

TRIBUNA

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

175



Județul Cluj

3 lei



Ștefana Pop-Curșeu

Eugène Ionesco cel românesc în
viziune occidentală

George Jiglău

Europa e la
mine în casă

Profil de scriitor

Diana Adamek

Claudiu Groza

Teatrul românesc
în fața națiunii

Ilustrația numărului: Valovits László

www.revistatribuna.ro

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE 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

bour



2

primim la redacție

Cronica unui plagiat

Dinu Bălan

Familiaarele deja anomalii sociale și politice din spațiul românesc se răsfrâng grotesc în cultură, iar dreptul la proprietate intelectuală e încălcat cu bună știință, date fiind deficiențele unui sistem cu puțină miză socială și priză la publicul larg. Derapajele și furturile intelectuale încep să invadeze zona cercetării științifice, caracterizată altminteri de seriozitate, rigoare, farmec auster și noblețe.

Cărțile de critică literară au devenit „cenușăresele” acoperite de funinginea trudei. De aceea, se cuvine o recunoaștere față de autorii lor, adevărați salahori, nerecompensați pe măsură cu laurii gloriei publice.

În acest orizont de așteptare, am primit cu justificată curiozitate apariția unei cărți monografice *Romulus Zaharia. Istorie. Viață. Adevăr* sub semnăturile lui Ion Căliman și Maria Mateșescu (editura Nagard, Lugoj, 2009), mai ales că operele acestui scriitor, demnă de a fi recuperată în spațiul literaturii române contemporane, i-am dedicat în februarie 2008 o lucrare de licență intitulată *Opera lui Romulus Zaharia* (coord. șt.: prof. univ. dr. Ion Pop) și mai multe cronici literare în revistele de specialitate.

Este un loc comun faptul că stilul metaforic, presărat de ornamente poetice, este dificil de imitat. Surpriza de proporții a constat în faptul că autorii de mai sus au încercat să recupereze memoria lui Romulus Zaharia, nu prin muncă și prin metode academice adecvate, ci printr-un furt inimaginabil. Fără niciun accept, mi-au fost inserate o postfață și o prefață la romanele *Ephia în stil valah*, respectiv, *Anotimpurile unei țigănci*, apărute în 2003 la aceeași editură, cuvânt cu cuvânt și virgulă cu virgulă, autorii amintindu-și sursa de *copy-paste* la două-trei pagini, fără ghilimelele de rigoare și fără normele minime și respectul citării surselor. În total, aproape douăzeci de pagini neschimbate cu o iotă. În acest fel, orice amator în România poate scrie o carte inserând articole de pretutindeni, „citând” ocazional și încălcând grosolan copyrightul.

Nerușinarea și sfruntarea autorilor nu se opresc aici. Lucrarea de licență a subsemnatului a fost măcelărită cu sânge rece. Toate referințele bibliografice, ideile, informațiile și interpretările critice de adâncime din lucrarea de licență s-au scurs miraculos în această carte, prin mâinile abile ale acestor „făcători” de critică literară, unul dintre ei cu doctoratul luat (mă întreb în ce?), fără nicio referință la sursele reale. Au rămas intacte fraze provenind din lucrarea științifică susținută la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca, pe care autorii le consideră simple „coincidențe”. Ca probe incriminatoare, în carte se află câteva citate din scrisorile particulare ale lui Romulus Zaharia adresate subsemnatului, din arhiva mea personală, nepublicate încă și utilizate parțial în lucrarea mea de licență, reproduse însă sub semnătura lor – pe care ei susțin că le-au reținut întocmai (sic!) în discuțiile lungi cu romancierul din perioada în care acesta se mai afla în viață. În evidentă sărăcie spirituală a autorilor acestui volum, capitolul *In memoriam*, închinat scriitorului trecut în lumea celor dreți, îmi utilizează nu atât ideile, cât și

ION CĂLIMAN MARIA MATEȘESCU



ROMULUS ZAHARIA
ISTORIE, VIAȚĂ, ADEVĂR

NAGARD
LUGOJ 2009

ESEURI

sentimentele proprii, cu o trimitere doar la final către articolul jecmănit din revista clujeană *Tribuna* (16-31 oct. 2006) pe care l-am scris după moartea lui Romulus Zaharia din 28 iunie 2006. Trimiterea ordinară și procedeul *copy-paste* (la modă pentru acești aspiranți la critica literară) înseamnă un jaf ordinar, în disprețul normelor simple ale citării surselor, astfel încât totul pare scris în numele lor personal, eu fiind expedit la index, nemeritând nici măcar sărmanele semne ortografice de rigoare.

Așadar, monografia *Romulus Zaharia. Istorie. Viață. Adevăr* este nu atât o pastişă, cât un furt oribil de proprietate intelectuală, survenit în aceste vremuri „neașezate”, cu referire la un scriitor care a iubit și a consemnat cu patimă grea istoria contemporană (v. romanul *Ademenirea*). Înainte de convenita așezare în drepturile legale, avertizez opinia publică despre pericolul acestui tip de frustrare intelectuală, în căutarea unor onoruri și a unei recunoașteri publice, în disprețul total al muncii oneste și al normelor tradiționale din arealul cercetării științifice.

Europa e la mine în casă!

George Jiglău

România intră în al patrulea an ca membru al Uniunii Europene. Momentul 1 ianuarie 2007 este acum atât de îndepărtat că opinia publică, mass media, partidele politice abia își mai amintesc de pasiunile enorme pe care le năștea subiectul integrării în anii de dinaintea ei. Puțini își mai aduc aminte de febra care cuprinsese România în 2004, când exista o presiune enormă pentru finalizarea negocierilor de aderare în timp util, astfel încât să putem spera că vom adera în 2007. Astăzi, ne-am putea uita deja în urmă și am putea analiza ce am realizat de când suntem membri în Uniunea Europeană, dacă ne-am asumat obligațiile de membri, dacă ne-am însușit valorile pe care le presupune apartenența la UE, dacă am profitat la maxim de oportunitățile care ne-au ieșit în cale.

Răspunsurile la o asemenea analiză cu siguranță că nu ne-ar avantaja, dar ne putem conștientiza cu faptul că o astfel de analiză este acum imposibil de făcut. Pentru autoritățile române și în egală măsură pentru români, calitatea de membru al Uniunii este văzută strict din perspectivă financiară: câți bani trebuie să dăm, câți bani ne alocă ei, câți am fost în stare să folosim, ce să facem ca să folosim mai mulți în viitor etc. Uniunea Europeană este văzută în continuare ca un „altcineva”, cu care, în cel mai bun caz, purtăm un dialog. Uniunea nu a fost internalizată la nivelul autorităților sau la nivelul cetățenilor. Nu suntem conștienți de faptul că România este de trei ani membru cu drepturi depline al UE și că suntem pe picior de egalitate cu toate celelalte 26 de state membre, fie că vorbim despre Malta, Italia sau Germania. Din acest motiv, atitudinea românilor este una de supus, similară celei din anii în care teritoriile ale României erau parte a unor mari imperii. Știm că undeva departe se decid anumite lucruri pentru noi, doar că acum pornim de la premisa că trebuie să fie lucruri bune, că doar de-asta ne-am chinat atât să ne integrăm, și că din când în când mai suntem și noi întrebați ce părere avem despre una sau alta, fie la alegerile europarlamentare, fie pe la vreun consiliu.

Primul pas spre schimbarea acestei situații este conștientizarea faptului că Uniunea Europeană nu mai reprezintă o chestiune de politică externă, ci una internă. Pornind de la un nivel mai abstract, valorile pe care ni le-am asumat atunci când ne-am exprimat clar dorința de a deveni membri și atunci când am semnat Tratatul de Aderare trebuie conștientizate, asumate și respectate de fiecare dintre noi. Aceste valori nu trebuie să rămână un fel de poveste frumoasă de care să ne amintim în momente de exaltare națională, ele au o față cât se poate de concretă. Vorbim aici despre respectul deplin al drepturilor omului, despre respectarea libertății de exprimare, a libertăților publice, despre toleranță și respect, în primul rând față de propria persoană. Desigur, acestea sunt valori universale, nu au fost inventate odată cu Uniunea, însă sunt lucruri de la care trebuie să pornim atunci când vorbim despre „comportament european” sau „societatea europeană”, altminteri astfel de sintagme rămân pure clișee.

Trecând la nivel instituțional, faptul că România consideră Uniunea Europeană drept un

partener extern reiese din modul în care este organizată gestiunea afacerilor europene în Guvern. Pe de o parte, avem un Departament al Afacerilor Europene, care are atribuții tehnice, care poartă negocierile și păstrează relațiile curente cu instituțiile europene, dar care nu are nicio atribuție de comunicare cu publicul sau de decizie politică. Atribuțiile de comunicare revin Ministerului de Externe, în subordinea căruia există o altă direcție care se ocupă de relații bilaterale cu Uniunea Europeană. Deciziile politice asupra pozițiilor pe care le adoptă România la întâlnirile șefilor de stat și de guverne revine președintelui, prim-ministrului și ministrului de externe. La nivel local, în special în mediul rural, singura percepție care există asupra Uniunii Europene este aceea că ea reprezintă o posibilă sursă de bani pentru mici proiecte de infrastructură locală, fără a conștientiza (la nivel de autoritate) implicațiile majore pe care le are apartenența la Uniune asupra agriculturii și a activităților adiacente, printre altele. Nivelul de consultare dintre ministere și autoritățile locale pe chestiuni care derivă din regulamentele și directivele europene este foarte scăzut.

Un alt nivel, poate cel mai important, al calității noastre de membri ai UE răzbate rar în mass media română, de cele mai multe ori sub formă anecdotice. Este vorba despre acele așa zise „standarde europene” în chestiuni care pot părea triviale, însă au cel mai mare impact asupra vieții noastre de zi cu zi. Cu toții am auzit despre reglementările în materie de dimensiune a castraveților sau a roșiilor, despre brevetarea cârnaților de Pleșcoi, despre obligativitatea de a înlocui becurile cu incandescență cu cele pe bază de halogen sau despre uciderea „blândă” a porcilor. Acestea sunt cele care ar trebui să primească cea mai mare atenție din partea jurnaliștilor și a opiniei publice. Nu sub o formă



anecdotică sau care să transmită un mesaj cu substrat negativ la adresa Uniunii, ci din perspectiva procesului de adoptare a unor astfel de reglementări. Românilor trebuie să li se dea și explicații atunci când sunt anunțați că roșiile trebuie să se încadreze în anumite dimensiuni: ce instituție a inițiat această procedură, ce instituție a amendat această propunere, cine trebuie să o aplice în România, la nivel guvernamental și local, care sunt cauzele pentru care s-a gândit cineva că ar trebui să fie introdusă o asemenea reglementare și mai ales ce efecte are asupra românilor, care sunt constrângerile asupra celor care cultivă roșiile care nu se încadrează în aceste dimensiuni și avantajele celor care aleg să respecte noile reguli. Repetarea acestui exercițiu de către mijloacele de informare ar educa populația și ar ajuta-o să înțeleagă cum funcționează Uniunea Europeană. Astfel, românii ar conștientiza că sunt cetățeni ai Uniunii și că acest lucru are efecte concrete în viețile și în casele lor.

Din nefericire, presa din România și-a pierdut capacitatea de a-și exercita rolul de educare a populației și de a acționa ca un filtru al informațiilor. Jurnaliștii români, cu puține excepții, sunt captivi în capcanele întinse de politicieni autohtoni de cea mai joasă speță, care știu că orice declarație, oricât de stupidă, va fi preluată și difuzată către opinia publică. Chiar perspectiva pe care o are presa asupra Uniunii Europene coincide cu cea a autorităților. Jurnaliștii care acoperă subiectele europene sunt încadrați la secțiile de politică externă ale publicațiilor sau televiziunilor, perpetuând astfel ideea că Uniunea reprezintă ceva „din afara” României. În plus, chiar și jurnaliștii care doresc să acopere teme europene cu bună credință fie nu au un nivel suficient de informare, fie nu reușesc să își scrie articolele suficient de bine pentru a-și convinge șefii să le publice. Situația devine și mai dramatică în preajma alegerilor, când toate partidele încep să prezinte Uniunea ca pe o vacă de mulș fonduri europene. Presa intră în acest joc păgubos, iar clișeele la adresa UE se perpetuează.

Așadar, o analiză profundă a prestației României ca membru UE este imposibilă în acest moment, deoarece încă nu conștientizăm pe deplin ce presupune această calitate, prin urmare nu știm exact la ce să ne raportăm într-o astfel de analiză. Doar după ce vom trece printr-un proces real de transformare, în sensul celor prezentate mai sus, ne vom așeza cu adevărat la aceeași masă cu celelalte state membre și vom începe să contăm, să influențăm procesul decizional și să valorificăm oportunitățile care derivă din calitatea de membru, din poziția de a șaptea țară ca populație a UE. Doar după o astfel de transformare, la toate nivelele statului, putem spera la o coerență a discursului României față de UE - care acum are de suferit după fiecare rând de alegeri -, iar cetățenii români să poată deveni cu adevărat cetățeni europeni.

cărți în actualitate

Complexul carapacei

Octavian Soviany

Diana Geacăr
frumusețea bărbatului căsătorit
 București, Editura Vinea, 2009

Textele Dianei Geacăr din volumul *frumusețea bărbatului căsătorit* înfățișează tribulațiile unei ființe solitare într-o lume ostilă și rece, unde toate canalele de comunicare sunt blocate, iar fiecare obiect a devenit sursa unei posibile agresiuni sexuale: „Unde ai vrea să ajungi, domnișoară?// Într-un spațiu în care/ nu mai vrea nimeni. Într-un spațiu în care/ privirile libidinoase n-ajung. Cu o privire de gheață (sper)/ cer două cutii de bere, întind banii, desfac frigiderul,/ mândind după ele (oh, se vede/ ceulita, ah, celulita! Ce știu eu despre ea?/ le iau una câte una, mântorc și spun răspicat mulțumesc./ Și apoi nimic. Am așteptat fluierături. Nimic. Doar ceva care/ se adună, se mișcă undeva la îndemână,/ în piept, în cap, în burtă. Ceva care râde în hohote, din ce în ce/ mai tare./ Ai rămas singurică iar. Ai rămas iar singurică” (*Obiecte pierdute*).

Este vorba de un univers al afectelor glacialitate, de o dezarmantă indiferență, traversat de fârturi pe jumătate reificate, unde totul funcționează după legile corporației, astfel că automatismele cotidiene, rutina de zi cu zi a jobului, relațiile cu șeful discreționar (noul dumnezeu al unei umanități înhămate la angrenajele eficienței) devin în cartea Dianei Geacăr tot atâtea teme poetice: „Încet-încet, brief-urile și paharele de plastic se adună/ pe biroul meu. Iar în calculator,/ mailurile șefului, pe care le poate vedea/ toată agenția. Se știe că Domnul poate intra/ în calculatoarele noastre și chiar o face./ Îmi imaginez că asta e singura plăcere a lui./ Și chiar este./ Și chiar este/ îngrijorat de ceea ce vorbesc angajatele lui/ pe messenger. Eu îl plimb/ pe situri literare, prin căsuța mea/ de mail. După ce termin de scris articolele despre/ diete de slăbire, ciuperci, contracepție la menopauză,/ urzica, un ajutor bun la toate!, și altele/ - din ele îmi plătesc terapia/ și-am atașat ceva) -/ii las documentele deschise, ca să nu mai piardă timp” (*Atașamente*, 3). Așa cum e lesne de observat, aici realul a fost substituit aproape în totalitate de virtual, poemul a devenit mail, lanțurile inter-umane, invocate odinioară de Peniuc sau Urmanov, sunt înlocuite insidios de rețelele internetului, prin care nu mai circulă decât frig. În consecință, paginile Dianei vor mărturisii acum despre o nevoie organică de căldură și de tandrețe, vor invoca apropierea, atingerea: „Toată seara i-am urmărit cu privirea trupul slab și rătăcit,/ imaginându-mi lucruri pe care/ în mod normal nu vreau să le recunosc./ Și, când a venit lângă mine, în sfârșit și/ ca din întâmplare/în timp ce discutam cu altcineva,/ mâna mea// a intrat pe sub tricoul lui și/ i-a mângâiat spatele: moale, cu un pic de puf// (...) Apoi m-am gândit mai bine, el/ și-a desfăcut haina și eu am intrat./ Din când în când, ne îndepărtăm puțin, dar/ numai puțin,/ cât să ne uităm unul la altul, plini de uimire,/ cât să mai luăm o gură de aer,/ ca și cum ne-am fi pregătit să vorbim” (*frumusețea bărbatului căsătorit*, 1). Dar povestea cuplului „clandestin” din ciclul care dă titlul volumului are caracterul unei relații incerte, erosul Dianei Geacăr este unul „clădit pe nisip”, se plasează în permanență sub semnul „catastrofei” potențiale, în timp ce bărbatul se

transformă tot mai mult într-o sursă de frig, care fascinează, dar și neliniștește, din cauza măștii sale impenetrabile: „L-am urmat ca și cum aș fi avut un plan,/ am pus multe întrebări, pentru că/ trebuia să par calmă. Abia spre seară/ vocile au tăcut. Probabil că a mai fumat,/ eu am mai băut apă minerală./ Mergem la culcare a mai spus// și că va dormi în altă cameră./ În cămașa de noapte cu lalele portocalii/ ghemuită într-un luminis/ pe mochetă/ am înghețat:/ nu se poate nu se poate nu se poate nu se mai poate așa” (*frumusețea bărbatului căsătorit*, 4). Astfel că romanul de dragoste devine „singurătate în doi” și în cele din urmă coșmar, iar locul bărbatului în carne și oase este luat progresiv de o fantasmă onirică, proiecție umanoidă a morții: „Tot mai des mă îndrept spre un bărbat/ îmbrăcat în negru, de fapt întunecat/ - de parcă și-a tras un sac peste cap -/ cu o viteză uimitoare/ (probabil călătoresc prin aer)/ și, când aproape că m-a simțit și vrea să se întorcă,/ mă trezesc brusc, transpirată” (*frumusețea bărbatului căsătorit*, 5). Prezența angoasantă a „omului negru” duce la conversiunea atracției erotice în dorință de moarte - dorință care, la Diana Geacăr, e totdeauna în legătură cu un soi de complex al carapacei, ținând de invocarea obsesivă a învelișurilor protectoare ce sugerează nevoia de căldură și de protecție, dar trimite, în același timp, către imaginea mormântului și către schemele înhumării: „Am ajuns destul de repede pe canapea./ Oare ar vrea să mă învelescă?/ Să-și vadă de treabă și eu/ să stau așa nemișcată./ Doar să aibă grijă să nu se apropie/ de mine/ Ei/ să nu-mi rânjească în față, așteptând să cedez” (*frumusețea bărbatului căsătorit*, 7).

Eșecul erotic și thanatofilia nu vor face decât să catalizeze sentimentul singurătății care devine autism și antrenează oroarea de mulțimile gregare sau de privire celorlalți (care pentru Diana Geacăr reprezintă cu adevărat infernul), dar și obsesia îngropării de viu: „Îmi amintesc visul în care eram închisă/ sub niște scânduri, ciocurile negre/ tăiau lemnul în dreptul feței, iar eu încercam/ să acopăr spărturile cu palmele” (*Somnul de după masă*). Principala formă de evaziune dintr-o reali-



diana geacăr

frumusețea
bărbatului
căsătorit

editura vinea

tate ostilă și indezirabilă va fi acum visul, așa că, spre finalul volumului, locul poemelor confesive va fi luat de dioramele fabuloase și de peisajele onirice, care, în ciuda aerului lor grațios, păstrează mereu detalii neliniștitoare: „Deasupra caselor, unde știai că ai fost,/ cândva și înainte să pleci, câmpul,/ se involburează particulele cărămizii./ Îți arată și ea vârtejul, apoi tornada/ devine tot mai cuprinzătoare și ea/ îți spune ceva esențial, ceva despre tine, dar tu suflă în cafea cu uimire,/ pentru că oricum nu auzi atunci/ când lucrează fluturile, iar/ de sub casa de vizavi tocmai s-a ridicat/ o făptură cu pălărie și pantofi rubinii” (*Fluturile și pantofii purpurii*).

Capabilă astfel să poetizeze pe mai multe registre, trecând cu nonșalanță de la lirica de notație la lirica de viziune, posedând o admirabilă știință de a „tăia” versul care se încarcă astfel de potențial energetic și dramatism, astăzi Diana Geacăr pare să justifice entuziasmul cu care Adrian Urmanov îi saluta, în 2005, cartea de debut. De atunci poezia ei a câștigat în substanță și profunzime. Mai mult decât în *bună eu sunt diana și sunt colega ta de cameră*, unde autoarea păcătuia poate printr-un exces de prozaizare, astăzi ea ne apare ca o poetă împlinită sau, oricum, aproape de împlinire.

ASTRA și cultivarea limbii române

Gabriel Vasiliu

Teodor Ardelean, 2009, *Limba română și cultivarea ei în preocupările ASTREI* Editura Limes, Cluj-Napoca, 283 p. (colecția Paradigme).

Oteză de doctorat se validează prin publicarea ei. Această idee, credem, este valabilă, mai ales, în domeniul studiilor umaniste și nu numai. Cartea semnată de Teodor Ardelean se încadrează în acele studii care, din start, dovedesc că nu sunt subiecte epuizate, cercetări definitive la care nu se mai pot adăuga noi informații, noi comentarii. Autorul și-a propus, de la început, să completeze și să reinterpreteze unele idei deja dezbătute de alții cu mai mult sau mai puțin timp înainte, e vorba de Eugen Hulea (în 1944), G. Preda (1944), Pamfil Matei (1986). Am lăsat la finalul listei cele trei volume intitulate semnificativ „ASTRA ieri și azi. Realizări și perspective”, vol. I (2000), vol. II (2003) și vol. III (2005). Au apărut la Baia Mare având ca și coordonatori pe profesor dr. Gh. Pop și Teodor Ardelean, la acea vreme doctorand. Toate volumele menționate sunt prezente în capitolul XV – bibliografie, de fapt, o bibliografie selectivă și, ca orice capitol de genul acesta, se caracterizează printr-un subiectivism pornit din informația autorului. Volumele semnate împreună cu profesorul Gh. Pop dovedesc că subiectul „ASTRA” a fost o permanentă preocupare, de cercetare riguroasă desfășurată pe parcursul mai multor ani. Un argument în plus pentru un calificativ pozitiv volumului pe care-l prezentăm.

Pamfil Matei (titlu: *Asociațiunea Transilvană pentru literatura română și cultura poporului român [ASTRA și rolul ei în cultura națională [1861-1950]]*) se oprește cu cercetările la mijlocul

secolului trecut, autorul cărții de față se extinde până în zilele noastre. Volumul este structurat pe 14 capitole bine chibzuite atât ca informație cât și ca redactare, toate având în centrul atenției... *limba română*. Simpla enumerare certifică cele de mai sus afirmate: I. – Introducerea sau Limba înainte de toate și în toate, II. – Preliminarii, III. – Unitatea limbii și unitatea națională, IV. – Elite astriste preocupate de problemele teoretice și practic-aplicative ale limbii române, V. – Limba română și cultura populară, VI. – Limbă și cultură prin bibliotecă, VII. – Cultivarea limbii române prin teatru, VIII. – „Enciclopedia” lui Corneliu Diaconovici și limba română, IX. – Contribuția ASTREI la lupta împotriva neștiinței de carte sau Bătălia împotriva analfabetismului, X. – Limbă și cultură prin „școlile țărănești”, XI. – Cultivarea limbii române prin articolele și studiile din Revista TRANSILVANIA, organul de presă al ASTREI: 1) Revista *Transilvania*: apariție, program, problematică, 2) Problematicele limbii române literare în Revista *Transilvania*. Lupta pentru stabilirea și aplicarea unitară a ortografiei, XII. – Preocupări actuale ale ASTREI privind problemele limbii române, în colaborare cu Filiale ale Academiei Române; XIII. – Încheiere. Capitolul XIV. cuprinde șase anexe, care sunt o dovadă de necontestat a importanței ASTREI pentru cultura română. ASTRA nu numai că a precedat Academia Română; după înființarea ei a fost de un real ajutor în multe din sarcinile propuse de Înalțul For. Mulți aștrști fiind academicienii de mare prestigiu. (Anexa 1 – Adunările generale ale ASTREI, Anexa 2 – Președinții ASTREI, Anexa 3 – Membrii de onoare ai ASTREI și anul alegerii lor, Anexa 4 – Fruntași ai ASTREI – membrii ai Academiei Române, Anexa 5. Adunările generale

ale societății pentru fond de teatru românesc în perioada 1870-1914 și personalitățile care s-au implicat, Anexa 6 – Fapte și evenimente culturale de referință din teritoriile locuite de români, petrecute în perioada imediat premergătoare înființării ASTREI și în anii scurși până la Marea Unire din 1918. În anexele 5 și 6 autorul se oprește la 1914 și 1918, prin aceasta dovedind că este partizanul segmentării ASTREI în două perioade distincte: una până la Unire și alta după 1 Decembrie 1918. Toate capitolele, împreună cu anexele, impun volumul ca pe un veritabil instrument de lucru pentru istoria culturologiei române, fiind de un real folos profesorilor, cercetătorilor, studenților, tuturor celor interesați de limba română și istoria ei. Prin scrisul lor, fie că au fost profesori, învățători, teologi, juriști au servit cauza națională cât și cea socială a poporului român; articolele, studiile, cărțile sunt documente de neprețuită valoare păstrătoare ale unui tezaur de idei și sentimente avansate. Volumul beneficiază și de o pertinentă prefață semnată de profesorul universitar dr. Victor V. Grecu, intitulată semnificativ

„O enciclopedie consacrată ASTREI”. Un rezumat sau chiar două în limbi de circulație ar fi fost de un real folos și cercetătorilor străini interesați de istoria gândirii lingvistice românești.

O prezentare a unei cărți bogate în informații, care se întinde cu cercetările pe o perioadă atât de îndelungată și care a presupus un volum de lucru apreciabil, nu poate să se încheie fără un citat, al unui aștrist, edificator „Asociațiunea este produsul deșteptării și al entuziasmului național care a produs concordia și buna înțelegere între frați” (Iarion Pușcariu – 1901).

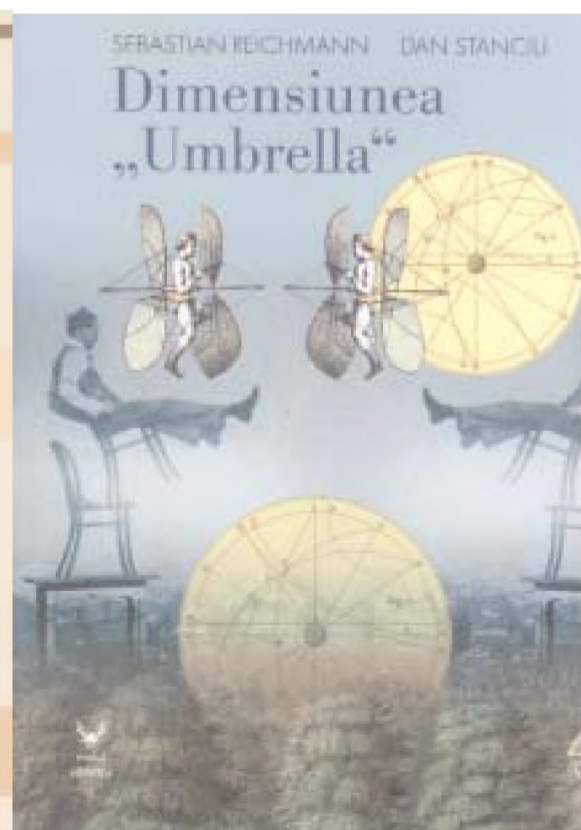
Teodor Ardelean posedă harul curiozității îndreptate spre cercetările lingvistice, oprindu-se acolo unde realitățile și adevărurile științifice își fac drum prin desișul controverselor.

Creșterea malului albastru

Unul dintre gesturile superbe ale crizei noastre economice, tot mai adânci, este și inițiativa editurii ART din toamna lui 2009. ART propune o colecție de poezie (română și universală) intitulată „Malul albastru”, dintru început aflată sub patronajul magului Gellu Naum. Prezentarea grafică, semnată astă dată de Dan Stanciu, este – așa cum editura ne-a obișnuit – elegantă, ba chiar fastuoasă.

Primele două titluri publicate, *Adora* de Iulian Tănase și *Dimensiunea „Umbrella”* coproducție Sebastian Reichmann – Dan Stanciu, ne-au făcut deja curioși & pofticioși. De la poemele nostalgice, puternic erotizate și cumva imponderabile, scrise de Iulian Tănase în *Adora*, la jocurile stil „cadavre exquis” din *Dimensiunea „Umbrella”*, colecția recuperează, filtrează și relansează spiritul supraréalist, *starea aia care pulsa odinioară atât de bine la Paris și la Comana*.

Două cărți scrise de trei „sectanți” de lux, propovăduitori ai eticii (și esteticii) surrealiste. Ar sta, altfel, bine în traista unui Moș Crăciun costumat într-o rochie curcubeiană. (Șt.M.)



centenar Eugene Ionesco

Eugène Ionesco cel românesc
în viziune occidentală

Ștefana Pop-Curșeu

Cu ocazia centenarului Eugen Ionescu, Editura Casa Cărții de Știință și Uniunea Scriitorilor filiala Cluj au lansat în octombrie 2009, în prezența autorului spaniol Mariano Martín Rodríguez, binevenitul studiu: *Ionesco înainte de La Cantatrice chauve. Opera absurdă românească*. Apărut în frumoasa traducere a Iuliei Bobăilă, volumul își propune o mai nouă, mai completă, dar liniștită dezgropare a trecutului literar românesc al acestui „maestru universal al absurdului”. Pornind de la constatarea evidentă a faptului că în Occident se cunosc prea puține lucruri despre tot ceea ce a precedat literatura de succes a lui Eugen Ionescu, „atât din punct de vedere al influențelor pe care le-ar fi putut suferi în timpul formării sale literare cât și al semnalelor privind opera sa ulterioară, prezente deja în opera scrisă în limba paternă”, M. M. Rodríguez urmărește firul biografic românesc al tânărului scriitor în formare, subliniind din nou zbuciumul creativ al acestui *entre-deux* în care se afla prins Ionescul de dinainte de 1949. Nu întâmplător, primul capitol se intitulează: *De la Eugen Ionescu la Eugène Ionesco*, următoarele fiind consacrate analizei aprofundate a operelor *Englezește fără profesor* și *Sclipiri*, abordate din aceeași perspectivă a criticului dornic să scoată la iveală importanța rolului jucat de aceste prime scrieri „absurde” în evoluția ulterioară a dramaturgului.

Deși apărut în spaniolă încă din 2008, studiul lui M. M. Rodríguez răspunde indirect tocmai acelor afirmații lipiste de fundament ale lui Marie-France Ionesco, care au suscitât mai multe reacții în lumea culturală românească, cum că Eugen Ionescu nu ar fi (și) un scriitor român, ci doar unul francez, un scriitor care ar fi optat de la bun început doar pentru limba în care avea să cunoască notorietatea planetară.

După Alexandra Hamdan, Mariana Șora, E. H. Van der Linden, Marta Petreu și mulți alții, criticul spaniol reia într-o primă fază, anumite elemente semnificative din viața, activitatea literară și poziționarea politică ionesciană, urmărind însă cu precădere „atitudinea” tânărului scriitor și publicist adoptată împotriva literaturii angajate, împotriva clișeelelor și a prejudecăților critice și culturale care determină evaluarea unei opere literare și nu numai. Faimosul și savurosul *Nu* ionescian, precum și fragmentele publicate din neterminata *Biografie a lui Victor Hugo*, cronicile românești și scrisorile trimise din Franța prietenilor săi, constituie suportul analizei. Astfel, de exemplu, dintre cele trei *intrezzo-uri* prezente în volumul de debut al lui Eugen Ionescu, interesul lui M. M. Rodríguez cade asupra celui din urmă, care sub numele de *Trifoiul cu patru foi*, pare să fie „singurul exemplu cu tentă absurdă din opera ionesciană anterior ansamblului format de *Englezește fără profesor* și *Sclipiri*”. Și totuși acest episod de sine stătător, care nu are aparent nimic de a face cu anti-critica din *Nu* – și care relatează absurdă catastrofă mondială generată de polemica iscată între oamenii de știință ai planetei pe motiv că existența unui trifoi cu patru foi este nejustificată din moment ce planta se numește *trifoi* – e un eșantion de „*istoriografie absurdă* de mare originalitate și straniețate”, care nu va fi însă dezvoltată

ulterior de către autor. Anumite elemente specifice discursului oamenilor politici din *Trifoiul cu patru foi* vor putea fi regăsite în raționamentele și schimburile de replici dintre soții Martin și Smith, însă nu și genul istoriografic întors pe dos practicat în acest mic *intrezzo*.

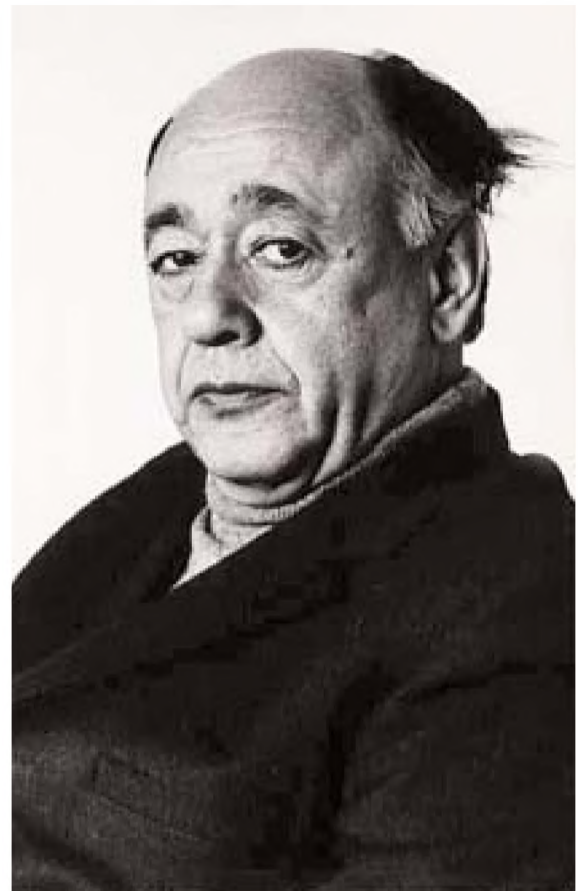
Istoria, ne lasă să înțelegem M. M. Rodríguez, avea să fie în continuare trăită în toată absurditatea sa monstruoasă de către E. Ionescu în momentul ascensiunii legionare în politica României interbelice, eveniment care îl va face să se întoarcă înspre Franța, acolo unde nu se va mai simți izolat din punct de vedere ideologic, așa cum o afirmă el însuși într-un interviu din 1991. Și, într-adevăr, scrierile ionesciene dinaintea de *Cântăreața cheală*, dovedesc faptul că preocuparea scriitorului pentru ceea ce se întâmpla pe plan politic și cultural în România a fost continuă. De altfel, această „trăire” a absurdității istoriei se leagă și de faptul că tânărul Ionescu a renunțat târziu, și după multe peripeții (carieră diplomatică de atașat cultural, condamnarea la 11 ani de închisoare pentru ofensă adusă armatei și națiunii, în 1946) să-și mai câștige un loc printre scriitorii români.

Împletirea dintre temerile și speranțele socio-politice pe de o parte și interesele literare ionesciene pe de altă parte este foarte atent urmărită și scoasă la iveală cu finețe de către criticul spaniol pe tot parcursul primului său capitol. Demers ce clarifică afirmația mai mult sau mai puțin ironică a lui Ionescu din dedicația făcută lui Oscar Lemnaru, în momentul trimiterii textului *Sclipiri*, în țară, spre publicare, în august 1946 (publicare ce nu a avut loc, după cum bine știm):

„Îți scriu acum ca să-ți spun că, în urma sancțiunii ce mi s-a oferit, am găsit prilejul să reflectez asupra cazului meu ca în propria mea oglindă și am ajuns astfel, după mai multe demersuri, la convingerea că totul nu e decât o parabolă. Și fiindcă „cui pe cui se scoate”, după cum ne învață tehnica poporului român, am scris și eu următoarele parabole pe care le-am intitulat *Sclipiri*, așa cum li se potrivea mai bine.”

Ce sunt aceste *Sclipiri*, strâns legate de prima piesă de teatru al absurdului din cariera ionesciană, *Englezește fără profesor*, și despre care nu s-a vorbit aproape deloc în istoria literaturii române, fiind publicate abia în 1998 în revista „Apostrof” (IX, 9, pp. 155-172)?

Ei bine, M. M. Rodríguez le consacră un număr serios de pagini (capitolul IV) în volumul său critic, situându-le în continuitate, dar și în opoziție cu primele încercări de scrieri în proză din perioada românească a lui Eugen Ionescu. Dacă, într-o primă fază, Ionescu fusese atras de genul romanesc la Anton Holban, mai apropiat de literatura de confesiune „atât de îndrăgită de el, cel puțin în ceea ce privește utilizarea persoanei întâi”, dualitatea personalității sale, pe care o dezvăluie Rodríguez, îl împinge înspre căutarea și găsirea unei „expresii narrative mai izbutite”, în seria de „parabole” mai sus citată. Aici, iese cu adevărat la lumină „latura mai iconoclastă a per-



Eugène Ionesco

sonalității sale, ludică și experimentală” care se manifestase parțial în *Nu*, și care avea să facă mai târziu carieră în teatrul absurdului.

În primul rând, criticul spaniol se oprește asupra calificării acestor texte drept „parabole” de către autor, remarcând că, de fapt, *Sclipirile* nu sunt parabole în adevăratul sens al cuvântului, cel puțin la nivel formal, ci mai degrabă „fabule”. Totuși, continuă el, această calificare „se justifică prin caracterul adesea enigmatic, care face ca cititorul să caute o semnificație ascunsă, dincolo de efectul de surpriză pe care îl provoacă incongruențele de comportament”. Pentru cititorul mai puțin familiarizat cu textele în chestiune, iată câteva titluri ilustrative: „Moșierul și țăranul”, „Generalul Ilcuș și ordonanța”, „S.”, „Bețivii”, „Câinele și boul”, „Turcul și boierul”, „Vulpea și șarpele”, „Soția prefectului și iepurele”, „Contrast”, „Ursul și pistolul”, „Corcodușul”, „Obrăznicie” etc., în total douăzeci și șase de texte, dintre care unul se repetă de patru ori.

