

TRIBUNA

177

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16 - 31 ianuarie 2010



www.revistatribuna.ro

Ilustrația numărului: Aria Komianou

Duel despre Dante Umberto Eco - Roberto Benigni

Ion Pop
Un „misionar al artei noi”
Marcel Iancu

Proză de
**Mihai
Dragolea**

Supliment

Tribuna Educațional
Romanul britanic
în era globalizării

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

blocnotes**Prin Balcania****Claudiu Komartin**

La sfârșitul lunii octombrie și începutul lui noiembrie am făcut parte din echipa proiectului Word Express, conceput de organizația britanică Literature Across Frontiers în colaborare cu mai multe organizații culturale din Marea Britanie și țările Europei de Est și Sud-est. Proiectul și-a propus întâlnirea dintre scriitori tineri din treisprezece țări, de-a lungul a două săptămâni prin Balcani.

După o lectură la Muzeul Țăranului Român în compania lui Anahit Hayrapetyan (Armenia), Adela Greceanu (România), Ognien Spahici (Muntelegru) și Bariș Müstecaplioglu (Turcia), am plecat cu trenul de noapte spre Sofia, împreună cu noii mei colegi. La Sofia am avut o lectură - una dintre cele mai ciudate avute vreodată, într-un Mall. A urmat un periplu a cărui destinație era Istanbulul, unde se reuneau tinerii autori veniți din Marea Britanie, țările fostei Iugoslavii, Israel, Armenia, România, Bulgaria, Grecia și Turcia.

Zilele petrecute pe traseul București-Istanbul (destinația finală a proiectului, unde au avut loc mai multe lecturi și ateliere în cadrul Festivalului Internațional Tanpinar), cu încă o oprire în superbul Salonic, mi-au întărit câteva păreri legate de accidentul geopolitic în urma căruia România și Bulgaria au fost primite în Uniunea Europeană la 1 ianuarie 2007. Am înțeles în Grecia (intuisem asta când am ajuns prima oară în Spania, o țară care în anii '60 era încă la pământ) că o țară poate face salturi importante într-un timp scurt din punct de vedere istoric. Portugalia, Grecia sau Turcia au făcut progrese incredibile în ultimele două-trei decenii, devenind, din niște țări sărace și cu probleme mari, niște modele de evoluție socială și economică, în vreme ce România nu a devenit, din '89 încoace, *nimic*. Suntem o democrație destul de fragilă, în care economia, politica și jus-

tiția sunt niște glume, cu o civilitate îndoielnică (deschideți la întâmplare un forum românesc de discuții pe net și veți vedea cam cum stăm), iar tristețea mea cea mai mare este că s-a irosit (și se irosește) un potențial uman valoros, al celor care au vrut să rămână în țară, și văd asta foarte bine la generația părinților mei, oameni încă tineri în 1989, care nu au realizat mare lucru în tot acest timp - deși au făcut tot ce puteau face niște oameni de condiția lor socio-profesională. Poate doar să supraviețuiască, de cele mai multe ori la limită. Pe de altă parte, desigur că ar trebui să fim recunoscători că nu am pățit ce au pățit iugoslavi, armenii sau gruzinii, că nu am avut și noi (deși am fost atât de aproape) vreo Srebrenica sau vreun Nagorno-Karabah.

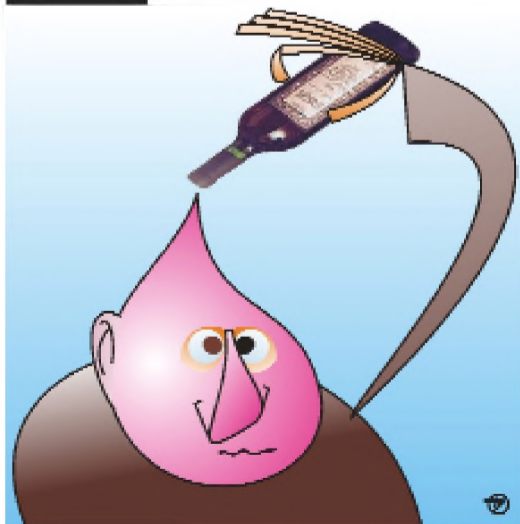
Salonicul e un oraș orgolios și cu mult, mult farmec, exultând până și în zonele mai sărace sau părăginite. Se vede că s-a construit enorm în ultimele decenii, iar acum au început săpăturile pentru metrou. Venit de la Sofia, în drum spre Sтамbul, Salonicul mi-a dat lecția de orgoliu de care aveam nevoie. Steaguri ale Greciei aproape în fiecare balcon, susținând o identitate națională de care fiecare grec e mândru și pentru care ar merge până în pânzele albe. Am înțeles aici cum e cu puțință să fii naționalist, deși mi-a displicut întotdeauna ideea (fiindcă o asociază unor mari nenorociri istorice sau filistinismului).

Dincolo de monștrii pe care îi poate naște, naționalismul nu e doar o formă de apărare în fața *celorlalți*, ci, mai ales, un impuls pentru coeziune. Ceva ce are de-a face cu demnitatea și cu mândria de a face parte dintr-un *grup*. Nu știu de unde am putea începe și noi, românii să o reînvățăm.



Aria Komianou

Compoziție 551 (2004)

bour**Radio România Cultural**

În fiecare luni, de la ora 22:10,
scriitori, critici, traducători, editori
sunt invitați la

Radio-grafii literare

Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

editorial

Revoluția pentru un copil de 6 ani. Ce am învățat din moartea lor?

George Jiglău

Sunt momente în viața unui om în care moartea te ia prin surprindere și te lovește tare în creștetul capului, ca să nu uiți că e mereu prin preajmă, mereu gata să se bage cu bocancii în viața ta și să pună stăpânire pe ea. Pentru câteva zile, pentru câteva luni sau pentru tot restul vieții tale. Pentru un copil, primul contact real cu moartea vine de regulă la o vârstă în care deja începe să gândească, să aibă o oarecare conștiință de sine, să înțeleagă care îi sunt reperele din jurul său. Pentru mulți e vorba de un bunic sau de o rudă apropiată. Pentru mine, moartea a lovit prima dată la 6 ani. Și nu a fost vorba de cineva apropiat mie. Pentru mine, moartea și-a făcut apariția la televizor.

Aveam 6 și 5 luni la Revoluție. Îmi amintesc că era o zi de vineri, că mama trebuia să vină mai repede de la servici, pe la 2, iar pe tata îl așteptam ca de obicei pe la 4. Eram acasă cu fratele meu, iar la radio, în loc să fie muzică, așa cum se întâmpla de obicei vinerea pe la prânz, se tot vorbea despre tancuri și demonstranți. Mama a venit mai repede acasă, pe la prânz, și ne-a spus că în țară e "revoluție". Nu îmi dau seama de ce în prima zi în care se auzea "oficial", la radio, despre asta, deja se folosea cuvântul "revoluție".

Următorul lucru pe care mi-l amintesc e că tata, subofițer la o unitate militară din Galați, nu a mai venit acasă în ziua respectivă. Fusese ținut în unitate, nu știam când urma să vină. Îmi amintesc apoi că era seară și împodobeam bradul de Crăciun (nu mai știu dacă era aceeași seară sau alta). Nu aprinsesem lumina în cameră, ci țineam aprinsă o lumină din holul de la intrare. Nimeni nu ținea luminile aprinse la camerele cu geam la stradă, pentru că exista temerea că se va trage înspre acele apartamente. Îmi amintesc că printre vecini circula zvonul că "un terorist a intrat într-un bloc". Apoi, îmi amintesc că cineva a bătut la ușă și că pe scară era întuneric. Era bunicul, venise să vadă ce facem. În momentul ăla, mi s-a părut că e un personaj desprins din filme, care a trecut de toți indivizii periculoși ca să vină la noi.

Îmi mai amintesc că într-una din zilele următoare tata a venit să ne viziteze. Reușise să fugă câteva ore de la unitate și a venit acasă, înarmat cu un pistol. A fost prima dată (și ultima cred) când am ținut în mână un pistol, țin minte că era foarte greu. Înainte să vină acasă, mama ne spusese că e posibil ca tata să fie trimis la București. Despre București auzisem deja la televizor un lucru sigur: acolo mureau oameni, mai ales militari. Îmi amintesc că îi spuneam mereu tatălui meu, cât a fost acasă, că îl rog să nu plece la București.

Până la urmă, unitatea lui nu a mai plecat. La câteva zile distanță (sau poate a doua zi), când lucrurile se mai liniștiseră, am plecat cu mama și cu fratele meu la unitate. Îmi amintesc că pe drum a trecut un elicopter pe deasupra noastră și că la cazarmă erau o grămadă de militari care nu făceau nimic, pur și simplu stăteau și așteptau. Nu-mi dădeam seama cum era posibil ca o grămadă de oameni să stea claipe peste grămadă într-un loc, zile în șir, fără să facă nimic. Tata sau altcineva de acolo mi-a povestit că singurul moment în care au fost nevoiți să tragă a fost când a trecut

un elicopter pe deasupra cazarmii și s-a tras din el înspre ei, dar nu s-a întâmplat nimic.

Printre toate astea, îmi amintesc serile în care ne uitam la televizor, împreună cu fratele meu și cu mama și uneori cu o vecină mai în vârstă. Cel mai ciudat era că nu țineam niciodată minte să fie program până atât de târziu la televizor, pe undeva mă simțeam ca la Revelion! Îmi amintesc de toate imaginile cu demonstranți suiți pe tancuri, de steagurile găurite, de fuga cu elicopterul a familiei Ceaușescu și apoi de execuția lor, de grămadă de oameni din studioul acela de la TVR, în frunte cu Iliescu și Mircea Dinescu. Dar mai ales, îmi amintesc cum se vorbea despre morți. Câți au mai murit la București, câți la Timișoara, câți la Sibiu. Îmi amintesc de imaginile cu cadavre întinse pe jos, de istorisirile cu oameni arși și aruncați în șanț, de felul în care se trăgea pe întuneric când se dădea lupta pentru Televiziune (lupta cu cine?) și de imaginile nesfârșite cu sute de lumânări aprinse pe străzi, pe trotuare, pe lângă ziduri. Asta fost prima imagine a morții pentru mine și asta îmi va veni în minte mereu când va veni vorba despre Revoluție.

