmul regizat în anul 1951, *Night and the City* se deschide cu imaginea Londrei văzută în ceață și noapte. De-a lungul câtorva cadre care surprind viața de noapte londoneză se aud următoarele cuvinte ale povestitorului (text rostic chiar de regizorul Jules Dassin): „Această noapte poate fi deseară, poate fi mâine seară, poate să fie în oricare dintre seri. Orașul este Londra...”

Harry Fabian (Richard Widmark) este un bărbat încă tânăr care dorește mai mult decât îi oferă viața de mic trișor, de mic parior veșnic înglodat în datorii. Știe și simte că ziua când va fi *cineva* nu este departe. Dar până și iubita lui, frumoasa Mary Bristol (Gene Tierney), nu-l mai crede. S-a săturat de veșnicele datorii ale iubitelor ei, datorii pe care ea trebuie să le acopere. Dar iată, într-o seară, într-una din sălile de wrestling din pestilențialul Soho, norocul pare să-i suradă lui Harry. El asistă din întâmplare la o confruntare între Kristo (Herbert Lom) – proprietarul tuturor sălilor de wrestling din Londra – și tatăl său, Gregorius (Stanislaus Zbyszko). Acesta din urmă este un vechi și celebru luptător de greco-romane. Ceea ce vede el acolo în Soho i se pare un spectacol deșănțat. Un circ. Este revoltat. Iar promotorul acestui spectacol ieftin este tocmai fiul său. Cum poate un grec să se coboare atât de jos? Totuși fiul încearcă să-i explice tatălui că acum sunt cu totul alte timpuri. Publicul asta cere: wrestling! Pentru asta plătește. Dar tatăl pleacă revoltat. Speculând conținutul acestui dialog Harry Fabian propune bătrânului luptător să-l pregătească pe favoritul său, puternicul *the strangler*, pentru luptele greco-



Jules Dassin

romane. Spiritul acestui sport, în opinia șmecherului Fabian, trebuie reînviat în numele celui mai puternic luptător care a fost vreodată: celebrul Gregorius. Bătrânul luptător de lupte greco-romane este copleșit de laudele auzite. Pare să fie de acord, ideea pare să-i suradă. Îi va arăta el fiului ce înseamnă onoarea în acest sport. Dar pentru asta Harry are nevoie de sală, de bani. Îi va obține de la Helen (Googie Whiters), soția supraponderalului și onctuosului Phil Nosseross (Francis L. Sullivan). În schimb promite femeii o licență care va putea s-o facă să trăiască liber, fără a mai depinde de banii soțului ei. Lucrurile se complică atunci când Phil află de trădare. El știe că îi provoacă femeii repulsie și mai știe că doar averea lui o ține pe aceasta lângă el. Pentru a se răzbuna, Phil și Kristo pun la cale un plan de anihilare a lui Fabian. Toată Londra știe că Harry este un mic escroc iar Kristo nu dorește ca tatăl său, marele Gregorius, să cadă în plasa acestuia.

(Continuare în numărul viitor)

Note:

¹ Înainte de a-și începe cariera în Statele Unite, Joseph Lossey studiază teatrul în Germania la compania lui Bertolt Brecht. În SUA montează pe Broadway piesa *Galileo* avându-l drept co-regizor pe însuși Bertolt Brecht. După ce părăsește continentul american și se stabilește la Londra, începe o lungă colaborare cu un alt strălucit dramaturg, Harold Pinter. Cele mai importante filme realizate de cei doi sunt: *Servitorul* (1963), *Pentru țară și rege* (1964), *Mesagerul* (1971).

² Folosind o tehnică de televiziune (deja foarte în vogă în Statele Unite în acel timp), camera ascunsă, Jules Dassin își surprinde personajele în spontaneitatea lor astfel încât povestea rezultată are un aer extrem de proaspăt, netrucat, nefabricat – filmul *The Naked City* putând foarte bine să anunțe chiar *ciné-verité*-ul.

³ Ne referim în special la romanele apărute între 1985-1986, *Trilogia new-yorkeză* (*The City of Glass*, *Ghosts* și *The Locked Room*).