Ceea ce îl interesează pe E. Ionescu aici, așa cum bine remarcă Rodríguez, nu este atât „batjocura la adresa autorității, a unei anumite situații sociale [care] constituie doar un aspect limitat al unui mesaj ce se dorește a fi universal”, cât mai degrabă „o comoditate în gândire”, exploatată „în scop comic, dar și cu intenția de a provoca o nedumerire care să scuture conștiința, alertând-o împotriva acceptării necritice a platitudinilor”. Elementele absurde abundă în aceste fabule, nefiind însă prezente în fiecare dintre ele. Un bun exemplu ar fi întrebarea care dă naștere conflictului în „Turcul și boierul”: „De ce când tace mâța șobolanii surzesc?”. Eugen Ionescu se joacă mereu cu cititorul, folosind o formă tradițională, cea a fabulei, dar încărcând-o cu un conținut straniu în care limbajul, procedeele stilistice și narrative își fac de cap. Analiza pertinentă și subtilă a mecanismelor interne de funcționare ale discursului ionescian atrage atenția cititorului *Sclipirilor* asupra poziției labile pe care acesta se va vedea obligat să o adopte tocmai în funcție de aceste mecanisme neprevăzute și perturbatoare. De exemplu, dacă ne așteptăm la o morală a fabulei, această

morală va fi ori negată, ori suprimată, ori răsturnată sau pur și simplu pusă sub semnul întrebării. Interpretarea multor dintre aceste „parabole” devine astfel problematică din cauza jocului permanent cu plurivalențele și cu literalitatea proverbelor, cu evidențele și cu subînțelesurile, cu banalitatea și incongruitatea, ingeniozitatea și platitudinea, logicul și absurdul, paradoxurile comice și deducțiile infantile sau enigmatice. Cu alte cuvinte, „câți cititori, atâtea interpretări posibile”. Și totuși, ne avertizează,

M. M. Rodríguez, nu trebuie să facem greșeala acelor critici care nu au avut acces decât la cele câteva fabule inserate de Ionescu în anti-piesa sa *La Cantatrice chauve* (anecdotele povestite de către Pompier), și să considerăm că nonsensul ar fi unicul procedeu inovator utilizat. „Este unul din principalele procedee”, dar să nu uităm „fabulele construite ca jocuri de cuvinte, ca experimente auto-referențiale, ca parabole socio-politice, satire ale unor locuri comune”.

Interesul acestor *Sclipiri* pentru înțelegerea evoluției lui Eugen Ionescu înspre un teatru al absurdului este esențial nu numai datorită conținutului lor efectiv care respinge mecanismele prestabilite ale logicii, ci și datorită relației pe care aceste texte o stabilesc între înclinațiile ionesciene și manifestările avangardiste românești și internaționale. Așa cum o explică extrem de pertinent M. M. Rodríguez, la E. Ionescu există o originalitate indiscutabilă pentru că „parodia și absurdul se contopesc în mod echilibrat până în punctul în care constituie o modalitate de scriere hibridă, cu puține paralelisme, atât în tradiția nonsensului, care tindea din ce în ce mai mult să-și afirme independența față de alte strategii textuale, cât și cea a fabulei a cărei reabordare modernă vira mai degrabă în direcția sarcasmului, a inversării termenilor învățături morale, cum se întâmplă în colecții precum *Fables of Our Times* (1940), de James Thurber și *Il primo libro delle favole* (1952, deși multe dintre ele apăruseră deja în diverse ziare) de Carlo Emilio Gadda, ca să nu cităm decât exemplele contemporane care ies în evidență.” Dacă influența lui Urmuz asupra lui Ionescu, de exemplu, este evidentă și deja mult comentată (aici trebuie să reamintim traducerea *Paginilor bizare* realizată de către Ionescu în franceză în 1948), mai puțin investigate sunt interferențele dintre scrierile lui Ionescu și cele ale unor cunoscuți de-ai săi, avangardiști, precum Grigore Cugler sau Jacques Costin. Pe de altă parte, M. M. Rodríguez subliniază în repetate rânduri pe parcursul studiului său faptul că Ionescu era familiarizat în cele mai mici amănunte cu toate formele avangardismului românesc, manifestând o predilecție pentru mișcarea dadaistă și condamnând suprarrealismul pentru că, spune Ionescu însuși, „după ce a eșuat încercarea-i de a realiza o paradoxală metodă de revelație spirituală, s-a năclăit în procedeele psihanalitice de revelație a unor realități inferioare”.

În cel de-al doilea capitol al volumului său, M. M. Rodríguez consacră, după cum o anunță și titlul, o investigație atentă a „destinului (zbuțumiat al) unei opere, *Englezește fără profesor* și *Sclipiri*: istorie și receptare”, insistând tocmai pe multele influențe posibile pe care le-a suferit scriitura ionesciană pe teren românesc. Este de-a dreptul pasionant parcursul de Sherlock Holmes pe care și-l asumă criticul încercând să regăsească datarea precisă a primei piese „absurde” românești însoțite de *Sclipiri* și să reconstituie povestea manuscriselor și a încercărilor deșarte de publicare a acestora. Odată trasă concluzia că în 1946 putem vorbi de forma definitivă deși există ciorne anterioare, interesul cade asupra devenirii piesei



Englezește fără profesor, care va fi până la urmă publicată în revista *Secolul XX* abia în 1965, după traducerea piesei *Rinocerii*, într-o variantă cenzurată de către comisia vremii. Imposibilitatea publicării manuscrisului în forma trimisă în țară în anul 1946, a făcut ca Ionescu să-și traducă piesa în franceză, traducere care, după cum o demonstrează analiza comparativă aprofundată întreprinsă de M. M. Rodríguez din capitolul III, s-a transformat repede într-o rescriere a piesei, adaptările dovedindu-se obligatorii pentru ca aceasta să poată vedea lumina rampei în fața unui public real și, mai ales a unui public francez nefamiliarizat cu anumite jocuri de cuvinte și trimiteri evidente pentru potențialii spectatori români.

Absolut justificată ni se pare condamnarea, absolut pașnică de altfel, pe care o face criticul spaniol receptării critice românești a textului ionescian din 1965 și până în prezent. Un fel de indolență, minimalizare și neglijență, destul de specifică din păcate, am fi tentați să spunem, care, după succesul *Cântăreței chele* a împins piesa *Englezește fără profesor* la rangul de ciorne prea puțin demnă de atenție. Or, spune M. M. Rodríguez, „peripețiile operei *Sclipiri* și *Englezește fără profesor* ne demonstrează că ideea de a le considera simple ciorne, legitimă din punctul de vedere al lui Ionescu, e inexactă dintr-o perspectivă istorică”. Jucată abia în 1980, grație inițiativei lui Ion Vartic și a studenților Facultății de Filologie din Cluj, și interzisă în '85, piesa ionesciană ar fi meritat o reevaluare după 1990, când, deși a cunoscut o difuzare mai intensă, nu a fost restabilită varianta completă, necenzurată din 1946 și nu a avut un ecou deosebit în conștiința publicului român, lucru deplâns și de Ion Vartic într-un articol publicat în *Apostrof* în 1998.

Un exemplu în sensul deprecierii piesei românești în fața celei scrise în franceză este părerea Alexandrei Hamdan care consideră că „ținând cont de structura sa perfect echilibrată, *Cântăreța cheală* este mai armonioasă decât *Englezește fără profesor*, al cărei final distruge simetria creată [...]: el reprezintă o situație intolerabilă din punct de vedere estetic.” (în *Ionescu avant Ionescu: Portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne, Peter Lang, 1993).

M. M. Rodríguez contestă această poziție, aducând multe argumente în sprijinul afirmației că, deși se poate considera că finalul *Cântăreței chele* „adaugă o dimensiune filozofică piesei”, acesta „lasă de asemenea impresia a ceva frânt”, pe când, dimpotrivă, în *Englezește fără profesor* se prezintă „într-adevăr un final care respectă ironic

modelul comediei mondene de boulevard [...], respectând schemele, însă însuflându-le un conținut contradictoriu sau absurd care se opune oricărei așteptări și favorizează efectul estetic de surpriză în fața rupturii. [...] Astfel, finalul respectă simetria, deși nu coincide exact cu începutul, ca în *La Cantatrice chauve*.” De altfel, în sprijinul opțiunii criticului spaniol vin înseși cuvintele lui Eugen Ionescu care regreta că în varianta franceză „explozia finală” a fost „escamotată” și își propunea să reintroducă această desacralizare și provocare a publicului existentă în cele două variante de final ale piesei românești: represiunea sângeroasă prin mitraliere a publicului nedumerit după ce personajele au lăsat scena goală și/sau evacuarea din sală a spectatorilor de către autor și director pe motivul lipsei de respect pentru cea mai nobilă instituție a culturii naționale, cu faimoasa replică adresată acestora „să mă pupați în cur!”.

Totuși, M. M. Rodríguez recunoaște că alegerea unui alt final pentru piesa franceză era necesară din punctul de vedere al realizării scenice, dintr-o oarecare grijă ușor de înțeles pentru receptarea spectacolului într-o lume intelectuală prin care Eugène Ionesco dorea să-și croiască un drum. Aceasta, deși textul românesc rămâne mai îndrăzneț și mai provocator atât pe plan politic, cât și etnic și sexual (a se vedea numeroasele aluzii complet eliminate în textul francez).

Un alt punct important în demersul critic și analitic al lui M. M. Rodríguez este oprirea conștiințioasă asupra echivalențelor dintre jocurile de cuvinte românești inițiale și cele găsite de E. Ionescu în momentul trecerii și regândirii textului în limba franceză pentru un public francez. Astfel, dacă multe expresii, proverbe și zicători sunt menținute și traduse literal tocmai pentru a accentua dimensiunea absurdă, de incongruitate și nonsens în *La Cantatrice chauve*, cascade de calambururi, jocuri de cuvinte și cacofonii sunt regândite și reformulate, spre delectarea cititorului bilingv, capabil să urmărească savuroasele paralelisme și confruntări lingvistice și semantice.

Și dacă tot se vorbește mult despre „eficacitatea ludică” a textelor ionesciene scrise în limba paternă, nu ne rămâne decât să subliniem la rândul nostru „eficacitatea critică” a volumului prezentat, care dă ghes cititorului să caute și să descopere sau, în cel mai bun caz, să reia lectura apetisantă a scrierilor unicului Eugène Ionescu, singurul scriitor franco-român, așa cum am mai avut ocazia să-l numim.

cartea străină

Întoarcerea cărților la autorul lor

Vianu Mureșan

„Noi suntem celălalt trup al tău. Noi, cărțile tale.”

Milorad Pavić, *Celălalt trup*

Citindu-l pe Pavić ai mereu impresia că ești posedat de-o vedenie. Spațiile lui sunt adumbrite de rămășițele evilor trecuți răsfirați molcom strat peste strat, umbră cățărata peste rugină, pată așternută peste înscris în pastelurile unor palimpseste a căror lectură cheamă la reculegere și calm meditativ. Nu-l poți citi în grabă, nu poți zburda peste pagini ca mânat de impetuoșitatea unor derulări epice liniare pline de fantezie și culoare. La Pavić unele paragrafe par hieroglife strecurate tactic în lizibilitatea textului pentru a focaliza ceva tainic a cărui dezvăluire ți se refuză pe moment; un capitol nou e un ocol, o curbă, un pas lateral sau o vultură pe care trebuie s-o parcurgi atent de parcă ai purta pe tavă cești pline-ochi cu licori neprețuite din care niciun picur nu trebuie irosit. Legăturile dintre scene, situații, întâmplări și personaje sunt puternice, dar suspendate undeva în stratul para-epic al cărții, un univers ale cărui falduri diafane abia le poți ghici, dar unde trebuie să scrutezi licăririle misterului. Povestirile lui sunt metafora împlinită de confluența a ceva care se petrece și ceva care se-ascunde mereu, iar istoriile lui sunt narațiuni revelatoare, sibile spuse în dodii pentru a te chema cu gândul la locul unde pulsează vâna unui sens adânc. Parcă mereu ar dori să dezvăluie ceva esențial, parcă scrisului i-ar reveni acum să (re)compună mari narațiuni purtătoare de paradigme, principii și direcții ale unei lumi mefiente la autoritatea instituțiilor, conștient că literatura este sau ar putea fi gnoza conștiințelor liberale, adică nedogmatică.

De fapt lectura lui presupune să înveți din mers drumul printr-un labirint unde ai impresia, din când în când, că există prin preajmă un ghid fantomatic dător de semne, un pișicher hermetic despre care nu poți fi sigur, însă, că se îngrijește să te scoată la liman. Poți fi abandonat, poți rătăci, poți osteni mergând alandala fără firul roșu în mână. Adică, poți citi degeaba fragmente bune fără a pricepe unde duc. Însă duc ele undeva, înțelegi asta, pentru că dantelăriile lui Pavić au întotdeauna un model foarte riguros încheiat chiar dacă lasă uneori impresia de accesorii pedante. Nu te pierzi în canelurile cărților lui decât pentru a te regăsi, iluminat, într-un moment și într-o situație de la care atmosfera dominantă nu te-ncuraja să aștepți prea multe. Tactica lui literară, dacă-i putem spune așa, este *digresiunea hermetică*. Cadrele sunt tabule în care personajele se insinuează asemenea unor litere în compoziția oracolului pe care abia un eveniment nou te va învăța să-l descâlcești, lăsându-te să vezi ceea ce nu pricepi, să cauți ceea ce nu există și să ignori ceea ce nu ți-a fost ascuns. La Pavić tocmai neascunsul e greu de scos la iveală, în asta constă caracterul fermecat al scriiturii lui. Îți pune piesele importante pe masă, dar îți distrage atenția prin scamatorii abile asupra unor detalii sau caracteristici neglijabile pentru a te purta într-un joc de-a baba-oarba prin labirintul lui, care, la sfârșit se arată a fi fost o simplă tablă de șah. Numai că, cititor naiv, convins că ești liber să descoperi singur o poveste, nu ai priceput că autorul se joacă cu tine transformându-te într-o piesă a jocului său literar, pe care, atunci când te va lăsa să-l descoperi, îl vei regăsi împreună cu propria poziție în el. Acelei digresiuni hermetice a autorului, îi vei răspunde ca cititor printr-o descântare hermeneutică.

Ultima lui carte tradusă în română, *Celălalt trup* (ed. Paralela 45, 2009, trad. Mariana Ștefănescu), are o temă la care nu poți rămâne indiferent – dacă exis-

tă și ce este eventualul trup paralel sau postum, cel „duhovnicesc”. Pare o temă comună luată din tradiția religioasă a omeniilor – tema dublului, a sufletului –, poate cea mai stăruitoare obsesie a oamenilor de când sunt ei. Zgârcit în divagații savante, Pavić nu se pierde în undele tulburi ale diversității tradițiilor limitându-și drastic cadrul de referință. Există trei scenarii pe care le-am putea considera hărți suprapuse ale unei singure povești în care evoluează același grup de personaje, aranjate cam în aceleași relații, ale căror gesturi simetrice în contexte și epoci diferite ne permit să vedem corespondențele structurale. Preocuparea lor pentru celălalt trup, „*taina împărătească*” (p. 32) nu este strict teoretică, nici nu presupune practici rudimentare de spiritism, cu toate că nu sunt străine de un element de magie, peste care suflă permanent duhul călăuzitor al christologiei.

În ce constă magia? În uzul ritualic al unor artefacte, precum: „*piatra vie*” sau inelul bioactiv (*bio-ring*) al cărui culoare se schimbă în funcție de undele ultrascurte emanate de corpul celui care-l poartă pe deget, indicând starea acestuia, antumă și postumă; mantra sau „*gnomi*” – cum ar fi Zâmbetul Cybelei (*mille dugento con sessanta sei*), Slova Artemidei (*atto'tseuq ehc ero euqnic ertlo uip rei*), Pecetea Mariei (*attor uf al iuq ehc eipmoc inna*) – formule care trebuie rostite ritualic pentru a avea efect; apa de la izvorul Maicii Domnului din Efes dăătoare de *sănătate, fericire* sau *dragoste* celui care o bea. Tocmai acestor trei efecte le corespund culorile inelului. Ritualul dezvăluirii celui alt trup – un fel de siluire divinatoire a viitorului pe care grația divină l-ar putea revela și în alte moduri celui vrednic – nu are eficacitate dacă unul din cele trei obiecte magice lipsește. Totuși, nu ritualul magic are importanță în compoziția cărții, ci filosofia care îl justifică, viziunea asupra dublului, corpul duhovnicesc.

Cele trei scenarii concreșcute în rețeaua narativă ne arată niște societăți restrânse de patru, cinci persoane mai importante, al căror destin este urmărit în trei spații și trei epoci diferite, lăsându-ni-se impresia că acestea s-au reincarnat păstrând legăturile lor vechi, schimbându-și doar rolurile și, uneori, genul. Însă nu toate personajele se reproduc de la o viață la alta, unele nimerind în „*golorile*” de prezență temporală, numite în carte „*prinții negri*” (p. 198). Să vedem, deci, care sunt acestea. Va trebui să reordonăm materialul în manieră cronologică pentru a vedea continuitățile și legăturile, să mergem adică în răspăr cu unda narativă, derutantă, a scriitorului sârb.

În prima lume și cea mai veche, tratată abia în capitolul patru, ne găsim pe la sfârșitul primei jumătăți a secolului XVIII la Sent Andrej, o localitate din Ungaria, nod comercial pe Dunăre între Buda și Viena. Ieromonahul ortodox Gavril, care-și avea sălașul în turnul bisericii cu hramul Sfântul zugrav de icoane Luca, deschide anevoie ochii după ce clopotele bisericii îl străpunseră cu dangătele lor și, spre mirarea lui, constată că pe degetul unei mânuși, de care nu se despărțea în nopțile de iarnă, are cusut un inel din piatră. Ciudat obiect, cum nu mai văzuse, inexplicabilă prezența lui pe deget. Ușor buimac, desigur în acel mod călugăresc scutit de drăceștile indispoziții ale mahmurelii, descâlcește în minte firul recentelor sale fapte, pentru a hotărî că inelul n-a putut ajunge la el decât printr-o încurcătură. Anume, fusese cu o seară înainte să spovedească o bătrânică bolnavă, Isidora Baleari, pe care presentimentul iminentei adormiri întru Domnul o binecuvântase cu o societate variată de rude și cunoștințe, cu care călugărul se-ntâlnise la domiciliul bolnavei și cu care, precis, și-a încurcat mânușile. Asta e presupunerea lui în acel ceas de perplexitate imediat următoare nedoritei

deșteptării. Concluzie cu care pare să se fi împăcat. Neștiind ce să facă cu el, a scos inelul și l-a dat uitării. Înainte să claseze definitiv amintirea, i se iți ca un cucui în minte o vorbă nesăbuită a muribundeii, scăpată oarecum într-o doară: „*Al care o să te omoare se numește Ružička.*” (p. 149)

Chiar dacă nu se cade, se-ntâmplă totuși unele lucruri dăătoare de pace trupească și unui călugăr. Astfel, în așternutul tare întins direct pe o luntre de lemn unde-și canonea oasele noapte de noapte Gavril, răsărea uneori ca adusă de farmece Aksinia, fiica Isidorei Baleari, al cărei șold afânat mai ostoaia când și când țepenilele călugărului. Din această terapie care n-are, la drept vorbind, nimic de natură isihastă în ea, oasele îndreptate ale călugărului își vor trimite sămânța peste timp, Aksinia fiind purtătoarea de rod. Până una-alta, însă, tânăra femeie se pricepea la farmece, învățate de la mama ei, și chiar îl ispitea pe călugăr să-i intre în joc. Altfel plăcut. În toiul uniunii lor, nu mistice, nu duhovnicești, ci pur și simplu trupești, fata îi strecură în ureche o mantră – *mille dugento con sessanta sei* – pe care bărbatul, oarecum ignorant n-o pricepe. E formula pe care o femeie trebuie s-o pronunțe numai la urechea celui cu care vrea să odrăslească. Un farmec concepțional a cărui eficiență nu știu dacă se cuvine s-o colportăm. Activ în concupiscenta lui, Gavril era tot pe atât de râvnitor și în căință. După habotnicele osanale îngânate la genunchii Aksiniei, călugărul se supunea întru purificare probei „*altoiului*”, ceea ce înseamnă că-și creștea palma și trunchiul unei cucute în cruce, unind sângele cu seva otrăvitoare, strămutându-și magic păcatele în copac. O transsubstanțiere purgativă.

De sărbătoarea Bunei Vestiri biserica Sfântul Luca obișnuia să ofere un spectacol revelator numit popular „*luminatie*”. Cineva neidentificat interpreta rolul lui Dumnezeu. Mă întreb, în acest timp Dumnezeu cel adevărat al cui rol îl adopta? Gavril interpreta rolul Arhanghelului Gavril, iar Aksinia, deloc fecioară, interpreta chiar rolul Fecioarei Maria. Pe lângă punerea-n scenă a revelației propriu-zise, spre uimirea mulțimilor îmbulucite la eveniment, mai exista un scop secret. Se aflase că de curând s-a instalat în zonă episcopul catolic, trimis de Roma aici ca pedeapsă pentru indisciplinarea lui constând în practici magice divinatoire, negocuri cu mantră, apă fermecată. Între altele, are un inel din piatră cu care ghicește. Cum îl cheamă pe acest episcop? Ružička. Aflând toate astea, Gavril decise să-i arunce o momeală în contextul ritualului public al Bunei Vestiri, unde trebuie să existe vreun informator al episcopului. Anume, să-i strecoare pe deget Fecioarei Maria (Aksinia) inelul similar pe care-l deținea el, obținut în acel mod inexplicabil cu ceva vreme în urmă, știind că Ružička va dori să ia legătura cu el. Cea ce, în scurt timp se și întâmplă. Numai că, detaliu important, Gavril nu știe ceva esențial: inelul ajunsese la el pus pe mână de Aksinia la comanda lui Ružička. În plus, Aksinia încălzea mai de demult și așternuturile imaculate ale viceanului papistaș. Adică, un agent de legătură, intima, între cele două biserici creștine.

Bun și fervent predicator, Gavril își folosea harul întinând public reputația catolicului chiar în timpul liturghiilor, socotind poate că aceasta e atitudinea cea mai cuviincioasă a unui slujitor creștin. Din acel moment o răzbunare fermă era posibilă oricând, după cum previne duhovnicul lui, călugărul Ciprian. Până la urmă întâlnirea între ieromonah și episcop are loc la palatul episcopal din Klisa. Amabil, chiar curtenitor, episcopul este o gazdă neașteptat de primitoare. Atmosfera împărțășirilor duhovnicești e întretinută cumpătat cu vinuri dintre cele mai bune. Frații întru Christos își limpezesc diademele cu tămăioasă de Buda și Tokay unguresc învechit, luând de martor Sfântul Duh, respectiv Spirit. Și, după tatonări de încălzire mistică, în dialog își face loc tema *celuilalt trup*. Ca să nu facă risipă de elocvență,

monahul Gavril își înmoaie degetul în vin și desenează pe masă, ilustrativ, Duhul Sfânt în chip de porumbel, iar peste el o cruce. Verticala e veșnicia și vine din cer, de la Dumnezeu. Orizontala, respectiv timpul, vine de la diavol. Acolo unde ele se intersectează are loc o explozie, apare prezentul și viața. Pentru ca acest eveniment să aibă loc este nevoie ca eternitatea și timpul să relaționeze după regula secțiunii de aur: „*Acea secțiune de aur dintre veșnicie și vreme ne este dăruită în marea milostenie a Atotțiitorului și a Sfântului Său Duh, fiindcă trebuie să ai în minte că în univers poate exista și un timp pe care veșnicia nu-l poate intersecta, dacă e absent momentul prezent în care doar atunci apare viața.*” (p. 179) În univers există nenumărate evenimente de prezent, adică secțiuni de aur, în care poate încăpea viața. Corespunzător acesteia este posibil și un anume fel de trup, un celălalt trup. Filosofia pare simplă - de vreme ce există pluralități de prezentați, există tot atâtea vieți cu posibilități diverse și existențe trupești diverse. E posibil să explicăm în acest mod bilocația lui Isus și revelația Schimbării la Față, precum și cea a Învierii.

Din câte se vede, chiar dacă am simplificat explicația, cele două fețe bisericesti produc o gnoză proprie în care se combină elemente de teologie creștină populară, cred eu bogomilică, fizică cuantică și mitologie pentru a da răspuns problemei care-i frământă. Numai că credința nu e destulă, părerea nu ține loc de probă. Există oare dovezi despre celălalt trup? Poate. Inelul, dacă va fi pus pe degetul unui muribund, va arăta prin culoarea lui dacă există celălalt trup și care e soarta lui. Asta crede episcopul și împărtășește cu Gavril crezul său. Moartea ieromonahului ortodox este și prima ocazie pentru a aplica testul. Măcinat de căință pentru păcatele ce-și făcuse rău în sufletul său, Gavril o sfârșește supunându-se pentru a doua oară „altoiului”. Otrava cucutei îl învinge de data aceasta. Cadavrul lui proaspăt îi permite lui Ružička să experimenteze ritualul inelului, pe care Aksinia îl găsește prins în cocul monahului. Odată introdus pe degetul mortului acesta trece printr-o gamă diversă de culori pentru a se stabili la albastru. Asta înseamnă, după interpretarea episcopului, „*că Gavril al nostru va avea dragoste în viață*” (p. 202). Cu asta iese din scenă prima lume.

Cea de-a doua lume, expusă în partea a doua a cărții, unde parcă ne întâlnim cu aceleași persoane, este Veneția anilor 1770. Tânărul tipograf, gravor, pictor și cărturar Zaharija Orfelin tocmai acostează în orașul lagunelor, venind de la Viena cu gândul să lucreze pe post de corector la tiparnița grecului Dimitris Teodosie. Societatea pe care și-o compune aici sau, mai degrabă, în mijlocul căreia se pomește, funcționează ca un acrostih magic. Gondolierul Sebastian face negoț cu mantre în limba etruscă, scrise pe fundul interior al unui pahar din sticlă de Murano, care n-au sens decât citite în oglindă. Maestrul Geremia, profesor de clavicembal, este erborist pasionat, amator de vrăji și retor gnomic. „Gnomii” pe care acesta îi rostește între două accese de tuse sunt expresii, formule, replici sau paragrafe din diversele roluri ale actorilor comediantii în cadrul Carnavalului de la Veneția, care durează timp de cinci luni în fiecare an. Colecționează sticlute cu apă de la Izvorul Maicii Domnului, are un inel de piatră și s-a tocmit cu gondolierul Sebastian să-i vândă mantră numită Slova Artemidei. Zaharija este găzduit în casa verde a maestrului Geremia. Eleva lui la clavicembal este Anna Pozze, de care, desigur, Zaharija se va simți atras și tulburat încă la prima vedere. Nu ezită să-și dezgolească pieptul în fața tânărului, pe așa-zisul Pod al Sânilor care are o legendă veche și frumoasă legată de istoria Veneției, nici să dea buzna în camera acestuia înainte de trezire măsurându-i cu priviri lungi goliciunea, nu se dă în lături de la sărutări, însă lucrul cel mai râvnit îl amână trei luni, până în timpul Carnavalului. Anna a crescut la un orfelinat, unde s-a împrietenit cu Zabetta și de la care a deprins tot felul de scamatorii și abilități vrăjitorești. Foarte talentată artistă, Zabetta este „*prima vioară a*

Italiei”. Suferă de o boală venerică incurabilă, luată în agonia dulce a unei nopți tulburi de la un bărbat misterios. Bineînțeles, Zaharia o place și pe Zabetta și visează să o picteze goală, cu părul lung întins peste muntele lui Venus, un pieptene în loc de căluș care să-i dea tensiune, și cu un arcuș în mâna dreaptă, cântând la propriul corp ca la o vioară Amati. Cântând „*Trilul diavolului*” a lui Tartini. În timpul unui concert, pentru că o „*incomodează*” la deget, Zabetta îi dă lui Zaharija un inel din piatră, pe care mai apoi îl roagă să-l păstreze el.

Într-o noapte maestrul Geremia este găsit în salonul propriei case părăsit de duhul cel de viață dător. În gondola de pe Canalul Miracolelor, ca să nu fie mai prejos probabil, Sebastian murise și el. Pete de sânge și urme năclăite legau ca o nadă misterioasă cele două cadavre. Sângele, constată anchetatorii, nu e al maestrului Geremia. În plus, spuma uscată de pe buze indică faptul că a murit cu ceva timp în urmă. Pe masă se găsea o sticlută goală, dintre cele în care se vindea apă de la Izvorul Maicii Domnului, iar pe dușumea, spart, un pahar ce purta în sine înscrisul mantrei. Pe degetul lui Geremia, inelul de piatră, identic cu cel pe care Zabetta i-l dăduse lui Zaharija, stătea inexpresiv, opac, lipsit de culoare. Bioringul nu indică nimic despre eventualul său *celălalt trup*. Fie ritualul a fost greșit, fie inelul spune ceva ce nu poate fi priceput. Singura care cunoaște secretul morții maestrului este Anna, întrucâtva vinovată. Se otrăvise cu ulei de cucută, pe care-l pusese (☿) pe clapele clavicembalului pentru a se răzbuna pe eleva lui. Prevăzătoare, aceasta folosise o pereche de mănuși verzi în timpul lecției, însă Geremia, uitând parcă, cântă o bucată din Scarlatti, absorbind otrava prin degete de câte ori atinge clapele *Fa* și *Re*. Moarte lentă, de care încercase să scape printr-o magie, nereușită, însă.

În timpul Carnavalului de la Veneția, Anna și Zaharija interpretează rolurile îndrăgostiților într-o piesă a unei trupe de teatru ambulant, *Gelosi*. Cu specificația că actul lor amoros e real, se întâmplă sub privirile avide și-n aplauzele publice: „*Ropotul de aplauze cu care spectatorii așteptau stigătul de durere și de plăcere al femeii salutând pierderea nevinovăției Annei era de netăgăduit.*” (p. 102) Artistica împreună sub auspiciile medierii dell'arte are drept consecință un aranjament matrimonial. Amanții sfârșesc prin a deveni soți. Fericiți pentru o vreme, cum se întâmplă chiar și în literatură, dar nu pentru totdeauna. Până într-o zi, când, nu departe de casa verde moștenită de la maestrul Geremia, unde se stabiliseră tinerii soți cu perspectiva paradisului așternută de-a lungul canalelor venețiene ca un abur vrăjtit, întorcându-se din oraș, Anna aude sunetul pătrunzător al unei viori. Nu putea fi decât Zabetta și confundabilul „*Tril al diavolului*”. Sunetul venea chiar din casa lor, casa verde. Unde găsește, intrând, zvastica torsionată compusă din acuplarea lui Zaharija cu viorista Zabetta, al cărei tril diavolesc interpretat în modul genial și funest al actelor ultime transformase cele două corpuri într-o metaforă. Inelul de piatră era din nou pe degetul femeii. Ritualul se săvârșise. Culoarea inelului, verde. Asta însemna *sănătate*. Semn pe care, iarăși, Anna n-a știut cum să-l interpreteze. Răspunsul nu se poate afla decât în *celălalt trup*.

În ultima lume, împărțită în prima, a treia și a cincia parte a cărții, i-am putea zice contemporană, în Belgrad ne întâlnim chiar cu scriitorul Pavič, care ne asigură că este mort de patruzeci de zile și totuși el scrie cărți. Soția lui, Liza, arheolog de meserie, vede într-o zi la o prietenă un inel de piatră care o fascinează și vrea și ea. Prietena o trimite la Paris, la magazinul *Cartier* din *Place Vendôme*, unde nu-l găsește și unde nici nu a fost vreodată ceva asemănător. Lucrurile se aranjează totuși, printr-un telefon dat prietenei, stabilită în Germania, care are amabilitatea de-a trimite în câteva săptămâni nu unul, ci două inele de piatră. Pus pe degetul scriitorului inelul rămâne negru, ceea ce, derutant, arată de parcă acesta ar fi mort. Culoarea rămâne neagră tot timpul

„vieții” acestuia. Cei doi soți au adesea vise în care se transformă unul în celălalt, fac schimb de corpuri și de conștiințe. El e de părere că acest fapt ilustrează apariția *celuilalt trup*. Mânați de curiozitate, își permit ca primul dintre ei care va muri să-i dea celuilalt un semn despre existența celuilalt trup, semn constând într-un sărut pe gât.

Într-una din crizele prevestitoare ale bolii sale mortale, scriitorul are un vis revelator. I se arată diavolul în chip de fetiță cu trei nasuri și cu o vioară în mână, care se prezintă Baphomet. Foarte savantă, fetița, peltică și nostimă, îi expune un tablou cosmologic complex prin care îi explică crearea lumii din intersecția veșniciei cu timpul, punct în care s-a produs „*marea trosnitură*”. Pus pe ghiduii, Baphomet se dedublează, prefăcându-se, de-o parte într-o femeie splendidă cu rochie rococo adânc decoltată, cu vioară și arcuș în mână, iar pe un deget cu un inel verde. O recunoaște pe Zabetta în acea apariție. De cealaltă parte, diavolul se arată în chipul călugărului Gavril, îmbrăcat în rasa monahală, având pe deget inelul albastru. Din mărturia lor află că nici Zabetta n-a avut parte de sănătate în *celălalt trup*, rătăcind cu el în nemărginirea cosmică, și nici Gavril n-a avut parte de dragoste, pierdut în vastitatea universului atemporal. Tot acum, în vis, scriitorul află de la diavol că *celălalt trup* se desprinde în felul unei unde pe valul de expansiune al unui univers „care respiră”, pentru ca, după un interval de timp nemăsurat să se întoarcă, odată cu comprimarea universului, la primul său trup. În terminologie creștină acest eveniment este numit *Înfricoșătoarea Judecată*, iar în budism înseamnă reincarnare. Visul nu lămurăște total problema. Nici cartea lui Pavič nu are darul de-a te lăsa cu mintea limpede. Dimpotrivă, autorul pare hotărât să te năucească cu totul. La patruzeci de zile după moarte își ține promisiunea făcută soției: sărutul pe gât, pe care ea îl citește asemuindu-l semnului *Shin* din alfabetul ebraic. Ea îl înțelege în modul hasidic de interpretare a semnelor: „*Să fii fericită cât îți stă în putință!*”. Inelul soțului după patruzeci de zile postume prinse, în sfârșit, culoare. Era roșu. Altfel spus, un mort care o duce bine și e *fericit*. Era emanația energetică a *celuilalt trup*.

Dincolo de aceste scenarii dispuse arheologic unele peste altele, cu personaje și relații simpatetice mergând spre aceeași finalitate, ceea ce îmi pare extrem de frumos și pilduitor este momentul în care cărțile lui, ale scriitorului-personaj, cele scrise, publicate și traduse de-a lungul anilor încep să se întoarcă, refuzate de cititori, librării și biblioteci la autorul lor. Teancuri, saci, biblioteci întregi, până când, nema-iaivând loc unde să le depoziteze, le stivuieste pe sub streșini de case, pe trotuare, în plin aer. Cărțile proprii îl învăluie ca o transcendență sufocantă. Nimeni nu le mai citește, nimeni nu mai are nevoie de ele. Cuvintele, emoțiile îmbrăcate în ele, viziunile, amintirile și închipuirile puse de-a lungul unei vieți scriitoricești în cărți se reîntorc acolo de unde au răsărit. Se reîntorc la autor. Lecția este aceasta: „... *în curând nimeni nu avea să le mai citească. Și că și unicul meu celălalt trup avea să moară.*” (p. 139) Un scriitor, se vede, mântuit de erezia posterității. Să-ți poți resorbi textele, cuvintele, cărțile scrise de-a lungul unei vieți așa cum resoarbe zeul Brahma toată energia cosmică pentru o nesfârșită perioadă de liniște, și, într-un moment final să poți trage singur cu buretele peste tot ce-ai însemnat nemăilăsând nicio urmă, iată un gest scrupulos în pariul scriitorului cu timpul.

istorie literară

„Călătoriile” avangardei românești (I)

Ion Pop

Dacă, așa cum se știe de foarte multă vreme, viața e o „călătorie” iar omul este un *homo viator*, ele sunt cu atât mai mult astfel în epoca modernă, când totul se mișcă și *trebuie* să se miște. Imobile ori lente prin definiție, tradițiile sunt socotite a nu iubi mișcarea, ele înaintează mereu într-un mod „organic”, fără întreruperi și ciocniri sau, și mai bine, se învârt pe loc, ca pentru a se asigura de o perfecțiune și stabilitate eterne. Dimpotrivă, acestei „ordini” modernii le preferă – cum spunea un Apollinaire – „aventura” și, înaintea lui, atunci când era vorba să scape de lumea „monotonă și mărunță” și din ținutul care „plictisește”, Baudelaire chema la călătoria „au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau”. Și tot după un fel de *voyage*, devenit de data asta *voyance* – clarviziune, poetul Rimbaud trebuia „să ajungă la necunoscut”. Și încă, n-au fost numărate vapoarele și alte ambarcațiuni simbolice care invitau, ca în Mallarmé, la „fugă”, la evadarea către toate marile porturi cu nume sonore din lumea largă. Simboliztii români „călătorisera” și ei foarte mult, spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, precum Ion Minulescu cu ale sale *Romanțe pentru mai târziu* din 1908, ale căror corăbii, vapoare, yachturi, pacheturi etc. erau întotdeauna gata de plecare urmând roza vânturilor; albatroși le însoțeau ca tot atâtea simboluri zburătoare, banchize plutind sub stelele Nordului, către orizonturi mișcătoare ale Sudului și miraje magnetice ale deșerturilor populau multe alte spații poetice ale aceleiași epoci.

Faptul că asemenea călătorii au devenit o temă predilectă în vremurile avangardelor e cu atât mai explicabil: *mișcarea* se află în centrul însuși al obsesiilor care le definesc programele atât de atente la „spiritul vremii”, la „pulsul epocii”, la întreaga dinamică a unei modernități pe cale de a-și accelera ritmurile. Și dacă suntem de acord că această mișcare – desfășurată în dublul sens al distanțării de trecutul cultural și al apropierii până la identificare cu clipa prezentă – e împinsă la extreme, concepută ca ruptură radicală, pe de o parte, și, pe de alta, ca afirmare nu mai puțin „extremistă” a unui *perpetuum mobile* al spiritului, înțelegem frecvența în universul imaginar a *itinerariilor*, a *mijloacelor de comunicare*, a *gustului vitezei*, a *schimbării* rapide a peisajelor; și chiar consecințele unei asemenea sensibilități pe planul *tehnicilor discursului*. A te desprinde de lumea cunoscută și epuizată ca să „pleci” fără să vrei neapărat să ajungi și să te fixezi undeva, fără să „mori puțin”, ci ca să trăiești mereu în mișcare, în calitate de călător etern – iată un slogan ale cărui variante sunt fără număr în toate textele avangardei.