În urmă cu 20 de ani, la Cluj mureau mulți oameni. Mult mai puțini decât la București sau la Timișoara, dar mult prea mulți dacă ne gândim de câți oameni ar fi fost nevoie să moară pentru că Ceaușescu și comunismul să cadă. Clujenii care au murit atunci și despre care, din fericire, s-a vorbit din nou, erau oameni perfect normali, ca oricare dintre noi, care, la ora când armata a năvălit în centrul orașului, se întâmpla să se afle acolo. Câțiva presimțeau ce se va întâmpla și erau acolo pentru a se solidariza cu Timișoara, dar cei mai mulți erau în trecere. Pentru acei oameni, zecile de soldați din centrul orașului nu erau ceva normal, chiar și pentru acele vremuri, și principalul lor merit e că au reacționat. Nu cred că ei pot fi socotiți eroi ai Revoluției pentru că, prin moartea lor, ar fi contribuit la căderea comunismului, dar pot fi socotiți eroi pentru că AU REACȚIONAT. Pentru că puși în fața unei astfel de intervenții în viața lor perfect normală, nu au fugit, ci au înfruntat-o.

12 oameni au murit în aproximativ două minute de la sosirea militarilor în centru. Scena avea un cinism groaznic în ea. Un căpitan dornic de afirmare, cu ordin clar de la superiorii lui ascunși în birouri, zeci de soldați în termen speșiați, aflați la prima misiune în care trebuiau să țină arma îndreptată spre ținte vii, și zeci de clujeni care se opriseră din drumul lor pentru a le atrage atenția că ce fac nu e normal. Conflictul dintre acești oameni obișnuiți, învrăjbiți absolut din senin, a însemnat moartea pe loc a 12 oameni. Încă pe atâți aveau să mai moară în aceeași zi în alte 3 locuri din oraș, în condiții similare. Revoluția de la Cluj a însemnat creier pe zidurile Continentalului, bălți de sânge pe trotuare și mame sau soții care veniseră să îi caute pe cei care nu mai ajungeau acasă.

Moartea acestor oameni și a celorlalte mii din celelalte orașe a fost inutilă. Poate să îmi spună cineva că moartea, să spunem, a artistului plastician Lucian Măciș, a ajutat sau a grăbit cu ceva dispariția comunismului în România? Poate argu-

menta cineva că presiunea străzii i-a determinat pe comuniști să nu mai fie comuniști? Toți oamenii care au murit sunt eroi pentru că au reacționat la lipsa de normalitate din viața lor, fie că au resimțit-o pe moment sau de-a lungul anilor. Altfel, moartea lor a fost una fără rost, iar prețul plătit atunci de mii de oameni și de familiile lor e mult prea mare pentru ce a urmat în acești 20 de ani.

Comunismul în România ar fi căzut oricum. Era imposibil să rămână în picioare aici, după ce căzuse peste tot în jurul nostru. Poate că ar mai fi durat câteva luni, dar nu credeți că ar fi fost mai bine să vorbim despre căderea comunismului în 1990 decât să moară degeaba atâtea mii de oameni?

România și-a început noua viață după o experiență traumatică. În Polonia sau în Ungaria, democrația a început prin alegeri, prin mese rotunde, prin presiunea ideilor care nu au mai putut fi ținute în frâu. La noi, noua viață a început prin moarte... prin moartea cuplului Ceaușescu și a mii de români obișnuiți.

România a crescut mult în ultimii ani. Cine spune altceva sau regretă vremurile dinainte greșeste. Cu toții am beneficiat de pe urma progresului. Problema e că România a crescut atât de mult din inerție. A crescut pentru că a fost conectată la un mediu și un context extrem de favorabil. Suntem în sfera fericit al planetei, în care nu ne ia nici musonul coliba de paie la fiecare șase luni, nici nu ne mor copiii de foame, suntem feriți de războaie civile și oricine vrea să știe ce e aia internet și informație, știe.

Dar România nu a crescut deloc prin forțele proprii. Scoși din acest mediu extrem de propice în care ne aflăm, nu știu cum am fi evoluat sau unde am fi fost azi. Românii par a fi o masă inertă, incapabilă să acționeze coerent, la unison. Cădem în propria adorație de fiecare dată când vreunul dintre noi reușește să scoată capul în lume sau ne plângem de milă când ne simțim nedreptățiți. Trecutul nostru e marcat de momente pe care le-am considerat cruciale, dar fără niciun fel de bătaie în viitor. Ultimul exemplu - alegerile de luna trecută. Ne trăim prezentul cu mare intensitate, dar nu investim absolut nimic în viitor. De aceea suntem ușor de manipulat și de ghidat în orice direcție vor unii sau alții. Căile de manipulare sunt infinite mai multe azi decât acum 20 de ani, pericolul este mai mare, iar răspunsul nostru arată lipsă de curaj.

Dreptul la o viață normală în România, iar prin asta înțeleg dreptul de a gândi cu propriul creier și de a evolua, ne este negat în fiecare zi, iar de multe ori ni-l negăm singuri. Acum 20 de ani au murit mii de oameni pentru asta, iar de atunci nu mi se pare că am învățat lecția lor.

cărți în actualitate

Frații mai mari. Întâlniri cu iudaismul

Monica Meruțiu

Andrei Marga,
Frații mai mari. Întâlniri cu iudaismul
București, Editura Hasefer, 2009

Volumul „Frații mai mari. Întâlniri cu iudaismul”, publicat recent la Ed. Hasefer oglindește concretizarea preocupărilor constante ale autorului de asumare a unui subiect incitant și fascinant totodată, cel al tradiției și culturii iudaice. Deja în 1990, ca decan al Facultății de Istorie și Filosofie, Andrei Marga, împreună cu rabinul dr. Moshe Carmilly-Weinberger, ia decizia de a organiza Institutul de Studii Iudaice și de Istorie a poporului evreu, pentru ca în 1998, în calitate de ministru al Educației din România, să introducă în programa școlară studiul istoriei Holocaustului. Dincolo de aceste evenimente cu rezonanță, „întâlnirile” autorului cu iudaismul au fost diverse, de la personalități de prim plan precum Eveline Goodman - Thau, fost mare rabin al Vienei, sau René-Samuel Sirat, fost mare rabin al Franței, la implicarea în traducerea monumentalei monografii „Iudaismul” a lui Hans Kung, „cea mai cuprinzătoare sinteză consacrată de un creștin subiectului mereu crucial pentru cultura lumii civilizate, al iudaismului”.

Gândul călăuzitor al volumului de față se înscrie în intenția de „a duce și în cultura română până la capăt cotitura spre noua și, de altfel, singura sprijinită de datele istorice, concepere a relațiilor cu iudaismul și foarte bogata moștenire civilizatoare evreiască”. Andrei Marga atrage cu fermitate atenția că „lumea creștină a luat târziu în seamă osmoza în care se afla inevitabil cu iudaismul. Abia în secolul XX - dincoace, deci, de opera unor personalități care au marcat istoria: papi, episcopi, teologi, filosofi, preoți - iudeii sunt considerați drept „frați” (Ioan al XXIII-lea), „frați mai mari”, „frați de predilecție” (Ioan Paul al II-lea).

În *Prefața* volumului, autorul mărturisește că cele 5 secțiuni în care lucrarea este structurată reunesc „studii, articole și alte materiale rezultate din efortul de a înțelege extrem de bogata manifestare culturală a iudaismului. Aceste materiale sunt în același timp căutări de a regăsi și reliefa osmoza culturală dintre iudaism și creștinism, europenitatea noastră culturală și contribuția majoră a evreilor”.

Deja cu volumul „Religia în era globalizării” (Cluj-Napoca: EFES, 2003), Andrei Marga se apleacă asupra grandioasei culturi a iudaismului, acordând capitolu extins istoriei și civilizației iudaice, necesității recuperării triumfului Ierusalim-Atena-Roma, dialogului dintre iudaism și creștinism, dialogului religiilor abrahamică. Într-o lume globalizată, în care evenimentele se succed cu o repeziciune adeseori greu de urmărit este necesară informarea, pregătindu-ne să facem față provocărilor ce pot apărea într-un astfel de context dinamic. Exemplele concrete pe care lumea actuală contemporană le oferă sunt multiple, rezumându-ne la a menționa ascensiunea fundamentalismului, și în interiorul creștinismului, nu doar în islam, cu toate consecințele pe care le implică. Prin urmare, o problemă a lumii contemporane este aceea a conștientizării nevoii unui dialog între religii, pentru a depăși prejudecăți și evita conflicte de orice fel. Astfel, Andrei Marga s-a constituit într-o voce care a atras continuu atenția asupra

necesității unui dialog matur și real între religii, subliniind mesajul cu rezonanță al lui Hans Küng: „Lumea este în agonie. Nu există supraviețuire fără o etică globală. Nu există pace în lume fără pace între religii. Nu există pace între religii fără un dialog între religii.” Dialogul trebuie să ducă, prin urmare spre o studiere a fundamentelor teologice ale fiecărei tradiții religioase, iar finalitatea trebuie să fie o teologie a păcii care să pornească în manifestările sale specifice de la policentrismul ce caracterizează lumea actuală.

Parcurgând volumul „Frații mai mari. Întâlniri cu iudaismul” vedem cum dincolo de ilustrarea strictă a relațiilor dintre iudaism și creștinism, tabloul interacțiunilor iudeo-creștine oferă o panoramă mai vastă asupra Europei, asupra transformărilor prin care a trecut succesiv, asupra felului în care a fost influențată și a influențat la rândul său. În plus, cine se apropie de acest context delicat al dialogului iudeo-creștin are privilegiul de a contribui la restabilirea unei necesare obiectivități. Astfel, Andrei Marga devine exponentul unei reflecții profunde: „Am citit și am reflectat adesea asupra istoriei dramatice a evreilor, asupra iudaismului și particularităților culturii poporului evreu. S-a spus, pe drept, că dacă există o scară a suferințelor, atunci poporul evreu i-a urcat, fără îndoială cele mai înalte trepte. Se poate spune, la fel de îndreptățit, că pe scara creațiilor omenirii, poporul evreu dă neconținut, de câteva milenii, contribuții din cele mai înalte”.