sumar

agenda		
<i>Ștefan Manasia</i>	3 zile dincolo sau dincoace de Zid	2
editorial		
<i>George Jiglău</i>	Autosabotaj...	3
cărți în actualitate		
<i>Ion Cristofor</i>		
	Un jurnal al bolii	4
<i>Ioan Mușlea</i>		
	Un dicționar de sexologie	5
<i>Horia Bădescu</i>		
	Ion Vlad 80 - Farmecul inteligenței	5
cartea străină		
<i>Vianu Mureșan</i>	Nastler, creatorul execrabil	6
istorie literară		
<i>Ion Pop</i>	Paul Celan, avangardist român	8
<i>Svetlana Maier</i>	Sorin Titel - între sentiment și luciditate.	9
imprimatur		
<i>Ovidiu Pecican</i>	A fost odată un... Prosaque	10
sare-n ochi		
<i>Laszlo Alexandru</i>	Mihail Sebastian pe masa de operație (III)	11
poezia		
<i>Vlad Solomon</i>		14
emoticon		
<i>Șerban Foarță</i>	"Delocul" unei utopii	15
interviu		
	de vorbă cu actorul Liviu Matei	
	"Spectacolul de teatru rămâne în continuare o formă vie de comunicare"	16
puncte de vedere		
<i>Ștefan Andreica</i>	O altă istorie	17
istoria		
<i>Florian Dumitru Soporan</i>	Statul Asăneștilor	19
religia		
philosophia christiana		
<i>Nicolae Turcan</i>	(Răs)timpul credinței	20
<i>Cristian Barta</i>	Conștiință și autoritate în gândirea Papei Benedict al XVI-lea	21
dezbateri & idei		
<i>Sergiu Gherghina</i>	Timpul cunoașterii	22
<i>Ana-Maria Suci</i>	Libertinaj, disidență și obscen în literatura franceză a Secolului Luminilor	23
flash-meridian		
<i>Ing. Licu Stavri</i>	Dialog despre viitorul cărții	25
știință și violoncel		
<i>Mircea Oprea</i>	Războiul cibernetice	26
atelier		
<i>Gabriela Rostaș</i>	Tarohei Nakagawa-Ioan Sbârciu	27
sport & cultură		
<i>Demostene Șofron</i>	Rio de Janeiro sau riscurile asumate ale Comitetului Olimpic Internațional	27
zapp-media		
<i>Adrian Țion</i>	Versuri în Parlament	28
eveniment		
<i>Lucian Maier</i>	Astra Film Festival la zece ani	28
corespondență din Lisabona		
<i>Virgil Mihaiu</i>	Tânără generație de compozitori români în premieră la Musica Nova	29
opera		
<i>Alba Simina Stanciu</i>	Forța destinului	30
in memoriam		
<i>Claudiu Groza</i>	La revedere, panie!	31
teatru		
<i>Alexandru Jurcan</i>	AMIFRAN - mon amour	32
<i>Alexandru Ștefan</i>	Cum era să fie Turandot	32
film		
<i>Ioan-Pavel Azap</i>	Cele ce plutesc	33
colaționări		
<i>Alexandru Jurcan</i>	Iadul e absența femeilor	34
1001 de filme și nopți		
<i>Marius Șopterean</i>	110. Jules Dassin	35
plastica		
<i>Sebestyén György Székely</i>	Despre arta fotografică a lui Tamás Szabó	36

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

plastica

Despre arta fotografică a lui Tamás Szabó

Sebestyén György Székely



Șpre deosebire de pictură sau sculptură, ale căror începuturi se pierd în negura vremurilor și în interpretările mitologice, istoria artei fotografice poate fi destul de bine documentată.

Tamás Szabó și-a început activitatea de fotograf la Cluj, cu aproximativ 60 de ani în urmă și cu aproximativ 110 ani după nașterea oficială a artei fotografice, prin apariția dagherotipiei.

Subliniez faptul că Tamás Szabó este și a fost fotograf clujean, oraș care i-a dat lumii printre altele, pe Carol Popp de Szathmáry, Veress Károly sau Martin Munkácsi. Oraș în care exista o revistă de fotografie încă din anii '80 ai secolului XIX.

Această situație în timpul și spațiul artei fotografice am considerat-o necesară în cazul lui Szabó Tamás, întrucât motivează raportarea sa la fotografie și preocupările sale care acoperă o arie largă de tehnici și tematici.

Această expoziție retrospectivă ni-l prezintă pe Tamás Szabó ca pasionat fotograf explorator, un documentarist implicat în surprinderea transformării permanente a orașului, a satelor cu tradițiile lor, a obiceiurilor oamenilor, a transformării peisajului prin implicarea benefică sau agresivă a oamenilor.

De asemenea, ni-l prezintă pe Tamás Szabó ca pe un fotograf de mesaj, preocupat de problemele profunde ale omului și societății contemporane.

În jurul acestor două moduri de raportare putem să adunăm seriile fotografice realizate de

el în decursul celor șase decenii.

Privind cronologic, putem observa la primele fotografii, cum este excelenta scenă de asfaltare a străzilor, o preocupare pentru surprinderea într-o compoziție puternică a unui moment relevant pentru actualitatea socială. Tot așa, lucrări mai târzii, realizate în plin comunism, cum sunt *Armele păcii* sau *Virtuozul*, ne arată că Tamás Szabó era preocupat de genul de compoziții directe și puternice, specifice fotografiilor constructive, în primul rând ale lui Rodcenko.

Preocuparea pe care aş considera-o ca fiind majoră pentru artist este să redea momente cotidiene, lipsite de tensiunea acțiunii, dar care surprind iconic un anumit mod de viață și devin primordiale. Astfel sunt lucrările splendide care arată prelucrarea pământului. Ele ne par directe pentru că este vorba despre un peisaj rural care ne este și astăzi apropiat, dar prin tăcerea lor monumentală parcă ne strâng inima, aducându-ne aminte că aceste forme pe care le-am crezut eterne sunt pe cale de dispariție.

Consider extrem de autentice aceste lucrări ale lui Tamás Szabó întrucât, printr-un aparent stil documentarist, fără adăugiri tematice sau interpretative, ele reușesc să comunice foarte mult și prin mijloacele simple și directe ale fotografiei.

Asta arată, sunt convins, că oamenii, peisajele fotografiate de Tamás Szabó nu sunt privite, ci sunt trăite.

ABONAMENTE: LA ORICE OFICIU POȘTAL SAU 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.