Lucru semnificativ pentru o anumită stare de spirit prevestitoare a revoltei avangardiste, tema „călătoriei” apare deja în spațiul literar românesc către sfârșitul primului deceniu al secolului XX, în „paginile bizare” pe care începuse să le redacteze grefierul de la Înalta Curte de Casație din București, D. Demetrescu-Buzău, adică Urmuz. Și la el călătoria apare ca evaziune dintr-o lume închisă, cea a tradițiilor și constrângerilor familiale, sociale, - o evaziune, cum s-a spus de către Nicolae Balotă, mereu ratată, sugerând imposibili-

tatea oricărei alte libertăți decât cea a morții (prozatorul urma, de altfel, să se sinucidă), recăderea în inerție, conformism, convenții; o „călătorie” tratată cel mai adesea în termeni parodici și burlești. Cutare personaj, precum Stamate din „romanul în patru părți” (însă nu mai lung de patru... pagini) *Fâlnia și Stamate*, a cărui familie trăiește într-o „subpământă” legată de un țăruiș înfipt în mijlocul ei, încearcă să evadeze după ce cedase seducțiilor unei... pâlnii: închiriind într-un prim moment – nou Ulise – o corabie și ieșind în larg, cu urechile astupate cu ceară, el sfârșește prin a se îndrăgosti de pâlnia ce i se înfățișează, ca Venus, „pe o superbă cochilie de sidf”. Urmarea evenimentelor ni-l arată angajat în această aventură extraconjugală care-l face „să taie în fiecare noapte cu foarfeca legăturile ce-l țineau atașat de țăruiș”, pentru a fi în curând trădat de propriul fiu, care începuse să-l înlocuiască în grațiile acestei „ființe de sex femeiesc”; singura soluție ce-i mai rămâne este atunci de a urca în „căruciorul cu manivelă” pe care-l posedă pentru a dispărea în „infinutul mic”... O altă mică proză, *Flecarea în străinătate*, se învârtă tot în jurul legăturilor familiale. Protagonistul ei, urcând pentru prima oară pe o corabie, „sentimentul puternic și neînvinș de tată îl trase însă înapoi la țăruiș”; a doua oară, e recuperat de bătrâna și „netrebnică soție” care, înnebunită de gelozie, „il legă atunci cu o frânghie de umerii obrazului și, după ce îl târî în mod barbar pînă la marginea corăbiei, îl luă și îl depuse fără nici o formalitate pe uscat.” Va sfârși într-un fel de asceză și prin înscrierea într-un „barou”, nu înainte însă de a „privi încă o dată marea nemărginită”...

În general, cele mai multe dintre personajele lui Urmuz au o înclinație aparte pentru „călătorie”, redusă la forme foarte modeste de „Ersatz” (cum spune același Nicolae Balotă în monografia sa, *Urmuz*, din 1970, de substitute parodice și grotesci: Emil Gayk, din proza omonimă, „timpul și-l petrece înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcțiunea nord-sud, de teamă de a nu ieși din neutralitate”; „Cea mai mare plăcere a lui Algazy (...) este să se înhame de bunăvoie la o roabă și, urmat cam la doi metri de coasociatul său Grummer – să alerge, în goana mare, prin praf și arșița soarelui, străbătând comunele rurale, în scopul unic de a aduna cârpe vechi, tinichele de untdelemn găurite și în special arșice” (dar și resturi de... poeme) din care se hrănesc (v. *Algazy și Grummer*); în *Ismail și Turnavitu*, primul personaj are obiceiul ciudat de a se plimba în fiecare dimineață în zigzag pe o stradă din București, „însoțit fiind de un vizeur de care se află strâns legat cu odgon de vapor.” Dar fascinația călătoriei este contrazisă în modul cel mai radical în cazul personajului Turnavitu, ale cărui „expediții” nu depășesc nivelul *semnelor*, al *cuvintelor* ce desemnează, nu fără devieri absurde, componentele unei asemenea întreprinderi: „Tot spre a place bunului său prieten și protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut cu gaz până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obicei în insulele Majorca și Minorca: mai toate aceste se compun din dus,

din spânzurarea unei șopârle de clanța ușii Căpităniei portului și apoi reîntoarcerea în patrie...”

Toate aceste cazuri de „*homo viator ratat*” (e expresia aceluiași Nicolae Balotă), căci avem de-a face mereu cu o interdicție sau cu întoarcerea la „lege” – vorbesc, în ultimă instanță, despre o sensibilitate în stare de criză, obsedată de imobilismul existenței constrânse de convenții de toate soiurile, obligată să se întoarcă mereu la ordinea lucrurilor. Frecvența *frânghiei* care leagă personajele de un reper fix este semnificativă, iar faptul că Ismail e legat de vizezurile său, în mișcarea sa zigzagată pe străzi lăturalnice, de un *odgon de vapor* trădează aceeași obsesie a plecării, a călătoriei eliberatoare. Latura parodică și demitizantă a unei asemenea viziuni ludice indică și conștiința devvalorizării marilor principii și sloganuri ale societății conformiste, „burgheze”, ca și a literaturii produse în acest mediu.

Singurul poem scris de Urmuz, „fabula” postumă publicată sub titlul *Cronicari*, construit și el pe tema „călătoriei”, pune în chestiune în aceeași manieră parodică și ludică valoarea însăși a mesajului, a „moralei” oricărui text literar – căci nu *fabula* este, oare, socotită ca fiind specia poetică „pedagogică” prin excelență? Or, textul urmuzian exploatează, pentru partea epică, narativă a fabulei, o întregă suită de echivocuri, jucându-se cu sensul cuvintelor atrase în discurs de contiguități sonore și de afinități de conținut. Având un punct de plecare intertextual în două povestiri ale lui Ion Luca Caragiale, *Ultima oră* și *Boris Sarafoff*, aceasta din urmă ironizând setea de senzational a „cronicarilor”-ziariști porniți pe umele unui presupus „terorist” macedonian, Boris Sarafoff, prezent la București la sfârșitul secolului al XIX-lea: „Cică niște cronicari / Duceau lipsă de șalvari / și-au rugat pe Rappaport / Să le dea un pașaport. / Rappaport cel drăgălaș / Juca un carambolaj / Neștiind că-Aristotel / Nu văzuse ostropel. / „Galileu! O, Galileu! / Strigă el atunci mereu - / Nu mai trage de urechi / Ale tale ghete vechi.” / Galileu scoate-o sinteză / Din redingota franceză, / și exclamă: „Sarafoff, / Servește-te de cartof! / MORALĂ / Pelicanul sau babața.” Se poate remarca faptul că tema *homo viator* revine aici, mai mult sau mai puțin disimulată sub aparența incongruenței asocierilor „automate”, dictată, s-ar spune, doar de hazardul întâlnirilor dintre cuvinte. Pe scurt, curiozitatea ziaristilor lui Caragiale, care așteaptă într-un restaurant sosirea „teroristului”, dar a căror foame, în sens propriu, este tot atât de reală ca și „foamea” de știri senzaționale, îi oferă lui Urmuz o temă ale cărei variațiuni le va compune legând „foamea” cu o „lipsă”, cu dorința de nou, de inedit, de exotic, care atrage visul de a călători. Ceea ce le lipsește „cronicarilor”, determinând cererea lor de pașaport, sunt desigur „șalvarii”, cuvânt ce trimite la un spațiu străin, exotic, nou, care invită la „călătorie”. Și nu e o întâmplare că pașaportul (*pașaportul*, care poate fi citit ludic ca *port al pașalei*, costum sau parte de veștmânt oriental, însă și ca trimitând la *portul maritim!*) este cerut cuiva care se numește Rappaport, căci acesta nu e decât un substitut al Jidovului rătăcitor, un mai modest Ahasverus... Faptul că numele lui Aristotel apare alături de *ostropel*, „mâncare de pui sau de miel cu usturoi și oțet”, cu care rimează, își are de asemenea justificarea, dincolo de absurditatea aparentă: motivul *foamei* (alimentare) și al *foamei de spațiu* se vor regăsi, filosoful grec fiind cel care, cum se știe, l-a educat pe marele „călător” Alexandru,

macedonian, de altfel, ca și Sarafoff, cel din restaurantul lui Caragiale și cel care, în fabulă, este invitat să se servească de cartof, în același timp ca rimă și ca... fel de mâncare. Cât despre Galilei, și ale sale „ghete vechi”, ele ne invită încă o dată la „călătorie” și, într-un sens mai general, la mișcare, care poate fi și o mișcare de... revoluție, cu șiretne sugerate de același nume al lui Galilei și de „sinteza” pe care el o scoate din „redingota franceză”, revoluționară, nu-i așa, prin excelență, sinteză a Mișcării cu majusculă, ca orice Revoluție. În sfârșit, morala fabulei folosește două cuvinte aproape sinonime, nume al unei păsări... migratoare, însă într-un mod care nu este nemotivat nici el, la nivelul sugestiei că nu există, practic, vreo morală de căutat, că orice „învățătură” rămâne relativă și, la urma urmelor, nulă. Nu e mai puțin adevărat, totuși, că subteranele jocului textual ascund o reflecție *sui generis* asupra temei pe care am dezvoltat-o în ea, a călătoriei și a mișcării, care obsedează „paginile bizare” ale scriitorului nostru într-o epocă pregătitoare de tulburări viitoare în spațiul literar românesc și european. Nu e o întâmplare că pentru militanții români ai avangardei Urmuz va deveni un simbol al spiritului nonconformist, un precursor exemplar al mișcării lor, un deschizător de drumuri...

În epoca primelor cristalizări ale mișcării de avangardă în România, adică în anii '20, tema „călătoriei” revine cu putere: faptul că această mișcare se organizează într-un prim timp sub auspiciu constructiviste, cu ecouri futuriste importan-

te (știm că Manifestul lui Marinetti apăruse într-un ziar craiovean în aceeași zi cu cel din parizianul *Le Figaro*, la 20 februarie 1909) fac ca programele avangardei să fie foarte atente la dinamica a ceea ce *Manifestul activist către tinerime*, publicat de Ion Vinea în mai 1924, în numărul 46 al revistei *Contemporanul*, numea „marea fază activistă industrială”. Or, o asemenea „fază” nu putea fi resimțită altfel decât sub semnul vitezei de deplasare în spațiu, al comunicării universale – și o întreagă retorică e angajată aici. (În spațiul unui modernism mai moderat, teoretizat în a sa *Istorie a civilizației române moderne* din 1924-25, E. Lovinescu, care vedea în sincronizarea cu „spiritul vremii” un proces cvasiobligatoriu, motiva de asemenea accelerarea ei în secolul XX prin înmulțirea contactelor datorită mijloacelor mai rapide de comunicare dintre popoare și culturi). Este, așadar, cu totul firesc ca autorul *Manifestului activist* să evoce „orașele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce le vom face, ritmul și stilul ce vor decurge din ele”. În același sens, tot el va vorbi, în aceeași revistă, despre o „epocă și o planetă unificate”, adăugând: „Niciodată, în istoria țării nu s-a mers astfel, în pas cu vremea. Ne găsim într-o zonă superioară, pe care o străbat, pe sprijinuri diafane, împărțindu-se în tăcere peste lume, concertele formidabile și veștile aparatelor fără fir – și cuvintele purtătoare de idei.”¹

Totul devine – se vede – esențialmente „călătorie”, mers solidar cu timpul trăit, mișcare rapidă străbătând planeta, circulație de știri, vehicul de idei către toate orizonturile. „Locomotiva”, „serviciul maritim”, „căile ferate”

transurbane, „orient-expresul”, „cablogramele”, „transatlanticul” și, încă o dată, „veștile (care) se ciocnesc ca la biliard, avioane / PARIS NEW YORK BERLIN”, „colierul de faruri” al mașinilor europene, sunt tot atâtea chemări la călătoria planetară pentru descoperirea noului permanent, în Aviograma semnată „în loc de manifest” de Ilarie Voronca în revista constructivisto-fururistă 75 H.P., din octombrie 1924. Manifestul revistei *Integral*, care-și spune „revistă de sinteză modernă”, publicat în martie 1925, vorbește același limbaj, lansând o nouă invitație la călătorii peste meridianele lumii mari: „Ritm-viteză; baluri simultane (...) atmosfere concertează – miliarde saxofoane, nervi de telegraf, din ecuator până în poli – fulgere; planeta de steaguri, uzine; un steamer gigant”... Ion Călugăru, redactor „integralist” și el, scria în aceeași vreme, o frază semnificativă pentru noua interpretare dată de avangardă conceptului de tradiție, legată de tema care ne interesează: „în locul tradiției statice a istoriei, noi am instituit tradiția nouă a geografiei.”² Iar ceva mai departe, viziunea sensibilității moderne, care vrea să depășească chiar și futurismul mobilizat de vitalismul nietzschean, e construită tot în termeni de „călătorie”: „Frenezia dionisiacă a vieții ne repugnă ca prea subiectivă – Nietzsche a călătorit numai cu brișca.” Dimpotrivă, autorul declară în numele integraliștilor că admiră „marile expresuri europene lunecând sub întunericul ținuturilor adormite, asemeni cometelor... în competența certificatelor de circulație, dinamismul mecanic al maselor, suflul enorm al colectivităților, uragane de inteligență fără hotare (care) împing corăbiile modernismului”... În fine, „omul fixat de pământul natal prin rădăcinile unei tradiții prost înțelese și ale unui conservatorism retrograd, a avut numai viziunea în timp a umanității, s-a putut lăuda numai cu experiența istorică”...

Citită sub atâtea unghiuri, tema „călătoriei” ajunge astfel să exprime în manifestele avangardei românești – solidară în această privință cu toate mișcările europene înrudite – esența însăși a spiritului avangardist în momentul său de apogeu, cel mai radical. Căci „călătoria” însemnând mobilitate permanentă, deschidere spre o nouă totalitate a lumii în mișcare, explorare îndrăznească, disponibilitate absolută a spiritului, prospețime a sensibilității gata să primească orice schimbare, se opune în mod ferm înrădăcinării în solul tradițional, încetinelilor și inerțiilor moștenite de la un trecut socotit conservator și steril.

În momentul în care avangarda românească se va deschide spre suprarealism, în jurul anului 1930, și încă mai mult în vremea suprarealismului autentic al anilor 1940-1947, „călătoria” nu va face decât să-și schimbe sensul, dar într-o direcție ce rămâne în esență aceea a descoperirii *noului* și *neunoscutului*: spațiul către care se va orienta va fi cel al „lăuntrului”, al eului profund, cu alte peisaje, scăldate în lumina încețoșată a visului, o lume – după expresia lui Sașa Pană – a „subteranelor fantastice” sau a unei realități transfigurate, în care interiorul și exteriorul se află în poziție de „vase comunicante”.



Lumi ce vin

Ovidiu Pecican

Când, pe la începutul anilor '80, l-am cunoscut pe fiul profesorului meu de istorie modernă de la universitatea clujeană, George Cristian Maior, eu eram student, iar el încă elev. Între timp, urmare a unei cariere intelectuale și publice perseverente, el a devenit expert în drept internațional, relații internaționale și studii de securitate, fiind desemnat în 2006 și ca director al Serviciului Român de Informații. Cărțile sale de autor sunt *Concepte de drept public european: național și european în jurisprudența Curții Europene de la Strasbourg* (1997), de fapt teza de doctorat susținută la universitatea unde termanise în 1991 dreptul, și *Noul aliat - regândirea politicii de apărare a României la începuturile secolului XXI* (2009), pe care am avut prilejul - nepremeditat - să o lansez, împreună cu Vasile Dâncu, în primăvara acestui an, în calitate de președinte onorific al ediției clujene curente a Târgului de Carte Gaudeamus. Lor li se adaugă coordonarea volumului colectiv de studii *Globalization of civil-military relations: democratization, reform and security The 4th Triannual Conference of The International Political Science* (2002). Palmareșul onorează vocația plurală a autorului, îmbrățișând teme ardente pentru reflecția politologică românească pe fundalul aderării la UE și a participării la NATO. Național și european, practici juridice internaționale, civil și militar, globalizare și interes de stat, politici de securitate în orizontul dezarmării al mondializării. În zilele din urmă, abordările anterioare s-au îmbogățit cu un nou volum, de astă dată o colecție de eseuri și articole publicate în reviste și intitulat *Incertitudine. Gândire strategică și relații internaționale în secolul XXI* (București, Ed. RAO, 2009, 256 p.).

Spre deosebire de alți autori din sfera politologiei care aparțin aceleiași generații - vorbesc despre oameni care au beneficiat de deschiderile democratice de după 1989 -, George Cristian Maior are șansa ca aprofundarea cunoașterii sale intelectuale să se fi produs, cel puțin de la un moment dat înainte, în paralel cu o carieră la nivelurile elitare ale instituțiilor statului. Diplomat de carieră (din 1992), numit secretar de stat și șef al Departamentului pentru Integrare Euroatlantică și Politică de Apărare din Ministerul Apărării Naționale (în 2000), el a participat prin natura funcțiilor sale la istoria postdecembristă a orientării de politică externă a României, fiind direct implicat în negocierea aderării noastre la NATO și devenind ulterior posesorul titlului de ambasador (din 2004). Până în 2006, ca membru al Parlamentului României, a condus mai multe comisii parlamentare, dobândind în toate aceste calități o cunoaștere directă și o experiență care nu pot decât avantaja analistul de laborator.

Deja în volumul *Noul aliat - regândirea politicii de apărare a României la începuturile secolului XXI* erau grupate o serie de studii importante pentru înțelegerea poziționării lui Maior în rândul celor care încearcă o reflecție consistentă și stăruitoare, orientată în durată lungă, asupra rolului ce îi revine României în noul context politic, rapid schimbător, de o accentuată fluiditate și cu mize care depășesc cu mult provocările trecutului. În raport cu acesta, textele din *Incertitudine* sunt complementare, aducând nuanțe, reluând teme, formulând totul într-un limbaj profesionalizat,

însă nu rebarbativ, ci mai degrabă decantat, clar, accesibil și nespecialistului. Într-un fel, aceasta este o premieră românească. În general, demnitatea așteaptă etape mai calme ale existenței lor înainte de a se expune discuției publice, preferând retrospectiva. George Cristian Maior asumă însă riscul de a-și etala coordonatele gândirii într-o manieră firească, încălcând tabuurile care îi însoțeau - nesuferit - pe marii „paznici ai tezaurului” și chemând la dezbaterea deschisă a ideilor sale.

Neașteptat este, întrucâtva, titlul noii cărți. Incertitudine? Lucrurile nu sunt chiar atât de incerte pe cum pot părea. Chiar și în România ultimului an au apărut - nu o singură dată ca suplimente ale unor cotidiene sau săptămânale - cărți ce încearcă prognoze de o sută de ani, cum este volumul lui George Friedman. Scurta istorie a secolului XXI, semnată de Thomas L. Friedman, și pusă sub titlul *Fământul este plat*, cartea lui Joseph E. Stiglitz despre *Mecanismele globalizării*, reflecția lui Parag Khanna despre imperii și influență în noua ordine globală intitulată *Lumea a doua*, și chiar volume precum cele ale lui John Fardone despre *Secretele Chinei* și, respectiv, ale Indiei, ori *Secolul chinezesc* al lui Oded Shenkar sunt, toate, disponibile în traducere românească și asigură celor interesați, atât experților, cât și publicului larg, orizontul în care studiile și articolele lui Maior dobândesc relevanță și profunzime suplimentare. În urma lecturii tuturor acestora se impune concluzia că scenariile viitorului au o anume precizie, iar variațiile interpretative de la un autor la altul nu privesc atât distribuția centrelor de putere ale deceniilor ce vin, cât detaliile referite la distribuția în timp și spațiu a succesorilor. Chiar dacă hegemonul se va schimba, ori dacă își va împărți puterea cu principalii săi competitori, gestionând un bi-ori tri-polarism, chiar dacă saltul se va face de la o dominație punctuală la una plurală (reproducând altfel precedentul sistemului instalat în modernitate odată cu pacea din Vestfalia, la 1648), America de Nord, Brazilia, Europa, China, India, Islamul vor conta ca actori importanți și în restul deceniilor care ne despart

de anul 2100.

Desigur, este greu de spus, în acest moment, care dintre aceste formule se va impune, și dacă „imperiile” viitorului vor fi organisme suprastatale - de tipul SUA, CSI, UE -, state propriu-zise ori regiuni prinse într-o rețea interdependentă. De ce nu ar fi, la urma urmei, metropolele gigantice care, conform unei estimări americane, produc peste 90% din saltul tehnologic și calitativ, patronând salturile înainte ale geneticii, domeniului IT, ale nanoroboticii și gestionând globalizarea, spre deosebire de hinterlandurile necreative care le alimentează?

În oricare dintre cazuri însă, un lucru este sigur, iar George Cristian Maior are dreptate să se mențină în acest orizont: România, românii vor avea nevoie în oricare dintre evoluțiile globale posibile de o orientare atentă, bine informată, inteligent orientată către valorizarea cât mai favorabilă a contextelor nou create. În acest sens, autorul textelor din *Incertitudine. Gândire strategică și relații internaționale în secolul XXI* este un pionier prin abordarea chestiunii la o anvergură superioară celei la care discută majoritatea experților români, interesați ori de raportarea României la NATO, ori la UE, ori la relația cu SUA, dar rarissimi - sau niciodată - la proiectarea țării noastre în scenarii alternative, futuriste, dintre cele mai diversificate.

Costurile acestei curențe se simt zi după zi. Pierdem teren la nivelul marilor jocuri, chiar dacă suntem într-o tabără deocamdată privilegiată. Nu este permis să fim prezenți numai în orizontul abordărilor tradiționale, așteptând să fim confrunțați cu situații de criză pentru a elabora - sub presiune - răspunsurile adecvate.

Etalându-și cunoașterea, ipotezele de lucru și propunerile de redefinire a poziționării noastre în acord cu timpul în care trăim și cel care vine, George Cristian Maior face o salutară figură aparte printre politologii români actuali și încearcă o racordare prea mult întârziată, la noi, la laboratoarele de reflecție ale lumii. Textele lui provoacă, incită, merită toată atenția.



sare-n ochi

Mihail Sebastian pe masa de operație (V)

Laszlo Alexandru

Modalitatea fundamentală de persuasiune, la care Marta Petreu recurge în cartea sa, constă în tehnica refrenului, reluarea obsedantă a falsei ipoteze de ansamblu, care e vîrîtă astfel cu forța în creierul cititorului. După ce ne asigură că *“Sebastian, repet, a făcut critica democrației românești de pe o poziție de extremă dreapta”*

(p. 62), aflăm din nou despre *“convingerile lui politice, trase la indigo după acelea ale patronului său, [care] sînt antieuropene, antidemocrate, autarhiste”* (p. 83), apoi din nou că a fost *“un anti-paşoptist convins, un antidemocrat pe față (antiliberal înverșunat și permanent, antițărănist convins) (...) a simpatizat fascismul mussolinian și pe revoluționarii spanioli”* (pp. 96-97), și tot așa mai departe, aceleași grave acuzații declarative, fără niciun temei real, pornite de la câteva articole de presă răstălmăcite, sînt repetate fără osteneală (vezi pp. 224, 225, 226, 227, 233, 236, 247, 248, 252, 253 etc.). Pentru o cercetare convingătoare, era nevoie, probabil, de multe argumente, reluate de două-trei ori. Aici avem însă aceleași două-trei argumente (false), reluate de nenumărate ori.

Un aspect care merită pus în evidență se referă la strategiile de camuflare a propriilor intenții denigratoare, în spatele expresiei echivoce. Iată, de pildă, pe Marta Petreu azvîrlind pata de dubiu asupra buneii-credințe a lui Mihail Sebastian, deși pleacă la drum simulînd că nu face ceea ce tocmai face: *“Nu are sens, reconstituind dosarul acestui conflict, să ne întrebăm dacă Sebastian a scris articolele anti-Pandrea și pro-Nae Ionescu din inițiativă proprie sau la comandă”* (p. 61). În ciuda acestui detaliu, *“faptul că Sebastian îl încolțește pe Pandrea pentru delictul lui «burghez» este de asemenea semnificativ pentru sincronizarea lui Sebastian cu dominantă «revoluționară», antiburgheză prin excelență, a epocii”* (p. 61). (În paranteză fie spus, Mihail Sebastian îl atacase pe Petre Pandrea nu pentru vina de a fi fost un *“burghez”*, cum ne asigură aici M. Petreu,

ci pentru demagogia lui răstită și inconsecvențele care, din discipol al lui Nae Ionescu, îl transformaseră în socialist fervent, pentru a-l proiecta apoi, din interes pecuniar, în rîndurile partidului țărănist¹.)

Atunci cînd nu profită de caracterul greu accesibil al textului original, M. Petreu recurge la răstălmăcirea citatelor pe care ea însăși le oferă. Iată, de pildă, situația scurtei polemici dintre G. Călinescu și M. Sebastian. Pe fondul disputei gazetarului de la *Cuvîntul* cu redacția *Vieții românești*, pe care o acuzase de inconsecvență și de derivă a spiritului critic, el constată cu neplăcere adeziunea lui G. Călinescu, printr-o nouă schimbare la față, la publicația tocmai criticată. Va extinde, așadar, cu toată întemeierea etică, reproșul, de la revistă la scriitorul ei – folosind însă, în ciuda adversității de idei, același limbaj civilizat care l-a caracterizat mereu. În asemenea circumstanțe, imputația Martei Petreu, că am avea de-a face cu o *“ieșire pamfletară”*

(p. 217), rămîne fără acoperire: *“Viața românească a recurs pentru noua ei formă la serviciile unui critic, care posedă la maxim «știința acomodărilor».* Dar d. G. Călinescu, care este un istoriograf excelent și poate un romancier bun (n-am cetit deocamdată Cartea nunții), este spiritul cel mai oscilator, criticul cel mai instabil, politicianul literar cel mai savant. Este probabil singurul intelectual român, care poate fi pus cu succes pe patru coloane, spre a se dovedi că asupra aceluiași lucru gîndește mereu altfel, după cum e primăvară, vară, toamnă, iarnă. (...) Am pierdut în d-l Călinescu un critic și l-am pierdut definitiv. Există o moralitate a criticei care nu poate fi călcată de două ori. O singură dată ajunge – iremediabil, fără putință de întoarcere. / Îi va furniza d-l Călinescu *Vieții românești* ideologia astăzi defunctă, îi va reface scutul critic ciuruit de inconsecvențe (...) Nu.”²

Iar dacă M. Petreu nu supralicitează artificial,

împingînd un banal schimb de ostilități în zona pamfletului, ea are grijă să mimeze ingenuitatea, făcînd deliberate confuzii între sensurile proprii și sensurile figurate ale termenilor (cu același scop transparent de a-și încărca victima la cîntar):

“Sebastian a considerat că el – la fel ca generația sa – a făcut, prin cronicile lui literare, operă de «ecarisaj moral». Inducem de aici că se considera hingher, că pe scriitorii români îi socotea cîini vagabonzi, iar cultura română, un sat al cîinilor fără stăpîni” (p. 255). Inocența jucată, cu care ziarista de la *Apostrof* refuză să priceapă sensurile figurate ale unor expresii larg răspîndite, ne înduioșează. Dar parcă tot n-am putea să ne-o închipuim pe Marta Petreu, atunci cînd cineva îi aduce vorba despre *“Lucefărul poeziei românești”*, dînd fuga la observatorul astronomic pentru a privi cum plutește prin eter versificația autohtonă.

Monografa nu ezită să recurgă și la falsuri patente, pentru a-și impune tezele preconceptuate. Astfel se întîmplă în situația, remarcată deja de unii comentatori, în care M. Petreu îi reproșează frontal evreului M. Sebastian că a fost coleg de redacție cu conducătorii Gărzii de Fier, fără a părăsi publicația în semn de protest: *“... tînărul comentator politic ajungînd coleg de ziar cu șefii acesteia [ai Legiunii – L.A.], cu Vasile Marin și cu Zelea Codreanu”* (p. 127); iar minciuna e repetată, pentru o mai sigură validare: *“cot la cot cu articolele lui Zelea Codreanu și Vasile Marin”* (p. 164). În realitate, *Cuvîntul* a publicat, o singură dată, un drept la replică al lui Zelea Codreanu, cu o săptămînă înainte de a-i fi suspendată apariția³.

Pe linia aceluiași neadevăr scandalos se situează ascunderea valorii alegorice manifeste pe care au avut-o anumite intervenții ale scriitorului. Eseista – urmărindu-și încăpățînarea de-a demonstra evoluția *“extremistă”* tot mai gravă a lui Mihail Sebastian, ce-ar fi atins culmile, vezi Doamne, la finele anului 1933 – nu putea fi decît viu incomodată de articolul apărut în ultimul număr al gazetei, înainte de suspendare. Aici, M. Sebastian evaluează subtextul politic al monografiei pe care germanul E.-R. Curtius o publica la Paris despre francezul Balzac, în momentele de maximă tensiune din preziua războiului. Faptul că dialogul dintre culturi mai este posibil aruncă lumina unei speranțe în calea unui eventual dialog politic, care să permită evitarea conflagrației. Gestul lui Curtius ar trebui să constituie o învățătură de minte pentru factorii de răspundere europeană. Mihail Sebastian, la despărțirea de *Cuvîntul*, lasă în urma sa încă o meditație alegorică asupra nevoii de concordie. În ciuda tuturor acestor evidențe, Marta Petreu îi include însă articolul printre circumstanțele agravante, căci ar ilustra zelul dezangajat al unui gazetar dintr-o redacție extremistă: *“În ultimul număr al Cuvîntului, din 1 ianuarie 1934, Sebastian a publicat două texte, din fericire amîndouă culturale, Unde literatura răspunde în politică (despre Curtius, care își editase la Paris studiul său despre Balzac)...”* (p. 123); *“și-a făcut datoria de redactor pînă la capăt”* (ibid.); *“În ultimul său număr al seriei întîii, Sebastian, conștiincios pînă la capăt, publică, așa cum am spus, două texte, fără legătură cu politica românească”* (p. 126). Felul în care mesajul pacifist și antitotalitar al lui Mihail Sebastian are sau nu legătură cu realitățile politice frămîntate de atunci, cititorul o poate judeca pe cont propriu, parcurgîndu-i acum articolul. De asemeni, el poate compara de unul singur ce





apare în pagina ziarului și cum anume transformă – deformând tendențios, prin răstălmăcire – Marta Petreu: “A apărut zilele trecute la Paris un studiu despre Balzac, scris de criticul german Ernst Robert Curtius. Eveniment literar, pe care suntem ispitiți a-l comenta din punct de vedere... politic. / Într-adevăr ni se pare că avem dreptul să descifrăm, în acest fapt, un discret semn de protest, o ușoară chemare la ordine, un glas ce vorbește pentru dezmeticire cui trebuie. Căci în timp ce din dreapta și din stînga Rinului amenințările se succed nervoase, bănuielele se strecoară între cele mai pașnice conștiințe, reaua credință face duble ravagii patriotice, în timp ce între Berlin și Paris starea de război nedeclarat se menține cu combustibilul necesar și benevol al patimii deformatoare – nu este o simplă întâmplare că un german, în disprețul celei mai arzătoare actualități, cu nesocotirea unei adversități obligatorie pentru orice bun neamț, cutează să se dedice unei probleme de literatură franceză. / Să nu spuneți că această preocupare este strict estetică. Sau că asta și politica n-au cu nimic de a face. Imbecilitatea neamului omenesc este suficient de mare, pentru ca să strivească cele mai curate valori sub apăsarea celor mai stupide patimi. Poate nu știți că în Franța, în timpul războiului, a asculta o simfonie de Beethoven era un act de trădare. Poate nu știți că, în același timp, la Berlin, a asculta un poem de Debussy era o crimă de resortul, probabil, al curții marțiale. Deoparte și de alta, era o feroare, o grabă, o furie de a murdări cît mai mult, de a insulta, de a schimonosi, de a zdrențui tot ce pe vremuri fusese mai înalt decît toate hotarele, mai adevărat decît toate adevărurile. Un neamț care ar fi gustat în acele timpuri o pagină de Montaigne, un francez care s-ar fi bucurat de un vers de Goethe, n-ar fi făptuit o mai puțin sfidătoare și eroică nebunie, decît cineva care s-ar arunca între limbile unui incendiu, pentru ca să salveze de acolo o carte. / Nu mi se pare de aceea deloc exagerat să bănuiesc într-un studiu de istorie literară un fapt în stare să țină piept celor mai teribile evenimente politice. Și nu cred mai serios să comentezi ce zice d. Boncour sau d. Goebels, decît ce spune Ernst Robert Curtius. / Totul nu e pierdut, de vreme ce asta mai e posibil. Căci «asta» înseamnă că inteligența n-a fost destituită din toate drepturile sale, că sentimentul unei comuniuni superioare dăinuiește totuși peste întunecatele adversități, atît de abil și de criminal întreținute, de cine trăiește din exploatarea lor. / Curtius vorbind despre Balzac, explicînd francezilor și germanilor un scriitor de geniu atît de specific francez, afirmă prin aceasta existența unui imperiu spiritual ce aparține fără deosebire tuturor, oricărui om care gîndește, oricărui om care simte. Cartea lui este, în ciuda caracterului de specialitate literară, un fapt de acțiune. Căci gestul acesta nu poate cădea în gol, chemarea aceasta nu poate să rămînă fără răspuns. Vorbească d. Boncour de o mie de ori despre pacifism, declare d. Hitler de zece mii de ori dorul său de concordie, nici unul nici altul nu va face nici pe departe actul efectiv de pace, pe care îl face Ernst Robert Curtius scriind cartea pe care a scris-o. / Căci e un act de înțelegere. Și asta trebuie în primul rînd.”⁴

Și, cum toate acestea n-au fost de-ajuns, eseista mai construiește și o autentică teorie a conspirației, pentru a induce o suplimentară tensiune în rețea. Toți ceilalți, care au citit deja publicistica interbelică a lui Mihail Sebastian, ar fi văzut adevărul și l-ar fi ocultat din rea-credință, din teamă sau din prudență prost înțeleasă. Dintre precedenții monografi, editori sau studiosi ai bio-



bibliografiei lui M. Sebastian, unii s-ar fi pliat pe conjuncturile politice conformiste. Alții sînt oricum radiați direct de la pomelnic, de către impetuosa scenaristă. Mircea Eliade, în jurnalul său, ar fi omis, din delicatețe, “adevărul” despre amicul său din tinerețe. Însuși Z. Ornea, prestigiosul cercetător, s-ar fi situat cu deliberare “pe linia neadevărului” (p. 253) în privința imaginii lui Sebastian. Ar fi fost nevoie, iată, de aproape un secol ca să putem descoperi noi, prin intermediul Martei Petreu, cum stăteau lucrurile. Toți au tăcut, doar ea ne vorbește. Portretul feminin călare pe un cal alb, în lumina sîngerie a orizontului, ne taie respirația. Pentru un roman de scandaluri și moravuri ușoare, finalul apoteotic se impunea.

Să mai spunem în treacăt că autoarea, care își deschidea opera cu o surprinzătoare declarație de infailibilitate, scapă totuși cîteva mici neglijențe, în compartimentul trimiterilor bibliografice. Titlul corect al articolului lui M. Sebastian, apărut la 29 iulie 1932, este nu *50 mai puțini studenți* (p. 67, p. 266), ci, cum reiese și din textul propriu-zis, *50% mai puțini studenți*; la 13 octombrie 1932, el a publicat *Selecția fiscală în școală*, și nu *Selecția fiscală la școală* (p. 67, p. 266); la 20 august 1932, el a tipărit *Se schimbă iar liceul*, și nu *Se schimbă liceul* (p. 67, p. 266); la 17 iunie 1932 a apărut *Explicația fripturismului*, și nu *Explicațiile fripturismului* (p. 266). Dar probabil că, pentru o lucrare născută deja perfectă, aceste mici precizări ale noastre sînt cu totul inutile.

Și totuși, care au fost oare motivele ce au determinat-o pe bătaioasa scriitoare să monteze o asemenea potemkiniadă zgomotoasă, din piese prefabricate de cea mai dubioasă calitate? Simpla automăgulire a propriei vanități pare o miză prea meschină. Invidia tenace și ambiția de uzurpare a prestigiului public, solid constituit, al unei personalități luminoase, ar ține de o zonă a resentimentelor, rămasă dintotdeauna inaccesibilă în fața expertizei raționale. Un indiciu mai concret asupra intențiilor pe care le-a urmărit îl avem, poate, în chiar cuvintele autoarei: “Acest statut special al lui Sebastian la *Cuvîntul*, împreună cu faptul că el a fost un ziarist de dreapta, cu articole politice pe linia extremismului de dreapta, ne obligă să-i regîndim și *Jurnalul*, și restul textelor, precum și complicatele relații cu Nae Ionescu, cu Eliade, cu elita criterionistă a generației lui. Faptul că el a fost, în siajul lui Nae Ionescu, un ziarist politic de extremă dreaptă aruncă o lumină nouă și asupra

opțiunilor extremiste (și de dreapta, și de stînga) ale întregii generații ‘27” (p. 128).

Acest ultim lucru – discreditarea depoziției răscolitoare a lui Mihail Sebastian și, implicit, ino-centarea marilor complicități extremiste interbelice (a lui Mircea Eliade, a lui Emil Cioran, a lui Constantin Noica, a lui Petre Țuțea ș.a.) – cartea pamfletară a Martei Petreu cu siguranță nu-l va obține. Căci nu e suficient să murdărești victima, spurcîndu-i efigia, pentru a-i mîntui pe ceilalți, prin eliminarea artificială a contrastelor. Nu e destul să construiești butaforii, pentru a le face într-adevăr locuibile.

Monografia Martei Petreu despre activitatea interbelică de ziarist a lui Mihail Sebastian reprezintă unul dintre cele mai scandaloase abuzuri din cercetarea literară română contemporană. Un gest descalificat profesional și incalificabil moral.

(Fragmente din volumul în pregătire. Alte capitole și bibliografia pot fi descărcate de pe site-ul revistei Tribuna)

Note:

1 Vezi Mihail Sebastian, *O poveste*, în *Cuvîntul*, sîmbătă, 2 aprilie 1932, p. 1; vezi Mihail Sebastian, *Cuvinte la o trădare*, în *Cuvîntul*, miercuri, 13 aprilie 1932, p. 1-2.

2 Mihail Sebastian, *Cazul “Viața românească”*, în *Cuvîntul*, duminică, 23 aprilie 1933, p. 2. Ca din întâmplare, în pasajul omis de la citare de către Marta Petreu se regăsește o nouă serie de elogii ale lui M. Sebastian, care i-ar fi contrazis comentatoarei opinia că am avea de-a face cu o... ieșire pamfletară: “Că o inteligență atît de subtilă, un gust literar atît de sigur, un talent atît de suplu se pierde în asemenea jocuri strategice este desigur regretabil. Am pierdut în d-l Călinescu un critic...” etc.