Analizând fundamentele Europei distingem trei constante care au modelat în permanență civilizația europeană: gândirea greacă, dreptul roman și religia originată în Ierusalim. Andrei Marga clarifică aici cu precizie că „fără Ierusalim, doar pe bazele puse la Atena și Roma, Europa rămâne încă în afara ei însăși”. Când vorbim despre iudaism avem în vedere seminara importanță pe care au avut-o în conturarea civilizației europene idealurile etice, conceptele de monoteism, demnitate umană, sancțitate a ființei, responsabilitate în fața lui Dumnezeu și a oamenilor. „Odată cu progresul reconstituirii istoriei iudaismului și a gândirii evreiești - mai ales în urma întemeierii statului Israel pe pământul străvechi al evreilor - un tablou proaspăt al rolului istoric al iudaismului în dezvoltarea Europei s-a artat”. Iar prin acest volum se subliniază încă o dată că, în fapt, *chestiunea evreiască* a fost o problemă europeană, fiindcă „evreii nu au fost doar obiect și victimă, ei au fost și cei prin care Europei i s-a prezentat o oglindă - strâmbă și încărcată de patimi în care europenii au putut să-și vadă reflectate propriile lor probleme de identitate.” Pe tot parcursul volumului suntem introduși în aspecte concrete ale istoriei iudaismului în Europa, ale influenței civilizației iudaice asupra culturii europene, elemente ale iudaismului preluate de creștinism, insistându-se pe relația dintre cele două credințe, pe legătura de necontestat dintre acestea, pe dialogul iudeo-creștin, atât de vital și cu implicații dintre cele mai semnificative atât pentru prezent cât și viitor.

Autorul a dedicat pagini extrem de documentate noului capitol al relației dintre iudaism și creștinism, consacrat lui Iisus din Nazareth, „devenit Iisus Hristos înăuntrul străvechii tradiții a iudaismului”. Se pune astfel în evidență cum, „odată cu Iisus istoric s-a deschis calea regăsirii lui Iisus ca fiu al



poporului evreu, a vieții sale ca parte a istoriei evreilor, a învățaturii sale ca rezultat al frământărilor dinăuntrul iudaismului timpuriu pentru aflarea unei căi a salvării omului”. „După nouăsprezece secole, în care ascendența fizică, religioasă, culturală evreiască a lui Iisus a fost estompată sau (a se vedea cazul unor mișcări antisemite ce se revendicau din creștinism) pur și simplu tănuțită, în perioada postbelică am intrat într-o nouă eră: cea a înțelegerii profunde legături dintre creștinism și iudaism, cu originea chiar în biografia pământeană și în învățăturile lui Iisus Hristos, care a creat, la începutul erei noastre, cea mai adâncă și mai plină de consecințe disidență înăuntrul iudaismului”. Andrei Marga observă cu acuitate că „o nouă privire asupra relației dintre creștinism și iudaism a fost astfel consacrată și aceasta chiar în dreptul a ceea ce a despărțit mult timp cele două religii surori: viața lui Iisus”. Iar această viziune este ilustrată și de Schalom Ben - Chorin, gânditorul evreu care a redat cu profunzime divergențele iudaismului și creștinismului în ceea ce îl privește pe Iisus: *credința lui Iisus ne unește, credința în Iisus ne desparte*. Cu toate acestea, „dacă ruptura dintre Sinagogă și Biserică a disimulat în ochii celor mai mulți rădăcinile evreiești ale civilizației europene, ea nu le-a distrus prin aceasta, întrucât ele se află în Cartea pe care o împărtășesc și una și cealaltă, *Biblia*”.

Așa cum se sublinia în *Cuvântul înainte* al volumului de către Dr. Aurel Vainer, ni se oferă prin „Frații mai mari. Întâlniri cu iudaismul” un „dar neprețuit”, din partea unui „mare erudit, a unui gânditor profund și original”. Pe întreg parcursul lucrării autorul evocă tezaurul iudaismului, accentuându-se „extraordinara, în multe privințe singulara efervescență și afirmare pe scena științei, filosofiei, culturii europene și mondiale a personalităților evreiești”. Se conturează astfel o istorie a iudaismului, în multe privințe „unică prin lungimea, bogăția inițiativelor, magnitudinea neobișnuită a răsfrângerilor sale, centralitatea motivelor sale în cultura universală”.

comentarii

Anamaria Beligan - *Windermere: Dragoste la a doua vedere*

Antoaneta Turda

După un debut destul de târziu, iată că numele Aneimaria Beligan revine în atenția noastră destul de sistematic și de fiecare dată cu un volum încântător, fiecare dintre ele introducându-ne într-o lume tragi-comică puternic individualizată, această trăsătură definitorie făcând imposibilă orice asociere cu un alt scriitor român sau de aiurea. Mărturie în acest sens stă și cel mai recent volum apărut la Editura Limes din Cluj Napoca, în 2009. Este vorba despre romanul *Windermere: Dragoste la a doua vedere* care ne propune o lume în care magia alunecă spre atmosfera halucinantă a unui univers pe fundalul căruia se derulează o splendidă poveste de dragoste dintre două ființe ajunse la anii senectuții. Construit asemeni unui puzzle, romanul se compune dintr-un amalgam de voci, fiecare din ele, auzindu-se, pe un tărâm ce sugerează pământul australian, atât de bine pregătit pentru a găzdui oameni de pretutindeni care, odată ajunși aici, aduc cu ei toată zestrea identitară a țării de origine dar și nefericirea emigrantului. Scris, ca și celelalte romane, în primul rând, din dorința de povesti, de a fi într-un dialog permanent cu semenii, acesta propune, prin atmosfera aurie a unei toamne care pare să fi oprit timpul în loc și în care se aud ecourile muzicii lui Rahmaninov, o meditație asupra destinului uman, prin personajele sale aflate într-o continuă pendulare temporală între trecut și prezent, ele relevând, dincolo de enigma fiecărui individ, viață văzută în esența ei, prin prisma câtorva maxime pornite, desigur, din fina observare a detaliilor vizibile în hoinăreala de pe Alma Street și din evadările temporale. Construit pe o structură romanescă clasică în patru capitole, fiecare capitol aducând în scenă personajele principale, acest joc al destinului care, atunci când par să se așeze cap la cap, parcă alunecă unul într-altul, volumul dezvăluie, prin vocile sale, o lume surprinsă de privirea rafinat-ironică atât de individualizantă a autoarei, care știe să surprindă aproape instantaneu momente antagone cum ar fi frumusețea gingașă unei lumini crepusculare sau a rășuștelor care alunecă alene pe lacul din parcul Queen Mary dar și superficialitatea grupului de vizitatori nemți care nu par să bage în seamă statuia Mareșalului Saint Arnaud, simbolul cuceririlor franceze în Crimeea, statuie care, simbolizând ideea de Mare Putere pe un teritoriu colonizat, pare să prindă viață sub ochii lui William care, la un moment dat, aflat în fața sa, observă cu aceea voluptate pe care și-o dă orice descoperire, fața Mareșalului cu buzele fine care, în senzualitatea lor, trădau un amestec de cruzime și voluptate, toate întărite de privirea apoasă oprită parcă asupra unei prăzi bine definite, această primă prezentare a unei statui care prinde viață sub ochii trecătorilor deschizând de fapt, galeria celorlalte portrete dintre care se detașează frenetică și depresivă Fiona, cea care, la un moment dat își invită prietenii la o beție cu șampanie într-o grădină părgănită, simbolizând astfel o lume a singurătății, a înstrăinării ființei umane, dar și indivizi remarcabili nu atât ca aspect fizic cât identitar, cum sunt Văduva Poloneză, ucraineanul Efim Yevstușenko, grecul Hephaistos Pantazopoulos sau familia Ming.

Interesante sunt portretele de grup, dintre care se detașează evident, cel al românilor, format din Bunica, Tante Natalie și Moș' Michel, frați care descindeau dintr-o veche familie boierească, acest grup amintind, prin obârșia fiecărui membru al său, câteva detalii autobiografice ale autoarei, la toate aceste personaje care sunt tot atâtea simboluri identitare, observându-se o nestăvilită forță de a se lepăda de propria identitate natală, pentru a face loc celei dată de țara de adopție. Acest aspect definitoriu al romanului, al punerii în scenă a eroilor scriiturii, în diverse contexte istorico-sociale, îi prilejuiește Aneimaria Beligan subtile incursiuni nu doar în abisurile ființei umane ci și pătrunderea în detalii ce țin de arta scenică, specifice meseriei din care a pornit scriitoarea spre literatură, detalii transformate în delicii vizuale și olfactive, menite a reface savoarea unei epoci demult apuse, al cărui timp pare să se dilate în fascinantul spațiu românesc interbelic, perioadă în



Aria Komianou

Compoziție 81 (1978)

care tabieturile aristocrate erau la mare rang, așa cum o demonstrează Yvonne, tanti Aglae și unchiul Teddy într-unul dintre cele mai frumoase pasaje ale cărții: „De patru ori pe an, Yvonne petrecea câte un weekend la tanti Agata și Unchiul Teddy, acasă la ei, la Iași. Aveau un gramofon la care ascultau plăci cu Chopin și Liszt. Târziu noaptea, când o credeau adormită, ascultau plăci cu muzică de jazz, pe care le țineau sub cheie, într-un sertar din secretaire-ul Unchiului Teddy. Altfel însă o tratau ca pe un om mare și, în mare secret, tanti Agata îi dădea voie să-i folosească pudra și rujul de buze. Serile se îmbrăcau elegant și mergeau toți trei la Teatrul Național, unde unchiul Teddy avea loja lui. Dar de departe, cele mai memorabile momente erau matineele de duminică la Majestic, unde mergea Tanti Agata să vadă filmele cu Errol Flynn. Uneori vedea un film de două ori, o dată pentru acțiune, a doua oară pentru detalii.”¹ Fragmentul, edificator pentru lumea scriitoarei române stabilită de peste 20 de ani în Australia, dezvăluie, desigur, dincolo de parfumul de epocă compus din senzații provocate de râsetele cristaline și aburii lăptoși ce răzbat din elegantele saloane aristocrate, eterna nostalgie a țării natale abandonată, nu din rațiuni materiale ci dintr-o imensă sete de libertate care își are tributul său într-o lume în care dictatura politică pare să fie înlocuită de cea a egoismului și a unei excesive griji materiale.