3 Vezi Ioana Părvulescu, *Cuvîntul și cuvintele lui Sebastian*, în *România literară*, nr. 30/31 iulie 2009, p. 12: “Am găsit [în paginile ziarului *Cuvîntul* - n.n., L.A.] și o declarație a lui Zelea Codreanu, în care spune că va răspunde la violență cu violență, dar e dată ca un soi de drept la replică și e în contextul în care multe ziare luau poziție împotriva violenței intervențiilor jandarmilor față de legionari (încă o dată, *Cuvîntul* avea altă încărcătură în 1933). Însă tu falsifici realitatea și spui (p. 228) că Sebastian uită, în jurnal, «că a fost coleg» cu Zelea Codreanu. [De fapt, M.P. mai spusese același lucru încă de două ori, la p. 127 și la p. 164, dar se pare că I.P. n-a înregistrat minciuna decît la a treia lectură... - n.n., L.A.] Nu, Marta, n-a fost coleg. Există un legionar care a intrat în redacție, doar în ultimele două-trei luni, Vasile Marin. Dl. Z. Ornea explică de ce toți redactorii rămîn pe loc după apropierea lui Nae Ionescu de legionari, petrecută abia în vara lui 1933: «Nimeni n-a plecat, socotind probabil că e o tactică de moment care nu va dura» (*Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, p. 227)”.

4 Mihail Sebastian, *Unde literatura răspunde în politică*, în *Cuvîntul*, 1 ianuarie 1934, p. 1.

Olga Ștefan

my last dystopia (o să revii)

o să revii infirm și flămând
o să revii o să revii o să revii

*

ultimele săptămâni legată cu chingi de casa asta și prin piele
îmi ies toate mizeriile asumate, sunt un preș sub care ai strâns praful
tot praful din camera ta cu multe țipete, acum mă dai la o parte,
și iată.

gunoaiile de azi sunt lucrurile importante de mâine
mi-a zis mama, acum ea este un loc gol la concertul de aseară
când tot orașul nădușit își strecura pungulițe cu siliciu sub pleoape și
copiii de la orfelinat pocneau din degete, iar la gâtjelele lor
cineva legase capete de păpuși. sparte. și ochi din plastic
în loc de cruciulițe. andra zicea nimic nu e mai bun decât un loc
suprapopulat, un oraș în care te pierzi.
andra era o linie pe imprimeul rochiilor de banchet cusute una de alta
fără corpuri reale care să le umple
ieși în centru, poșta părăsită și gara din care pleacă doar trenuri de jucărie
înscriu un cerc
în jurul tău, ieși până în centru,
îl împachetezi într-un șervețel ca să-l duci acasă, ca să-l arăți câinilor tăi, și
copiilor tăi
și să le zici „e tot ce-a rămas de la ospăț, fiți fericiți”.

*

iar tristețea de când m-am simțit singură pentru prima oară
și tristețea de când am fost cu adevărat singură pentru prima dată erau chiar
acolo cu mine, și mă țineau de mână și mâinile lor miroseau a rahat
asta e ultima tristețe, ultimul meu profil malformat, cu un creștet mai mic,
inactiv,
ieșind din alt creștet,
am știut că de acolo unde mergem
ne vom întoarce aceleași, că orașul stă pironit pe canapele
din care ies gândaci și bilete pe care ți-ai scris numere de telefon
nu te va suna nimeni, aici
toți bărbații au același nume și tu treci dintr-un pat într-altul
ca dintr-o rochie într-alta.
trupul tău se frânge uneori
sub picioarele mele, iar pătura devine o parte din carnea ta
cel mai greu mă despart de carnea ta ca de o rochie ce se sfâșie
din mers, pe corpul meu, din cauza lui cel mai greu mă despart de acele
voastre
care mă fac imună la frumusețe și cearcăne
până când oboseala este un palton luat peste multe pulovere mâncate de
molinii-
dragostea mea cântecul meu seara în care
mă dor pe rând toate vaccinurile
cel împotriva tuberculozei, ca o mușcătură
celelalte pe care le știu, și care abia se mai văd,
și plapuma crește deasupra mea ca o membrană slab vascularizată

*

mai e o săptămână și se face anul de când dragostea și-a înfipt alicele
otrăvite
în grumazul strâmb al darlei. azi ea se oprește pe retine și pelicule abia
developează.
și se dizolvă în cafele. ultimul drog. ultimul, ultima dată.
mai e o săptămână și ne gândim la ea,
sub cămășile noastre din viscoză și în purtăm un fel de bandaje cusute
direct pe piele.
simțim câini și bărbați adulmecându-ne. ei vin uneori, se apleacă deasupra
noastră. atât. vin. atât. la aniversări și mai triste ca asta.

*

am rămas în locul ei, cu ochii îngropați sub farduri ca semințele de iarbă
sub straturi viermănoase de pământ
molisol.

anul ăsta a trecut ca un frison înainte de boală



și mă simt boțită sub pântecul unei darle fericite
mă simt ca o rochie din pânză de sac
pe care a luat-o o vreme
acum e lepădată pe spătarul scaunului tău
o să revii și o s-o transformi într-un costum de stafie
și vom fi fericiți
ca atunci.
prima dată.

*

astăzi telefoanele tale vin ca dintr-un șir
de amintiri cu pânțec pline de copii, unul va fi al tău, unul ar fi fost al tău
și azi te puteai plimba fericit prin cluj cu altă fată
și eu mă puteam simți încă mai mică decât toate mobilele
și m-aș fi urcat încă în pat ca într-un carusel cu care mă învărt
până ce stomacul mi se transformă într-o minge pe apă.

acasă, darla schimbă cearșafurile după fiecare împerechere
a părinților ei simt că șampania aia care le țâșnește din corpuri
ne năclăiește pe toți ne face să ne trezim cu coapsele un pic mai greu de
dezlipit
și pălmile mai moi mai adezive - plicuri în care trimiți scrisori calomnioase
și cântece pe care nu le vom mai auzi nu le vom mai trăi n-am avea cum
și darla simte la fel, iar între măsele îi lucește o capsulă cu cianură.
sub jacheta din vinilin helanca din lycra maieul din bumbac
frumusețea ei crește ca o liană de care mă agăț ca să intru peste tine,
să te găsec într-o casă ticsită de bibelouri
și fiecare bătaie a inimii mele să echivaleze cu un seism.

și oasele ei sunt bibelouri antice. o să te găsec îngropat
într-o femeie de porțelan.

*

o să revii și mă simt fericită aici, până merg plină de flori
și de greață spre castel, până supraviețuiesc cu genunchii lipiți de piept
și aștept altă dragoste din placenta căreia să-mi trag seva, mă simt fericită.
dar tu nu vezi decât carnea care se stinge ca fiecare bec din casă
până la 5 dimineața, când trebuie să dorm pentru că ziua e îmbrățișare
ziua e sexul umed al fiecăru vis pe care vrei să-l domini și să-l supui
tu nu vezi decât buzele ciobite dinții care mestecă cioburi fata atât de mică
încât ai putea-o mânca. nu vezi decât bătrânele care plivesc și seamănă flori
lângă sufletul meu
ca sarcofagul reactorului din cernobâl.
greoi, fisurat
nesigur

Anti-greier

Lavinia Braniște

Din cauza deviației de sept nu puteam dormi cu perna în cap. Era musai să stau cu fața în sus și nasul liber, iar greierul mă scotea din minți. Târâitul venea de undeva de sus, m-am gândit că poate din bolta de vie, am ieșit și am dat cu mătura, am aruncat apă, nimic. După zgomotul pe care îl făcea, probabil că era un greier modificat genetic.

Frate-meu lăsase, prostul, ușile deschise toată ziua, dacă nu sunt eu acasă, i se rupe-n pașpe, era o invazie de țânțari în perioada aia, dăduseră de la primărie cu prafuri în baltă și-n loc să-i omoare, îi trimiseseră în oraș. Și dacă mai și stropeam grădina seara, îi răscoleam pe toți de prin ierburi.

Deci îmi petrecusem orele dinainte de culcare sărind prin casă după țânțari, pătasem perdeaua (care era deja pătată, de la începutul verii, cu sângele meu dintr-o burtă plesnită), pătasem tavanul, mă spălam și mă întorceam cu mâinile ude, ca să se lipească mai bine. Frate-meu n-avea nicio treabă, el își punea aparat cu pastilă, dar eu nu voiam să inhalez tot felul de prostii, și așa la mine mirosea și a naftalină cu lavandă, pe căldurile astea mari năpădeau insectele, zici că le scuipa pământul în roiuri, ca să scapi de ele trebuia să pui mirosuri peste tot.

Aveam problema asta, că dormeam iepurește și mă deranja și cel mai mic zgomot, o orl-istă îmi spusese odată râzând că oamenii care vin la ea se plâng de obicei că *nu* aud bine, eu ce mai vreau, dar nu asta era ideea, eu speram să-mi recomande ceva exerciții pentru creier, pentru concentrare și de-concentrare.

Mă băgasem, deci, în pat, stăteam cu ochii în tavan pe întuneric, cu țârâitul în grădină și un bâzâit în casă, deși aproape sigur omorâsem toți țânțarii, dar după perioade de invazie, îmi rămânea în cap multă vreme, ca un zgomot fantomă, bâzâitul vag, pe care îl aștepti să se apropie, să se așeze, să-l plesnești. Numai că nu se apropia.

Trebuia să mă odihnesc, pentru că a doua zi urma să plec de dimineață la drum lung. Era o excursie la Bran, o întâlnire a fanilor LOST din România. Nu mai știu exact cum ajunsesem în schema asta, noi n-aveam cablu acasă, tati era împotriva, dar cred c-am auzit un coleg recomandând filmul unui alt coleg și am ajuns să-l hărțuiesc pe primul coleg să-mi facă dvd-uri peste dvd-uri, mă uitam la câte două sezoane în trei zile, în sezonul 4, când Jack i-a zis lui Kate c-o iubește, într-o duminică pe la două noaptea, am început să plâng.

Site-ul fanilor mi s-a părut amuzant, cine și-ar pierde vremea cu așa ceva, a fost de ajuns să fac un singur comentariu pe forum și m-am trezit pe liste de mess, vorbind cu oameni din toată țara, uniți de o pasiune comună pentru un film. Bănuiesc că eram deja fan, dacă intrasem într-o rețea de fani. Nu mi se mai întâmplase niciodată, era ceva nou și cred că de asta i-am dat apă la moară.

Când s-au hotărât să organizeze întâlnirea, eu am propus Insula Mare a Brăilei, treceam cu bacul, mergeam frumos la Blasova, un oblete, un pui de baltă, liniște. Dar ei nu și nu, hai să fie undeva în centru, să fie la îndemână pentru toți, nu contează că e munte, în fond sunt munți și pe insula din film și la Bran mai era și Dracula, nu-i așa, care dădea locului un aer misterios pentru

cine nu mai fusese înainte.

Frate-meu, în timp ce juca World of Warcraft, fără să-și ia ochii din monitor, m-a întrebat:

- Și o să vină și cineva din film?

Și eu, deja râzând:

- Numai fumul negru.

Câteodată faceam poante așa de bune, dar asta n-aprecia, doar cu tati ce mai râdeam când și când. Bine, acum nici nu văzuse mare lucru din film, dar episodul în care domnul Eko e ucis de fumul negru sigur l-a văzut, fiindcă după aia n-a mai vrut să se mai uite, dă-o dracului, cum poți să pui botul la așa ceva.

Tipii care organizau postaseră pe forum programul celor trei zile cât avea să țină întâlnirea, suna a program de colocvii, închiraseră și o sală de conferințe, unde urmau să aibă loc discuții despre film. Aveam emoții să nu mă fac de râs. Învătasem numele adevărate ale actorilor, citisem despre viața lor, mă uitasem la toate cele cinci sezoane încă o dată și-mi notasem detaliile, în caz că voi fi nevoită să particip la concursul cu premii. Câte tone are bomba. Ce mașină conduce Hurley. Ce zodie e Ben. Cine e tatăl lui Claire. (Toți din film aveau a *father issue*.) Le repetam pe toate pe întuneric.

În ziua aia, tati îmi pregătise pachetul. Îmi făcuse niște sendvișuri cu cașcaval între felii imense de pâine, zici că le tăiașe cu toporul. Era extrem de grijuliu cu noi, se simțise vinovat toată viața că mama ne lăsase și-și luase lumea în cap, de când plecase ea, se străduia să fie mai mult mamă decât tată. Primul lucru de care se îngrijea întotdeauna era să nu ne lipsească mâncarea. Îmi mai luase alune și biscuiți, chestii care rezistă la drum, dar i le-am pasat lui frate-meu și i-am spus să le mănânce pe ascuns, să nu se simtă tati ofensat că nu le iau.

În dimineața în care am plecat, a insistat să mă ducă până la autogară, deși era aproape și n-aveam bagaj greu. A zis că vrea să mă vadă că mă urc în microbuz. Mi-a adus o pastilă de biodramină și un pahar cu apă, era o pastilă pentru rău de serpentine, se lua cu o jumătate de oră înainte, dar serpentinele începeau abia pe la Predeal și până la Predeal aveam de mers vreo trei sute de kilometri. Am luat pastila într-un șervețel și mi-am pus reminder la 10.30 să nu uit s-o înghit. Medicamentele ni le trimiseseră o mătușă din Spania, verișoară cu tati. Tipa îngrijea o babă singură, care stătea într-o vilă palat într-un vârf de munte, cel mai apropiat oraș era la vreo patruzeci de kilometri pe munte în jos, când mătușă-mea avea zi liberă, își bea cafeaua, își lua biodramina și ieșea la ia-mă nene, ca să vină în oraș, să dea telefon acasă.

Ne trimitea tot felul de chestii inutile, pe motiv că la noi nu se găsesc: clește de desfăcut scoici, aparat de numărare pașii, medicamente pentru rău de mare și rău de munte, deși noi rareori ajungeam pe serpentine și atunci o lămâie era de ajuns, eu personal mă simțeam în regulă numai dacă știam că am lămâia în geantă.

Deci tati m-a dus la autogară în dimineața aia, microbuzul era tras la peron, cu ușa deschisă, câteva persoane urcaseră deja. Mi-am pus bagajul în spate, tati m-a sărutat pe frunte, mi-a strecurat în buzunar o bancnotă mare, și-a notat numărul de la mașină și mi-a zis să-l sun când ajung. Avea nevoie ca de aer să se implice și să ne susțină și



Lavinia Braniște

totuși ne făcuse scene și mie și lui frate-meu când ne apucase pe amândoi că mai vrem câte o facultate. Că eu nu pot să vă țin în școală până la pensie. Că voi când o să dați piept cu viața. Deși cu siguranță ar fi trăit o dramă dacă noi am fi început să facem copii, fiindcă ar fi fost silit să admită că nu mai suntem mici, iar el rămăsese blocat în momentul ăla și numai așa putea să trăiască. Tatăl erou, care se descurcă singur cu doi copii, mai rar.

Din Brăila urma să mai vină un tip, Theo. Vorbisem cu el destul de mult pe messenger, dar numai după zile bune mi-am dat seama că 93-ul din id însemna că are 16 ani. L-am întrebat la ce liceu e (la Bălcescu, unde fusesem și eu) și apoi el: dar tu? I-am zis că am terminat și acum sunt la facultate și el mi-a zis bravo, urmat de două emoticoane, unul care zâmbea și unul care bătea din palme, în beneficiul celor de la google, care descoperiseră că emoticoanele sunt cea mai simplă și mai eficientă cale de a evalua starea de spirit a populației globului. După ce am citit articolul într-un ziar electronic, m-am hotărât să ridic mai repede degetul de pe tasta 0 când hohoteam pe internet.

Theo urcase deja în microbuz și-mi ținea locul ocupat cu o șapcă. L-am recunoscut imediat, singurul mascul de 16 ani, el mi-a întins mâna și mi-a scuturat-o cu putere, apoi m-a întrebat dacă vreau să stau la geam. Ronțăia niște sticksuri și a insistat să iau și eu: hai, că astea-s uscate, nu îngrașă, de parcă scria pe fața mea că-mi petrecesem viața interesându-mă de diete. Dar atunci chiar nu-mi trebuiau sticksuri, luam zilnic metformin, ca să-mi inhibe pofta de dulce și de o lună o dădusem și pe reductil, ca să-mi inhibe pofta de mâncare cu totul, nutriționista mea, confundă că nimic nu funcționează, ajunseseră la concluzia că mănânc prea mult și nu-mi dau seama. Așa că scriam într-un jurnal ce și cât și la ce oră mănânc, eram expertă în evaluat cantități, porții, valori energetice și combinații recomandate și ne. Tati nu era de acord, zicea c-o să mă îmbolnăvesc de stomac (de parcă frate-meu nu se îmbolnăvea de ficat de la câtă bere băga în el), el era de părere că dacă ești curat și știi să pui o haină pe tine, nu mai contează ce-i pe dedesubt.

- Îmi imaginam că ești altfel, nu pari de 26. La care mi-a părut rău că am zis drept, puteam să mai trag acolo 2-3 ani, și așa eram aproape convinsă că o să fiu cea mai bătrână dintre toți și o să mă simt ridicol. Dar să apar la întâlnire cu

unul cu zece ani mai tânăr era amuzant și, cum erau camere de doi și majoritatea veneau în cuplu și din Brăila eram doar eu și el, probabil că urma să stăm împreună. Frate-meu făcea glume despre demonul meu pedofil, acum e momentul, poate îl inițiezi pe copil, dar ai grijă, e la vârsta când toate rămân pe creier pe viață.

Pe drum, Theo m-a pus la curent cu toate bărelele din Bălcescu, în general cine a murit și cine a ieșit la pensie, fiindcă majoritatea profilor mei fuseseră în vârstă. Proful de mate murise sfâșiat de o haită de câini pe vadul care ducea la moară, ce-o fi căutat pe acolo singur, parcă era o știre de la televizor și am și refuzat s-o tratez altfel, am propus imediat să schimbăm canalul. Îmi plăcuse de el, tot timpul mă lua la mișto că scriu poezii, dar așa, cu drag.

Theo era genul care citește mult și vorbește ca în cărți și voia să se facă preot. Am estimat că în maxim doi ani o să-i treacă, era un tip frumos, ce bărbat o să iasă din asta, mamă-mamă, pe drum i-am trimis un sms lui frate-meu, „Îți mai amintești de demon? Ei bine, EXISTĂ!” și el: „Fac o salată de vinete.” Probabil cu maioneză, era așa drăguț, mânca chestii grețose numai când nu eram eu, ca să nu-mi facă poftă.

Copilul își lua în serios rolul de fan al filmului, vorbea cu „deoarece” și l-am lăsat să vorbească, m-a întrebat la un moment dat ce aș lua cu mine pe o insulă pustie. Într-un an, la Miss Univers, tipa care a câștigat răspunsese la întrebarea asta că Biblia. În fine, i-am făcut o listă, după care a urmat o pauză, după care a întrebat și pe cine. Am zis că pe frate-meu, din care a înțeles că nu aveam prieten.

Am schimbat microbuzele la Brașov și am ajuns cu bine la Bran. Biodramina i-am dat-o lui Theo la 10.30, de altfel Tudor, unul dintre cei doi organizatori, mi-l dăduse în grijă, după ce mă întrebase într-o seară pe mess câți ani am.

Ziua aia a fost pierdută, pentru că ultimii dintre participanți aveau să ajungă seara târziu și nu puteam începe evenimentul propriu-zis până nu ne adunam toți. A fost program de voie. Theo adusesse cărți și șah și rummy, am stat în cameră și am jucat din toate, m-a bătut la toate și s-a bucurat de fiecare dată, îmi venea să-l plesnesc, oricum eu jucam din politețe, putea măcar să nu se manifeste. Înainte de culcare am stat și am vorbit pe întuneric, fiecare în patul lui, cu mâinile pe piept și ochii închiși.

- Ce urăști în viață? m-a întrebat.

- Păăăi... Urăsc să-mi fie frig. Urăsc să fac pipi în accelerat. Urăsc o serie de insecte, uite chiar acum am în curte un greier de care nu știu cum să scap, nu știu ce animal trebuie să aduci ca să sperii un greier sau cu ce să dai... Urăsc să fiu nevoită să prind cu mâinile goale o serie de insecte, în special muște și țânțari, dar și păianjeni și gândaci puturoși, știi, ăia mari și negri și care abia se mișcă...

- A, nu știu, la noi e curat. Și ce-ți place cel mai mult în viață?

- Hmmm...

- Ce-ți place să mănânci?

- De fapt nu prea-mi place să mănânc și nu-mi place să fiu văzută mâncând. Și acum iau niște prostii care-mi taie toate poftetele, așa că mâncarea, de orice fel ar fi, e doar un combustibil.

- Dar înghețata îți place?

- Îmi amintesc că-mi plăcea.

- *Dude*, vorbești de parcă ai fi din viitor.

- Păi, într-un fel, față de tine, chiar sunt din viitor.

- Crezi că ți-ar da sângele pe nas dacă ai călători în timp?

- Ca-n film? Nu știu. Acolo ei zic că nu rezistă creierul, dar nu știu în ce sens nu rezistă, fiindcă

ei se trezesc practic în aceeași pădure, numai că în alte momente, deci nu e vorba de o chestie psihică, nu e vorba că nu rezistă psihic să tot schimbe decorul. Auzi, sforăi?

- Cine, tu?

- Nu, tu. Că dacă sforăi, mă deranjezi și te scot pe hol să dormi la ușă.

- Uneori replicile tale mă pun în încurcătură.

- *Dude*, să nu te îndrăgostești de mine, că sunt o bestie. Și oricum mie îmi trebuie unul peste 35.

- Mda, la toate vă trebuie unul peste 35. Dar prietenele mele până acum nu s-au plâns.

- Ce?

- Că sforăi.

Tudor era mai mic decât mine cu doi ani, dar arăta mai mare și cu toate că din ce scria pe site și pe forum îi pusesem eticheta de agramat, s-a dovedit simpatic și părea că are destule în cap. Îi plăcea să facă pe amfitrionul, a doua zi la micul dejun, unde chipurile trebuia să ne cunoaștem mai bine (eram vreo 25), m-am așezat lângă el – și Theo lângă mine – și l-am întrebat ce studiază și ce zodie e. Terminase Instalații și cu zodia nu știa, era pe 31 august. Theo a sărit că asta e fecioară și că nu ne potrivim.

- Dimpotrivă, dragule, contrariile se atrag.

- Sau își scot ochii.

Și eu către Tudor:

- E rău ăsta micu.

Și Tudor:

- Cum merge, te-nțelegi cu el?

Și Theo:

- *Dude*, nu vorbi despre mine la persoana a treia când sunt și eu de față.

Și eu către Tudor:

- Cred că-i place de mine.

După micul dejun, l-am tras deoparte:

- Uite, voiam să-ți zic ceva. Eu nu vreau să pun bani de grătar. Adică eu nu mănânc carne și oricum am înțeles că focul se face pe la 10-11 seara, e o demență să mănânci la ora aia. Deci nu pot.

- Dar ne-am înțeles că nu facem mofturi, ăsta e programul care l-am stabilit, tu ai fost de acord să participi...

- Dar dacă nu mănânc, cum poți să-mi ceri să pun bani?

- Ce, ai venit până aici și acum te zgârcești?

- Nu-i vorba de asta, dar eu nu mănânc carne și oricum am mâncare în cameră. (Theo avea la el vreo zece pateuri, cubulețe de brânză topită, două pâni feliate, roșii și castraveți și într-o caserolă niște dovlecei prăjiți pe care se chinuia să-i termine înainte să se înverzească. Plus covrigei și napolitane.)

- Și bănuiesc că nici de băutură nu vrei să pui.

- Se pune și de băutură? Nu, nu pun. Nu beau.

- Nici măcar bere?

- Berea îngrașă și-mi dă crampe și e rea la gust.

- Frate, dar tu de ce ai venit aici?

- De ce ai venit tu. Ce, ai venit pentru grătar?

Nu sunt de acord cu grătarul în natură și cu gunoaietele și cu petecele arse de iarbă...

- Lasă că ne înțelegem noi cumva, prietene.

Theo apăruse dintr-odată lângă mine, m-a apucat de umeri și m-a luat de lângă Tudor.

- Liniștește-te, scumpo, lasă că pun eu bani și pentru tine și-mi dai mie porția ta.

- Tu ce zodie ziceai că ești?

Tudor a strigat după noi că nici n-are nevoie de banii noștri, mi-am cerut scuze de la Theo că l-am tras și pe el în asta, dar nu era vorba de bani, era o chestiune de principiu, plus că eu m-am dus acolo pentru film, m-am dus să mă întâlnesc cu oamenii ăia, reuniți de o pasiune comună.



Chiar atunci a sunat telefonul, era frate-meu, uitasem să sun acasă c-o zi în urmă.

- Și vezi c-ai scăpat de greier, a dat tati via cu piatră vânăță.

- Nu-i normal? Pe căldura asta? Păi ce, vrea s-o ardă?

- Ei, lasă, c-a dat mai pe răcoare. Ce faci pe acolo cu copilul, ești ok?

- Păi uite, m-am certat cu ăștia cu grătarul și copilul e cam singurul cu care mai pot să dau ochii. Mi-e așa rușine. Dar m-au și enervat, boii.

- Cine te-au enervat?

- Tudor.

- A, ăla care scrie „într-un” împreună?

- Da, și Theo a fost foarte drăguț, acum tre să stau cu el tot timpul.

Următoarele două zile le-am petrecut numai cu el. Sâmbătă seara, în timp ce în spatele hotelului se făcea grătarul și se auzeau râsete și voci aghesmuite, noi am stat în cameră și am jucat șah. Se mai uita din când în când pe geam.

Concursul cu întrebări din film nu se mai ținuse, din lipsă de amatori, iar conferința, care de fapt nu era o conferință, ci vizionarea unor filmulețe cu making of și interviuri cu actorii, n-a mai avut loc pentru că tipul care trebuia s-aducă proiectorul nu mai venise.

- Nu par să discute despre film, a zis Theo.

- I-am văzut eu de când am venit că se cam pipăie. Ai fi vrut să stai cu ei?

- A, nuuu. Oricum, îmi imaginez că m-ar fi ignorat din cauza vârstei, cred că sunt cel mai mic. Nici tu nu mă iei în serios, de aia te lași bătută mereu.

- Nu mă las bătută, jur pe roșu. N-am mai jucat șah de un secol. Dar nici de grătar nu ți-e poftă?

- Nuuu, nici nu mănânc. Doar e post până pe 15.

- Vorbești serios? și cu pateurile alea și cu brânza topită ce e?

- Pateurile sunt vegetale și brânza e de fapt tofu de soia.

A căutat în geanta de voiaj și a scos o pungă de napolitane, a desfăcut-o și mi-a întins-o întâi mie.

- Vrei?

- Nu, mersi, la ora asta nu mai mănânc.

A început să mănânce el, scotea câte o napolitană cu două degete, se făcuse totuna de firimituri. Îmi venea să-l apuc de fâlcute.

Tompa Gábor



TOMPA GÁBOR - (n. 6 mai 1950, la Braşov), poet, absolvent al Institutului de artă teatrală și cinematografică "I.L.Caragiale" (1981). Volume: *A hütlen színház* (Teatrul infidel), eseuri 1987, *Ora, ányekok* (Oră, umbre) versuri, 1989, *Készenlét* (Alertă) versuri 1990, *Romániai magyar négykezes* (Maghiari din România la patru mâini) - coautor Viski Andriás, 1992, *A késdöfés gyengessége* (Blândețea loviturii de cuțit) eseuri, 1995.

A fi pregătit

Nu. Nu. Nu aprindem lampa. Nu scriem poezii. Nu ni se zbate ochiul. Nu vi-săm. Nu ne trezim. Azi nu. Azi nici nu adormim. Nu avem coșmaruri. Nu auzim

cântece. Nu fredonăm. Nu ne scoatem cămașa. Nu ne tragem pantofii, pantalonii. Nu ne hrănim, nu păcătuim. Nu pierdem trenul. Nu ajungem. Nu suntem însetați,

nu greșim. Nu împreună. Nu, azi. Nu cerem cuvântul. Nu ne dăm cu părerea. Nu ne conectăm. Nu proiectăm, nu re-

gizăm. Nu dăm, nu luăm. Nu continuăm. Nu ne ridicăm. Nu înțelegem. Nu ne mișcăm. Azi nu. Azi vine după noi.

Stare de trezire

Numai o noapte, o lună, o clipă,
Pe zidul fericirii, cât o scrijelitură,
Să se oprească timpul ce zboară în fugă
Doar cât s-apar la fereastra lumii făptură

Doar un minut de-aș putea fi și înăuntru
și înafară, o singură clipă să fiu totodată
obiect - subiect, ca și cum m-aș fi rupt
de conștiința de sine, la fel ca un prunc

ce-și vâra capul în noua sa existență și-ncearcă
să pipăie tot ce-ntâlnește în cale: la fel, eu aș vrea,
înăuntru și înafară deodată să pot admira

lucrurile în forma lor inițială! Creatură ciudată
e omul; fericit grăunte de nisip, doar o clipă e
totul; o clipă de existență de la moarte-ncoace!

traford

Scrisoare către Hamlet

Aș putea începe și așa: Prea iubite și bunule domn...
și aș putea continua: nu crede că vreau să te măgulesc
Dar gândul că ultima rundă s-a pregătit ani de zile, tocmai aici, mă îngrozește.

Nu-i otrăvit nici vârful spadei și nici vinul,
Numai cuvântul e golit de sens și jocul necinstit.
Neînsemnată-i miza, plictisitor e chinul,
De vreme ce și fără a duela ne-am năruit.

Fiu de rge! Prințule! Hamlet!
Tronul e gol și tu prea bine o știi: Nebun este cel care-l vrea. (Dar spune, cine nu-l va dori?)

Va trebui să-mbrac iar haină de clown
Să sparg în cioburi scena - oglindă
Pe care moartea învăluie totul în ceață obscură.

Călătorie

trăim într-o fundătură
viața noastră e ordinea
dovadă incontestabilă
faptul că la ora nouă
e stingerea.
(despre asta atât!)
apoi noaptea
ne ia cineva pe umerii săi
și pornește, după ce
a legat cu grijă sacul
să nu ne scape afară

ne poartă de grijă!

Motivele tăcerii

Despre ceea ce în aceste rânduri
ar trebui să scriu aici, voi tăcea
Ar trebui să tac: dar voi scrie
despre ceea ce aici, în aceste rânduri

ar putea fi vorba. Ar mai putea fi?
Dar pentru că aici nu poate fi vorba doar de vorbe
Să observăm, ca recunoscători
Căderea liberă a vorbelor.

Deasupra hârtiei stă aplecat acum altcineva
ștergând literele mele. Unde
sunt acele vremuri - frumoase -

de demult - înscrise pe marginea goală a foii?
și dacă unul din noi se va prăbuși
CELĂLALTUL va mai apuca oare!?!

Repetiția generală

Furnicile roșii o pișcă pe Ester
iubește-ți aproapele
Juja bate frișcă pe tort
ca pe tine însuți

Este etichetat ursulețul de pluș,
să poți avea viață mai lungă,
nu omorî, nu fura, nu fi risipitor
se răcește supă

pâinea noastră cea de toate zilele
n-o lăsa sub preșul de la ușă
și ne iartă nouă păcatele
dacă ne-au mai rămas.



Visky András



VISKY ANDRÁS – (n. 13 aprilie 1957, Tg. Mureș) poet, eseist dramaturg, absolvent al Facultății Tehnice din Timișoara (1982) **Volume:** *Partraszállás* (Ajuns la mal) –1984, *Fotoiskola haladoknak* (Școală de fotografie pentru avansați), 1988, *Hóbagoly* (Bufniță de nea) – 1992, *Romániai magyar négykezes* (Maghiari din România la patru mâini) – coautor Tompa Gábor – 1994, *Hamlet elindul* (Hamlet pornește) eseuri - 1996, *Regelli csendesség* (Liniște de dimineață) eseuri, 1996, *Goblen*, versuri 1997, *Ha megH*, versuri 2003 etc.

Traversare

Să meargă înainte, ai spus, doar să meargă, să poarte lada până la râul secăt, s-o ducă, ridicată pe umeri ca pe un stup plin de cuvinte

cu urechea lipită de scândură; să fie

Doisprezece, îți amintești, așa ai cerut s-o ridice cu grijă, atunci când pornesc să treacă pârâul, ca și cum chiar Dumnezeu, un zeu, un stăpân al lumii ar fi culcat

înăuntru, un nemilos toc cu peniță de aur pe care nimeni nu mai pune mâna, nimeni, dar îl cară de ici-colo, îl ridică și-l lasă, mai aduc vorba despre el, de parcă chiar ar încăpea

înăuntru, un nemilos toc cu peniță de aur, închis într-o ladă; de ce trebuie să ajungă dincolo, să atingă și celălalt mal, călcând din piatră în piatră, cu tălpile uscate, sub ochii tăi

despicându-se, în valurile înfuriate?

Un alt țârm, cu totul altul, în care nu-i nici pământ, nici câmp, nici munte nici parcuri sau vreun dâmb, nici atâta loc, cât să coboare sarcina

de pe umeri, nici o peșteră, sau măcar piatră pe piatră, unde să poată fi depus în siguranță, îți amintești, cât cuprinzi cu privirea, doar o cărare îngustă

subțire ca o zgârietură făcută cu lama, abisal foc alb la coborâșuri, abisal foc negru la coborâșuri, în dreapta și stânga, „interzis străinilor”

să-l ducă totuși, ai spus, îți amintești

Vedere din Cluj. Strada Lupilor

Îți amintești? Îmi amintesc. Perfect de toate-mi amintesc și de Gimnaziul Real Principal

De strada Lupilor. Îți amintești? Cum să nu, Clujul

Strada Lupilor Atunci se adunaseră din stradă în stradă familiile toate. Și s-a făcut un cuvânt care a șters toate numele proprii și odată cu omiterea numelor au fost uitae rând pe rând

și fețele. Transport. Da, da Transport și-ți amintești tabelul Meșterului întocmit pe seminții după Sfântul Matei? Fiecare nume, literă de literă, mi-l amintesc, Despre poporul fiilor lui David și al fiilor lui Abraham vorbește cartea „Abraham îl zămislește pe Isac Isac îl zămislește pe Iacob Iacob îl zămislește pe Iuda și pe frații săi” și la urmă? Îți amintești sfârșitul? Sfârșitul tabelului întocmit de Meșter pe seminții după sfântul Matei? Literă de literă îl știu: ”Toate Semințiile, deci, De la Abraham la David Sunt paisprezece și de la David La ducerea în robia din Babilon Paisprezece seminții și De la ducerea în robie la Babilon Până la Cristos

Tot paisprezece seminții”. Și atunci am calculat adunând toate numele din tabelul semințiilor întocmit de Meșter, toate numele înscrise după Sfântul Matei, și ne-am dat seama că lipsește un nume. Îmi amintesc, îmi amintesc perfect. De trei ori paisprezece în total patruzecișidouă de nume, dar noi n-am aflat decât patruzecișiuunu de nume în tabelul Meșterului

pe seminții. Îmi amintesc.

și atunci ne-am privit

și-am spus:

Într-adevăr un nume lipsește

din tabel. Lipsește

un nume din acel tabel

și ne-am întrebat unii pe alții al cui

nume poate lipsi? Al meu

am răspuns eu. Al meu

am răspuns și eu. Și am înțeles

că noi vom urma. și a fost chiar așa

S-a făcut o lege și curând

au venit după noi

în Cluj pe strada Lupilor am primit

și noi un nou nume: Transport.

Așa ne chemau, Bună Transport! La

capătul străzii Sfântul Gheorghe omora

balaurul. La capătul străzii, îmi amintesc.

Dar pe noi nu

într-acolo ne-au dus ci în sens

opus, în piața Păcii, în Piața păcii

din rai, îți amintești? Îmi amintesc,

cum să nu. La capătul străzii Sfântul

Gheorghe omora balaurul. La capătul

Străzii, îmi amintesc. Dar pe noi nu

într-acolo ne-au dus, ci în sens opus,

în Piața Păcii din Ceruri.

Salut Transport! Salut

Transport!

Tompa Gábor & Visky András

De sus se vede ca un dans

De sus se vede ca un dans, ca un joc, ca o înmugurire fericită, de sus rupturile par întâlniri, nu există cealaltă față, dacă privești de sus, efortul nu există ci doar strădania de a pluti ușor spre înălțimi, pare că nu aștepti nimic, că toate le-ai aflat deja și te apropii și mai mult, iar când ești transfigurat de moarte, devii asemeni norilor aerieni și albi etern, ca și copacii imemoriali încremeniți în gheturi, de sus pare aproape depărtarea și pare că ții în mână steaua lui Ester, se vede doar o luptă, de tine dusă împotri-va ta.

și-atunci când pleci, și-n urma ta rămân doar husele țipând în camera abandonată, când ești doar pruncul însetat la mamelonul amorțit al nimicului, întorcete-n tine, de sus trecerea ta

e doar iresponsabil dans, o vagă apariție, care se furișează dincolo gol, ca vulpile viclene când vânează lebe- de prin frunze ude, și când pădurile din vis amestecă omături, vei fi-nsetat

de ceaiuri purpurii, se-ntinde după tine zmeurișul să te rețină-n stare de trezie, de sus nu mai sunt diferențe, și înțelept e doar acel care cu pietrele-și împărtășește gândul și nu mai lasă urme

pe zidul insalubru al timpului său, de sus se aude doar cel care tace pe limba mărilor, și denumindu-se astfel

pe sine câștigă lupta numelor dusă cu el însuși. Și cel sosit, încotro să mai avanseze, în care viață veșnică-l așteaptă

Ana, și toate tărâmurile interioare cu nume de femei; rupt dureros

de ramura ta cum mai poți ajunge înapoi în tine, de parcă-ai răsfoi

un dicționar al liniștei, și nu mai știi, cine înțelege muțenia ta, și cine o înțelege greșit, pe tine însuși te simți ca povară, ca insectă ce umblă pe acoperișuri, pașii tăi duduie dincolo de zidurile despărțitoare ale timpului până în moartea

de dincolo de moarte, și cel care privește cel mai de sus, acela

e cel mai sărac, căci pe el nu-l vede nimeni, iese la marginea existenței

și-și flutură cu tristețe eșarfa sa albastră.

Din volumul:
MAGHIARI DIN ROMÂNIA LA PATRU MÂINI

Traduceri de
Gabriela Leoveanu

profil de scriitor

Diana Adamek.

Textul neîndoielnic

Iulian Boldea

Trupul neîndoielnic (1995) de Diana Adamek este o carte de eseuri hermeneutice, destul de unitară, în conținut și expresie critică, ce și propune să reliefeze interferențele dintre „textul” lumii și textul literar, felul în care se modelează și in-formează în discurs „vorbirea” - mai mult sau mai puțin inteligibilă a universului, modul în care se formulează ceea ce apare, în fond, ca informabil și inexprimabil în natură. Pe de altă parte, se subliniază faptul că opera literară are ca nucleu generator o dorință ce expune, structurându-l, ritmul interior al celui care scrie, în conjuncție cu alcătuirile, expuse sau secrete ale lumii. Scrierea îi apare eseistei, în această lumină, a unei hermeneutici cu apăsată amprentă filosofică, ca fiind tutelată de un incontestabil „instinct formal”, căci ea, scrierea, nu ilustrează nimic altceva decât o năzuință formativă care poate fi percepută și în planul universului concret. În prima parte a cărții sale, Diana Adamek analizează, dintr-o perspectivă conceptualizantă, registrul divers, dar, într-o anumită măsură, și convergent, al relațiilor dintre natură și text. Conceptul de „ritm”, prin care se desemnează succesiunea regulată a unor mișcări mai mult sau mai puțin subtile ce instaurează armonii și reguli, norme ale repetiției și asonanțe, reprezintă un exemplu esențial al demonstrației. Modelul incipient al ritmului - în natură, ca și în artă - e găsit în „ritmul fundamental” al bătailor inimii, „sunet însușit de ființele vie și «intipărit» în memorie încă din faza existenței embrionare”. În secțiunea care ilustrează teza autoarei, aceea a corespondențelor și relațiilor dintre morfologia lumii și morfologia textului, se face apel la texte ale unor scriitori precum Virginia Woolf, Ernesto Sabato, M. Blecher sau Borges. Textul devine, astfel, pentru Diana Adamek, un ansamblu de analogii și corespondențe tulburătoare, care fac să răsună, în structurile sale fluide, melodioasele cadențe ale trăitului, armoniile secrete ale trupului, la fel ca în universul ficțional fluctuant, fragil și livresc al lui Borges.

Ochiul de linx (1997) e o carte dedicată, cum precizează subtitlul, barocului și revenirilor sale, prin intermediul unei „poetici a privirii”. Demersul autoarei îmbină, cu suficientă suplețe interpretativă, hermeneutica și comparatismul. Se insistă asupra „provocării vizuale” pe care a adus-o pe scena literaturii curentul baroc, prin câteva elemente definitorii și substanțiale: oglinda, modelul spectacular, „desenul” (exterior și interior) etc. Din perspectiva acestor toposuri privilegiate, barocul nu e considerat pur și simplu un curent literar-artistic, ci, mai curând, un *spirit baroc*, un model estetic transistoric, „cu recurențe de-a lungul istoriei”. Cele trei secțiuni ale cărții (*Ochiul de linx*, *Ochiul roșu*, *ochiul alb* și *Elemente pentru o «mitologie a senzației»*. *Fiul cel rău*) sunt semnificative pentru teza urmărită de autoare, aceea a unei resurecții a „spiritului baroc”, evident, în conjuncție cu unele reflexe clasicizant-manieriste. Una dintre aserțiunile critice elocvente ale cărții ilustrează, sintetic și plastic totodată, ideea succesivelor reveniri ale barocului, a recurențelor unor forme, modele și tipuri baroce.

Castelul lui Don Quijote (2002) și *Transilvania și verile cu polen. Clujul literar în anii '90* (2002) sunt două culegeri de cronici literare, reprezentative pentru stilul autoarei; atente la nuanțe, riguroase, fluente, cronicile literare rețin atenția îndeosebi prin găsierea, de cele mai multe ori, a tonului just și a expresiei capabile să sugereze cât mai bine intimitatea operei, substanța sa mai mult sau mai puțin secretă. O hermeneutică a privirii, a percepției vizuale ne întâmpină în *Melancolii portugheze* (2007). Incursiunile în literatura portugheză propuse de eseistă se impun, înainte de toate prin subtilitate, fior empatic și fervoare a metaforei critice. Nu este, așadar, vorba, de comentarii saturate de informație bibliografică, austere și metodice, cu un ritm interior dictat de rigoare și precizie a captării înțelesurilor textului. Adeptă a *criti-ficțiunii*, Diana Adamek mizează, mai degrabă, pe înțelegere empatică decât pe explicare, configurând în paginile sale un scenariu hermeneutic care, urmând, fără îndoială, relieful textului, al cărților comentate, îl completează cu o doză însemnată de senzualitate imaginativă. Eseista radiografiază, cu acuitate prospectivă, modalități de scriitură, toposuri și imagini ale lumii, într-un demers analitic învăluitor, ce surprinde fascinația „sufletului portughez”. Scriitorii comentați în această carte, Luis de Camoes, Mariana Alcoforado, Fernando Pessoa, Jose Saramago și Antonio Lobo Antunes au ca element comun un tip de sensibilitate aparte, îndreptată după expresia lui Camoes „cu spatele la pământ și cu fața spre mare”.

Privirea este elementul simbolic ce conferă unitate și coerență arhitecturii cărții. *Scrisorile portugheze* ale Mariei Alcoforado sunt privite din perspectiva dialecticii fervorii religioase și a pasiunii erotice, care convoacă în pagină gesturile febrile și patima, convulsiile remușcărilor și deziluzia. Diana Adamek subliniază cu finețe această dualitate de temperament și de destin. Meditațiile portugheze consacrate lui Fernando Pessoa stau sub semnul jocului de șah, cu strategiile lui învăluitoare, cu amestecul de decizie și rafinament, de timp



Diana Adamek

suspendat și instantaneitate, ce îl impun memoriei noastre culturale. Versurile lui Pessoa, „prinse în chenarul absenței”, sugerează figurația șahistă, vorbindu-ne despre confruntări și cetăți „visate,/ pierdute, dar neavute!”, despre un timp suspendat „care își impune aici cristalul perfect”. Mișcarea minții și imperativul geometriei sunt cele care guvernează aceste versuri în care se întrevide frumusețea austeră a jocului de șah. Recurent în *Melancolii portugheze* este efortul de a descifra toposul căutării frenetice de către anumite personaje a unei instanțe identitare revelatoare. În însemnările provocate de romanul *Anul morții lui Ricardo Reis* de Jose Saramago, e subliniat tocmai jocul acesta perpetuu între identitate și alteritate, între iluzie și realitate, între pregnanța cotidianului și halucinantă lume a visului. De altfel, motivul visului, conjugat cu acela al labirintului și al dublului reprezintă legitimarea ontică a personajului central al cărții. *Peștera și Eseu despre orbire*, cunoscutele romane ale lui Jose Saramago stau, în viziunea eseistei, sub semnul tutelărilor a trecerii, al timpului și al identității fluctuante a ființei, închipuind tablouri epice ce sugerează avatarurile fapturii și ale destinului.

Demne de un real interes sunt, din perspectiva expresivității și a stilului, și ficțiunile cuprinse în acest volum, cele cinci „mărturisiri portugheze”, în care ni se dezvăluie tulburătoarele trăiri ale unui suflet sfâșiat între rigurile ascetismului și fervoarea pasiunii. Carte de o severă frumusețe, marcată deopotrivă de rigoare și calofilie, în care aserțiunea critică și ficțiunea se întâlnesc, *Melancolii portugheze* ne atrage atenția asupra câtorva autori importanți ai literaturii portugheze, meditând totodată asupra sufletului portughez, cu melancoliile sale învăluitoare, suflet dominat de ritmica plecărilor și întoarcerilor, a aspirațiilor și nostalgiilor. Critica pe care o profesează Diana Adamek are încrustate în fibrele ei rigoarea aserțiunilor precis articulate și calofilia subtilă a revelațiilor imagarului.

Evoluționismul și biologia moleculară

O incursiune istorică

Octavian Popescu

Originea speciilor sau *Despre originea speciilor* („*On the origin of species by means of natural selection or The preservation of favoured races in the struggle of life*”), publicată de Charles Robert Darwin la Londra (24 noiembrie 1859), este prima descriere credibilă a evoluției biologice. Simultan și independent de Darwin, Alfred Russell Wallace exprimă aproximativ aceleași idei. Este evident că Darwin nu a descoperit evoluția și nici nu a prezentat prima descriere coerentă a evoluției. Ideea că lumea vie trebuie să aibă o istorie aparține contelui **Georges-Louis Leclerc de Buffon și Jean-Baptiste Lamarck**. Lamarck, în *Philosophie Zoologique* (publicată în anul în care s-a născut Darwin) a presupus pentru prima dată că toată lumea vie are la bază o transformare progresivă, mergând de la simplu la complex. Totuși, în concepția lui Lamarck, evoluția se bazează pe tendința înăscută spre perfecțiune a organismelor vii, o idee inacceptabilă pentru o gândire rațională. Darwin a fost primul care a oferit o extraordinară imagine, rațională și argumentată, pentru originea întregii diversități a lumii vii dintr-un singur strămoș comun. Motorul schimbării este *selecția naturală*. Viziunea sa despre evoluția lumii vii a fost suficient de completă și convingătoare pentru a influența profund gândirea majorității naturaliștilor, în particular, și a oamenilor de știință precum și a publicului educat, în general. Emil RACOVITȚĂ, referindu-se la evoluție și problemele ei, afirma în 1927: „Dacă ne-am ține strict de tălmăcirea acestor vorbe, ar trebui, într-adevăr, să vă vorbesc de Universalul întreg și de ființarea lui, căci noțiunea de evoluție domină istoria orișicărui fenomen pe care i-a fost dat omenirii ca să-l înțeleagă... Noțiunea de evoluție nu este nici ipoteză, nici teorie, este o constatare de fapt, este una dintre cele mai sigure și fundamentale dobândiri ale științei și constituie, împreună cu principiul conservării energiei, cea mai de preț comoară din zestrea, atât de greu agonisită, a omenirii de azi”. Astfel, cercetarea biologică din ultimii 150 de ani a „evoluat” în acest cadru creat de ideile lui Darwin și Wallace. Termenul „*evoluție*” nu a fost folosit decât mai târziu (Darwin, în ediția a VI-a, din 1872, a cărții sale *Originea speciilor* și Wallace, în culegerea de conferințe intitulată *Darwinism*, din 1889).

Principalele idei ale lui Darwin, argumentate cu dovezi experimentale, au fost:

1. Actele supranaturale ale Creatorului sunt incompatibile cu ceea ce se observă și se constată experimental în natură.
2. Toate formele de viață au evoluat din unul sau câteva tipuri de organisme.
3. Speciile evoluează din varietăți pre-existente prin intermediul selecției naturale.
4. Apariția unei specii noi are loc treptat și este un proces de lungă durată.
5. Categoriile taxonomice superioare (genuri, familii etc.) evoluează prin aceleași mecanisme implicate în evoluția speciilor.
6. Cu cât asemănările între astfel de taxoni sunt mai mari, cu atât aceștia sunt mai apropiați în evoluție și cu atât mai recentă este divergența

lor din ultimul strămoș comun, numit în prezent *ultimul strămoș comun universal* („*Last Universal Common Ancestor*” - LUCA).

7. Extincția este în primul rând rezultatul competiției interspecifice.

8. Înregistrările geologice sunt incomplete: absența formelor intermediare de tranziție între specii și taxonii superiori se datorează breșelor în cunoștințele noastre.

După E. Mayr, dacă se compară termenul „*darwinism*” cu conținutul cărții *Originea speciilor*, se disting cinci concepte:

- 1) evoluția, ca atare;
- 2) teoria strămoșului comun;
- 3) gradualismul;
- 4) multiplicarea speciilor;
- 5) selecția naturală.

Dilema lui Darwin privind „*verigile lipsă*”, în special între grupurile mari de vertebrate, a fost parțial rezolvată chiar în timpul vieții sale, dar mai ales în ultimii 25 de ani. Astfel, au fost identificate: pentru tranziția pești - amfibieni, genul *Panderichtys* (formă intermediară între peștele *Eustenopteron* și amfibianul *Acanthostega*, de acum cca. 370 milioane de ani); pentru tranziția amfibieni - vertebrate terestre, genul *Pederpes* (grad intermediar între amfibienii primari acvatici din Devonianul Superior și tetrapodele timpurii, de acum cca. 350 milioane de ani); pentru tranziția reptile - mamifere, genul *Thrinaxodon* (reptile asemănătoare mamiferelor, care prezintă caractere mixte de reptile și mamifere, de acum cca. 230 milioane de ani); pentru tranziția dinozauri - păsări, genul *Microraptor* (grad intermediar anterior păsărilor primitive capabile de zbor, cum a fost, de exemplu, *Archaeopteryx*, de acum cca. 126 milioane de ani); pentru tranziția șopârle - șerpi, genul *Pachyrhachis* (șarpe primitiv cu picioare, taxon de tranziție care conectează șerpilor la un grup dispărut de reptile asemănătoare șopârlelor); pentru tranziția strămoși ai cimpanzeilor - oameni moderni, genul *Sahelanthropus* (cel mai primitiv hominid african, asemănător maimuțelor, un mozaic de caractere primitive de tipul celor proprii cimpanzeilor și caractere hominide derivate, de acum 5-7 milioane de ani) etc.

De asemenea, postulatul strămoșului comun a fost verificat printr-o multitudine de date moleculare. În această privință, contribuția biologiei moleculare a fost substanțială.

Trebuie menționat, însă, că viziunea lui Darwin nu are la bază genetica deoarece mecanismele eredității erau încă necunoscute. Nici Darwin și nici Wallace nu știau cum se transmit caracterele. Gregor Mendel (1822-1884) este cel care a înțeles și demonstrat cum funcționează ereditatea (1866). Din păcate, Mendel și rezultatele sale au fost redescoperite abia la începutul secolului al XX-lea.

Din punct de vedere istoric, se disting trei etape în dezvoltarea teoriei moderne a evoluției:

1. *Darwinismul*.
2. *Neo-darwinismul*.
3. *Teoria sintetică*.

Darwinismul începe în 1859 cu Darwin și

Wallace. Deoarece Darwin a acceptat principiul lamarckian al moștenirii caracterelor dobândite ca o sursă de variabilitate biologică, această etapă ar putea fi numită și perioada „*Lamarck-Darwin-Wallace*”.

Neo-darwinismul sau „*teoria darwinistă extinsă*” este marcată, în special, de zoologul și citologul german August WEISMANN. În 1892, Weismann a respins pe baza unor date experimentale posibilitatea transmiterii ereditare a caracterelor dobândite, ca mecanism al evoluției, și a postulat că reproducerea (recombinarea) sexuală creează în fiecare generație o nouă populație variabilă de indivizi. În continuare, selecția naturală acționează asupra acestei variabilități și determină cursul schimbărilor evolutive. Wallace a aderat total la aceste principii, chiar înainte de a fi publicate de Weismann, și le-a integrat în cartea sa *Darwinismul*. În ceea ce privește poziția zoologului și embriologului german Ernst HAECKEL, lucrurile nu sunt la fel de clare. Adesea, Haeckel este considerat a fi fost cel mai eminent darwinist din țara sa, deoarece el s-a declarat încă din 1862 adept al concluziilor la care a ajuns Darwin în *Originea speciilor*. Nu a încetat niciodată să se proclame partizan al naturalistului englez și să apere teoria evoluției. Totuși, o examinare atentă a operei sale, în special a *Morfologiei generale* (1866), scoate în evidență faptul că gândirea sa se înscrie într-o tradiție foarte îndepărtată de Darwin. Deși a acceptat ideea selecției naturale, pe care o folosește ca argument în favoarea materialismului, Haeckel a adoptat în realitate o viziune a evoluției mai apropiată, din anumite puncte de vedere, de cea a lui Lamarck.

Teoria sintetică încorporează date experimentale furnizate de genetică, sistematică și paleontologie. Teoria sintetică a evoluției sau *sinteza neo-darwinistă* nu trebuie confundată cu neo-darwinismul sau teoria neo-darwinistă. Stabilirea fundamentelor genetice ale evoluționismului a fost un proces lent, la care au contribuit geneticienii și matematicienii Ronald Aylmer Fisher, John Burdon Sanderson Haldane și Sewall Wright. În anii '30 ai secolului al XX-lea s-a impus o nouă disciplină, *genetica populațiilor*, apărută simultan cu apariția teoriei sintetice a evoluției și bazată, mai ales, pe date experimentale și concepte teoretice furnizate de cercetarea științifică în domeniul geneticii. Această etapă a dezvoltării evoluționismului este numită și „*darwinism bazat pe genetică*”. Spre deosebire de Darwin, teoria sintetică a evoluției respinge ereditatea caracterelor dobândite: *genotipul este independent de fenotip*. Principalii contributory, recunoscuți de majoritatea specialiștilor în istoria biologiei și istoria științei, au fost geneticianul Theodosius Dobzhansky, sistematicianul Ernst Mayr, zoologul Julian Sorell Huxley, paleontologul George Gaylord Simpson, zoologul Bernhard Rensch și botanistul George Ledyard Stebbins. Dobzhansky și Simpson, prin prestigiul lor, au impus teoria sintetică a evoluției. „*Piatra de temelie*” a teoriei sintetice este considerată cartea lui Dobzhansky *Genetics and the Origin of Species*, publicată în 1937, în care a lansat celebra frază: „*nimic în biologie nu are sens decât în lumina evoluției*” („*nothing in biology makes sense except in the light of evolution*”). Dezvoltarea teoriei sintetice a evoluției, operă colectivă, a avut un rol fundamental în „*lansarea*” biologiei moleculare. Principiile de bază ale teoriei sintetice au fost:

1. Unitățile evoluției sunt populațiile de orga-





nisme.

2. Variabilitatea genetică și fenotipică în populațiile de plante și animale este produsă prin recombinare genetică ca rezultat al reproducerii sexuale și al mutațiilor la întâmplare.

3. Cea mai importantă forță care modelează cursul evoluției fenotipice este selecția naturală.

4. *Speciația* se definește ca o etapă în procesul evoluției. *Speciația alopatică*, evoluția divergentă a populațiilor care sunt izolate geografic una de alta, se află, probabil, la originea celor mai multe specii de animale. Totuși, *speciația simpatică*, speciație independentă de izolarea geografică, este dovedită la plantele superioare, insecte, pești și păsări.

5. Tranzițiile în evoluția populațiilor sunt de obicei treptate (graduale); speciile noi evoluează din varietăți pre-existente printr-un proces lent și mențin în fiecare etapă adaptările lor specifice.

6. *Macroevoluția*, apariția de taxoni superiori speciei, este un proces gradat, pas cu pas, care nu este decât o extrapolare a *microevoluției* (originea raselor, varietăților și speciilor). *Macroevoluția* se referă la ceea ce s-a întâmplat cu mult timp în urmă, implicând scale de timp geologice, cu relațiile dintre specii, familii și filum-uri, cu originile atât ale grupurilor majore noi de organisme cât și ale genelor și familiilor de gene, precum și cu relația dintre organisme și mediu (cum ar fi morfologia și fiziologia). *Microevoluția* studiază, fie în laborator, fie în natură, procesele și mecanismele biologice, utilizând ca modele experimentale organismele din zilele noastre. Între acestea, de o atenție deosebită se bucură generarea diversității genetice și diferite aspecte ale selecției. Pentru diversitatea genetică, cele mai importante sunt mutațiile, care cuprind: mutații punctuale, inserții și deleții, duplicări de gene, conversii de gene, rearanjamente cromozomiale și transferul orizontal de material genetic. Pentru selecție, există o continuitate de la selecția negativă la selecția pozitivă, continuitate asigurată de mutațiile neutre. Problema fundamentală este următoarea: în ce măsură *microevoluția* (mecanisme și procese cunoscute) poate explica *macroevoluția*, respectiv ceea ce s-a petrecut în trecut? Este aproape unanim acceptat faptul că mecanismele *microevoluției* sunt necesare pentru evoluție, dar sunt ele oare suficiente?

Trebuie menționat că, la începuturile sale, teoria sintetică s-a bazat foarte mult pe date experimentale obținute cu modele eucariote. Ulterior, s-a dat atenția cuvenită și procariotelor, în încercarea de a deduce cum a început viața și cum s-a ajuns la reproducerea sexuală. Microorganismele procariote, ființe unicelulare apărute în Arhaic (perioadă a Precambrianului) de acum cca. 5 miliarde de ani, sunt cele mai abundente (în termeni de biomasă) și cu o diversitate ecologică considerabilă. Microorganismele se reproduc asexuat prin fisiune binară, dar un rol foarte important are transferul orizontal de informație genetică.

Prin unificarea viziunii asupra lumii vii, teoria sintetică a „încurajat” specialiștii în *biologie moleculară* în speranța lor de a descifra mecanismele fundamentale ale funcționării și replicării ființelor vii. Anul 1959 este considerat drept data când teoria sintetică a evoluției adoptă forma sa definitivă, cu ocazia celebrării centenarului cărții *Originea speciilor*, la Chicago. Mai nou, după anul 2000, celor șase „arhitecți” ai teoriei sintetice (Dobzhansky 1937; Mayr 1942; Huxley 1942; Simpson 1944; Rensch 1947; Stebbins 1950) li se pot alătura: Wolf-Ernst Reif, Thomas Junker și Uwe Hossfeld.

Organismele modificate genetic, terapia genică, clonarea genică, clonarea de organisme, genetica structurală și funcțională sunt noțiuni care, de mai bine de 30 de ani, se află în centrul atenției marelui public. Intervenția directă asupra patrimoniului genetic individual a devenit posibilă, în primul rând, datorită *biologiei moleculare*. Biologia moleculară nu este o disciplină nouă *stricto sensu*, ci mai degrabă o nouă modalitate de a percepe *viul ca deținător și transmițător de informație*. Biologia moleculară a apărut în prima jumătate a secolului al XX-lea ca o sinteză a mai multor discipline: genetică, microbiologie, biochimie, biofizică, sinteză realizată de fizicieni și chimiști. Contribuția acestora a fost, în primul rând, conceptuală, dar nu trebuie minimalizată nici contribuția metodologică.

În ciuda declarațiilor inițiale ale fondatorilor biologiei moleculare, „conflictul” cu autorii teoriei sintetice, în special cu Dobzhansky, Huxley și Mayr, nu a putut fi evitat. Specialiștii în biologie moleculară voiau să „deplaseze” studiul fenomenelor evolutive de la nivel de individ sau populație la nivelul moleculelor componente. În această situație, „reducerea” biologiei la chimie și fizică putea anula toate eforturile evoluționiștilor care se străduiau să facă din biologie o știință autonomă, unificată, chiar un model pentru alte științe.

O confruntare asemănătoare, dar de mai mică amploare, s-a constatat în anii '70 ai secolului trecut, de data aceasta între biologia moleculară „reducționistă” și alte discipline biologice. Abordarea reducționistă definea evoluția în termeni de „modificări ireversibile ale compoziției genetice a populațiilor” și se concentra pe nivelul genotipic al organizării unui organism. Dimpotrivă, naturaliștii defineau evoluția ca o „succesiune gradată de modificări (inclusiv ale diversificării speciilor)” și se concentra pe fenotip. De fiecare dată, Mayr a atras atenția că ținta selecției este întregul organism. Cu siguranță că modificările genomice ireversibile sunt absolut necesare pentru evoluție, dar acestea trebuie fixate și, în același timp, perpetuate în populații prin mecanismele selecției naturale; selecția naturală acționează la nivelul schimbărilor fenotipice induse de aceste modificări genomice.

Totuși, în ciuda acestor confruntări teoretice, biologia moleculară a „furnizat” evoluționiștilor instrumente excepționale. Atunci când studiul fenomenelor evoluționiste se rezuma strict la aspectele morfologice, biologia moleculară a pus la dispoziție o cantitate considerabilă de date experimentale privind proteinele și, ulterior, macromoleculele de acizi nucleici. Primul rezultat concret a fost confirmarea variabilității genetice în cadrul aceleiași specii, fenomen a cărui existență a fost anticipată de Dobzhansky.

În majoritatea lor, variațiile observate erau foarte probabil neutre, „scăpând” astfel de selecția naturală. În acest context, geneticianul japonez Motoo Kimura a propus în 1968 un *model neutralist al evoluției*, care, fără a fi anti-darwinist, minimizează rolul selecției în evoluție. Darwin însuși a sugerat că unele însușiri morfologice ar putea fi neutre din punct de vedere al selecției. În anii '60, specialiștii în biologie moleculară au constatat că, în timp ce compoziția în nucleotide diferă foarte mult de la o specie bacteriană la alta, compoziția în aminoacizi variază simțitor mai puțin. Aceasta a constituit germenul neutralității la nivel molecular. Argumentația lui Kimura s-a bazat pe două observații: o rată înaltă a substituțiilor de aminoacizi și o cantitate mare de polimorfisme la diferite organisme. Dacă o rată aproximativ uniformă a substituțiilor de aminoacizi este extrapolată la genomul mamiferelor, atunci

rata de substituții nucleotidice într-un genom devine de câteva sute de ori mai mare decât estimarea bazată pe selecția darwinistă. Astfel, *teoria neutră a evoluției* afirmă că marea majoritate a modificărilor în cursul evoluției la nivel molecular sunt inițiate și produse de deriva aleatoare a mutațiilor neutre din punct de vedere al selecției și nu de selecția darwinistă. Această teorie explică foarte bine două caracteristici principale ale evoluției moleculare: constanța sau uniformitatea ratei de evoluție și „conservatorismul” modului de evoluție limitat de „constrângeri”, în contradicție evidentă cu evoluția fenotipică unde rata este variabilă, iar modul este oportunist. Uniformitatea aparentă a ratei de evoluție poate fi exemplificată cu globina din hemoglobina umană atunci când este comparată cu cea de la gorilă, cal și crap. Cu cât timpul de divergență este mai apropiat, cu atât diferențele în secvența de aminoacizi sunt mai mici și invers. În ceea ce privește „conservatorismul”, cu cât „constrângerile” sunt mai puternice, cu atât evoluția este mai „redușă”. De exemplu, histona IV are cea mai redusă rată de evoluție, în timp ce proteinele fibrilare au cea mai ridicată rată de evoluție. „Constrângerile” selective derivă din necesitatea conservării structurale și funcționale. În cazul histonei IV „constrângerile” sunt atât de puternice, că aproape nicio substituție de aminoacizi nu este permisă. Pentru proteinele fibrilare, „constrângerile” sunt foarte slabe și, practic, orice substituție de aminoacizi este permisă în cursul evoluției. Pentru alte proteine „constrângerile” se situează între aceste două extreme. Și în evoluția ADN-ului se constată același lucru. Regiunile necodificatoare se modifică rapid, comparativ cu regiunile codificatoare. În teoria neutră a evoluției, ratele de schimb sunt o funcție simplă a ratei de mutație neutră. Pentru a explica relația între rata de evoluție și „constrângeri”, teoria neutră admite că anumite mutații noi nu sunt supuse la „constrângeri” (mutații selectiv neutre), în timp ce marea majoritate, datorită efectelor „distructive” (negative), sunt eliminate dintr-o populație. Totuși, selecția naturală nu poate fi chiar așa de simplă și nu poate acționa după principiul „totul sau nimic”. În acest context, a apărut *teoria aproape neutră a evoluției*, ce susține că mutațiile „borderline” (intermediare), care din punct de vedere al efectelor se situează la limita dintre mutațiile „selectate” și mutațiile „neutre”, sunt totuși foarte importante la nivel molecular. O analiză recentă bazată pe date genomice demonstrează că selecția pozitivă este implicată în evoluția proteinelor la *Drosophila* și alte specii. Aceasta, împreună cu alte rezultate, nu sunt compatibile cu teoria neutră a evoluției și oferă dovezi pentru existența selecției naturale la nivel molecular.

(Continuare în numărul viitor)

Cea mai importantă contribuție a biologiei moleculare la teoria evoluției este evaluarea *distanței genetice* sau a *distanței evolutive* dintre specii pe baza datelor moleculare. Cum multe variații moleculare sunt neutre (de exemplu, substituția celui de al treilea nucleotid dintr-un codon nu schimbă, în majoritatea cazurilor, aminoacidul

Deceniile contrastelor

Sergiu Gherghina

În cele două decenii de post-comunism marcate de „mofturile proprietății private”, scandaliuri de corupție fără corupți, dosariade în absența unei legi a lustrației aplicată la începutul perioadei de tranziție, democratizare ghidată și monitorizată de către UE sau de acuze permanente în perioadele post-electorale referitoare la fraude, România ocupă un loc aparte în regiune. Însă, aceste particularități la nivelul țării își găsesc echivalent în comportamentul cetățeanului în momentul în care se prezintă la vot. În ultimii șase ani românii au votat mai mult decât oricine în regiune, fiind chemați la urne pentru cinci referendumuri diferite (din care trei erau de tip consultativ) și opt alegeri locale, legislative (naționale), europene și prezidențiale. La acestea se adaugă alte 12 alegeri locale, legislative și prezidențiale din perioada 1990-2000. Deși unele dintre acestea au fost organizate simultan, multitudinea alegerilor pe care trebuie să le facem în calitate de alegători este în continuare semnificativ ridicată. Există câteva tendințe generale observabile în acest răstimp, unele dintre ele contradictorii. Pentru a le ilustra, mă axez pe referendumuri și pe alegerile legislative naționale și cele prezidențiale.

În primul rând, este evidentă dorința românilor de a își alege președintele mult mai mult decât parlamentarii. Deși rolul celui dintâi este unul preponderent decorativ, cu puține prerogative constituționale, cetățenii sunt mult mai entuziaști când trebuie să îl aleagă pe acesta. Când alegerile pentru cele două funcții (de președinte și parlamentar) se desfășurau simultan, discrepanța nu era atât de evidentă. Și atunci, o analiză atentă a numărului voturilor oferite partidelor fără șanse sau a celor nule demonstrau faptul că interesul era mai redus pentru Parlament. Acest aspect poate fi înțeles și prin prisma caracterului particular al votului oferit pentru o persoană, președintele României, în timp ce alegerile legislative presupuneau până în 2008 votarea unei liste de pe care puține nume erau cunoscute. Intrarea în vigoare a unui nou sistem electoral anul trecut nu a modificat considerabil atitudinile românilor: interesul pentru alegerea celor ce ne reprezintă în legislativ fiind redus față de cel pentru președinte. Astfel, prezența la vot în noiembrie 2008 a fost de sub 40% pe când alegerile prezidențiale din 2009 au determinat aproape 55% dintre alegători să voteze.¹ Cu cât se îndepărtează mai mult de observabilul imediat și se abstractizează miza alegerilor, interesul scade. De exemplu, alegerile euro-parlamentare cad în această categorie, cetățenii aleg reprezentanți care acționează departe de țară (la Strasbourg și Bruxelles), de cele mai multe ori necunoscând niciunul dintre numele propuse. Acesta este și motivul pentru care doar un sfert din populația cu drept de vot s-a prezentat în 2009 la urne.

Esențial pentru cele șase alegeri prezidențiale este că indiferent de câștigători, alegătorii români au acționat strategic, preferând să nu voteze cu cei care nu au șanse. Deși a existat un număr mare de candidați în aproape fiecare exercițiu electoral (am calculat o medie de 10), mai mult de 80% dintre cei care își exprimă votul aleg unul dintre primii trei candidați. Există două situații particulare când 85% au votat pentru un singur candidat (Ion Iliescu în

1990) sau când alegătorii nu au putut separa foarte mult între al treilea și al patrulea candidat și au votat aproape în mod egal (Stolojan și Isărescu în 2000). În două dintre cele șase situații procentul celor care s-au orientat către primii trei candidați s-a apropiat de 90% (1992 și 2004). Aceste date devin și mai importante în contextul în care un procent de 5-7% dintre alegători votează constant cu candidatul UDMR pentru președinție. Se poate afirma că asistăm la tacticizarea votului: este preferat candidatul cu șanse de a trece în turul al II-lea cel mai apropiat de poziția alegătorului. Cu toate că acest candidat nu este prima opțiune. Deși în momentul intrării în cursă aproape fiecare candidat este creditat cu câteva procente, mulți dintre aceștia se situează sub 1% în ziua alegerilor. Este, practic, diferența dintre preferința declarată și cea exprimată, cea din urmă căpătând mai multă greutate.

Și la nivelul alegerilor parlamentare remarcăm o stabilizare a preferințelor electoratului românesc. Cu excepția câtorva partide cu apariții episodice, Parlamentul este compus din aproximativ aceiași actori politici. În 2000 a dispărut de pe scena politică PNȚ-cd, iar în 2008 PRM nu a mai reușit să treacă pragul electoral de 5%. Din 1992 nu s-au mai înregistrat partide noi care să reușească accesarea în Parlament prin forțe proprii, cele înființate între timp au eșuat la fiecare încercare. Astfel, opțiunile alegătorilor par a fi orientate către actorii cu prezențe îndelungate. Este probabil și aici un comportament de tip strategic în care cei ce votează să opteze pentru un partid cu șanse de a accede în Parlament. Spre deosebire de prezidențiale, voturile partidelor care nu reușesc să treacă pragul electoral sunt redistribuite partidelor parlamentare. Prin urmare, dacă la prezidențiale votul pentru un perdant se irosește, la parlamentare poate ajunge chiar în dreptul partidului foarte puțin pe placul alegătorului. Prin urmare, este oarecum firesc un calcul prealabil.

Dincolo de aceste elemente de raționalitate, există un aspect referitor la referendum căruia românii nu îi dau suficientă atenție. De obicei, referendumul are nevoie de un prag de validare. Pentru ca rezultatele sale să fie luate în considerare, prezența la referendum trebuie să fie 50%+1 din numărul alegătorilor înscriși pe liste. Prin urmare, pentru cei ce nu doresc ca răspunsul la referendum să fie afirmativ strategia potrivită este aceea de a nu se prezenta. Aproape tot timpul există 15-20% dintre cei care se prezintă la vot și aleg opțiunea prin care nu sunt de acord cu întrebarea referendumului. De cele mai multe ori, dacă nu ar vota, referendumul nu ar fi validat. În plus, ultimele referendumuri organizate la finele lui noiembrie au prezentat un alt aspect cu atât mai greu de înțeles. 578.000 și puțin peste 650.000 de voturi au fost nule în cele două referendumuri. Cu alte cuvinte, au existat persoane care au luat buletinul de răspuns la referendum și l-au introdus alb în urnă. Această tehnică nu poate fi catalogată drept vot de blam ca la alegerea candidaților, blamul potrivit pentru asemenea situații fiind neprezentarea. Astfel, au existat multiple cauze care au condus la această situație, cea mai probabilă fiind cea a necunoașterii faptului că se pot refuza buletinele pentru referendum.



Simultaneitatea cu alegerile prezidențiale a permis astfel depășirea pragului de validare.

Concluzionând, experiența celor două decenii prezintă două paradoxuri vizibile. Pe de o parte, alegătorii care se comportă relativ strategic în alegeri nu pot face același lucru în cazul referendumului. Poate această tendință vine odată cu experimentarea și mai sunt necesare câteva referendumuri pentru a fi vizibil comportamentul strategic. Pe de altă parte, deși din ce în ce mai buni cunoscători ai realităților politice autohtone, românii continuă să se prezinte mai mult la vot când trebuie să își aleagă președintele decât parlamentarii. Diferențele de încredere în cele două instituții pot juca un rol aici, personalizarea politicii fiind o a doua explicație posibilă. Însă, mai mult decât aceste explicații contează miza pe care alegătorii o atașează votului lor. Aceasta va arăta dacă experiențele permit atitudini constructive.

¹ Datele sunt disponibile pe site-ul Biroului Electoral Central.

Tratatul de la Lisabona

Paladiul drepturilor și libertăților funciare ale cetățeanului

Oana Albescu

Anul 2010 prevestește intrarea în vigoare a unui tratat de mare însemnătate pentru continentul european, care nu are țelul înlocuirii Tratatului privind Uniunea Europeană sau a Tratatului privind Comunitatea Europeană, ci de a construi un soclu riguros de reforme pentru modernizarea și eficientizarea Uniunii Europene. Din păcate, nici importanța capitală a tratatului și nici celeritatea cu care postulatele sale vor avea un rol decisiv asupra unei funcționări mai democratice și mai transparente a instituțiilor Uniunii Europene nu deschid breșa către dialog, dezbateri, deliberare democratică.

Să palieze oare conjunctura economică și politică tarată importanța prerogativelor care înlesnesc revirimentul atributelor democratice, precum drepturi, libertate, siguranță, un cadru instituțional mai stabil și mai eficient, solidaritate între statele membre, o mai mare implicare a parlamentelor naționale, un proces decizional mai eficient?

Să reiterăm în cele ce urmează panoplia de aspecte novatoare ale tratatului, pentru o comprehensiune clară a noastră, a tuturor. Ce înseamnă Tratatul de la Lisabona pentru asigurarea descripțiilor sine qua non ale unei democrații? În primul rând, îndreptăm atenția asupra Cartei drepturilor fundamentale, care, odată cu inserția sa în dreptul primar european, asigură o protecție mai eficientă cetățenilor europeni. O valoare democratică de o importanță pregnantă este solidaritatea între statele membre. Mai exact, tratatul prevede ca Uniunea și statele membre să acționeze în concordanță cu spiritul solidarității în cazul în care un stat membru este victima unui atac terorist. Această prevedere mă duce cu gândul la cel de-al paisprezecelea punct al lui Woodrow Wilson, care proclamă instituirea unei instituții internaționale de menținere a păcii, o organizație care să fie „atât a celor mari, cât și a celor mici” ce vor fi parte din Liga Națiunilor. De amintit este faptul că Liga Națiunilor avea ca fundament principiul securității colective a tuturor statelor, care doreau respectarea convențiilor internaționale.

Un alt punct important este reprezentat de implicarea ferventă a parlamentelor naționale, care vor participa într-un grad sporit la activitățile Uniunii Europene, prin mecanismul principiului subsidiarității - acesta certificând intervenția Uniunii Europene doar atunci când rezultatele sunt mai favorabile la nivel comunitar. Este cunoscut faptul că odată cu tratatul de la Maastricht s-a constatat emergența codeciziei în cadrul procesului decizional comunitar, care infirmă parțial „deficitul democratic” pe care îl acuza Parlamentul European, resimțit din cauza rolului minor jucat în procesul de decizie comunitar. Prin tratatul de la Lisabona, procedura de codecizie va fi mai uzitată și va situa Parlamentul European pe o poziție de egalitate cu Consiliul, în ceea ce privește adoptarea legislației Uniunii Europene. Din punct de vedere instituțional, Tratatul de la Lisabona va institui ca element de noutate funcția de președinte al Consiliului European, pentru un mandat de doi ani și jumătate, având precum consecințe reducerea numărului de comisari sau reguli precise referitoare la cooperarea consolidată și dispozițiile financiare. Ce va însemna tratatul

din punct de vedere extern pentru Europa? Mai întâi, prin desemnarea unui Înalt Reprezentant al Uniunii pentru afaceri externe și politica de securitate va fi posibilă sporirea coerenței și a vizibilității acțiunii eterne a Uniunii Europene. Înaltul Reprezentant va avea ca principal sprijin Noul Serviciu European pentru acțiune externă. O prerogativă notabilă se referă la faptul că Uniunea va dobândi personalitate juridică unică, ceea ce va conduce la fortificarea puterii de negociere, la o eficiență sporită pe plan mondial și la percepția că Uniunea este un partener vizibil și redutabil pentru țările terțe și organizațiile internaționale. Prin fluidizarea relațiilor cu partenerii din întreaga lume, tratatul va dispune de forța dobândită de Europa în domeniul economic, umanitar, politic și diplomatic pentru promovarea scopurilor și valorilor europene pe plan mondial cu mențiunea că sunt respectate interesele specifice ale statelor membre în domeniul afacerilor externe.