Conceput ca un album în care noul și vechiul se contopesc în mireasmă de flori de salcâm, romanul se derulează asemeni unui balet rusesc, în fața noastră, aducând freamătul străzilor din România și Australia în care se amestecă aceste personaje bine marcate în narațiunea cărții, cu cele ale populației anonime, jucând toți laolaltă, magistral, jocul istoriei căruia nu i te poți opune, joc care degenerază până la urmă într-o parodie existențială ce își mută registrul de la mase la individ și invers, ducând la acel absurd al vieții atât de vizibil în viața noastră cea de toate zilele, absurd care pătrunde nu doar în ființa noastră intimă ci și în propriile obiceiuri care, aparent, pot să treacă neobservate, marcându-ne totuși uneori profund și stărnindu-ne, dincolo de uimiri mai mari sau mai mici, anumite mentalități ca cea de care am putea fi încercați citind următorul pasaj: „Gazda aduse pe o tăviță în stil minimalist două cescuțe, minimaliste și ele, cu două moccacino-uri preparate de un aparat Gaggia ultimul răcnet. Se așeză pe canapeaua mov, recent achiziționată, lângă Yvonne, și o puse la curent cu ultimele noutăți. Pe când suferise ultima criză de depresie, se înscrie la un curs de feng-shui. Acolo se împrietenise cu Marianne, o femeie foarte bine, trecută de cinzeci de ani, care se pensionase recent din slujba de șef personal la o corporație internațională. Marianne era tocmai pe punctul de a demara un nou proiect, o agenție de „conexiuni romantice” pentru profesioniștii căsătoriți și trecuți de treizeci și cinci de ani. Un fel de club select, care să asigure discreție absolută unei clientele de elită, precum și o serie întreagă de servicii specializate, de la sondări psihologice până la sfaturi de natură financiară. Toate serviciile personalizate. Garantat confidentiale. Deplină siguranță. Nici un risc. Și nici un fel de expunere la internet, hackeri, pericole și accidente.”² Într-o lume atinsă de morbul absurdului, în care descoperi că „adevărata împlinire este, mai întotdeauna, rezultatul gratuității absolute”³ și în care statui cum e cea a Mareșalului francez se confundă cu portretul ajuns în mizerie al reginei Angliei, Elisabetei I,



dar și cu contemporanii noștri anonimi, viața pare, așa cum e văzută de un depresiv, un ciudat amestec tragi-comic în care sunt așezate de-a valma fapte reale și ficțiune, drumuri ce duc spre știnuturi necunoscute sau locuri somptuase, toate orânduite într-un mozaic ce ne poate sugera ideea că lumea poate fi mai ușor acceptată doar grație acelor evadări capabile a vindeca rănile provocate de „dureroasele amputări și extirpări la care suntem supuși de-a lungul vieții, operații îndurate în singurătate și tăcere”⁴ în obtuzul și indiferentul secol XXI, secol ce pare a fi bântuit de imbecilii pe care Anamaria Beligan nu se sfiiește să-i arate cu degetul, pregătită fiind pentru a înfrunta o eventuală revoltă ce ar putea acapara cititorul, chiar și în momentele în care acesta se poate lăsa totuși vrăjit de farmecul stilului care atenuează enorm grotescul existențial, grotesc în care portretele „unor călugărițe între două vârste, cu fețe pline de negi și fire de păr, privind morocănos dindărătul ochelarilor cu rame de sârmă”⁵ par să ridice o problemă majoră a omului: cea a raportului dintre el și Divinitate într-o lume nebună, nebună, nebună... căreia totuși prozatoarea îi găsește, la totul pasul, un farmec irezistibil și care atinge cote maxime mai ales în societățile cu un aspect identitar atât de variat cum e cea australiană.

Dezvăluirea acestei lumi în care fiecare voce e un univers identitar și nu doar individual, ne poate întări, la sfârșitul lecturii, convingerea, enunțată chiar la începutul romanului, că viața nu e altceva decât o superbă improvizație în care fiecare dintre noi putem fi actori mai buni sau mai slabi, în funcție de talentul nostru de a face slalom printre oamenii și situațiile ce ne ies în cale și de puterea noastră sufletească de a realiza mental că totuși viața e frumoasă și merită trăită. Frumusețea vieții, luată în ansamblu ei, cu trecutul și prezentul, este fixată întotdeauna, la Anamaria Beligan pe temelia unei nesfârșite sincerități care, de altfel, răzbate și în interviurile sale, dintre care cel din *Cultura* nr. 8 din decembrie 2004, luat de Cristina Rusiecki, mi se pare relevant pentru întreaga sa creație de până acum și de aceea, la sfârșitul acestei prezentări, voi reda câteva dintre fragmentele cele mai elocvente care îi definesc portretul scriitoricesc: „Am lăsat să treacă mulți ani până să îndrăznesc să scriu. Toate amintirile și emoțiile erau încă foarte crude. Până nu se interpune filtrul umorului și al detașării nu cred că are rost să scrii. Devine totul edulcorat, sentimentaloid și nu mă interesează o astfel de proză. Sigur că există un grad de autobiografie la orice scriitor. Mesajul artistic în sine e un mesaj antropomorfic. Nu este ca o cercetare științifică - dezumanizată. N-are sens să faci artă dacă nu pui ceva din tine. Eu am avut multe emoții care au fost decantate cu succes. Până la urmă, în orice există un grad de umor, orice om face haz de necaz, chiar dacă necazul ăsta nu e imediat, e metafizic. E important ca atunci când scrii să îți distrezi cititorul, să-l stimulezi, să-l antrenezi într-o aventură și amuzantă, și serioasă.”

Referindu-se la adaptarea în Australia, impresia ei este exprimată la fel de tranșant, într-o manieră cât se poate de realistă: „După ce reușești să-ți recompuți identitatea, apoi un anumit echilibru și începi din nou să funcționezi, încep toate celelalte probleme: existențiale, sentimentale, de reinventare a orizontului spiritual ...

Nimic nu e total străin. Peste tot sunt oameni și ei sunt surprinzător de la fel. N-am suferit de conștiința străinătății. Am găsit punți de legătură imediat. Dincolo de limbajul articulat, există atâtea limbaje ale semnelor, ale gesturilor, ale



Aria Komianou

Compoziție 506 (2003)

privirilor, ale zâmbetelor. Din fericire, în acea țară lumea zâmbește mult și acest lucru m-a încurajat încă din prima zi. Apoi am beneficiat și de cunoașterea destul de amănunțită a limbii engleze. De fapt, scriu în engleză. Așa că nu am avut obstacole mari de înfrânt. Ce-ți lipsește e ceva care nu se simte de la început, un anumit fel de a privi lucrurile, ceva, care ne deosebește pe noi, cei din această familie bucureșteano-dâmbovițeano-carpato-dunăreano-pontică de restul lumii. Dar rămâi mai ales cu lucrurile frumoase. Când trăiești aici, te lovești de partea mai puțin poetică. Acolo se naște o nostalgie pentru tot ce e mai frumos. Amintirile, visurile, toate lucrurile acestea există și ele creează un fel de continuum spiritual. Pe undeva, România din casa mea de acolo și România de aici se prelungesc într-un continuum. Trăiesc în două lumi, în două culturi, în două limbi și, deși pare la început dificil, e foarte folositor. Această „cross-fertilisation”, cum spun englezii, fertilizarea reciprocă a celor două lumi îi e folositoare scriitorului.” Continua călătorie între cele două lumi, cea de acasă și cea de adopție provoacă, la rândul ei, o mărturisire tulburătoare: „Eu nu public acolo pentru Australia. Ne adresăm cu toții unui public global. Asta e frumusețea. Am scris în Australia o carte în care se imbină obsesii australiene cu obsesii românești... Mă stimulează foarte tare că te poți adresa oricui de pe planetă. De aceea prefer să scriu în engleză. Nu pentru ca aș fi eu englez la suflet, dar e limba globalizării. Poți să fii foarte bine român și să simți românește și să suferi de toate obsesiile și idiosincraziile românești și să te exprimi într-o limbă de mare circulație, să încerci să treci dincolo de bariera noastră de limbă și de cultură și de spațiu mioritic încercând să răzbați către acest public global care poate fi oriunde. Proza pe care o scriu eu și mulți alți scriitori necesită un anumit grad de educație, dar ea poate fi întâlnită oriunde. Are caracter global: conține elemente, simboluri, mituri, structuri narrative care aparțin multor culturi.” Abordarea actului creator este pentru Anamaria Beligan, dincolo de o bucurie supremă, un bun prilej de a evoca mediul în care s-a format și care și-a pus o puternică amprentă asupra destinului său literar: „Unii dintre noi, că vor, că nu vor, au o predispoziție pentru a crea. Au nevoie să se exprime într-un limbaj artistic. Poate pentru că nu sunt în stare să-l folosească pe cel științific. Genetic, eu sunt predispusă spre așa ceva. Am și deschis ochii într-o

lume artistico-literară, atât prin tatăl meu, cât și prin mama mea, care a fost căsătorită cu dramaturgul Horia Lovinescu: teatru, literatură, cinema sunt sosul în care am crescut. Alții se jucau în parc, eu mă jucam în culisele teatrului. Toate astea intră în sistemul tău de determinare. Modul în care te exprimi - fotografie, cinematografie, pictură, scris, poezie - devine secundar. Când eram mică, desenam foarte mult. Pe la 7 ani am avut o perioadă când făceam poezii absurde în franceză ca să-mi necăjesc profesoara. Am făcut și balet. În diferite momente din viață am avut diferite forme de expresie. La un moment a fost cinema-ul, după aceea s-a întâmplat să se lipească scrisul de mine dintr-un fel de accident fericit al sorții, și acuma mă simt foarte bine cu el. Probabil că ține și de vârstă. Scrisul îți acordă mai multă libertate decât cinematograful, poți să te miști în timp mai ușor - fără bugete și fără echipe de filmare.”