Toate aceste postulate ale Tratatului de la Lisabona îmi îndreaptă atenția către o temă intens dezbătută în contemporaneitate. Hans Kung, în

lucrarea sa „O etică globală - ca și fundament al unei societăți globale” se întreba dacă un consens etic, adică un acord asupra valorilor, criteriilor particulare ca și bază pentru societatea mondială nu este oare o frumoasă iluzie? Consecutiv, din perspectiva diferențelor care au existat întotdeauna între națiuni, culturi și religii, este oare posibil să ne imaginăm un consens etic de dimensiuni globale? Autorul argumentează că nu va exista pace între civilizații, nu va exista o nouă ordine mondială fără o nouă etică globală formulată în pofida tuturor diferențelor dogmatice. Kung ne atrage atenția asupra faptului că o etică globală nu este o nouă ideologie sau o suprastructură, ea nu încearcă să facă eticile diferitelor religii sau filosofii superflue. Etica globală reprezintă un consens de bază asupra valorilor cu putere obligatorie, asupra criteriilor irevocabile și atitudinilor de bază care sunt afirmate de toate religiile în pofida diferențelor dogmatice și la care pot contribui cu adevărat și cei care cred și cei care nu cred. Având în vedere acestea, urmează întrebarea: să facă oare tratatul de la Lisabona parte din proiectul impozant al eticii globale?



Arhitectura umbrei

George Vigdor

Emanciparea feminină între ridicol și fiasco

Emanciparea feminină este una din multele utopii colective eșuate în ultimul secol. Cea mai puțin nocivă, în schimb cea mai ridicolă. Pornită din imperativul just al egalității sociale, mișcarea mondială feminină și-a tras-o singură, ca să mă exprim în jargon, din următoarele motive:

- a distrus echilibrul și liniștea căminului familial, prin părăsirea temporară a acestuia în favoarea „onoarei” de a munci într-un cadru organizat, de a face carieră;

- odată cu ieșirea din cadrul familial, automat s-a neglijat creșterea și educația copiilor, paleativul servitoarelor, baby-sitter-elor, bunicilor sau a altor rude în cel mai bun caz sau al lăsării de capul lor „cu cheia la gât” în cele mai multe dintre cazuri, conducând la tararea și traumatizarea copiilor, frustrarea părinților, creșterea tensiunilor și violenței familiale;

- sporirea exponențială a numărului de divorțuri (în Europa, în medie 40% din căsnicii sfârșesc triumfal prin divorț), declinul demografic (80% dintre statele europene înregistrează de aproape două decenii un spor negativ de populație), delincvența juvenilă, prostituția și consumul de droguri în rândul minorilor, analfabetismul relativ al absolvenților învățământului obligatoriu din statele dezvoltate, sărăcia materială în care se zbat majoritatea mamelor singure cu copii reprezintă fenomene sociale negative, generate direct de emanciparea iresponsabilă a femeilor în societatea modernă;

- în ciuda progresului fantastic realizat în domeniul protecției sexuale și anticonceptive, datorită destrămării treptate a familiei, a convențiilor sociale și a moralei de cuplu, bolile venerice și flagelul SIDA se extind tot mai grav, periclitând în speță sănătatea femeilor. Libertatea sexuală, a mentalităților și a moravurilor, n-a adus nici pe departe fericirea atât de râvnită de femei, ci dimpotrivă noi amenințări, pericole și frustrări directe;

- cultul stupid al *single*-ismului, adică femeia ce-și împlinește singură destinul profesional și matern constituie ultima gogoriță propagandistică a mișcării feministe mondiale. Sortită din start eșecului pentru că sfidează însuși legile firii, ordinea divină și axiomele psihologiei feminine. Femeia singură, indiferent de calitățile ei fizice, psihice și volitive este cel mult un nufăr frumos, un decor reușit, un animal splendid, o fulgurație trecătoare, un meteor strălucitor. Nevoia de stabilitate și siguranță, experiența uluitoare a maternității și dependența fiziologic-instinctivă de sexualitate nu pot fi surmontate de o carieră de succes sau de independența materială. Femeia a fost creată să ființeze în doi;

- prin noile modele de comportament machoist-provocator, prin vestimentația și tehnicile de înfrumusețare și întreținere corporală ostentative și artificiale, femeile și-au depreciat de bunăvoie și nesilite de nimeni statutul social de mame și iubite, în cel de vampe, zîne și dive irezistibile, animate de o sexualitate vulgar-primară debordantă. Prin imitație, consumatorism și globalizare tembelă, fără dram de sensibilitate, feminitate și spiritualitate, femeile au ales rolul de obiecte sexuale sau de vitrină, numai bune de vânzare-cumpărare ori împrumut pe piața mondială a frumuseții;

- *last but not least*, cu toate campaniile politice și strădaniile de lobby economic și juridic, salariul femeilor angajate este în medie cu 30% mai mic

decît cel al bărbaților care prestează aceeași muncă. În aceeași ordine de idei, deși în majoritatea statelor democrat-liberale s-a legiferat obligativitatea numărului egal de femei și bărbați în funcții de conducere în firmele particulare, administrație, instituții, guvern și parlament, realitatea a rămas cu mult în urma acestei realizări legislative.

Discutabilă ea însăși, deoarece în modesta mea opinie libera competiție dintre sexe nu trebuie reglementată în niciun fel. Doar în țările scandinave și Benelux, participarea femeilor în vârful piramidei sociale se apropie de magicul 50%. Înapoi la cratiță și la copii sau cel mult atingerea unui echilibru optim între profesie și familie, acestea sunt dezideratele noi ale femeilor cărora le-a revenit uzul rațiunii și simțul realității.

Efectele nocive ale cyberspațiului

Explozia informațională produsă de Internet, după entuziasmul justificat al uverturii și mondializării începe să-și facă simțită tot mai pregnant efectele nocive. Potopul de informație neverificată, incoerența, lipsa de sistem cauzează un haos al percepției, analizei, memorării, asociațiilor, comparațiilor, practic o imposibilitate a studiului și sintezei. În esență, funcțiile rațiunii și cele mentale complexe nu se pot exercita decît cel mult fragmentar și rudimentar, „surfing-ul” în cyberspațiu echivalînd de fapt cu o cădere în rutină, primitivism al gândirii, stereotipie a cunoașterii, rudiment al emotivității, sărăcie a fanteziei și promiscuitate a imaginației. Nici nu amintesc efectele direct criminal-obscene ale pornografiei, terorismului și aberațiilor extremist-rasiste deversate în cantități și forme gigantic-apocaliptice în rețeaua planetară. Dincolo de aspectele pozitive indiscutabile ale Internet-ului, mă simt dator să trec în revistă fără pretenția de exhaustivitate sau de specializant în comunicare, conotațiile negative ale acestei invenții epocale, prin care „satul planetar” vizionat de Marshall McLuhan a devenit o realitate cotidian-banală:

- efect fiziologic nociv asupra vederii, coloanei vertebrale, digestiei, condiției fizice și sistemului nervos, generator de dependență patologică;

- efect educațional vătămător la copiii preșcolari și școlari, în detrimentul dezvoltării memoriei, al abilităților psihomotorii, al armoniei și forței fizice, al imaginației și a capacității de a gândi liber și independent;

- pierderea contactului cu mediul înconjurător, cu factorii de mediu, cu natura, cu fenomenele naturii, formarea treptată a unui om vegetal, sedentar, inadapdat la condițiile de mediu, fără forță fizică și rezistență psihică, o trestie negînditoare de seră;

- diminuarea socializării și interrelaționării, scăderea capacităților de comunicare corporală, verbală, afectivă și psihologică cu semenii. Omul dependent de Net se izolează treptat într-o lume virtuală, scursă prin ecranul magic al calculatorului, devenind robul unei comunicări artificiale, lipsite de substrat emoțional-uman;

- ieșirea din realitate în lumea jocurilor vizuale, chat-ului, video-chat-ului, skype-ului, a milioanei de site-uri și pagini web, a filmelor, fascinanta lume muzicală a mp3-ului, a reclamelor infinite, a e-commerce-ului, a tranzacțiilor bancare și bursiere, a enciclopediilor și cărților editate electronic determină o stare de schizofrenie, de fisurare a conștiinței, de trecere halucinatorie a graniței dintre real și imaginar. Întoarcerea în uzura, monotonie și

conflictele realității cotidiene determină o angoasă și frustrare psihică permanentă;

- refugiul în lumea virtuală a biților și imaginilor fără sfîrșit creează simptomele clare ale bolilor de dependență, coroborată cu neglijarea activităților personale zilnice (alimentație, somn, sexualitate), a apropiaților, a familiei, a persoanelor iubite, într-un cuvînt, un comportament artificial și antisocial;

- lipsa de reacție socială și emoțională, abstragerea din real, vacuumul sentimentelor și afecțiunii în timp real duc inevitabil la destruc-turarea personalității, netoman-ul transformîndu-se într-o extensie a rețelei informaționale, fără suflet și cuvînt.

Comunicare în gol, fără mesaj și sentiment

Diminuarea capacităților de comunicare se poate ilustra cel mai bine, urmărind evoluția, mai bine zis involuția ei, de-a lungul a patru generații.

Generația bunicilor a excelat prin educație clasică, care a pus accentul pe memorare, oralitate, dicție, retorică și elocință. La începutul secolului 20, lipsa sau penetrarea slabă a mijloacelor de comunicare în masă, a determinat indivizii să se exprime oral, exact, politicos, concis și inteligibil. Era o necesitate a existenței și succesului social, atît la sat cît și la oraș, indiferent de mediul socio-cultural. Generația părinților a învățat să se exprime curat atît oral dar mai ales în scris, deoarece regimurile totalitare pretind supușilor rigoare administrativă și supunere birocratică. Părinții noștri au fost constrînși de dicitaturile regale, personale, fasciste sau comuniste să meargă mereu, smeriți, la stăpînire cu jalba în proțap, pentru a-și obține cele mai elementare drepturi. Totul în scris, înregistrat, multiplicat. Atît bunicii cît și părinții au utilizat cu voluptate și frumusețe artistică, cîntatul ca formă de comunicare interumană și ca balsam sufletească pentru orice situație de viață. Generația mea, văduvită în mod ten-dențios de binefacerile și altitudinea spiritual-sufletească a culturii umaniste de către puterea totalitară comunistă n-a mai excelat nici oral, nici în scris, remarcîndu-se printr-o mediocritate funcțională, folositoare în vremuri de tranziție. Cîntul, melodia, fredonatul ne-a însoțit doar marginal, la chefuri, în excursii și pe la meciuri. Generația copiilor noștri, socializată prin PC, Internet, Coca-cola, Mc'Donalds și seriale dubioase de televiziune nu dispune de abilitățile de bază ale comunicării orale directe, ale dialogului, ale jocurilor de societate sau sportive. Mai grav, din cauza dominanței culturii vizuale, deprinderea cititului, scrisului și socotitului, nemaivorbind de cea a lecturii se situează la un nivel lamentabil, sub burta broaștei. Dacă situația va persista, vom avea de-a face cu o armată de cvasianalfabeți, incuți, primitivi și antisociali, incapabili de efort intelectual și autoinstruire, practic un balast social, care riscă să scufunde întreaga societate într-un Nou Ev Mediu. Copiii noștri riscă să devină o gloată de roboți informaționali, neajutorăți în viața reală, debusolați și frustrați, într-o continuă derivă existențială prin labirintul electronic al noii lumi virtuale...

(Din volumul în pregătire
Geografia speranței)

William Boyd despre arta romanului

Ing. Licu Stavri

■ Când William Boyd a decis că dorește să se facă scriitor, nu avea decât o vagă idee despre ce fel de viață este cea închinată literelor. Ambiția l-a apucat la Nisa, unde, aflat pentru un an la studii, între liceu și universitate, a început să scrie mini-povestiri, aspirând să devină un nou Cehov. Comparate cu realizările, visurile de atunci par modeste, spune Christopher Tayler, care l-a intervievat pe autor pentru *The Guardian*. Născut în Ghana în 1952, din părinți scoțieni, Boyd a devenit un scriitor de succes din stirpea romancierilor populari ai anilor 1940 - 1950: Somerset Maugham sau Graham Greene. Cărțile lui se vând bine și câștigă premii, are un public numeros, atât în Marea Britanie, cât și în Franța; este prețuit și pentru activitatea sa de critic de artă, jurnalist și scenarist. Locuiește, alternativ, într-o casă spațioasă din Chelsea și la o fermă înconjurată de vie în Franța. Cea mai recentă carte a lui Boyd, *Ordinary Thunderstorms* (Vijelii obișnuite), al zecelea roman al său, este un thriller având ca tramă narativă hăituirea unui om nevinovat în Londra. Ideea de a o scrie i-a venit, afirmă romancierul, citind într-un articol de ziar că din Tamisa se pescuiesc anual 50-60 de cadavre de necunoscuți.

■ „M-am gândit: vechea Londră continuă să existe. Dickens nu s-ar mira, ar zice: și ce-i cu asta? și mi-am spus: se găsește aici material de roman, cu fluviul drept fir călăuzitor; nu vreau să sune pompos, dar un roman neo-dickensian, stratificat, care să examineze mai multe nivele ale societății, de la aristocrație la muritorii de rând, folosind cumva o călătorie în aval ca liant al diferitelor secvențe (schemă narativă extrem de populară, de la Mark Twain încoace, n. n.).” Boyd și-a botezat personajele cu nume elizabetane „în parte ca să transmit ideea că dedesubtul Londrei cunoscute nouă azi este îngropată o Londră veche. Printre personajele cel mai bine realizate se prenumără prostituata Mhouse, care duce o viață aspră în Rotherhide, hrănindu-și bebelușul cu banane, rom și diazepam. Cum s-a pregătit pentru scrierea acestor pasaje? „Ei bine, am cutreierat toată Londra, cu ochii larg deschiși, stând de vorbă cu o mulțime de oameni. Dar am descoperit că imaginația și intuiția te conduc adesea incredibil de aproape de realitate, fie că e vorba de clasa de mijloc sau de viața mizerabilă a unei prostituate. Dacă privești atent și citești suficient de mult, descoperi că imaginația e o cale de accesare a adevărului mult mai directă și mai rapidă decât chestionarea a douăzeci de fete care fac trotuarul.” Documentarea pentru un roman cere „un instinct de coșofană pentru adunarea datelor. Există în *Ulysses* un fragment extraordinar, cu Bloom care comandă într-un pub un pahar de claret și un sandviș cu gorgonzola. Dintr-o dată, berăriile din Dublin prind viață pentru cititor, mai viu decât ar face-o prin menționarea prețului unei halbe de Guinness.”

■ Deși *Ordinary Thunderstorms* este, evident, un roman al Londrei multietnice, apartenența națională a personajelor este doar sugera-

tă. „Mi-am spus că ar fi interesant să omit această categorisire din ecuația cărții și să-l las pe cititor s-o descopere. Cred că nu precizez etnicitatea niciunui personaj. Firește, dau o idee despre faptul că Mhouse e corcită, dar unii cititori o cred negresă, alții europeană din Est. E interesant să testezi ideile preconceptuate ale cititorilor sau să vezi cât sunt de familiarizați cu nivelele inferioare ale societății londoneze. Și este vorba și de o oglindire a ideii mele despre Londra de azi. New York e un imens creuzet, dar Londra e acum un fel de morman care domină totul. Nu cred că mai există undeva amestecul multicultural și multirasial de la noi. În timpul unei plimbări pe King's Road poți întâlni oameni de cincisprezece naționalități diferite, și nu are nici o importanță. Ca atare, am considerat că romanul meu se apropie mai mult de felul cum percepem orașul dacă renunț la etichetarea facilă a personajelor.”

■ În același spirit sunt de interpretat argoul inventat al romanului și suprimarea detaliilor relevante? „Da, da, sunt împotriva acestora în proza mea cu subiect contemporan. Practic acest lucru de la primul meu roman, *A Good Man in Africa*, a cărui acțiune se petrece spre sfârșitul anilor 1960, dar nu-ți dai seama; există doar o referință pasageră la Vietnam. A fost publicat acum 28 de ani, dar continuă să se vândă și să se citească. Așa că prin acest procedeu mă feresc să contribui la îmbătrânirea cărților mele. Îmi place ideea că peste un deceniu poți citi *Ordinary Thunderstorms* fără să afli din el despre Gordon Brown sau despre campionatul Mondial de Fotbal. Uneori inventez un brand sau un nume de prăvălie, anume ca să scap de demonul specificității, cum îl numesc eu. Mă feresc de îmbătrânirea înglobată în text.”

■ În mod caracteristic, el nu înnoadă complet nici firele intrigii. „Viața nu este ordonată și simetrică. Romanele mele dau senzația că nimic nu e sigur în viață.” Adeseori protagoniștii săi întâlnesc oameni cu o opinie bine definită despre condiția umană. „Acest lucru poate fi de invidiat: dacă oamenii cred în Dumnezeu, viața pe pământ devine comprehensibilă. Dar pentru noi, ateii, problema e cu totul diferită.” Atitudinile oamenilor față de indeterminările vieții, sunt, crede Boyd, și o problemă de temperament. El nu este înclinat spre autocompătimitate.

■ Ne putem imagina ușor viața timpurie a lui William Boyd: copilăria în colonii, în perioada destrămării imperiului, urmată de școala în internatele spartane ale Scoției au produs o figură ușor alienată. În Africa a fost întotdeauna un membru al elitei coloniale, un alb printre negri, iar în Regatul Unit trebuia să-și explice proveniența străină. „Poate fi un lucru foarte bun pentru un romancier în devenire, care dorește să înțeleagă totul. Nu era vorba de nici un fel de angoasă, nu-mi făceam probleme, dar acum, privind înapoi, îmi spun că statutul meu personal era oarecum straniu.”

Adolescența sa târzie a coincis cu războiul din Biafra, despre care a scris un roman nepublicat, *Against the Day*, influențat de Graham Greene.



Ca martor la scene de cruzime, „am înțeles dintr-o dată cât de precară e viața, pe ce gheață subțire pășim.”

■ Primele trei cărți publicate de William Boyd - două romane și o culegere de nuvele - au apărut în 1981-82, aducându-i premiul Whitbread pentru debut și o nominalizare la Booker. Între timp, a predat engleza pentru străini la Oxford și a scris pentru *The New Statesman*, unde moștenise rubrica lui Julian Barnes. Nu îl supără recenziile nefavorabile, spunând că „posteritatea nu e treaba noastră”. Subliniază faptul că există și alte criterii pentru măsurarea valorii literare decât receptarea critică: „*Any Human Heart* (romanul său din 2002) nu a beneficiat de cronici prea favorabile, dar niciodată nu am primit atâtea scrisori de la cititori. La șapte ani de la publicare, se vinde încă foarte bine și în curând se va face după el un serial de șase ore pentru Channel 4.”

■ Privind înapoi, Boyd se minunează de rezervele de energie pe care le avea în tinerețe. „Acum reușesc să scriu cam trei ore, după care creierul mă imploră să mă opresc.” Dar are pe masa de lucru o mulțime de proiecte, printre care și scenariul pentru un film de acțiune intitulat *Stone Free*.

■ Cel mai atașat se simte de romanul *The New Confessions* (1987): „A fost al patrulea roman al meu și primul scris la persoana întâi. Cred că îmi place fiindcă mai simt și acum siguranța din spatele acelei voci și pentru că atunci imaginația mea lucra la capacitatea maximă. Când îl citesc, am sentimentul că sunt în Berlinul anului 1926, știu că am furnizat detalii corecte, reușind, totodată, să surprind imaginea imperfectă, subiectivă, a vieții pe care o trăim.”

Scrisul pe limită (II)

Ion Bogdan Lefter

Urmează rulajul grăbit al brancardei spre clădire, preluarea lui Jorj de către personalul clinicii și așteptarea, o lungă așteptare. A fost dus într-o sală de operație unde nu mai știu ce anume i se face. Târziu, noaptea, aflu că a ieșit și că e într-un salon de reanimare. Pătrund pînă la el costumat cu o pelerină de pînză aproape transparentă, verzuie, și cu pantofii înveliți în alte eșantioane din același material, prinse cu elastic. E sedat, conectat la aparate, în semiîntunerul unei încăperi care parcă e un topos sumbru-*science fiction*, cu monitoare și beculețe pîlpîitoare, cu mici sunete de control, regulate, ca niște stranii piuituri. Vor ajunge către miezul nopții și Mana și Mihaela, venite pe drumul lung de la Tîrgu Mureș la București cu un microbuz. N-au cu ce să ajute, însă n-au putut să se oprească în Brașov. Se vor întoarce acasă și va mai reveni de cîteva ori Mana, alternativ cu Oana. „De permanentă” – eu: zilnic la spital, urmărind mersul lucrurilor, vorbind cu doctorii, aducînd micile obiecte de care orice pacient are nevoie. Începînd de a doua zi după internare Jorj a redevenit conștient și am putut avea primele mici conversații: foarte slăbit, ca o umbră, conectat în continuare la aparate, devenea totuși prezent. Încă o dată, nu știu exact prin ce operații și tratamente a trecut atunci și după aceea, mutat de cîteva ori în alte secții și în alte săli de intervenție, cu alte profiluri, încît „decompensarea” generală a organismului să fie depășită. Nu-mi amintesc nici alte detalii, topite în tensiunea de atunci, imposibil de recuperat cu precizie și de distribuit în cronologia perioadei. În schimb, revăd fără dificultate spațiile, saloanele și coridoarele cînd drepte, cînd întortocheate ale spitalului, corpurile diferite de clădire, scările, pantele, lifturile, peronul de la intrarea principală, spațiile verzi, aleile exterioare, ramificate în toate părțile, intrările multiple în clinicile care comunicau și prin interior, de unde un aer labirintic, cumva-obscur, risipit după

ce-am început să învăț traseele și să înțeleg logica mișcării aparent browniene a oamenilor de acolo, personal, pacienți, vizitatori... Revăd pînă și colțul de casă a scării unde am stat la un moment dat de vorbă, după ce se pusese din nou pe picioare: avea chef de o țigară (era fumător tenace) și-am mai întors o dată pe față și pe dos proiectele noastre literare „generaționiste”, pe care le găsea cam păguboase, în timp ce „adversarii” noștri intelectuali, mult mai „pragmatici”, urmau căi mult mai lucrative... (Altfel, rareori discutaseam între noi cestiuni cu implicații financiare!)

Ei bine, întorcîndu-ne la dramatismul de început: a doua zi – sau poate a treia? – deschide ochii, readus la viață, la Terapie intensivă, și începe să facă progrese rapide. E tot foarte-foarte slăbit, supt în obraji, galben-pămîntiu, dar își revine mai întîi psihic, vrea să trăiască și se va întrema și fizic, cu timpul. Port cu el mici discuții, în reprize scurte, cît îi permit puterile firave. Îl încurajez, încerc să-l orientez și eu spre ziua de mîine, spre o atitudine optimistă: îi spun că ce-a fost greu a trecut, acum e pe calea cea bună și se va reface repede... și, cu totul neașteptat, la destul de scurt timp de la internare, cred că și după cea de-a doua intervenție, la alt etaj, unde e mutat pentru o zi-două, readus la Terapie

intensivă, din patul-fotoliu *high tech* în care zace, sprijinit de perne înalte care să-l susțină, conectat încă la aparate, îmi cere să-i aduc... niște reviste literare mai noi! Cînd îi aduc un teanc cu ce găsesc prin casă, a doua zi, plusează: vrea un pix și-un carnet de făcut însemnări! Dacă estimez rezonabil etapele, trebuie să fi fost cam la o săptămînă de cînd a fost adus în București cu heliicopterul, practic fără suflare! Entuziasmat, îi procur tot ce vrea, încît acolo, la Terapie intensivă, în ambianța descurajantă, cu pacienți în vîrstă, în stare gravă, Jorj să se poate refugia în gîndurile lui despre literatură: răsfoiește revistele, își face note, schițează proiecte. În ziua următoare îmi spune că are o idee de reinterpretare a prozei românești contemporane – și un titlu: *Pactul somatografic*. Se făcuse deja – cred că nu greșesc – sîmbătă 7 septembrie. În semiobscuritatea salonului, sub spotul de lumină sub care trage revistele cînd încearcă să citească și carnetul de însemnări cînd vrea să scrie, Jorj se reîntoarce la literatură ca la „natura” lui: joc secund, desigur, dar care-l poate ajuta să iasă din realitatea concretă, a lumii din jur și a bolii; joc secund devenit – de fapt – prim, ca pentru orice intelectual adevărat, pentru orice scriitor adevărat.

Cam așa stăteau lucrurile cînd mi-a venit ideea să forțez puținel soarta. Îl provoc, pe loc, la o mică nebunie. *Observatorul cultural* îl paginăm vinerea și-l completăm luna, după care pleacă, noaptea, la tipografie și iese pe piața marțea dimineața. Sîmbătă fiind, îi propun să-și adune energiile și treacă imediat la treabă, să înceapă *Pactul somatografic* cu un text explicativ pe care să-l iau de la el a doua zi către seară, duminică, și să-i fac loc luni în numărul deja paginat, și anume... datînd articolul, astfel încît marți, cînd revista se va difuza, lumea culturală să vadă că e un lucru nou, scris după internarea lui, despre care se dusese vestea – primisem o mulțime de telefoane de la colegi și prieteni care aflaseră că George e grav, foarte grav, poate că se stinge... Acceptă, reușește – incredibil în condițiile date –

să se concentreze și va compune pînă a doua zi prima secvență din serie. Voi lua paginile de carnet, le voi duce luni la redacție și minunea va prinde corp: *Pactul somatografic*, datat 8 septembrie 2009, apărut marți 10 septembrie, introducere la un foileton de interpretări asupra prozei scris de prietenul întors din drum, de pe marginea prăpastiei, de pe muchia subțire dincolo de care nu mai există literatură...

De-aici încolo se deschide cîmp liber pentru ipoteze. Sigur că salvarea pacientului li se datorea în primul rînd medicilor și medicinei, adică științei, tehnologiei și competenței celor care l-au îngrijit. Un sprijin decisiv venind și dinspre propriul lui corp de bărbat încă nu bătrîn, la cei 52 de ani pe care-i avea atunci, și care l-a ajutat, a rezistat, i-a mai dat o șansă. Dar... poate că va fi contat și scrisul, scrierea, literatura, de care bietul meu prieten George, Jorj, marele prozator Gheorghe Crăciun, lovit crîncen de boală, s-a agățat cu disperare și cu încredere ca de sensul profund al existenței lui, asemeni intelectualilor și artiștilor autentici, aceia puțini, pasionați, ardenti, hotărîți să mizeze totul pe o carte, pe o idee, pe o fantasmă. Poate că a contat – așadar – și *Pactul somatografic*, proiectul, textul, ca și „pactul somatografic” cu sine însuși, din sine însuși: mîntea a gîndit și mîna a „așternut”, a „grafiat” pe hîrtie propoziții despre raportul dintre literatură și corp, dintre – în fond – trupul său periclitat și umbra lui imprimată în cuvinte, două fețe ale unei ființe mult mai largi și mai greu de înfrînt decît omul concret, fizic. Poate că – măcar simbolic, măcar ca speculație utopică – scrisul de atunci, scrisul la limită, pe limita dintre viață și moarte, îl va fi salvat...

Fragment din prefața la Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, 2009 (sub tipar).



Puterea clipului

Adrian Țion

Cu mâinile metalice înșurubate la extremitatea tăbliilor triunghiulare ale omoplaților și cu antebrățele încrucișate pe pieptul lucios ca o armură medievală, Video privește plin de satisfacție spre ecranul doldora de filmulețe electorale. Adevărate personaje de basm comic dacă n-ar fi macabru, candidații nu se mai taie în săbii, ci se luptă voinicește în imagini tăioase ca lama de cuțit. Cine va câștiga? Dreapta dă o împunsătură stângii. Stânga se apără și atacă prin surprindere. Apoi nu mai știi care e stânga și care dreapta. Video se amuză. Nu vrea să se transforme în comentator sportiv. Se mulțumește să constate că jocurile astea electronico-electoale, accesate cu demențială plăcere de români, îi urcă în fiecare zi conturile în bancă.

Atmosfera e sumbră și cei de la Antena 3 țin să-i amintească acest lucru de fiecare dată când strecoară printre dezbatere furtunoase câte un spot publicitar. Cerul invadat de corbii poetului Tradem roiesc în cârduri sinistre peste un peisaj tenebros, secătuit de viață. Clădirea Parlamentului e în ceață și în derivă. Simbolul berzelor cu nou-născuți în cioc este zăgăzuit în spatele gardului de sârmă ghimpată al unui lagăr pe deasupra căruia aceiași corbi urăcioși hălăduiesc dominând plaiurile unei Românie „părăsite de speranță”. Chiar și circuitele electronice ale lui Video se înfiorează de atâta greață îngroșată artificial de realizatorii clipului. Chiar asta să fie imaginea României de azi?

Bine că după ieșirea din tărâmul morții, muzica și veselia înviorază fața crispată a lui Video. Portocaliul costumelor de propagandă ale personajelor trăitoare pe tărâmul nostru inundă ecranul. Devine dominant. Dans și voie bună! Ritmuri săltărețe, zâmbete pe fețe! Unde sunt umbrele, întuneci-

mile, încrâcenările și lipsa oricărei speranțe? Desigur, pe tărâmul celălalt, recte pe Antena 3. Aici (pe Taraf, Etno, la B1 și OTV) e fericirea pe pământ. Suntem în țara manelelor, unde alianța Guță - Bănescu - Salam este trâmboșată triumfalist ca unic mijloc de a scoate țara din criza virtuală, căci despre una reală nici nu poate fi vorba pe aceste canale de scurgere a informației centralizate de stat. Băile de mulțime făcute de președinte își arată acum eficiența ca părul curățat de fata moșneagului la întoarcere. Bine faci, bine găsești, vorba poporului. Cei salutați mai demult aclamă acum. Mantaua azvârlită peste mulțime la un miting a fost îmbrăcată de o întreagă pătură socială care este pregătită din nou să se încălzească și de acum înainte cu lozinci electorale. Oameniiăștia n-au prea învățat din trecut, își șoptește în barbă Video ca un binecunoscut personaj istoric în barbă. Video e conștient că face istorie.

Cel care a lansat pe piața românească termenul de mogul face acum o netă distincție între mogul-dușman și mogul-prieten. Piară dușmanii din țară, numai mogulii prieteni să prospere. Cum de altfel a și prosperat Prigoană, mogulul guoaielor și al Etno TV-ului, care i-a pus pe tavă această manea de campanie în interpretarea lui Nicolae Guță, regele manelelor, și a Roxanei, Prințesa Ardealului. Printre regi și prințese, românii trăiesc un basm frumos. De ce mai trebuia acest clip electoral? Se știe, manelistele dănuiesc bine din buric, dar clarviziunea lor politică e mereu blocată pe zero, așa că, după indicațiile interpretului vor ști toate blondele unde să pună ștampila și vor ști toți blonzi câtă pahare de bere să bea în cinstea victoriei. Totul e calculat până la victoria finală. Cine a marginalizat politica zicând că e pură aventură?

Impresurat de atâtea atracții, de mogulii, de regi

și prințese de vis, Video are impresia că se află în Disneyland-ul românesc proiectat la Sighișoara din care s-a ales praful. Dar nu. Media românească e capabilă de imprevizibile surprize. În loc de Disneyland a creat Animat Planet. E mult mai ieftin și distracția e aceeași. Campania de râsu' lumii de pe Internet l-a transformat pe Mircea Geoană într-un furibund Rocky Balboa. E tare de tot! Meciul de box dintre Geoană și Bănescu e pregătit din aproape în aproape de Iliescu și Adrian Năstase, antrenori cu experiență. Se insistă asupra loviturii sub centură, adică lovitura la ouă a lui Năstase. Înainte de meci, Bănescu, supranumit Suspendatu', râde de adversar, „un biet Hercule cu mușchi de iepure”, dar în ring, Geoană îl face knock-out aplicând lovitura la ouă. Elena Udrea suferă alături de Boc. Video afișează un râs electronic plin de satisfacție. Personajele astea sunt pline de ghiduşii nevinovate. De ce sunt prezente de unele canale de televiziune drept monștri: unul cu tendințe dictatoriale, altul cu apetențe comuniste? Uite ce drăgălași sunt în îndărijirea lor de a câștiga!

De la punerea pe post a filmulețului cu Bănescu la mitingul de la Ploiești din 2004 lucrurile păreau să primească o direcție mai gravă, chiar compromițătoare pentru cel aflat pe câmpul de bătaie. Dar specialiștii care au început să demonstreze trucajul cu viteza mâinii care se îndreaptă spre fața băiețelului, cu umflarea artificială a scurtei portocalii de fâș, cu lipsa unor secvențe, etc. au împins și acest clip în derizoriu. Discuțiile stîrnite de imaginile furnizate de Patriciu, alt mogul, au sfârșit prin a fi bălăcăreală ieftină. Care va fi impactul acestor clipuri se va vedea în viitor. Vorba cineaștilor: clipul mic răstoarnă pelicula mare. Deocamdată, Video, care posedă o solidă cultură umanistă, citează dezinvolt din Bacovia: „Țară tristă, plină de umor”.

sport & cultură

Pe 'Ulița Regelui' s-a născut un Prinț Paneth Farkas (17 martie 1917 — 23 iunie 2009)

Demostene Șofron

Am avut prilejul și bucuria de a-l cunoaște personal, de a-i fi alături în multe clipe și momente, de a scrie despre OMUL Paneth Farkas. Sînt lucruri de preț, care NU se uită niciodată și nu se vor uita atîta timp cît sînt pline de învățăminte. Discuțiile cu Paneth Farkas au îmbrăcat cele mai diferite aspecte ale vieții sociale, de la economic la politic, de la sport la cultură. Pentru că Paneth Farkas nu a fost numai omul sălii de sport, ci și cel al sălii de spectacol, fie că a fost vorba despre teatru, operă sau simfonic. De aici și învățămintele, discuțiile despre credință, libertate, dragoste, familie, fair-play, respect, adversar, spectacol,...Omul Paneth Farkas a găsit întotdeauna cele mai bune răspunsuri, majoritatea argumentate. Experiența de viață, deloc ușoară, felul lui de a fi și de a se manifesta - deschis, prietenos, comunicativ, - sînt măsura personalității complexe.

Primele întâlniri cu Paneth Farkas datează din anii '60, atunci cînd CSM Cluj devenea cîștigătoare a nu mai puțin de cinci Cupe ale Campionilor Europeni (1961, 1964, 1965, 1966, 1967), plus alte două locuri 2 (1962 și 1963). Un record despre care se vorbește și în zilele noastre, despre care se va vorbi și în viitor, greu de egalat de vreo altă echipă de club din

România. Sînt rezultate care vorbesc despre antrenorul Paneth Farkas, rezultate care au la bază o muncă atentă în sala de antrenament, o alta riguroasă în alegerea tinerilor de perspectivă pentru înalta performanță sportivă. Paneth Farkas este cel care i-a descoperit și lansat în arena internațională pe titrații Dorin Giurgiuță, Radu Negulescu, Gheorghe Cobârzan, Adalbert Rethi, Gheorghe Bozga, Șerban Doboși, Carmen Crișan, Sergiu Suciuc, Papp Erno, Simion Crișan, Bohm Jozsef, Horațiu Pintea, Angelica Rozeanu, Sari Szasz, Ella Zeller, Maria Alexandru, Luci Slăvescu, Toma Reiter, Geta Pitică, Ligia Lupu, ... regret sincer că nu-i pot aminti pe toți.

Antrenorul a contribuit la cucerirea celor șaisprezece titluri mondiale, la obținerea altor treizecișitru europene la nivel de seniori și juniori; palmaresul internațional al antrenorului se completează fericit cu cele cincizeci și șase de titluri de campion național seniori și juniori, dar și cu cele o sută douăzeci și șase de titluri de campion național pe echipe! Totul într-o viață dăruită tenisului de masă în tot ce a avut acesta mai bun și valoros.

Ar fi nedrept să nu vorbesc și despre... jucătorul Paneth Farkas. A început tenisul de masă la 11 ani, reușind să se afirme într-un timp foarte scurt. Așa se

explică locul 2 reușit cu echipa României la Mondialele de la Praga din 1936, așa se explică cele nouă titluri naționale la simplu, alte patru la dublu și dublu mixt, intrarea în Cartea Recordurilor prin cel mai lung punct disputat - Praga, 1936, adversar polonezul Ehrlich; două ore și 15 minute!!! - o activitate sportivă care o anunța și pe cea de antrenor. Antrenor pe care nu l-au ocolit laurii, Antrenor Emerit încă din 1961, IIT Award of Merit 1993 din partea Federației Internaționale de Tenis de Masă, semn al recunoașterii unei valori universale.

Cum am spus, Paneth Farkas nu a avut parte de o tinerețe ușoară. Cea de a doua conflagrație mondială l-a marcat profund - sînt de amintit cele trei evadări din trenurile morții și am spus totul - dar a fost OMUL care nu s-a victimizat niciodată. Amintirile legate de trenurile și lagărele morții au fost transpuse cinematografic de Steven Spielberg, pelicula stabilind astfel 'o legătură personală cu istoria. Interviu Dumneavoastră va fi păstrat cu grijă, ca o parte importantă a celei mai cuprinzătoare colecții de mărturii constituite vreodată. Departe în viitor, oamenii vor putea să vadă o față, să audă o voce și să observe o viață, pentru a asculta, a învăța și pentru a-și aminti de-a pururi', am citat din scrisoarea lui Steven Spielberg. Rînduri care ne apropie și mai mult de Paneth Farkas.

OMUL de la care am avut și avem de învățat în continuare. Omul a cărui operă trebuie cunoscută. Omul ale cărui rezultate trebuie duse mai departe. Numai așa îl vom putea cinsti la adevărata lui valoare.