Evocarea copilăriei petrecută în mediul artistic care i-a dat tot ce s-a putut da, presupune, desigur, conștientizarea bagajului cultural și artistic cu care a pătruns în societatea australiană, societate care îi provoacă mărturisiri de cu totul altă natură: „Odată ce am venit în Australia, soțul meu și cu mine, ca să câștigăm un ban, ca să trăim și să putem crește copiii, a trebuit să lucrăm în domeniile unde lucrează 99% din cinești: filme de reclamă, filme didactice, clipuri muzicale. Ca să faci un lungmetraj artistic trebuie să lupți vreo șapte ani și să strângi câteva milioane. Or, când ești nou venit într-o țară nu prea îți arde de așa ceva. Acum avem aparatele și tot ce ne trebuie ca să facem propriul nostru film independent. Și avem și un sistem de relații artistice care să ne permită acest lucru. Dar, între timp s-au strâns atâtea povești nespuse, încât nu am răbdare. Un film în care pui atâtea timp și atâtea energie ar exprima numai o fracțiune din tot ce s-a strâns în acești ani. Deci literatura îmi permite să exorcizez mult mai eficient și mai economic toți acești demoni. Fiecare nuvelă pe care am scris-o și romanele sunt de fapt filme. Sunt fericită să scot din mine ce s-a strâns în toți acești ani de neexprimare artistică.”

Indiferent dacă perioadele de tăcere ale scriitoarei sunt uneori prea lungi, totuși spiritul ei este mereu în inima cititorilor săi, oriunde s-ar afla pe mampamond, pentru că acest spirit ne dezvăluie, la fiecare apariție editorială, câte ceva din aventura miraculoasă a scrisului, aventură pe care Anamaria Beligan o acceptă cu bucuria temerarului pregătit să înfrunte toate greutățile ce îi ies în cale.

Note:

- 1 Beligan, Anamaria, *Windermere: Dragoste la a doua vedere*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2009, pag.27
- 2 Beligan, Anamaria, *Windermere: Dragoste la a doua vedere*, Editura Limes din Cluj Napoca, 2009, pag.91
- 3 Idem., pag.114
- 4 Beligan, Anamaria, *Windermere: Dragoste la a doua vedere*, Editura Limes din Cluj Napoca, 2009, pag.129
- 5 Idem., pag. 157

cartea străină

Civilizația gugustiucilor

Vianu Mureșan

„...la urma urmei, uneori e interesant să privești funduri goale: îți dau tot felul de idei, îți bate inima mai tare, nici nu simți cum trece vremea.”, Tatiana Tolstaia, *Zâtul*

Undeva, într-un orașel numit Fiodor-Kuzminsk după numele conducătorului suprem, își petrec viața trăgând chiulul de la muncă, jucând broasca și scuiându-se în cap de după gard gugustiucii. Ca să nu se plictisească prea tare, din când în când ies din izbele sărăcicioase, se iau la ciomăgeală, se-mbată cu cvas, must de cânepă ori hostopină și se afumă cu ruginț. Pentru divertisment își bat femeile și căinii, al căror mârăit de împotrivire face totul mai distractiv. Dacă cvasul e îndestulat și bun, extras din ouă negre, vâjâitul minții e atât de plăcut și fericirea atât de aprinsă încât pe loc îți vine să-ți arăți bărbăția. Ce dacă ești gugustiuc, și tu ai nevoie de comunicare corporală, și ție îți place răcoarea vânticelului adiind pe la cusături. Mai ales că de spălat nici vorbă, nu intră în obicei.

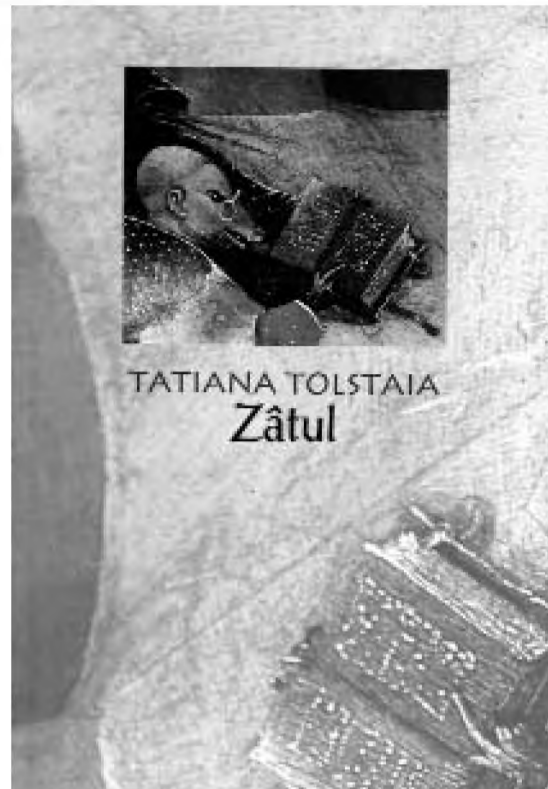
Istoria orașului este venerabilă și nu prea. Ar trebui să zicem că ea coboară adânc în antichitate, însă nu e așa. Istoria lui coboară adânc în modernitate. În urmă cu vreo două sute de ani aici se afla puternica și înfloritoare Moscova. A avut loc, însă, Prăpădul, ceva ca un război nuclear care a distrus mai în totalitate orașul, Rusia și Europa Occidentală. Cea mai mare parte a oamenilor au murit. Care nu au murit, din acel moment au început să îmbătrânească. Nu-i de mirare că întâlnim pe aici persoane de trei sute de ani ori chiar mai vârstnice. Dintre supraviețuitori, iarăși, o mare parte s-a ales cu anumite Urmări, adică mutații. Unii, precum Kudeiar Kudeiarici, capătă darul vederii prin întuneric, alții, precum Nikita Ivanici, pot aprinde focul suflând pur și simplu, fără nicio scânteie, ceea ce explică funcțiile pe care le vor ocupa în organizația „statului” gugustiucilor, Sanitar-general, respectiv Fochist-șef. Cei mai mulți dintre gugustiuci n-au niciun dar special. Ei și urmașii lor seamănă tot mai puțin cu oamenii pe măsură ce generațiile se înlocuiesc. Fie le crește păr peste tot ca la animale și devin patrupezi, Degenerații, fie le cresc urechi pe tot corpul, crește de cocoș brăzdându-le căpățânile rozalii în locul chicii, coadă, solzi, al treilea picior sau picioare de broască, labe de câine sau numai degetele cu unghii mereu puse pe zgrâptănit, două capete și altele pe care, cu timpul le vor socoti normale. Nimeni nu mai rămâne ori nu se mai naște om pur și simplu, situație mutual acceptată: „și eu sunt homo sapiens, cetățean și mutant, ca și dumneata. Ca și restul cetățenilor...” (Tatiana Tolstaia, *Zâtul*, ed. Curtea Veche, p. 65).

Pe scurt, gugustiucii sunt mutații care populează o regiune din fosta Moscova la mai bine de două sute de ani după Prăpăd. Nivelul lor de civilizație corespunde aproximativ Epocii de Piatră, unei post-istorii degradate, deși păstrează anumite reminiscențe și vestigii ale lumii moderne cum ar fi cartea „arhetipărită”, bibliotecă întregi cuprinzând clasicii literaturii, ai filosofiei și științei. Și mai au ceva, anume Supraviețuitorii cataclismului a căror memorie poartă încă luminile modernității rusești și europene, au nostalgia asfaltului, restaurantului, cafenelei, automobilului, telefonului, costumului croit și cămășii cu butoni, politiciii, afacerilor, conferințelor

internaționale, xeroxului, blugilor, teroriștilor, filmelor porno, proceselor de la Haga, reclamațiilor la ONU. Cărțile „arhetipărite” nu se citesc de către oricine. Este interzisă deținerea lor. Ba sunt considerate de către marea parte a populației obiecte radioactive, transmițătoare ale unor boli mortale. Numai șeful statului, Mârzacul Suprem Fiodor Kuzmici are acces la cărți și câțiva dintre funcționarii puterii, mârzacii mai mici.