Ștefan Ruha sau darul de a dăruii

Mugurel Scutăreanu

Se spune, și pe drept cuvânt, că oamenii trăiesc atâta timp cât dănuie în amintirea celorlalți. Inzestrații cu harul creației lasă urme de condei, de penel, de daltă, lasă vibrații încremenite în vinil sau (mai nou) în irizări de laser, își oglindesc chipul în magia alchimistă a celuloidului argintat. Acestea sunt moștenirile pe care le poți atinge, reciti, revedea, reasculta. Dar cum dănuie oare fiorul celor mari care nu mai sunt, cum se încrustează aparentul nimic din spațiul văduvit de trupul de lut în inimile celor care continuă să ființeze? De bună seamă tot prin undă, prin acel tremur al cărui val se îndesește ori de câte ori îi pomenim pe dispăruții de seamă.

Imediat după idele lui noiembrie, patru zile la rând, la Academia de Muzică "Gh. Dima", s-a povestit (aproape în taină) despre Ștefan Ruha, s-a cântat pentru Ruha, s-a râs pe vorbe de-ale lui Ruha, s-a tăcut chiar preț de lungi minute, cu privirile cătând avid în urmă spre chipul de-acum imaterial al lui Ruha. Sunt cinci ani de când vioara de la Carei a tăcut și o seamă de oameni, nu puțini, au simțit că venise vremea unei aduceri aminte mai cu greutate. În mijlocul acelei adunări de inimi sincere s-au putut auzi expuneri docte, în termeni savanți, considerații analitice de ordin tehnic și artistic dar, mai ales, s-a încercat a cuprinde în cuvinte trăirile pe care omul Ștefan Ruha le insuffla celor ce-i stăteau în preajmă. Acelea au fost clipele calde, duioase și, până la urmă, frumoase ale firului depănat. Căci de concretetea prea deselor teze de doctorat ne-am cam săturat dar când un elev (nevoiaș la vremea lecțiilor cu Ruha) mărturisește: "de câte ori veneam la ore, mă întreba mai întâi dacă am mâncat", parcă ți se umezește geana... În acest spirit aș vrea eu să zugrăvesc în cele ce urmează icoana lui Ștefan Ruha însă teamă îmi e că sarcina e prea grea pentru umila mea pană.

După cum se va vedea, cea mai mare parte a însușirilor omului și violonistului de care vorbim se va dovedi comună majorității marilor artiști. Dacă ceva a dat totuși o culoare aparte trăsăturilor, acel ceva trebuie să fi fost jarul sufletului său, desprins din spuză unui anume neam, fiindcă, după cum Ruha n-a fost român, nici ungur n-a fost... Vița sa făcea să-i strălucească iute privirea și, dacă te simțea muzicant, îl îndemna să te ia de-ndată pe după umeri, de parcă te-ar fi cunoscut de când lumea. Cuvintele celor ce povestesc se confundă adesea. Dirijorul și compozitorul Sabin Păutza: "În apropierea lui Ruha barierele cădeau. De o mare simplitate, el te trata în câteva clipe ca pe un prieten". Profesorul universitar dr. Valeriu Maier: "Șt. Ruha nu știa ce-i aceea morgă, distanță, ifose". Violonista Baniay Ildiko, concertmaestru al filarmonicii din Budapesta: "Am început să lucrez cu Șt. Ruha pe la 15-16 ani. Nu eram din Cluj, așa că orele se țineau la dânsul acasă. Mai întâi îmi dădea să mănânc apoi îmi risipea orice fel de emoție. Era incredibil de sincer și direct. Mai târziu, când am intrat în Filarmonică și făceam turnee împreună, am văzut că înainte de concerte se încălzea întotdeauna împreună cu colegii și nu în cabina solistului. De multe ori îi chema aproape pe concertmaestrul Horvath și pe primul violoncelist, Dulla și începeau să cânte muzică lăutărească. Noi, ceilalți, îi ascultam cu gura căscată!" Compozitorul Adrian

Pop: "Ștefan Ruha era ca un magnet pentru cei din jur. Nu păstra nicio distanță, era întotdeauna deschis, colegial."

Dar poate ar fi trebuit să încep de la ursitoare, limpede văzându-se că în soarta lui Ruha Pista harul s-a turnat cu carul nu cu paharul. și din nou aburul amintirilor este cel mai grăitor. Maestrul Emil Simon: "Ștefan Ruha s-a născut cu vioara în mână. Avea niște abilități native extraordinare și o memorie impresionantă. Ținea în mână un repertoriu imens - de la Baroc până la romantism și îl cânta oricând cu o naturalețe uimitoare. De multe ori, în turnee, mă întreba: "maistre, ce cântăm deseară?" Sabin Păutza: "Ruha avea nu numai o tehnică ieșită din comun ci, înainte de toate, era un poet al viorii. Nu, era mai mult de cât un poet - era un sculptor al viorii! Fiindcă descoperirea formelor ale cântului, trecând întotdeauna dincolo de nota scrisă." Filozoful Ștefan Angi: "Eu îl consider pe Ruha și un orator, fiindcă am descoperit trăsături retorice în discursul său muzical". Violonistul Daniel Podlovski: "Cuvântul talent nu este de ajuns - Ruha era un geniu! Avea un sumum de calitate excepționale care se completau reciproc. Un asemenea om se naște foarte rar..." Violonistul Andrei Agoston: "De la Șt. Ruha am învățat totul, fiindcă el avea tot ce îi trebuie unui mare artist". Dirijorul Cristian Mandeal: "N-avea nimic comun acest om - la el totul era excepțional. Avea o naturalețe care însemna însăși forța de pătrundere a adevărului. Pentru Ruha muzica era emoțională și nu cerebrală, el realiza intuitiv ceea ce alții elaborau mental. Cred că putea să realizeze orice!" Dirijorul Ludovic Bacs: "Ne luam la întrecere, cu Pista, cântând studii de Mazas. El era primul întotdeauna..." Dirijorul Ion Ionescu-Galați: "Ruha era fenomenal în privința talentului și a dexterităților. Avea un mecanism motor excepțional - viteză și exactitate. La el totul curgea normal, fără hopuri".

Cineva spunea că succesul în artă înseamnă "1% inspirație (talent) și 99 % transpirație". Nu știu cum o fi în alte ramuri dar în instrumentistică acest raport nu poate fi luat în seamă nici măcar la modul anecdotic. De bun simț mi se pare amestecul în părți egale ale celor două ingrediente și, credeți-mă, afirm aceasta în cunoștință de cauză (*et in Arcadia ego...*). De pildă, am avut mulți colegi care, studiind 12 ore pe zi, atinseseră o tehnică înaltă, însă, având daruri modeste, nu transmiteau nimic, niciodată, cântând ca niște scânduri. Întorcându-ne la artistul nostru cel adevărat, trebuie să vă spun că mărturiile tuturor contemporanilor ni-l înfățișează ca pe un trudit. Ștefan Angi: "Ruha studia enorm!" Violonista Mirela Capătă, discipolă a maestrului, care tocmai elaborează o teză de doctorat cu titlul "Fenomenul Ștefan Ruha": "Despre profesorul meu se povestește că era mereu cu vioara în mână - și la cantina studentească și la cămin, chiar și în tren! Unii spun că dormea cu vioara-n brațe." Muzicologul Bujor Dănoșorean: "Când am venit la Cluj, am fost o vreme vecin cu familia Ruha; casele noastre erau spate în spate pe strada Budai Nagy Antal. Știam că gemulețul mai înalt care dădea spre curtea noastră era de la baia casei vecine. De acolo auzeam tot timpul o vioară și, într-adevăr, în curând aveam să aflăm că Ruha studia adesea în baia! Camere puține, familie mare -

asta era situația..." Colegii de la Opera Maghiară ai violonistului își amintesc cum, nu o dată, după spectacole el rămânea să studieze în vreo cabină și, adesea, acolo îl găseau și în dimineața următoare când se întorceau pentru repetiții! Iar Șt. Ruha junior, colegul meu de clasă paralelă (acum profesor la conservatorul din Sion - Elveția) ne-a spus, odată, într-o pauză: "Măi băieți, tata atâta studiază de ne bolunzește pe toți!" Muncă, muncă și iar muncă...

Pe podium Ștefan Ruha ardea ca un rug, trăirile lui atingeau culmi paroxistice. Emil Simon: "În jurul lui Ruha scena era udă. De sudoare... Cânta cu o tensiune extremă și transpira abundant, poate și din cauză că, incredibil (!), era foarte timid. Dar în cânt se vedea numai concentrarea nu și spaimele lăuntrice." Ildikó Line Bányai: "Dascălul meu cânta cu o intensitate fantastică. Se consuma enorm în fiecare clipă. De aceea și transmitea atât de mult". Aurel Marc, președintele *Academiei de Muzică "Gh. Dima"*: "În concert, implicarea și consumul psihic ale lui Ruha se ridicau la un nivel inimaginabil."

Acum, ca să nu cad în greșala apologiilor euforice, oarbe și părtinitoare, mă simt dator să vă aduc dinainte și gingașul aspect (singurul controversat) al interpretărilor date de Șt. Ruha lucrărilor abordate. Căci dacă în aria romantică nimeni nu avea obiecții la adresa tălmăcirilor violonistului, în privința valabilității stilistice a re-creării unor compoziții preclasice și clasice multe voci avizate au formulat îndoieli. Și nu sporadic. Dirijorul Cristian Mandeal spunea printre altele: "Fiindcă își folosea în primul rând simțurile, prestațiile lui Șt. Ruha puteau fi, după caz, mai eficiente sau mai puțin eficiente în materie de stil." Iar dirijorul Ludovic Bacs minimizează: "Treaba cu stilul, pentru care Ruha era criticat uneori, este discutabilă. Când cânti de la Bach la Strawinsky tot, dar tot (!), devii vulnerabil aproape obligatoriu..." Personal, îmi amintesc limpede de asemenea imputări, întrucât în conservatorul clujean ele circulau frecvent, ce-i drept, în șoaptă. În principal era vorba despre îndulciri sentimentale presărate pe parcursul unor lucrări care reclamau o neștirbită sobrietate academică. Pe de altă parte, dacă Șt. Ruha n-ar fi fost un sentimental incurabil, mă gândesc că multe dintre magicele momente de transă indusă ascultătorilor încremeniți nu s-ar mai fi înfiripat. Dirijorul Emil Simon a și numit în clar câteva asemenea clipe de trăire celestă: "În partea a II-a a concertului de Brahms, toți cei de față, și de pe scenă și din sală, sufeream o transfigurare. Aveam tot timpul un nod în gât. Sau, în timpul lamento-ului din secțiunea mediană a concertului de Hacıaturian - partea aceea *con sordino* - eu cel puțin, revedeam toată tragedia poporului armean și aveam o senzație de plâns înghițit. Apoi, a mai fost acea memorabilă înregistrare cu *Anotimpurile* lui Vivaldi, la acea oră inegalabilă după părerea mea." Ce mărturie înfiorată... Oare pentru asemenea efuziuni nu ți se iartă toate păcatele?

Dar cum era Șt. Ruha fără vioară? (Dacă își poate închipui cineva așa ceva). Era de-o modestie fără margini și de-o dărnicie dezinteresată, cu toate că niciodată nu l-au dat banii afară din casă, din casa lui cea cu multe suflete... Zâmbea Adrian Pop: "Îmi amintesc că la sfârșitul studiilor de compoziție am scris o lucrare pentru violoncel și ea s-a cântat în primă audiție la Craiova. După concert, ca studenții - ață la o bere! Nu după mult timp, cine intră în restaurant, Ștefan Ruha în persoană (avusesse concert cu Filarmonica din Bănie). Nici una nici alta, Ruha se uită în jur, mai dă un rând, apoi plătește toată consumația. Am sărit ars: "maestre, nu se poate, sunt prea mulți bani!" "Lasă dragă, tu (Continuare în pagina 32)

teatru

Teatrul românesc în fața națiunii (I)

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

Claudiu Groza

Cu un un program divers – spectacole, lansări de carte, conferințe, colocvii – și cu un aflus de public notabil, ediția din acest an a Festivalului Național de Teatru, „văduvită”, ca să zică așa, de secțiunea sa internațională, a știrbit ceva din „tonusul” comunității critice vizavi de starea teatrului autohton. Avem prea multe spectacole mediocre, a fost opinia difuză a majorității, fapt ce a redus din nivelul valoric al FNT. Vina nu este a directorului artistic Cristina Modreanu, așa cum a opinat o distinsă colegă, pentru că selecția e rezultatul unei oferte, în cele din urmă. Iar oferta se dovedește, iată, mai puțin bogată decât credeam. Poate că lipsa secțiunii străine, care canaliza atenția criticilor, va prinde bine analizei stagiunilor recente ale teatrului indigen. Personal, am avut puține satisfacții în acest an la FNT și mai multe dezamăgiri decât mă așteptam.

Las la o parte producțiile clujene jucate la București, despre care am auzit în genere opinii favorabile, care m-ar îndreptăți să cred, fără patriotism local, că 2009 a fost „Anul Clujului” la FNT. Voi remarca însă că vârful trecei stagiuni teatrale sunt spectacole cu edificiu solid, fie că vorbim de *Trei surori* al lui Tompa Gabor, de *Lear* al lui Andrei Șerban, de *Moartea lui Danton* al lui Măniuțiu sau de cele trei producții aflate în topul meu de festival național, *Furtuna*, în regia lui Cristian Juncu, *Casa Zoikăi*, în versiunea lui Alexandru Tocilescu sau *Sinucigașul*, montat de Felix Alexa.

Furtuna shakespeareiană este o producție a Teatrului „Toma Caragiu” din Ploiești. Cristi Juncu nu semnează doar regia, ci și traducerea piesei, ușor rebarbativ-neologică la început – cel puțin pentru spectatorul familiarizat cu transpunerile tradiționale –, fluentă însă mai apoi. Concepția regizorală nu tinde să reconfigureze articulațiile textului. Dimpotrivă, poate fi acuzată de „cumințenie”. Însă tocmai asta îi permite lui Juncu să construiască un spectacol savuros prin detaliile sale, prin vitalitatea tonică, amuzantă și elegiacă totodată, onirică, pe care o transmite. Într-un decor simplu și ingenios –

un spațiu circular ca o tigaie, figurând insula – personajele evoluează în pijamale somptuoase, din mătase, precum niște noctambuli cuprinși de vraja unui vis – scenografia îi aparține lui Cosmin Ardeleanu, care merită felicitări pentru ea. Splendidele songuri ale Adei Milea accentuează această atmosferă onirică. Regizorul își focalizează atenția pe personaje, de la Caliban (Andi Vasluiuanu, într-un rol perfect susținut) ce poartă în spinare o crapace de țestoasă – „pedeapsa” lui –, la cuplul de cheflii Stephano (Tudor Smoleanu, foarte expresiv) și Trincollo (Bogdan Farcaș), ori la cvartetul suitei regale, din care se remarcă Gonzalo (Niculae Urs), cabotin și onctuos. În *Prospero*, Ioan Coman susține practic întreg edificiul dramatic, într-un rol de anduranță. Din păcate, la reprezentarea bucureșteană, Coman a avut anumite estompări de tonus verbal și o anumită precipitare în rostirea replicilor. Ionuț Vișan a conturat bine inocența adolescentină a lui Ferdinand, minată de sfâșierea interioară, în timp ce feminitatea proaspătă a Mirandei a fost întruchipată cu o ușoară ezitare, dar cu farmec, de Florentina Năstase. Ada Simionică a fost un Ariel tăcut și eficient în economia acțiunii. Cristian Juncu a marcat orizontul comic până la adevărate gaguri, reușind însă să nu denatureze dimensiunea de basm a spectacolului. Lectura sa fidelă spiritului și literei shakespeareiene face din *Furtuna* o montare accesibilă și plină de subtilitate, precum o masă care hrănește gurmandul, dar provoacă delicii și gurmetului.

O montare aproape barocă, de irezistibil umor, denotând o apetență hermeneutică pantagruelică a lui Alexandru Tocilescu, a fost *Casa Zoikăi* de Mihail Bulgakov (Teatrul de Comedie, București). Regizorul captează perfect cinismul intrinsec al textului, evitând însă abil – și inteligent – accentele deznădăjduite ale replicilor bulgakoviene. Tocilescu preferă să exorcizeze demonii comunismului printr-un hohot sănătos de râs, lăsând chiar umorul acesta debordant să își arate reversul într-o subită, trecătoare poate, dar recurentă, înfiorare a privitoru-

lui.

O întreagă lume de ciudați – așa cum produc doar epocile de tranziție, ca anii de după Marea Revoluție din Octombrie evocați de Bulgakov – trece pragul atelierului-bordel al ambițioasei Zoia Pelț. Apartamentul e litota mării Rusii: au loc aici conți scăpătați, dar cu maniere aristocratice impecabile (Gelu Nițu, într-un rol plin de finețe), al căror vis, ca al Zoiei, este să fugă în Apus, cameriste la fel de ambițioase ca stăpâna (Mihaela Teleoacă), nou-îmboșgățiți grobieni (Valentin Teodosiu), administratori de bloc lesne coruptibili (Gheorghe Dănilă), aventurieri ratați (George Mihăiță), chinezi, curviștine, dame naive și dependente de modă etc. Iureșul întâmplărilor copiază parcă haotica viață cotidiană a anilor 1920 în Rusia bolșevică, aici însă într-o grilă irezistibil comică, totul sub marea panoramă de fundal a Kremlinului, cu steaua sa roșie (superb decorul Vandei Maria Sturdza, cu structuri modulare mobile, ce permit o bună dinamică scenică). *Casa Zoikăi* durează 4 ore, însă Tocilescu reușește să calibreze atât de bine această durată, încât spectacolul are mereu un tempo prizabil. Aglomerarea de detalii scenice, rulajul personajelor, *devălmășia* intrigii compun un spectacol de zile mari. Virginia Mirea în rolul Zoiei și George Mihăiță în cel al escrocului mărunț Ametistov sunt *polii* orizontului scenic, între ei aflându-se întreaga lume a casei.

Casa Zoikăi e un spectacol de nepovestit, într-atât e de amplu în subtila-i edificare semantică, deși sub aparența unei comedii de mare public. Dar de văzut obligatoriu. Chiar de mai multe ori.

În registrul grotesc-rusesc și-a derulat Felix Alexa cea mai nouă montare, cu *Sinucigașul* de Nikolai Erdman (Teatrul Național București). Avem și aici de-a face cu momentul de după revoluția bolșevică, inflexiunile politice nu lipsesc, însă drama e una de familie, ori a individului. Semion, eroul lui Erdman, descinde din marea familie oblomoviană și din stirpea rataților incapabili nici măcar să se sinucidă, precum Tarelkin al lui Suhovo-Kobălin. Șomer, întreținut de soție și soacră, amenințând mereu că se va omorî, Semion va fi „negociat” ca simbol al sacrificiului de anarhiști, „apărători ai artei”, pledanți pentru diverse principii morale, sociale etc. Deși toți se coalizează pentru a-l transforma pe fricosul șomer în *Sinucigașul* Rusiei, Semion își va rata, evident, moartea.

Felix Alexa a exhibat elementele rizibile conținute de textul lui Erdman, îngroșând contururile personajelor și accentuând unele scene. Dan Puric s-a dovedit extrem de potrivit pentru partitura lui Semion, redând un personaj anxios, melancolic și timid, capabil însă, ca orice timid, de pusee nevrotice. Deciziile sale de salvare – precum o carieră de solist la tubă, care l-ar reintegra social – sunt ridicole, iar atitudinea sa permanentă este una de profitor afectiv, manifestându-se imperativ astfel față de soție (Ileana Olteanu) și soacră (Adela Mărculescu). Celelalte personaje, „samsarii” sinuciderii, alcătuiesc un fel de cor. Nu lipsesc elementele comerciale, precum scena-gag a beției lui Semion, care-și face astfel curaj ca să moară, apoi, mahmur, doarme pe coroane pentru a se sinucide „cu forțe proaspete”.

Atmosfera *Sinucigașului* este cea a unui spectacol de artă la care publicul aderă necondiționat, devenind așadar atât un eveniment teatral de bună tinută, cât și un spectacol de „rețetă”.



Sinucigașul

foto Tudor Predescu

Portrete absurde & grotești

Festivalul "Zile și nopți de teatru european", Brăila, 26 septembrie-4 octombrie 2009

Claudiu Groza

Ca mai în fiecare an, festivalul brăilean este și un prilej pentru teatrul organizator, "Maria Filotti", de a scoate la rampă cele mai noi premiere ale stagiunii. Anul acesta au fost două, *Identități* după Dumitru Solomon, în regia lui Victor Ioan Frunză, și *Sulletul. Puncte de veghere* după Dimitre Dinev, în montarea lui Radu Afrim. Alături de o mai veche producție, *Cum am învățat să conduc* de Paula Vogel, în versiunea scenică a lui m.chris.nedeea, a aceleiași teatru, acestea mi s-au părut pretextele de analiză ale textului de față.

Programul festivalului a mai inclus atât spectacole de mare public – de la *Noiembrie* de David Hare, în montarea Cătălinei Buzoianu, cu Olga Tudorache și George Motoi, ori *Cum gândește Amy*, de același autor și în aceeași regie, cu Valeria Seciu, Mihai Dinval, Papil Panduru etc. – cât și creații-eveniment, ca *Omul-pernă* de Martin McDonagh, în direcția de scenă a lui Radu Afrim. Din motive obiective, dimensiunea europeană a evenimentului n-a fost, ca în alți ani, asigurată de producții străine, ci doar de o dezbatere la care au luat parte critici și selecționeri de festival din Grecia, Slovenia, Serbia, Franța, Republica Moldova, Bulgaria, Croația, ca și regizori și critici români. Să sperăm că la anul auspiciile financiare vor fi mai bune, iar teatrele Europei de Sud-Est vor reveni la Brăila.

Aș mai remarca excelenta inițiativă de elaborare și publicare a unei monografii a Teatrului "Maria Filotti", care aniversează anul acesta 60 de ani de la înființare. Amplul volum, realizat de Ioan Munteanu, cuprinde printre altele repertoriul complet al celor 60 de stagioni ale teatrului, ca și diverse date de cert interes pentru istoria teatrului românesc, unele necunoscute până acum.

Cu *Identități*, finul hermeneut Victor Ioan Frunză nu face doar un gest de recuperare culturală, ci revalorizează texte ale unuia dintre cei mai originali dramaturgi români din a doua jumătate a secolului XX, Dumitru Solomon, din păcate azi aproape uitat. Frunză preia șapte schițe dramatice ale autorului, transpunându-le scenic fără a le denatura dimensiunea absurd-domestică, ci potențându-le semantica prin spațiile de joc alese. Spectatorii parcurg, pe urmele actorilor transformați în alte și alte personaje, una din scările teatrului, o sală de conferințe, niște încăperi intermediare, holul monumental al clădirii, precum niște protagoniști de film mut, cu pasul grăbit nefiresc de curgerea fotogramelor. Și cu răsul neconsumat, trebuie spus, pentru că fiecare bucată are doza sa de irezistibil umor, mai... englezesc ori mai neaoș. De la lupta pentru centimetrii câștigați ori pierduți ai holului comun, la vânzarea unui apartament chiar proprietarilor ce vor să-l vândă, de doi escroci desprinși parcă din galeria marilor familii absurde (vezi Ionescu), de la târguirea unui bilet de tren spre Paris ori Peris, nici dracul nu mai știe, la cumpărarea unei cămile invizibile, toate fragmentele dramatice redau lipsa de logică a unui univers tâmp în inerția sa convențională. Dialogul din *Vânzări-cumpărări*, de pildă, are ritmul perfect al unei tranzații imobiliare oarecare, cu toate politețurile și vicleniile de rigoare, însă deconectează prin declucul final ce schimbă total perspectiva. În *Finacle Orient-Express*, tensiunea se construiește prin mecanica impersonală a vocii funcționarei de la casa de bilete etc. Victor Ioan Frunză a transpus vizual aceste întâmplări în răspăr păstrând inflexiunile textului, catalizate de un hiper-formalism ce parodiază firescul forțându-i limitele. Actorii Alin Florea, Monica

Zugravu Ivașcu, Marcel Turcoianu, Silvia Tariq și Radu Micu au fost pivoții acestui maraton teatral, admirabili prin capacitatea de ipostaziere și adaptare la statutul multelor personaje interpretate. *Identități* este un spectacol umoresc despre alienare, o reflexie limpede a chipului nostru de oameni deformați.

Într-un registru ce duce firescul spre grotesc este construit și spectacolul lui Radu Afrim, *Sulletul. Puncte de veghere*, după textul unui scriitor... austro-bulgar, Dimitre Dinev. Ca o picanterie, adaug că montarea a fost realizată cu sprijinul comunității evreilor brăileni, încât tabloul european e, iată, complet.

Deși acțiunea sa se petrece la Viena, *Sulletul. Puncte de veghere* este o comedie neagră balcanică, având toate ingredientele *excesului de viațuire* ce caracterizează sud-estul european. Pretextul este unul simplu și... ofertant, ca să zic așa: câțiva foști colegi de muncă, emigranți bulgari, vin la priveghiul lui Nikodim, familist amărât cu trei copii, mort la locul de muncă, pe șantier. Mortul e întins pe pat, copiii, îmbrăcați cuviincios, își plâng timid tatăl, văduva neconsolată adastă tristă într-un colț. Podidiți de durere sunt și vechii prieteni și colegi ai repausatului. Asta până când, după tradiție, apare bocitoarea, călăuză sufletului spre lumea de dincolo. Prezența acesteia destructurează rigoarea ceremonialului. Ca într-un ritual de tămăduire a sufletelor îndurerate, bocitoarea este mesagerul morții în lumea celor vii, dar și invers. Existența și neantul se confundă, necunoscutul și familiarul se amestecă, încât până la urmă chiar și mortul va lua parte la o petrecere pe cinste, ca-n vremurile bune, parcă pentru a compensa toate frustrările cotidiene adunate de-a lungul anilor de trudă pe pământ.

Băutură, povești deocheate, chiar o stripteuză, lacrimi amestecate cu transpirația dansului, vodcă și colivă, momente de pauză coșmaresc-oniric-fantomatică și cazacioc tropăit abitir pe podele, totul se îngemănează într-o poveste fără limite, a vieții-moarte pe care fiecare personaj o poartă, balcanic-profund, cu sine. Gratuitatea vieții se oglindește în nemărginirea morții.

Acestea sunt articulațiile semantice propuse de spectacolul lui Radu Afrim, într-un ansamblu copleșit parcă mai mult de o privire scormonitor-hermeneutică decât în alte montări ale sale. Aici, povara pe care în genere personajele sale o poartă este eliminată prin sfidarea cu superbie firească a regulii, a normei. Totul este permis pentru că și viața, și moartea îți iau totul. Balcanii fantastici și excesivi ai lui Dinev și Afrim se întâlnesc cu Balcanii săngeroși și pasionali ai lui Panait Istrati ori cu cei pietros-sfidători ai lui Iordan Radicikov.

Actorii brăileni au fost semnele vitale și colorate ale savuroasei povești. Plânsa soției (Monica Zugravu Ivașcu) s-a luptat pentru bărbatul ei cu locvea și versatila bocitoare (Liliana Ghiță, într-un rol cu totul excepțional, de remarcabilă mobilitate și expresivitate), ca și cu stripteuza vulgară (Mihaela Trofimov). Cei trei colegi ai mortului – Alin Florea, Liviu Pintileasa, Emilian Oprea, toți trei în tonusul impecabil ce-i caracterizează – au adus suflul virilității în casa îndurerată, consolând, femeile, copiii, făcând poze cu bietul Nikodim, ba punându-l și la masă, ca să se mai bucure și el nițel. Claudiu Urse, Adrian Ștefan și George Crinta, copiii, au secondat cu brio patriarhatul, exhibându-și caracterele, unul timid-nevrotic, altul macho și al treilea emotiv-imatur. Coregrafia Andreei Gavrilii și costumele lui Cosmin



Alin Florea în *Identități* foto: Adriana Grand
Florea & Ana Pavel – conforme ocaziei, dar pretabile a semnifica o gamă întreagă de ținute sociale – au completat ansamblul viu al spectacolului.

Sulletul. Puncte de veghere stârnește un răs năvalnic, care te împiedică să filtrezi pe loc cele văzute. Apoi însă, imaginea lui Nikodim și a marii sale familii nu-ți mai iese din cap. Veșnica lui pomenire!

Piesa *Cum am învățat să conduc* a Paulei Vogel, laureată cu Premiul Pulitzer în 1998, și-a găsit o versiune scenică extrem de șazecist-americană în montarea lui m.chris.nedeea. Textul evocă abuzul exercitat de un unchi asupra nepoatei sale, în copilăria acesteia, traumă pe care fata și-o va evoca la maturitate. Pentru că familia o cam ignoră, Mititica se va atașa de unchiul Peck. Când ea are 11 ani, unchiul îi dă prima lecție de condus. E prima rană a copiliei, dar și primul moment care-i va asigura în timp un echilibru interior, pentru că tocmai condusul mașinii se va dovedi factorul de stabilitate din viața ei. Relația sa cu unchiul Peck se rupe când Mititica împlinește 18 ani, el urmând să moară alcoolic, deabusolat.

m.chris.nedeea a construit un spectacol care are ingredientele unei *drame soap* americane. Caracterele sunt ușor superficiale, chiar și Mititica are o anume detașare cinică în evocarea sa, pe când ceilalți pozează onorabilitatea ipocrită social. Mihaela Trofimov a conturat o partitură plină de finețe în rolul principal, jucând perfect inocența, dar și blazarea cinică de la maturitate a Mititicii. Valentin Terente a fost un unchi Peck cu ușoare ezitări în intonație și oarecum estompat în scena despărțirii de fată. Foarte bine a evoluat Emilian Oprea (Corul grec masculin), mai timide scenic s-au dovedit Emilia Mocanu (Corul grec feminin) și Cătălina Nedeea (Corul grec adolescentin). Fiecare din ei a jucat și alte personaje. Scenografia lui Dionisis Christofilogianis, incluzând secvențe video, a fost colorat-inspirată, redând exact cromatica stridentă a anilor 1960. Leitmotivul norilor, prezent în decor și ilustrația video, a asigurat contrapunctul cinismului și superficialității de prim-plan.

Cum am învățat să conduc este un spectacol îndeajuns de bine articulat pentru a cuceri publicul, dar nu îndeajuns de finisat, din păcate, pentru a fi un eveniment. O anume incoerență a evoluției dramatice îi scade din calitate. Pentru spectatorul mai puțin atent, intriga nu curge fluent, iar cadările de construcție regizorală împălesc ansamblul spectacular.

portrete ritmate

Întâmplător, un spectacol la Opera Română din Cluj...

Radu Țuculescu

Erwin Messmer este autorul, pînă acum, a șase volume de poezie apărute la edituri importante din Elveția și Germania. Anul trecut, l-am cunoscut la Berna, unde locuiește, și am hotărît să alcătui o antologie din creația sa, pe care s-o traduc în românește. Ceea ce s-a și întîmplat, iar volumul a apărut în colecția de poezi elvețieni contemporani pe care am inițiat-o la editura Biblioteca Revistei Familia. Al noulea, din serie Erwin Messmer este muzician, a absolvit Academia de muzică din Praga și concertează, la orgă, în toată lumea și, de asemenea, e profesor de pian la Berna. Nici în Elveția nu se poate trăi din poezie... În toamna acestui an, la invitația mea, a participat la Întîlnirile culturale Ars Maris de la Reghin. După ce s-a întors acasă în Elveția, am primit de la el o scrisoare prin email. După ce am citit-o, m-am hotărît s-o traduc și s-o public în cadrul rubricii mele, fără nicio intervenție și... fără nici un comentariu. Iată scrisoarea:

"Dragă prietene, ieri am ajuns la Cluj, pe la prînz, după cum știi. Pentru că tu nu erai în oraș iar eu aveam bilet la avion doar pentru azi dimineață, m-am cazat într-un hotel și...am trăit apoi o extraordinară întîmplare... de multiple carate! După masă,

am început să mă plimb prin acest oraș total necunoscut mie în care mă aflam pentru prima oară. Am ajuns la Teatrul Național, o clădire construită în stil clasic baroc cu inspirații și din stilul nemțesc al anilor 1900... și descopăr că exact în seara respectivă urmează a avea loc premiera cu opera *Puterea destinului* de Verdi. M-am întrebat dacă merită să-mi sacrific ultima seară în România într-un teatru de provincie. Totuși, pînă la urmă am intrat, mai ales uimit de faptul că... un bilet bun costa 5 franci, și asta la o premieră! Încă de la primele măsuri ale uverturii, am priceput că aici e vorba de o înaltă clasă și faptul acesta mi s-a confirmat pe parcursul întregii seri și... la toate compartimentele: de la soliștii din rolurile principale pînă la cei din corp ansamblu, o orchestră excelentă, plină de suflet și virtuozitate condusă de un dirijor versat în opera verdiană, un cor care mi-a creat momente cînd mi se bloca respirația din cauza bucuriei și a încîntării, o regie plină de culoare și poezie lipsită de efecte ieftine, realizată cu o respectuoasă empatie față de lucrare. Donna Leonora (Carmen Gurban) și Don Alvaro (Marius Vlad Budoiu) îmi vor rămîne, veșnic, în amintire, dar și alți soliști au fost superbi. Publicul

reacționa după fiecare arie, într-o manieră de-a dreptul italiană iar în final au fost ovații cum n-am mai auzit. *La forza del Destino* am văzut-o deja la Zurich, la Berna, la Bratislava, dar zău cea de la Cluj a fost cea mai bună. Și solo-ul de clarinet de la începutul celui de al treilea (?) act a fost curat și excelent interpretat, chiar dacă Rita ar fi putut mai mult să-și facă simțită prezența. Dar pe mine m-a impresionat tocmai această discreție. Deasemenea, alăturile mi-au făcut o impresie deosebită: fără note false, fără pasaje nesigure... Scurt, a fost un adevărat noroc al meu că am nimerit la această premieră și doar o părere de rău am avut... că nu ai fost și tu lîngă mine. Și m-am gîndit, iată, o țară săracă, un buget care, sigur, nu se poate compara cu cel din Berna și totuși un asemenea spectacol de multiple carate... Un preludiu la acest eveniment muzical din viața mea l-am avut, de fapt, în orașul copilăriei tale, Reghinul, unde am ascultat în ultima seară de Ars Maris, elevii școlii de muzică locală. Minunați copii, deosebit de muzicali și versați tehnic... Oare la voi se transformă sărăcia în... calitate? În virtute? În artă...? Ceva ce la noi se poate doar visa...

Te îmbrățișez și-ți mulțumesc încă odată, că m-ai făcut să ajung în țara ta.

Erwin"

No comment...

(Urmare din pagina 29)

o să plătești când o să-mi scrii un concert pentru vioară." Bujor Dănșorean ne-a povestit o întîmplare similară dar petrecută în Austria: "Eram într-un turneu cu orchestra de cameră a Filarmonicii din Tg. Mureș condusă de Iuliu Hamza. Ruha era solist. Noi nu prea aveam bani, de fapt n-aveam de loc, fiindcă eram în plin comunism și la graniță nu avusesem timp să cumpărăm valută. După ore și ore de mers, cînd am ajuns în Austria eram cu toții morți de sete. Pista nici n-a stat pe gînduri: a băgat mîna în buzunar și a comandat bere pentru toată lumea. Asta era Pista!" Dar, de departe, cea mai duioasă aducere aminte despre generozitatea lui Șt. Ruha a fost cea a elevei sale Ildikó Line Bányai: "Era ca un tată pentru toți cei care învățam cu el. Ne întreba dacă avem una-alta, dacă avem ceva pe suflet..." Există un singur cuvînt, cu deosebire ardelenesc aș zice eu, care cuprinde toate acestea - omenie.

Poate unii dintre dvs., cititorii, ar aștepta o biografie a lui Ștefan Ruha. Încerc să schițez una, laconică și... de suflet.

Familia de muzicanți din care se trăgea Ruha își avea vatra în Carei, la marginea României de astăzi. Pista, venit pe lume la 17 august 1931, a fost al doilea dintre cei șase copii ai lăutarului Ștefan Ruha senior și s-a trezit cu vioara în mîna înainte chiar de a ști să citească. Nici vorbă nu putea fi de alegerea meseriei - cineva, acolo sus, hotărîse de mult calea... Babi (așa era alintat micuțul) învăța într-un an cât alții în zece și fu repede luat sub aripa profesoarei Orosz Rozalia, violonistă coborâtore din școala budapestană a lui Jenő Hubay, care Hubay, la rîndul său, studiase cu Joseph Joachim însuși! Însă latura instituționalizată a modelării lui Pista a pîlit multă vreme în fața școlii vieții. Niciodată familiile de lăutari n-au dus-o prea bine și toate vîrstarele trunchiului, de îndată ce îngăimau melodioare inteligibile erau nevoite să aducă un ban acasă. Și poate că Ruha Pista ar fi rămas toată viața la Carei dacă într-o binecuvîntată seară, în crîșmulița în care el era primas n-ar fi intrat un înalt

dascăl de la Cluj, pe numele său Francisc Balogh. Odată așezat, domnul profesor nu și-a mai luat ochii de la cruduțul violonist toată seara, lucru care astăzi ni se pare de-nțele. Ce a urmat nu mai trebuie depănat în amănunt. Tânărul Ruha se trezi la Cluj și de-ndată ce începu să-și dea seama ce va să zică adevărata școală violonistică, prinse a sorbi totul cu frenezie. Deprinsese el notele dar simțurile îmi spun că mult mai la-ndemână îi stătea cea fulgerătoare metodă de asimilare numită... "după ureche", așa că lucrările i se îngîrădeau ameteitor de iute în creierul tânăr. Încerc să-mi închipui cum i-o fi sălțat inima la prima atingere cu concertul de Ceaikowski, cum l-a mîncat pe pîne în săptămînilor, lunile și anii ce-au urmat, pînă cînd, în 1958, le-a arătat rușilor, la Moscova(!), cum trebuie cîntată minunea aceea! Și ce n-a vrut să vadă juriul, au văzut toți cei din sală și anume că Babi de la Carei a fost cel mai bun atunci, în ciuda premiului al III-lea. Gurile rele clevetesc cum că primii clasați nu prea puteau trece prin fața lui Pista, ba mai mult, că unul dintre ei ar fi fost fiu nelegitim al lui Oistrach. Dar conștiința nu poate fi adormită: Oistrach, deși și-o fi protejat atunci progenitura fără acte în regulă, nu l-a mai uitat niciodată de Ruha și cînd, peste ani, a ajuns în România, primul drum l-a făcut la Cluj ca să se întîlnească cu... modestul căruia îi acordase locul al III-lea... Întîmplarea a și rămas de poveste, căci în casa lui Ruha se stătea cam claie peste grămadă și nici vorbă nu putea fi ca Oistrach să fie primit acolo. Așa că fățarnicii comuniști, care nu se gîndiseră pînă atunci nicio secundă nici la Pista nici la premiul său cât roata carului, îi repartizară (ăsta era cuvîntul) pe dată violonistului nostru un fastuos apartament într-o vilă. Dar... numai pentru câteva ore, pînă ce avea să plece Oistrach. Doar vilele nu erau pentru ceterași ci pentru secretari de partid! Da, să mori de rîs nu alta! Dar Ruha Pista, cu sufletul său de artist, nu s-a ofticit prea tare, cel mult le-o fi urât în gînd ceva de sănătate tovarășilor, în grai unguresc altoit. După care... s-a apucat de studiu. Fiindcă în același an 1958 mai era de cîștigat un

imens premiu I la primul *Festival Internațional G. Enescu*, iar în anul următor un meritos loc secund la competiția pariziană *Jacques Thibaud - Marguerite Long*. Apoi *Filarmonicii* din Cluj tocmai i se puneau piatra de temelie (iar Ruha era sortit a-i fi mai întîi concertmaestru, apoi solist) și mai trebuia fondat cvartetul *Napoca* și *Orchestra de Cameră a Filarmonicii* și mai era de cucerit Europa și (dece nu?) lumea, ceea ce s-a și întîmplat în mare măsură. Așa se face că începînd încă de la vizita uriașului rus în acea fantomatică vilă și pînă acum 5 ani, cînd a prins a pîlpâi candela sub numele săpat în piatră al violonistului de la Carei, de fiecare dată cînd un muzician român era dovedit în străinătate ca fiind ardelean, prima întrebare care i se pune era, fără greș, "ce mai face Ruha?"