Marele Mârzac, un dictator luminat, conduce societatea prin metode verificate de istorie: menținerea ignoranței, limitarea resurselor alimentare, obligativitatea muncii pentru stat cu program zilnic, teroare, cultul personalității, întreținut, desigur, cu mijloace rudimentare. Imaginea lui este divinizată și transmisă poporului ca atare pe calea acelor narațiuni mistificatoare specifice mediilor de ignoranță absolută. Poporul îl crede zeu, considerând că el a inventat roata, focul, pârghia, olăritul, bucătăria, vânătoarea, ceasul solar, cuietele, cobilița, socotitul, alfabetul, scrierea și cărțile. Societatea este condusă prin decrete regulate privind obligațiile și libertățile cetățenilor, pe care aceștia le respectă cu sfințenie. Nimic din viața lor publică nu este la voia întâmplării. Decretele sunt scrise de el și multiplicare de copiatori pe coajă subțire de mesteacăn, iar apoi citite în public. Toate încep cu o formulă protocolară de acest fel: „Eu, Fiodor Kuzmici Kablukov, slăvit fie-mi numele, Mârzac Suprem, mulți ani să trăiesc, Secletar, Academist și Erou, Navigator și Tâmplar, în guja mea neîntreruptă față de popor, decretez...”. Departe de modelul unui dictator feroce, mârzacul este, în fapt, un găgălice nu mai mare de-un cot, fără picioare, cu labele ca două palme mari crescute direct sub cap, pe care în aparițiile lui publice câte-o gugustiucă mai atractivă îl ține în poală pentru a-și rosti discursul. Marea lui pasiune este literatura. Compune într-una, mai ales poezie. În mod curios, producțiile geniului său proteic sunt tocmai poemele clasicilor ruși – Pușkin, Blok, Mandelștam, Pasternak, Polanski, Tintcev, Krandievskaja – dar puținii știu asta. Foarte puținii care apucaseră să trăiască în Rusia de dinaintea Prăpădului. Mult din ceea ce compune nu prea e pe-ntelesul gugustiucilor, deoarece vorbește despre pasiuni, fapte și ființe cu care aceștia n-au avut contact niciodată. O lume minunată, la care ei visează transfigurați: femei elegante cu bucle aurii și rochii foșnitoare, dansând prin saloane sau căzând în brațele pătimase ale vreunui cavaler, îndrăgostiți romantici, eroi luptători, împărați, prinți și prințese, sănii zburând trase de cai în feeria nopților cu lună. În fine, o lume de basm. Dar Mârzacul mai compune și texte oarecum sofisticate, câte un Schopenhauer în care se-mptomolesc definitiv mințile grosolane ale gugustiucilor. Pentru geniul lui creator lumea îl consideră un zeu, iar el nu vrea să dezamăgească. Se poartă ca atare. În ignoranța ei absolută, populația gugustiucă trăiește într-un servilism superstițios și temător. Marele păcat împotriva orânduirii, marea culpă este „gândirea personală”, ceea ce înseamnă fie pomenirea civilizației umane dispărute, fie gesturi și atitudini care amintesc de comportamentul uman.

Înimoși cum i-a lăsat marea mutație, gugustiucii se consacră cu plăcere jocurilor de societate. După o seară lungă de iarnă, după o cină copioasă cu șoricea coptă în jar, șoricea marinată și șoricea pastramă, pe când matele li se răcolesc și le vine să verse de atâta ghiftuală, storc ne-ntârziat câte-o ciutură de cvas și se pun pe jucate. Nu înainte de a trage

TATIANA TOLSTAIA
Zâtul

câteva țigări de ruginț pentru binedisponerea minții și-a inimii. Bărbați și femei laolaltă, căci ei nu discriminează, sunt moderni. Preferatele lor sunt broasca și de-a sufocatul. Broasca e cam așa. Mai întâi se sting opaițele și lumânările de său în izbă. Se lasă întunericul. Lumea stă răsfirată prin casă în toate colțurile. Un gugustiuc se suie pe încălzitoare, care de obicei e foarte înaltă, și, de-acolo de sus caută să țintească, sărind, pe careva dintre cei prezenți. Uneori îl nimerește, dă peste el izbindu-l de pământ, mai-mai să-l nimuricească. Se bate-n palme, se grohăie, se dă cu pumni-n pereți, se behăie stacato, se rade până la lacrimi. Uneori, de atâta răs pe gugustiuc îl rupe cufureala, dar nu-i bai, câmpia înzăpezită e mare, se ușurează în pace și revine la joc. Mai săltăreț, mai poznaș. Dar nu nimerește întotdeauna, sărind de pe sobă, pe cineva. Câteodată, ocolit de noroc, se izbește cu capul de un scaun, de un colț de masă, leșină sau își scoate un ochi. Care, pentru a nu se risipi-n vânt e înhățat rapid de mătă. Mătă vede bine și pe-ntuneric, pe când ochiul scos nu mai vede atât de bine încât să se ascundă de ea, și nici nu-i atât de iute de picior. Fază la care, în hohote dezlănțuite, gugustiucii se distrează înnebuniți de plăcere. Desigur, rolurile se rotesc și fiecăruia îi vine rândul să-și rupă o mână, să-și mute falca, să-și piardă și celălalt ochi, rămas de la jocul anterior, dar asta nu are darul de-a întrista nicidecum societatea ori de a-i potoli antrenul. De-a sufocatul, în schimb, e un joc mai sec. Apucă unul o pernă și culcă pe cineva la pământ căutând să-l sufoce în uralele și chiotele asistenței încinse ce-și manifestă zăpăceala tropotind din păslari. Victima se zbate deznădăjduită, dă din mâini și din picioare, încearcă să scape. Dacă e mai forțoasă, rezistă asaltului, scapă cu viață. Dacă nu, dă în primire sufocată. Gugustiucii se distrează și de una, și de cealaltă. Râd grozav și de cel viu, și de cel mort, de primul c-a fost norocos, de celălalt c-a fost tont. Așa petrece, într-un răs și-o voioșie seara gugustiucului.

Economia este reglată impecabil. Populația primește mâncare de la stat pe cartelă, iar leafa unui lucrător, după ce sunt achitate toate impozitele, aproape că ar ajunge pentru o masă la cantina publică. În rest, se descurcă fiecare. Șoarecele este mâncarea de zi cu zi precum și moneda de schimb. În lipsa banilor, poți lua din piață aproape orice



produs pe șoareci. Chiar și unele cărți, reviste de pe vremea oamenilor, inclusiv Playboy în răsfoitul căreia trupul guguștiucului e apucat de tremurătură, ce nu poate fi stămpărată decât în joaca de-a țapul cu vecina – ce pământare feng-shui ingenioasă! – ori prin îndesarea sloilor de la streășină în nădragi. Acele izbe în care roiesc șoarecii sunt binecuvântate. Rosul podelei de către șoriceii este tic-tacul înduioșător al nopților. Pentru că e atât de gingaș și prietenos, șoarecele se mănâncă în toate felurile: copt la cuptor, prăjit, supă, marinat. Dacă îl condimentezi cu viermoloii ai un ospăț de zile mari. Și la astfel de ospăț nu este pe lume mai bun desert decât foculendri. Ce e foculendri? Un soi de curmală radioactivă care crește doar în anumite păduri de spiripin și trebuie culeasă noaptea, în tăcere, când se aprinde ca biluțele de foc. Dacă cumva te aude, dă de știre numaidecât celorlalți foculendri și se pun pe țipate până te scot din minți. Nu-i de glumă cu ei. O femeie pofcioasă a mâncat nu demult o tavă de foculendri și, după ce s-a zbatut în chinurile morții umflându-se ca o bășică neagră, pur și simplu a crăpat, surprinzând nasurile guguștiucilor cu duhori dintre cele mai parșive. Dar dacă-i mănânci cu moderație nu se întâmplă nimic rău. Decât că-ți tot vine să mai mănânci pentru că-s al naibii de gustoși.

Ca să culegi foculendri, trebuie totuși să te duci în pădure, ceea ce e riscant. Poate te prinde zătul. Nu l-a văzut nimeni, dar tuturor le e frică de el. E marea spaimă a lumii. Bântuie înfometat prin nopțile și gândurile tuturor: „Se vaieță ca și cum ceva nu i-ar ajunge, ca și cum n-ar putea trăi dacă n-ar bea suflet de ființă vie, ca și cum n-ar avea liniște și foamea i-ar răsuca măruntaiele, dă din capul lui invizibil, își întinde ghearele nevăzute, zgârâind cu ele aerul nopții, și plescăie din buzele tlămânde, căutând o ceafă caldă de om s-o sfășie, să-i bea conținutul, să înghită ceva viu... Dă din cap și adulmecă, simte mirosul, sare de pe crengi și poamește, plângând și jeluindu-se: Zî-hiit! Zî-hi-hiit!” (p. 150) Pentru că nu-l vom găsi în niciun bestiar, ar trebui să considerăm că zătul e o fiară mitică inventată de Tatiana Tolstaia pentru a oferi un corespondent „real” temerilor și angoaselor existențiale ale guguștiucilor, dacă nu cumva, mai mult decât asta, el joacă și ca agent simbolic al istoriei. Poate fi închipuit de oricine în felul cel mai potrivit fricii lui, fără ca prin asta să-l captureze într-o formă. Zătul e metafora spaimei și nesiguranței guguștiucului în fața vieții, demonul lui. Talentul scriitoarei de-a inventa creaturi bizare este nemaipomenit în această carte. Pe lângă zît mai găsim și vârcolacul-copacilor, dar și splendida Pasăre-Printeasă cu față de femeie, pene albe imaculate și coadă lungă dantelată, care, de drag de sine „își răsucesce capul în toate părțile, se tot admiră singură și se tot sărută singură peste tot.” (p. 55). Hrana ei, visele sublime ale guguștiucilor.