Poate n-am respectat strict cronologia faptelor, poate am exagerat pe ici pe colo, dar să mă iertați, rogu-vă, pentru că nu sunt biograf ci muzicant și Ruha mi-a fot drag și l-am aplaudat și l-am prețuit și chiar am povestit cu dînsul cîteva ore într-un tren spre Budapesta, cu același simțămînt de apropiere neîngrădită despre care am vorbit de-atâtea ori astăzi.

Întregul șir al zilelor comemorative de la Academia de Muzică "Gh. Dima" a conturat ideea că viața lui Ștefan Ruha, scursă în cea mai mare parte sub un regim politic vitreg, a însemnat, în fond, un imens sacrificiu. E adevărat că Statul Român i-a acordat în 1964 titlul de *Artist Emerit* însă în rest l-a tratat pe Ruha așa cum și-a tratat toți marii artiști în ultimii 60 de ani, adică oferindu-i recompense abia scăpate printre degete. Dar, pînă la urmă, cine l-ar fi putut răsplăti în adevăratul înțeles al cuvîntului pe acest violonist unic? El venise printre noi ca să dea, nu să ia... "Dar din dar se face Rai" și, după mioapa minte omenească, acolo ar trebui să-i fie odihna. Numai că... acestor suflete alese nu prea le este dat să se odihnească și mă bate gîndul că undeva, într-un colț de Eden, un tânăr leat de îngerăși tocmai deprinde tainele violii...

film

Amintiri din Epoca de Aur (I)

Ioan-Pavel Azap

Ceea ce surprinde la *Amintiri din Epoca de Aur* (România, 2009) – filmul în două părți scris și co-produs (alături de Oleg Mutu) de Cristian Mungiu, regizat de: Ioana Uricaru, Hanno Höfer, Răzvan Mărculescu, Constantin Popescu și Cristian Mungiu – este „confuzia” în ceea ce privește paternitatea regizorală a fiecărui episod. Explicația pe care o dă Mungiu este plauzibilă și amplifică valențele unui film ambițios ca proiect și onest ca realizare: „Filmul poate fi văzut ca un singur film, nu ca o suită de episoade cu suișuri și coborâșuri, cum e cazul la multe filme de genul ăsta și, din punctul meu de vedere, e cea mai mare realizare a lui. Am considerat normal să nu vorbim fiecare despre «episodul meu», ci despre filmul pe care l-am realizat împreună și cred că este un bun exercițiu de luptă cu orgoliul de autor. Am lucrat într-un mod amical și foarte degajat și nu e un secret cine ce film a făcut, ci este irelevant.”. Într-adevăr, *Amintirile...* au această extraordinară calitate: deși sunt compuse din episoade de sine stătătoare, având regizori diferiți, dau impresia unui singur film: fluent, coerent, savuros dar și discret dramatic – senzație pe care am avut-o de la prima vizionare, într-o „proiecție-fluviu” la TIFF când au rulat împreună toate cele șase scurtmetraje (care în final se vor dovedi a fi șapte!) ce compun filmul-omnibus. Drept urmare, nu m-am mai agitat să identific „partitura” fiecărui regizor,

mulțumindu-mă să accept filmul ca pe un întreg.

Prima parte, *Tovarăși, frumoasă e viața!*, este compusă din patru scurtmetraje, toate tratând cu umor situații din ultimii ani ai perioadei comuniste (care se suprapun cu „Epoca Ceaușescu”), având o poantă finală ce susține și potențează povestea.

În *Legenda activistului în inspecție*, un activist de partid județean pleacă în inspecție în satele prin care urmează să treacă a doua zi coloana oficială a tovarășului suprem al țării, Nicolae Ceaușescu. Atmosferă bine reconstituită, cu țărani care mătură străzi desfundate, cu vaci frumoase aduse din alte comune, pe unde nu trece tovarășul, cu săteni îmbrăcați de sărbătoare și copii pregătiți să recite când va opri coloana oficială, cu un milițian șmecher, cu un secretar de sfat popular tinerel și dezghețat care încă nu este cuprins de frica de neprevăzut, asemeni mai vârstnicului primar al comunei... Din vorbă în vorbă, activistul și secundul său, un fel de șef de cabinet de astăzi, acceptă o gustare, și imediat apar pe masa așezată sub un umbrar ciorbe, sarmale, pești prăjiți, vinuri... Un telefon îi anunță că tovarășul nu va mai trece a doua zi pe acolo, drept care chiolhanul se dezlănțuie. În final, toată gașca, la sugestia-ordin a activistului de-acum bine aghesmit, se urcă într-un carusel, unde vor petrece multe și neplăcute ore pentru că nu are cine să oprească instalația, nimeni dintre săteni neîndrăznind să se apropie de locul unde chefuiesc mai marii comunei și cei de la județ sau neluând în serios strigătele disperate după ajutor ale acestora... Evidentă pentru spectator este totala lipsă de adevărată a personajelor la ceea ce a fac; de la activistul județean până la ultimul sătean toți par a fi supuși unei corvezi pe care încearcă să o fenteze cât pot, o tratează ca pe o boală cu care te-ai obișnuit și cu care știi că va trebui să „coabitezi” până la sfârșitul zilelor tale. Ceea ce în anii '80 era purul adevăr. Dar ce căuta un carusel la marginea satului? Păi, a doua zi urma să aibă loc un iarmaroc, iar cei care ațarnau în scaune îi interzisera în ajun micului

întreprinzător să-și deschidă taraba pentru a nu ofensa coloana oficială...

Legenda fotografului de partid prezintă o poveste mai dramatică, tratată însă cu aceeași dezinvolură, având drept protagoniști doi fotografi de la *Scânteia* (ziarul Partidului Comunist Român), unul bătrân, altul tânăr. Cel în vârstă, care a trăit ani de zile cu valiza pregătită și cu spaima de a nu fi ridicat noaptea din așternut, încearcă să-și tempereze și să-și protejeze mai tânărul coleg, mai puțin obedient și nedispus încă să accepte orice compromis. La București tocmai are loc vizita lui Giscard D'Estaing, președintele Franței, iar la Casa Scânteii e fierbere mare: ziarul trebuie să fie în toată țara a doua zi la prima oră, dar nu oricum, ci reflectând corect și principial istoricul moment. Principial însemnând, între altele, că fotografiile de la aeroport trebuie retușate pentru ca tovarășul Ceaușescu să fie cel puțin la fel de înalt ca omologul francez. Apoi, Giscard e cu pălăria pe cap, iar Nicolae cu cușma în mână! Păi, cum, se căciulește în fața capitaliștilor?! Lucrând contracronometru și apăsați de spaima de a nu nemulțumi Partidul, cei doi fotografi o dau în bară: poza de pe prima pagină a ziarului îl prezintă pe tovarășul Nicolae Ceaușescu cu o cușmă pe cap și cu alta în mâna dreaptă... Tirajul a fost retras și, se spune, a fost singura dată când *Scânteia* nu a ajuns la prima oră la oamenii muncii din întreaga țară. Întâmplare plauzibilă, dacă luăm în calcul imensa presiune din redacții, unde nu doar derapajele ideologice erau de neimaginat, dar până și sumedenie de cuvinte erau interzise și puteau să-l coste capul pe cel care le folosea. Am și acum pe undeva, cred, o *Scânteia* din ianuarie 1987 sau 1988 în care apare pe prima pagină o poezie dedicată zilei de naștere a lui Ceaușescu care conține în acrostih următoarele cuvinte: CEAUȘESCU/O/LAE. Singura explicație plauzibilă este că autorul encomiasticelor stihuri, al cărui nume nu-l rețin, a realizat un acrostih cu numele întreg al președintelui, dar, nepreveniți, redactorii au eliminat câteva versuri din motive de spațiu tipografic.

În *Legenda politrucului zelos*, un tânăr și tenace activist vrea să îndeplinească cu orice preț sarcinile de partid și să-și aducă județul de pe primul loc la numărul de analfabeți într-o poziție statistică mai onorabilă. Drept urmare, pornește peste munți și peste văi, taman până în Adâncatele, un sat în care atunci când plouă se rupe orice legătură cu restul lumii, iar femeile nasc în căruțe în drum spre cel mai apropiat oraș. Lasă că nici curent electric nu e în sat, dar oamenii n-au nici măcar o sală de clasă, darămite învățător. Demagog onest, politrucul nostru se implică atât de mult încât îi aduce pe săteni, de la copii de școală la bătrânii cu un picior în groapă, cu forța, respectiv cu ajutorul milițianului, la școala improvizată în odaia în care el însuși ar fi trebuit să fie găzduit. În final, o neînțelegere îl face să părăsească satul cu brațul în ghips, cu o căruță plină de daruri (adică demăncare) de la sătenii pe care i-a terorizat mai mult sau mai puțin, dar cu conștiința împăcată că, dacă nu a reușit să ducă la bun sfârșit misiunea încredințată de partid, măcar a lăsat în urmă o școală (improvizată, ce-i drept, dar orișicât!) și o tânără învățătoare hotărâtă să-i lumineze pe localnici. Dincolo de faptul că „legenda” nu prea aparține Epocii de Aur, alfabetizarea fiind încheiată oficial încă din anii '60, sintagma Epoca de Aur (aparținând, se spune, lui Octavian Paler) fiind o „invenție” a anilor '70, scenariul inge-



nios, grija pentru amănunte semnificative și demersul regizoral fără ezitări transcind epoca conferind anecdotei valențe care depășesc conjuncturalul.

În sfârșit, *Legenda milițianului lacom* a circulat în epocă, dar cred că nimeni nu a localizat protagonistul, dar toți am știut pe cineva, care și el știa pe cineva, care, la rândul lui, știa pe cineva căruia i s-a întâmplat povestea cu porcul... Așadar, în preajma Crăciunului plutonierul de miliție Sandu primește de la fratele său, care locuia la țară, un porc. Binevenit, evident, atâta doar că porcul era viu, fratele a plecat că se grăbea, iar Sandu și familia s-au trezit în pragul serii cu ditamai animalul în sufragerie. Dezorientați, acceptă sugestia puștiului lor de 12-13 ani de a gaza animalul cu ajutorul buteliei tradiționale. Prima parte a planului a decurs conform așteptărilor: porcul a succumbat. Când au vrut însă să-l pârlască cu lampa de carbid, animalul a făcut explozie și s-a lipit de pereți. Familia lui Sandu a supraviețuit având doar răni ușoare, ba a mai și adunat ceva resturi de carne de pe tavanul bucătăriei... și aici anecdota în sine are mai puțină importanță, deși trebuie să recunoaștem că e savuroasă. Importante sunt, iarăși, amănuntele relevante care definesc epoca: cozile la buteliile de aragaz, măcelăriile goale, fericirea unui tată că a reușit să cumpere trei banane pentru fiul său, adevărată „captură”, dojana profesorului adresată unei eleve care se afișează la școală cu, iarăși, o banană (fruct rar, aproape misterios în ultimii ani ai deceniului nouă), certând-o că își face colegii care nu se pot bucura de asemenea delicatose să sufere ș.a.

Resemnarea blazată a sătenilor din *Legenda activistului...*, groaza bătrânului pozar din *Legenda fotografului...*, falsa alfabetizare a țăranilor din *Legenda activistului...*, atmosfera dezolantă pe fundalul căreia se derulează întâmplările comice din *Legenda milițianului...* – toate aceste detalii specifice epocii dezvăluie încet și discret (și) dimensiunea tragi-comică a *Amintirilor din Epoca de Aur*: povestea unor oameni, a unui întreg popor de fapt, pentru care lupta pentru supraviețuire reprezintă însăși sensul existenței, conferă noimă vieții și celui mai insignifiant individ, fiind în același timp un joc sofisticat care stimulează adrenalina mai tare decât orice „găselniță” computeristică din zilele noastre. ■

O poveste de Crăciun

Lucian Maier

A *Christmas Carol* este primul proiect pe care studioul lui Robert Zemeckis, ImageMovers, îl derulează de când a intrat în portofoliul companiei Walt Disney, în 2007. Astfel, la ora actuală, compania Disney are sub proprietate cele mai originale modalități de producție în animația contemporană. Prin achiziționarea studiourilor Pixar de la Steve Jobs (unul dintre capii Apple), Disney și-a asigurat proprietatea asupra interfeței de producție RenderMan, un program de redare prin care secvențele tridimensionale sînt transformate în imagini digitale fotorealiste. Edwin Catmull, actualul președinte al Disney și al Pixar, a primit un premiu Oscar onorific în 2008 pentru dezvoltarea acestui pachet software, deoarece, prin utilizarea lui, a adus beneficii deosebite domeniului cinematografic. În afara animațiilor, aplicațiile RenderMan au fost folosite și la crearea efectelor speciale din *Titanic* sau *Star Wars*. De cealaltă parte, prin achiziționarea studioului ImageMovers, Disney are aproape un cineast extrem de pasionat de ceea ce înseamnă efecte speciale, pe Robert Zemeckis. Tehnica utilizată de el se numește „înregistrare a mișcării” (*performance capture*) și se referă la procedeele prin care e captată digital mișcarea unui corp uman (pînă la cele mai mici detalii); nu e înregistrat actorul sau persoana care se mișcă în întregul său aspect, e înregistrat doar conturul mișcărilor sale, care, apoi, sînt strînse

într-un model grafic 3D în care sînt îmbrăcate diverse personaje din animații. Tehnica e folosită și în industria jocurilor video; de exemplu, fentele și alergarea lui Thierry Henry au fost folosite ca model pentru construirea paletii de mișcări pe care le pot avea fotbalistii digitali din episoadele recente ale jocurilor *Pro Evolution Soccer* realizate de japonezii de la Konami. Zemeckis a folosit tehnica aceasta în ultimele sale trei filme, *The Polar Express*, *Beowulf* și *A Christmas Carol*. Înregistrarea mișcării poate fi considerată o aducere la zi (în era digitală) a venera-

bilei tehnici rotoscopice. În rotoscopie mișcarea actorilor era înregistrată pe film și după fotografiile peliculei erau alcătuite planșele animațiilor.

A Christmas Carol arată extraordinar. Întîmplările de pe ecran pot fi deja știute din lectura lui Dickens (față de care filmul acesta e fidel) sau din numeroasele adaptări teatrale, cinematografice sau de televiziune, așa că ceea ce cu siguranță va impresiona aici e punerea în imagine a poveștii. E primul film în 3D care chiar îmi dă senzația că sînt parte din poveste, că sînt un martor din interior și că filmul se deschide neconținut către mine, că vine să mă îmbrățișeze. *Ice Age 3* a fost departe de a-mi crea acest tip de apropiere vizuală, sau de implicare în acțiune (în *A Christmas Carol* senzația de apartenență la poveste e atât de puternică încît mișcam uneori ochii odată cu mișcarea camerei pentru a vedea ce obiecte vin în cadru în latura dinspre mine, să nu cumva să le dobor), iar filme precum *My Bloody Valentine* nu prea pot fi numite (nici măcar) spectaculoase, chiar dacă e singurul aspect pe care mizează atunci cînd îmbracă haina 3D – tipul acesta de filme e atât de dedicat găsirii unor fapte prin care să își evidențieze natura 3D încît căutarea asta neconținută devine sîciitoare de la o vreme, apoi plictisitoare, fiindcă nu mai presupune adaptarea tehnicii 3D la rigorile poveștii, ci invers, sacrificarea sensurilor oricărei posibile povești în favoarea *senzațiilor* 3D.

Diferența calitativă între aceste proiecte nu vine numai din surplusul bănesc investit în povestea de față (buget dublu față de *Ice Age 3*), ci și din faptul că în spatele proiectului e un tip cu har inovativ, un tip care lucrează cu drag cu posibilitățile acestui (nou) mediu cinematografic. Din felul în care așază camera în poveste, din felul în care deschide unghiurile vizuale, din felul în care așază personajele în cadru și, foarte important, pentru că îl ține pe Jim Carrey în friu, nu îi dă voie să se scâlîmbăie (nici

facial, nici vocal) în așa fel încît, prin exagerări, să strice caracterele interpretate (patru în acest film), pasiunea lui Zemeckis față de cinematografie e clară, așa că meritele pentru reușita acestei incursiuni digitale în lumea lui Dickens trebuie să meargă către el.

În centrul istoriei de pe ecran e zgîrcenia, scorțoșenia și acreala întruchipate în Ebenezer Scrooge, un model care ar putea fără probleme să-i ia fața lui Harpagon al lui Molière atunci cînd vine vorba de avarie și de pachetul de însușiri conexe. E un personaj atât de sinistru că toți oamenii se ascund atunci cînd apare pe stradă. La șapte ani după moartea partenerului său în afaceri, în seara Crăciunului, spiritul fostului asociat îl vizitează și-l atenționează că în viața de apoi îl vor aștepta cazne ieșite din comun, prin care să răscumpere comportamentul său lumesc. Îi spune că îl vor vizita, rînd pe rînd, trei spirite și că ar fi bine să învețe ceva în urma acestor întîlniri. Spiritul Crăciunului Trecut îl poartă prin copilărie, Spiritul Crăciunului Prezent îi arată ce fac cunoscuții săi în ziua Crăciunului, iar Spiritul Crăciunului Viitor îi deschide porțile iadului pentru a simți ceea ce îl așteaptă, în așa fel încît să îl motiveze să-și schimbe atitudinea în prezent, cît încă mai poate.

A Christmas Carol este o poveste despre umanism, despre simpatie pentru cei care suferă, despre bucuria de a ajuta pe cei ce au nevoie de ajutor, despre bucuria de a-i feri de umilințe. Toate acestea fapte se întorc asupra celui care le poate face sub formă de liniște sufletească și poftă de viață.

Zemeckis a avut și știința de a alege o nuvelă care să fie servită perfect de posibilitățile digitale actuale. Atmosfera tenebroasă a nuvelei e mînușă perfectă pentru aventură animată 3D. Nu pot spune că filmul vă va ține cu sufletul la gură, că într-o animație interesul principal nu e suspansul, dar cu siguranță pot spune că va fi o adevărată sărbătoare vizuală. Pentru asta merită văzut, neapărat în varianta 3D.

colaționări

„Isus mergînd pe apă”

Alexandru Jurcan

In decembrie 1891 Maupassant are accese de teamă, vede fantome și se crede urmărit. Moare peste doi ani, iar la înmormîntare asistă Proust și Zola, printre alte celebrități. În cărțile lui Maupassant apare o predilecție pentru spaima trecerii în neființă, pentru moarte și nebulie. Când moare Forestier (în romanul *Bel-Ami*, apărut în 1885), el vede „ceva nevăzut pentru ceilalți, ceva groaznic, a cărui hidoșenie se răsfrîngea în ochii lui ficși” (*Bel-Ami*, Editura pentru literatură, 1969, traducere de Radu Malcoci). Spaima de uitare, de cimitir, de ireversibil.

Scriitorul s-a născut în 1850, a trăit puțin, dar intens, fiind un povestitor desăvârșit. Romanul *Bel-Ami* sintetizează cu dinamism loviturile de teatru ale epocii, speculațiile, scandalurile, parvenirea. Georges Duroy (*Bel-Ami*) este un produs perfect al epocii, un Julien Sorel sau un Rastignac. Arivismul său se bazează pe farmecul fizic, dar și pe corupția malefică din înalta societate.

La început, Georges n-are nici măcar un ban, nu cunoaște pe nimeni, însă hazardul îl ajută mereu. Poate că ascensiunea sa socială nu are la bază calități ieșite din comun, cît întîmplări potrivnice, noroc căzut din cer. Georges îl întîlnește pe Charles

Forestier, fost tovarăș de arme din Algeria, iar acesta îl angajează ca redactor la jurnalul de opinie *La vie française*. Fascinat, el va descoperi saloanele, femeile, calculele, surășul, politicul. Va urca treptele puterii grație talentului femeilor care-l înconjoară și îl adoră.

Regizorul Philippe Triboit s-a oprit în ecranizarea sa (*Bel-Ami*, Belgia / Franța, 2005; film tv) la aspectul superficial, colorat, spectaculos. În distribuție: Sagamore Stévenin (Georges), Claire Borotra (Clotilde), Florence Pernel (Madeleine). Costumele sunt desăvârșite, ambianța e pariziană, machiajul are sclipiri jenante, culorile invadează de pretutindeni, zgomotul trăsurilor dă un oarecare ritm. Toată lumea trădează, însă deziluzia provoacă răul cel mare. Femeile judecă prin prisma pasiunii, neglijând circumstanțele.

Regizorul n-a avut nici măcar răbdarea parcurgerii cărții, oprindu-se la discuția dintre Georges și doamna Walter, căreia el îi mărturisește că interesul l-a călăuzit întotdeauna. Ar fi fost interesant ca Philippe Triboit să fi răsfoit finalul romanului, când Georges zări în depărtare, dincolo de Place de la Concorde, Camera Deputaților. „Și i se păru că n-avea de făcut decît un pas de la ieșirea boltită a

bisericii pînă la intrarea boltită a Palatului Bourbon” (traducerea citată). Nu există în film nicio scenă profundă, demnă de scrisul lui Maupassant. De ce n-a exploatat artistic sfârșeala doamnei Walter, când a aflat că fiica ei a fugit cu Georges? În film – o scenă banală și chinuită între ea și soțul ei. La Maupassant, doamna Walter simțea „o nevoie irezistibilă să fugă, să alerge”. Deodată îi trece pe dinaintea ochilor chipul senin al lui *Isus mergînd pe apă*. Luă o lumânare și se îndreptă spre seră, unde se afla acel tablou.

Salonașul se închidea printr-o ușă cu geamuri și era ca un fel de capelă în desișul de arbori. „Plantele uriașe din țările calde îngreunau aerul cu respirația lor apăsătoare.” Din nou... spaima lui Maupassant de „dihăanii, fantome ciudate și înspăimîntătoare arătări de basm”. Ea îl zări pe Isus și i se păru că seamănă cu *Bel-Ami* în licărirea tremurătoare a lumînării. În acele clipe Georges îi necinstea fata. Își imagina îmbrățișările lor și – deodată – doamna Walter, din gelozie, începu să-și urască propria fiică. „Georges și Suzanne îi treceau mereu pe dinaintea ochilor îmbrățișați împreună cu Isus Cristos, care binecuvînta dragostea lor nelegiuită.” Chiar nu exista substanță filmică tulburătoare în aceste pagini din roman? Numai că regizorul Triboit nu a ales eșafodajul psihologic, realizând un film minor, de suprafață.

112. O lecție hitchcockiană

Marius Șoptorean

(Urmare din numărul trecut)

În celebrul dialog dintre Francois Truffaut și Alfred Hitchcock – carte esențială, apărută în anul 1966, înțelegerea nu numai a operei marelui maestru al suspansului dar și a acelor resorturi prin care acțiunea, suspansul, tensiunea sufocantă sunt ingredientele de bază ale filmului *noir* –, ultimul se declară de partea celui spectator care, atunci când intră în sala de cinema, caută în primul rând spectacolul cinematografic. Potențialul spectator, crede pe bună dreptate Hitchcock, vrea intrigă adevărată, personaje puternice, atmosferă și ritm sufocant – doar pentru asta a plătit un bilet la cinema! Regizorul unui astfel de tip de cinema trebuie să fie un organizator priceput de mizanscene, un creator priceput de secvențe, el trebuie să dețină acel unic simț al creării cursivității narative prin care vizualul să povestească adesea mai mult decât sonorul, iar acesta din urmă să puncteze doar atunci și atât cât este nevoie. Regizorul unui astfel de cinema trebuie să știe perfect topica secvențială și să fie un bun cunoscător al acelei, aparent doar nevăzute arhitecturi filmice. Dar, este adevărat, la toate acestea nu se poate ajunge fără ca regizorul să aibă în față o partitură scenaristică perfectă și, nu în ultimul rând, o excelentă distribuție actoricească. Jules Dassin a avut timp să studieze îndeaproape arta regizorală a lui Alfred Hitchcock. În *Dark City*, filmul realizat în Statele Unite, Dassin s-a apropiat de genul *noir* mai mult prin priceperea directorului de fotografie William Daniels în a surprinde specificul, acel sfumato (totuși în alb-negru!) întunecat al nopților new-york-eze, decât prin poveste, deși nu trebuie să omitem contribuția hotărâtoare a scenariului semnat de Jo Eisinger, probabil unul dintre cei mai consecvenți scriitori de film *noir*¹. Pentru a înțelege mai bine aportul adus de Dassin filmului *noir* ne vom ocupa în cele ce urmează de câteva secvențe, mai precis de câteva punctuații vizuale în care tensiunea în așteptare – marca Alfred Hitchcock – este construită printr-o strălucită și personală stilistică regizorală.

Prima secvență se deschide cu genericul filmului care curge pe câteva imagini ale Londrei văzută noaptea. Primul cadru al secvenței următoare este un plonje asupra unei piațete. Pe diagonala cadrului îl vedem pe Harry Fabian fugind. Este urmărit. Cadrul următor prezintă un maidan, o locație mai degrabă de periferie, în care Fabian aleargă în continuare. Camera execută o mișcare de retragere atât cât să îl putem vedea pe fugar oprindu-se într-un gang pentru a-și trage sufletul. Imaginea îl surprinde într-un plan mediu în timp ce în profunzimea cadrului, undeva în noapte, se zărește cupola masivă, întunecată, amenințătoare a unei catedrale. Urmăritorul nu-l slăbește. Fabian ajunge pe un culoar strâmt undeva într-un cartier mărginaș. Traversează o stradă slab luminată pentru a sui în grabă scările unei case. În planul exterior locului în care a dispărut, umbra urmăritorului se apropie. Se oprește. În cadru nu îl vedem pe urmăritor – nici nu avem nevoie – ci doar umbra acestuia alungită peste caldarâmul trotuarului. Fabian așteaptă în casa scârilor și constată că nu mai este urmărit. Este bucuros – a scăpat și de data aceasta. Poate să urce la iubita lui, Mary, pentru a-i cere bani cu care să-și plătească datoriile.

Secvența relatată are doar șase cadre și durează

numai cincizeci de secunde. Dar anunță o stilistică, o construcție și mai ales un destin.

A. Secvența – așa cum este regizată de Jules Dassin și filmată de Max Greene, directorul de fotografie – anunță compozițional stilistica întregului film. Acesta este realizat în ecleraje stranii, în unghiuri ascuțite, în mișcări de cameră scurte, rapide și, adesea, concludive. Folosirea clar-obscurului precum și a filmării unor personaje aproape *îngheșuite* în rama cadrului până la limita gros planului dau o senzație de reală sufocare.

B. Construcția secvenței fixează încă din debut ritmul întregului film. Urmăririi din prima secvență îi corespunde cea din secvența finală. Cele câteva cadre ale primei secvențe cuprind o anumită respirație care, funcție de dramatismul urmărit de regizor, dau măsura vizuală prin care filmul va respira de la primul la ultimul cadru.

C. Personajul principal, Harry Fabian, aleargă în această primă secvență așa cum va alerga – într-o măsură mai mare sau mai mică – pe tot parcursul filmului. Umbra urmăritorului care se oprește la finalul primei secvențe are o dublă semnificație. Prima ar fi aceea că se oprește deoarece știe unde se va adăposti Fabian; pe de altă parte, acest enigmatic urmăritor – niciodată nu îl vom vedea la chip – mai știe că ajuns aici, la locuința iubitei lui, Fabian va face rost de bani pentru a-și achita datoriile. A doua semnificație a umbrei anunță pericolul, avertizează, încă din debutul filmului, asupra sfârșitului tragic al lui Fabian. Ultima urmărire – compusă din mai multe secvențe – nu va fi a unui singur urmăritor ci a unei întregi mașinării pusă în slujba răzbunării onoarei lui Kristo. Fiul își va răzbuna tatăl, puternicul reprezentant al unei Atene eterne, așa cum l-am cunoscut în secvența morții sale.

A doua secvență pe care o supunem atenției este cea în care Hellen Nosseross vorbește la telefon cu Harry Fabian. În timp ce bărbatul îi promite că licența pentru un club de noapte îi este acordată², femeia, la schimb, îi promite bani pentru a intra în lumea wrestlingului. Cadrul desfășurării dialogului este filmat în clubul de noapte al lui Phil Nosseross și reprezintă un plan mediu al femeii văzută într-un accentuat contra-plonje. În stânga ei se vede conturul unei veioze înalte în timp ce în spate, în planul doi, se poate vedea în penumbră scara interioară a locuinței. Hellen vorbește încet, conspirativ. Soțul ei nu trebuie să audă această conversație deoarece în urma obținerii licenței pentru deschiderea unui bar de noapte ea va putea în sfârșit să îl părăsească. La sfârșitul conversației așază cu grijă receptorul în furcă. Iese din cadru. În capul scării se întinde mai întâi o umbră. Apoi apare Phil Nosseross. Rămâne pentru câteva secunde ascuns în întuneric. Destul cât să înțelegem imensul pericol pe care îl va reprezenta de aici înainte pentru Hellen și mai ales pentru Fabian (supradimensionarea primejdiei prin recurgerea la acest dublu contra-plonje – tipul de încadratură la care se adaugă supradimensionarea personajului prin poziționarea lui în capul unei scări aflată de regulă în penumbră –, în dramaturgia unui cadru aflat de regulă la sfârșitul unei secvențe, sunt date stilistice aparținând cinematografului lui Hitchcock)³. Într-una din secvențele care vor urma, Phil Nosseross se va întâlni cu interlopul Kristo și amândoi pun la cale un plan de anihilare a lui



Richard Widmark in rolul lui Harry Fabian

Fabian.

Nosseross este un păpușar ce trage de sforile personajele jocului creat de el însuși, fără să știe că va deveni parte tragică a aceluiași joc. Din această perspectivă, interesantă este secvența în care Phil Nosseross este găsit fără viață. Un polițist a descoperit că licența lui Hellen este falsă. Prin urmare, aceasta se întoarce învinsă acasă, la soțul pe care tocmai îl părăsise. Cadrul acestei întoarceri este de referință: vedem planul general al interiorului clubului de noapte al lui Nosseross. În planul întâi vedem scările pe care coboară Hellen. Jos se vede spațiul clubului iar prin balustrada scârilor se vede biroul de sticlă⁴ în care, luminat de o veioză, Nosseross pare să fi așipit în fotoliu. Hellen străbate acest spațiu și, intrând în biroul soțului – adâncit în fotoliu și cu spatele la camera de filmat –, își cere scuze disperate pentru dezertarea ei. Bărbatul tace. Brusc, mâinile femeii întorc fotoliul. În gros-plan vedem fața palidă a lui Phil, iar mai apoi trupul acestuia se prăbușește mort la pământ...

Note:

¹ Să nu uităm splendidul *Gilda*, un *noir* din 1946 regizat de Charles Vidor pe baza unui scenariu de Jo Eisinger. Patru ani mai târziu Eisinger semnează *The Silent City* realizat de George Sherman într-o manieră semi-documentară. (De semnalat că *The Silent City* a fost filmat în întregime în spitalul Bellevue din New-York, fiind unul dintre puținele filme ale anilor cincizeci realizate într-o singură locație.) În 1957 Jo Eisinger scrie scenariul unui alt film *noir* realizat de Gerd Oswald, *Crime of Passion*.

² De fapt vom vedea în timpul conversației dintre cei doi că suntem în interiorul unui laborator clandestin de falsificat acte!

³ Este interesant de remarcat prezența motivului scării atât în cinematograful lui Hitchcock și Dassin, cât și în general în filmului *noir*. La Dassin toate momentele în care anumite secvențe devin structuri de tensiune sunt rezolvate prin prezența unor scări: scările care duc la locuința lui Marry, scările care coboară în locuința lui Nosseross, scările care sunt urcate de către Fabian în final, înainte de a fi omorât.

⁴ Excelentă soluție scenografică pentru a arăta natura personajului Phil Nosseross – poate cel mai interesant personaj al întregului film, exceptând prestația extraordinară a actorului Stanislaus Zbyszko în rolul lui Gregorius. Biroul lui este un fel de terasă de sticlă suspendată peste interiorul localului pe care îl conduce. De aici și anumite soluții regizorale ingenioase pe care Dassin le găsește în secvențele cheie în care Nosseross este actant principal.

sumar

primim la redacție		
Dinu Bălan	Cronica unui plagiat	2
editorial		
George Jigău	Europa e la mine în casă!	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany		
Complexul carapacei		4
Gabriel Vasiliu		
ASTRA și cultivarea limbii române		5
centenar Eugene Ionesco		
Ștefana Pop-Curșeu	Eugene Ionesco cel românesc în viziune occidentală	6
cartea străină		
Vianu Mureșan	Întoarcerea cărților la autorul lor	8
istorie literară		
Ion Pop	"Călătoriile" avangardei românești (I)	10
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Lumi ce vin	12
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Mihail Sebastian pe masa de operație (V)	13
poezia		
Olga Ștefan		15
proza		
Lavinia Braniște	Anti-greier	16
traford		
Tompa Gábor		18
Visky András		19
profil de scriitor		
Iulian Boldea	Diana Adamek. Textul neîndoielnic	20
istoria ideilor		
Octavian Popescu	Evoluționismul și biologia moleculară. O incursiune istorică	21
dezbateri & idei		
Sergiu Gheorghina	Deceniile contrastelor	23
Oana Albescu	Tratatul de la Lisabona. Paladiul drepturilor și libertăților funciare ale cetățeanului	24
George Vigdor	Arhitectura umbrei	25
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	William Boyd despre arta romanului	26
structuri în mișcare		
Ion Bogdan Lefter	Scrisul pe limită (II)	27
zapp-media		
Adrian Țion	Puterea clipului	28
sport & cultură		
Demostene Șofron	Pe 'Ulița Regelui' s-a născut un Prinț	28
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Ștefan Ruha sau darul de a dăru	29
teatru		
Claudiu Groza	Teatrul românesc în fața națiunii (I)	30
Claudiu Groza	Portrete absurde & groteschi	31
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	Întimplător, un spectacol la Opera Română din Cluj...	32
film		
Ioan-Pavel Azap	Amintiri din Epoca de Aur (I)	33
Lucian Maier	O poveste de Crăciun	34
colaționări		
Alexandru Jurcan	"Isus mergând pe apă"	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	112. O lecție hitchcockiană	35
opinii		
Arh. Buzuloiu Aurelian	Piața Unirii din Cluj-Napoca (re)amenajată	36

opinii

Piața Unirii din Cluj-Napoca (re)amenajată

Arh. Buzuloiu Aurelian

În decursul istoriei, marile structuri urbane ale Europei erau astfel creionate încât să includă spații centrale, destinate feluritelor manifestări sociale, politice și culturale ale comunităților locale, reprezentând și *living-roomul* în care se vor trăi cele mai multe evenimente cruciale pentru viața cetății.

Piața Unirii, cea mai importantă "piesă" din municipiul Cluj-Napoca, nu face excepție de la acest concept; ea reprezintă un ansamblu urban de o valoare deosebită și prin geometria planului ce se compune organic cu desfășurarea proporționată a fronturilor.

Calitatea sitului este completată de cele două obiective centrale: biserica Sf. Mihail, valoroasă prin elementele de arhitectura specific goticului timpuriu, și grupul statuar "Matei Corvin", opera sculptorului ceh Ioan Fadrusz.

Tânăra grupă de arhitecți implicați în reamenajarea sitului din Piața Unirii au înțeles dintr-un început, din studiile preliminare, comparative, că se află în fața unei dificile provocări, și anume, de a proiecta și a pune în operă o idee prin care să nu fie alterată valoarea ansamblului, ci, din contră, ca această reamenajare să fie subordonată, să urmeze amenajarea *existentului*.

Au reușit, astfel, ca prin simplitatea elegantă a noilor componente să susțină valoarea acestui important ansamblu urban clujean.

Elementele spațiale cu care au "jonglat" arhitecții nu sunt abuzive, sunt neutre mai

degrabă, fapt ce conferă compoziției un aer de susținere a unei relații controlate, cu artera "Eroilor", ce pătrunde în Piață realizând o legătură firească și logică.

Dozarea cromatică a materialelor utilizate pentru obiectivele compoziției: vitrina vestigilor, cu descrierea istorică a formării sitului, oglinda de apă, băncile, taburetele din piatră naturală, lampadarele și-au găsit poziționarea optimă într-un flux pietonal conceput normal/liber.

Zona verde anterioară a fost înlocuită cu dispunerea aerată a platanilor, arbori ornamentali valoroși ce completează cromatica sobră a unei (re)amenajări, prelucrări, din perspectiva prezentului.

Consider că, în timp, o atare interpretare va fi îmbrățișată de privitorul neprofesionist, și se va înțelege corect mesajul de respect al tinerei generații pentru adevăratele valori urbane consacrate.

Finalizarea (re)amenajării va da nota finală unor încercări curajoase, concepute într-un limbaj nou, deschis, și la care oamenii cetății își vor putea exprima punctul de vedere privind realizarea dialogului în piatră dintre prezent și secolele cetății.



P-ța Unirii, Cluj-Napoca

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICLIU: 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. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