Benedikt Karpici, personajul prin ochii căruia vede Tatiana Tolstaia lumea guguștiucilor, are o relație aproape pasională cu șoriceii tocmai pentru că sunt atât de drăguți. De la moartea mamei lui, rămas singur în izbă cu cine să se ntrețină noaptea? Îi hrănește, luându-și uneori de la gură, grăiește cu ei, îi ascultă ronțind podelele în nopți cu lună plină când nu prea are somn și, cumva, îl încălzește la inimă să nu se știe chiar izolat. Înțelegători cu nevoile omului, desigur, șoriceii se lasă prinși. Șoricelul din oală și rugințul din cămară sunt toată zestrea guguștiucului. Are ce mânca și ce fuma. Într-o noapte binecuvântată Benedikt a prins din propria casă vreo două sute de șoareci. I-a făcut fain-frumos legături, mai mărișoare, mai mici, prețuindu-i oarecum ca și băncuțele, și a doua zi s-a dus în târg și a luat pe ei câteva cărți „arhetipărite” și mâncare aleasă – pastramă, iepure, brânză, ciuperci – pentru

două săptămâni. Ba și-a permis și moftul să plătească o slugă ca să-i transporte tarul acasă, el mergând în urmă-i cu mâinile la spate fluierând ca un boier, sperând să-l vadă vecinii de după gard și să-l invidieze. Bineînțeles că sluga a-nceart să-l fure, să fugă cu mâncarea, căci în societatea guguștiucilor toți fură, aceasta fiind redistribuirea elementară a proprietății private: „...fură ei de la mine, eu mă supăr și fur și eu de la ei, fură de la alții, fură și alții de la ei, ca într-un cerc, una peste alta se face dreptate. Toți fură, dar până la urmă tot cu cei al lor se aleg.” (p. 76)

Pentru că știe să scrie și să citească, meseria lui Benedikt este aceea de copist. Stă zi de zi în Izba de Lucru și copiază pe foiță de mesteacăn decretule și compozițiile Mârzacului Suprem. Și el, ca și ceilalți guguștiuci sunt convinși că textele lui Fiodor Kuzmici sunt originale. Norocul lui că mai învață, cu un drum, literatură și filosofie. Cum societatea guguștiucă activă lucrează zilnic în aceeași hală de valma, se întâmplă și lui Benedikt să-i luncce privirile pe coșta bălaie a unei camarade sfelnice. Cine alta ar putea fi ea decât Olenka-suflețel, frumoasa orașului? Fiica Sanitarului-șef, Kudeiar Kudeiarici. Frumusețe de vis, maniere pudice. De emoție, codița lui Benedikt se zbate de lavița pe care lucra la copiat. Cum altfel, are și el o Urmare, ca tot guguștiucul, de care, cu tristețe, într-o bună zi se va despărți, ciuntac fiindu-i chiar bătrânul Nikita Ivanici. De-atunci „parcă îi rămăsese fundul ofan și Benedikt petrecea din ochi fiecare coadă care îi apărea în cale, fie ea de capră, de pasăre, de câine ori de șoarece” (p. 166). Considerând că a venit vremea să se însoare, purcede și el la pețit. Părinții fetei, plăcut impresionați, văzându-l intelectual, deși sărac, își dau consimțământul. Familie, în sfârșit, împlinită. În euforia celebrării familia fetei toacă cu ghearele un rând de podele. Bineînțeles că toți au labe de câine.

Viața de familie este pentru Benedikt raiul pe pământ. Pentru o vreme. Soacra lui, obeză, îl ghiftuia într-una cu părjoale împănate cu ciuperci, jumări, piure de napi, tăiței dați prin nucă, prăjiturele aromate, șarlote, blințele și alte bunătăți, după care, mereu dornică, Olenka îl solicita în culcuș cu voce galeșă: „Vino-ncoa’, Benedikt, să ne iubim! ... Uite, mă mănâncă, mă mănâncă!” (p. 170). Mâncării ei nelecuite soțul îi răspunde cu tot mai slab avânt, tot mai trist de la o vreme. Noroc cu sluga lui, degeneratul Teteria care-i servea de căraș și care stătea în grajd cu ceilalți Degenerați – mâncând fân, jucând cărți, îmbrâncindu-se, cherchelindu-se și înjurându-și stăpânii –, că s-a dovedit de la o vreme sensibil la farmecele Olenkăi, ajutor de nădejde și în situațiile conjugale. Chiar dacă, evident, nu i-ai cerut ajutorul. Îți ia nevasta, prevenitor, poate.

În casa socrului Benedikt găsește, totuși, paradisul. Acesta, mârzac cu o funcție importantă în stat, are o bibliotecă imensă, clasici ai culturii ruse și europene. Sute, poate mii de volume „arhetipărite”, în care tânărul se adâncește uitând de soție, de familie, de masă și de obligații. Uitând de toată lumea, până când termină cititul tuturor cărților. Atunci îl apucă tristețea. Nu-și mai poate imagina viața fără cărți noi, nu mai vrea să trăiască fără a avea de citit. Pentru că: „Tu, Carte! Numai tu nu înșeli, nu lovești, nu superi, nu părăsești! Ești liniștită, dar râzi, țipi, cânti; ești supusă, dar uimești, ațâți, ademenești; ești mică, dar în tine sunt popoare fără număr; un pumn de litere, dar, dacă vrei, zăpăcești pe oricine, îl învârti cum vrei, îl încurci, faci lacrimile să țâșnească, tai răsullarea, sufletul întreg nu e decât o pânză ce llutură în vânt, face valuri, dă din aripi!” (p. 208). Dă de originalele poezilor ruși pe care îi copiază Mârzacul Suprem și înțelege, de fapt, ce se întâmplă. Toți acei poeți, gânditori și savanți care au scris cărțile citite de el

nu mai sunt, au dispărut de mult, iar Fiodor Kuzmici le-a preluat moștenirea, arogându-și creația lor. E un mic șarlatan manipulator, nimic mai mult.

Funcția de Sanitar-șef a lui Kudeiarici presupune, de fapt, descinderea inopinată în miez de noapte prin câte-o izbă, unde, costumat în pelerina roșie și mascat, înarmat cu un cârlig înspăimântător imobiliza guguștiucul agățându-l de gât, după care scotea prin casă pentru a-i lua cărțile, dacă, desigur, le avea ascunse pe undeva. Din astfel de acțiuni și-a completat el biblioteca personală. Ginerile, inițiat în infama operațiune, îi va sta alături în câteva rânduri, tot mai ahtiat după cărți noi. Neîndemânic, pe la începutul operațiunilor comune, Benedikt omoară cu cârligul un guguștiuc. Greșeală de începător peste care, după câteva urme de căință va trece ușor. Viața guguștiucului n-are niciun preț, dă-l în mâsa. Desigur, a celuilalt guguștiuc. Află de la socrul său că micul dictator deține o bibliotecă enormă, cărți pe care nu le-ai isprăvi chiar dacă n-ai face altceva decât să citești o viață întreagă. E hotărât, din acel moment, să facă orice pentru a ajunge la ele. Împreună cu socrul său, nici nu e nevoie de mai mult pentru că gărzile Mârzacului Suprem sunt veșnic bete, vor da în curând lovitura de stat, scăpând de Fiodor Kuzmici ușor, ca de-un șoarece al cărui chițcăit neputincios se stinge la urechea uci-gașilor, ale cărui priviri se întunecă lin pe cotoarele incunabilelor. Începe o nouă eră: „De astăzi înainte și în vecii vecilor orașul se va numi Kudeiar-Kudeiarinsk.” (p. 279)

Însă acei veci ai vecilor au fost scurți. Degeneratul Teteria, el însuși un supraviețuitor al Prăpădului, știa că orașul lor stă pe niște benzinării uriașe din vechea Moscova. Găsește de cuviință să se facă util dictatorului Kudeiarici – care îl reabilitase ca bucătar în propria casă, închizând ochii la faptul că ajunsese amantul fiicei sale, Olenka – cu ocazia unei condamnări la moarte. Pentru a curma orice dizidență din partea Supraviețuitorilor, noul dictator decide să scape de Nikita Ivanici, bătrânul Fochist-șef care avusese inițiativa revoluționară a amplasării de idoli votivi. Un astfel de idol, așezat la o răscruce importantă a fost bustul poetului Pușkin, care „a fost și este totul pentru noi”. Cioplirea lui în lemn îi aparținuse de fapt lui Benedikt, lucrare de dinaintea căsătoriei ce l-a transformat într-un mârzac. Execuția bătrânului a fost programată să aibă loc în cadrul unei ceremonii publice la care ia parte toată suflarea orașului. După ce a fost legat de idolul lui Pușkin, pentru ca spectacolul morții lui Nikita Ivanici să fie mai exemplar, corpul acestuia a fost uns cu benzină, extrasă în cantități impresionante de către Teteria din vechile depozite. În stângăcia lui criminală acesta a risipit-o peste tot: pe ulițe, prin piețe, peste mulțimea adunată la eveniment care, bineînțeles, nu știa ce e cea apă cu miros iute în care se străvedeau culorile curcubeului. Cu ultimul lui gest de fochist, bătrânul Ivanici răsuflă un fuor de bobotaie peste întreaga adunare, cuprinsă îndată și mistuită de flăcări. Ca un șir de mărgelă se înălțau în explozie izbele și benzinăriile umplând peisajul cu aurore nimicitoare. Așa s-a suit la ceruri, preschimbată în flăcări și fum civilizația guguștiucilor.

Dar nu și Nikita Ivanici. De el nu s-a atins focul pentru că, în fapt, îi era stăpân. „S-a sfârșit viața ... începem alta!” (p. 299), a rostit el sibilin cu privirile pierdute peste scrumul orașului, ștergându-și fața de funigei. Deși nu prea mai era cine să-l vadă, i-a fost jenă să pornească în noua viață cu trupul gol.

istorie literară

Un „misionar al artei noi”: Marcel Iancu (I)

Ion Pop

Pictorul-arhitect Marcel Iancu (1895-1984) a fost dintre cei care au văzut născându-se, la începutul primului deceniu al secolului XX, o mișcare literară și artistică ce urma să răstoarne în scurt timp codurile tradiționale ale creației și să-i împingă spre noi aventuri pe „moderniștii” primului val care erau, în spațiul poetic românesc, simbolistii. Istoria presei literare românești îi reține printre fondatorii, încă adolescenți, ai revistei *Simbolul*, apărută, cu cele doar patru numere ale sale, în 1912, pe când tânărul ucenic al pictorului Iosif Iser avea abia șaptesprezece ani. Alături de el se aflau camarazi de liceu de aceeași vârstă, precum Ion Iovanaki (Ion Vinea) născut și el în 1895, sau cel care semna versuri sub pseudonimul S. Samyro (Samuel Rosenstock), - viitorul Tristan Tzara - ca și un Adrian Maniu, ceva mai „matur”, adică spiritele cele mai nonconformiste ale momentului, care anunțau deja o semnificativă distanțare față de convențiile limbajului simbolist, care va crește foarte repede în următorii doi-trei ani până la a indica sfidări „avangardiste”. Fără să fie el însuși scriitor, tânărul Iancu ilustra, doar, poemele celorlalți, însă într-un spirit confratern care arăta o sensibilitate atentă la tendințele novatoare. Prieten cu Vinea și cu Tzara (care-i dedică și-i vor dedica poeme), el a știut să se impregneze de toată această atmosferă întreținută de micile și efemerele publicații post-simboliste și „moderniste” (precum *Insula*, *Noua revistă română*, *Versuri și proză*, *Fronța*, *Chemarea* ș. a.) făcând ecou și la ceea ce se petrecea în marile centre culturale europene și din ce în ce mai puțin dispuse să asculte vocile „înțelepciunii” predicate de credincioșii Tradiției cu majusculă. În orice caz, el nu putea fi străin de ceea ce excita interesul intelectual al tinerilor săi confrăți tot mai nesupuși și frondeuri, în așa măsură încât, în momentul când va evoca starea sa de spirit din acea vreme, va putea s-o califice drept „revoluționară”, - cum ne reamintește într-un foarte dens studiu

Geo Șerban, care trimite la interviurile acordate de Marcel Iancu în 1933 și 1934 revistelor *Rampa* și *Facla*, unde el vorbește despre „o generație devorată de ambiții, printre care aceea de a se libera de veșnica sclavie a imitațiilor parisiene de bonton... orientată spre revoltă”, iar despre întemeietorii *Simbolului* ca despre niște „pionieri ai erei revoluționare în arta românească”¹. Faptul că îl găsim, așadar, alături de Tristan Tzara pe vremea studiilor sale la școala Politehnică din Zürich, printre alți întemeietori, de data aceasta ai mișcării Dada, în februarie 1916, nu poate surprinde: nu e decât o prelungire, în mediu internațional, mult mai puternic și mai reverberant, a unei revolte deja amorțite la București. Iar istoricii dadaismului nu uită să accentueze - cum o face, de exemplu, Marc Dachy în cartea sa *Dada și dadaismele* - asupra „activității proteiforme a lui Iancu (care contribuie într-o mare măsură la imaginea mișcării Dada la Zürich”, nu numai ca plastician, ilustrator al culegerii inaugurale a colecției Dada, *Prima aventură cerească a D-lui Antipyrine* semnată de Tzara (1916), ci și ca autor de gravuri în paginile revistei Dada, de măști „primitive” pentru spectacolele zgomotoase de la Cabaretul Voltaire și ca actor al „poemelor pe mai multe voci” sau cântăret, în același spațiu.²

Se știe bine, de asemenea, care a fost evoluția relațiilor lui Iancu cu Tzara și cu dadaismul: spirit mai degrabă pozitiv și constructiv, Iancu se satură destul de repede de aspectul de frondă spectaculară și de „scandal” al mișcării Dada, în așa măsură încât, în 1919, formează împreună cu Hans Arp, Hans Richter, Viking Eggeling, grupul disident al „artiștilor radicali”, atras mai curând de programul constructivist. O mărturisire târzie a sa, datând din 1953, explică această ruptură în termeni următori: „Deja o lume ne despărțea de poezii dada, care continuau trambulină a tendințelor artistice innoitoare și un spațiu unde urmau să se încrucișeze toate marile direcții ale avangardei europene, într-un spirit de deschidere spre „sinteza modernă”, dominată - e-adevărat - începând din

Va fi o întoarcere (în 1922) ce poate fi calificată ca decisivă în mai multe privințe pentru soarta avangardei românești care, în ciuda bogateilor promisiuni din anii 1913-1915, nu reușise să se exprime ca mișcare cristalizată în jurul unui program bine definit. Regăsindu-l la București pe prietenul Ion Vinea, cu care menținuse relații strânse în anii de la Zürich și de la Paris, au putut lansa împreună (li s-a alăturat și Jacques G. Costin) revista *Contimporanul* (1922-1932), care va fi adevărata trambulină a tendințelor artistice innoitoare și un spațiu unde urmau să se încrucișeze toate marile direcții ale avangardei europene, într-un spirit de deschidere spre „sinteza modernă”, dominată - e-adevărat - începând din



Marcel Iancu

Autoportret

1924, de ideologia artistică constructivistă. Texte evocând cubismul stau alături aici de producțiile futuriste (italiene, rusești), expresioniste, suprarealiste și, mai ales, luările de poziție ale câtorva mari nume ale constructivismului european, de la Hans Richter și Herwarth Walden la Theo van Doesburg și Viking Eggeling, fără a-i uita pe tinerii poeți și plasticieni români moderniști.

Cum s-a remarcat adesea, rolul lui Marcel Iancu în această acțiune de adunare a forțelor artistice revoluționare a fost esențial, date fiind legăturile sale cu mediile avangardei europene, și el găsea în prietenul său, poetul, un perfect colaborator, mare cunoscător de literatură și artă nouă, om cu gust estetic verificat și având de asemenea o importantă experiență de ziarist. Îi reunea, pe de altă parte, dincolo de o curiozitate intelectuală foarte vie, un anumit scepticism în privința exceselor de care dăuseră dovadă dadaistii: decepția finală a lui Marcel Iancu venea în întâmpinarea unei neîncrederi pe care Vinea o exprimase aproape de la începutul mișcării în corespondența sa cu aer clovnesc întreținută cu Tristan Tzara și cu Iancu, din perioada 1916-1921⁴, în care „fumisteriile” prietenilor săi nu păreau să depășească pentru el nivelul unui spectacol amuzant. În 1920, el va califica de altfel mișcarea Dada drept o „atitudine sfârșită”.⁵

În orice caz, în acea epocă de după război, spiritul larg comprehensiv, orinatat spre o nouă construcție culturală, ai cărei promotori Iancu și Vinea voiau să fie, se adevăra a fi cel mai potrivit: România anilor '20 se afla la o cotitură a istoriei și civilizației sale pe cale de a se transforma în mod radical și să se alăture „ritmului vremii”. Acest fapt explică și de ce tocmai constructivismul (chiar dacă programul lui apare cumva „contaminat”, pe teren românesc, de idei futuriste sau de altă culoare) s-a afirmat ca primă doctrină coerentă a avangardei românești, mai ales odată cu *Manifestul activist către tinerime*, lansat de Ion Vinea (fără să-l semneze) în numărul 46 al revistei *Contimporanul*, din mai 1924. Un „constructivist” ca Marcel Iancu era deci, în acel moment, nu numai fermentul necesar, ci, s-ar putea spune, un adevărat purtător de cuvânt al acestui „spirit al epocii”, atât de des invocat de militanții modernității românești. Foarte tânărul poet și teoretician



Aria Komianou

Compoziție 84 (1978)



al avangardei, Ilarie Voronca, avea dreptate să spună, tocmai în legătură cu Marcel Iancu, că „sensibilitatea vremii își făurea ea însăși purtătorii ei de cuvânt” și că numele artistului „înseamnă o cotitură a unei epoci, o desăvârșire a artei.”⁶

În publicațiile românești de avangardă, Marcel Iancu n-a scris, desigur, texte privind direct faptul literar. Arhitect și pictor, el era în mod firesc interesat de transformările revoluționare pe care le suferea lumea artelor plastice și pe care el le voia fructificate și în spațiul românesc. Dar, ca principal reprezentant al constructivismului la noi, urmat nu peste multă vreme de un alt pictor, M. H. Maxy, format și el la școala constructivist-abstracționistă (fost elev, la Berlin, al lui Arthur Segal), Iancu a avut cu siguranță o influență profundă asupra scriitorilor momentului și a literaturii pe cale de a se face, începând cu Ion Vinea, pentru a sfârși cu cei mai tineri, Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu (Stephan Roll), Mihail Cosma, Ion Călugăru, F. Brunea. Prezența, mai ales datorită lui, a câtorva personalități de prim plan ale avangardei internaționale în *Contimporanul* sau *Punct*, ca și propriile luări de poziție au lăsat urme evidente într-o ambianță culturală în care literatura și artele trăiau într-o perfectă simbioză și osmoză: poezii colaboratori ai *Contimporanului* și, încă mai mult, cei de la *75 H.P.* (1924), *Punct* (1924-1925), *Integral* (1925-1928) se exprimau adesea asupra problemelor artelor plastice, în numele unei solidarități a tuturor limbajelor modernității. În ce privește constructivismul, ca prim program încheiat al avangardei literare românești, trebuie adăugat imediat că manifestele sale poetice vor face mereu apel la modelul constructivismului/ abstracționismului plastic, așa cum era ilustrat de pictură, sculptură sau arhitectură, într-un efort de echivalare și chiar de contopire a domeniilor.

Or, marele exemplu, dinspre constructivismul plastic, era oferit în acea vreme în primul rând de Marcel Iancu, în numeroase articole publicate în deosebi între 1923-1927, în *Contimporanul* și *Punct*. Încă în 1922 (numărul 4, din 24 iunie), un articol nesemnat, *Note de pictură*, dar care nu poate aparține decât lui Marcel Iancu, se referă de o manieră semnificativă la „abstracționism”, văzut în legătură cu cubismul, dar și cu romantismul, impresionismul și expresionismul, într-o tradiție

modernă ce militează pentru o „interpretare cât mai liberă cu putință a alcătuirii lumii” și remarcând că „neglijează modelul, aspectele naturii, vecile pretexte de pictură. El nu mai este interpretarea lumii din afară și nici nu mai caută în ea un punct de sprijin. Este lăuntric și personal. El pleacă de la linie și de la culoare ca valori absolute...”⁷ Urmat, în același sens, de texte ale lui Théo van Doesburg (care, pronunțându-se *Contra artiștilor imitatori*, definește opera de artă ca „obiect independent real” și „expresie colectivă, prin organizare și disciplină, a mijloacelor plastice, spre o unitate reală”⁸) și ale lui Hans Richter, care prezintă constructivismul sub semnul unei „voințe de ordine spirituală”, împotriva misterului și a obscurității romantice,⁹ Marcel Iancu revine cu câteva succinte *Însemnări de artă*, în care putem citi, într-un fel de breviar, că: „Frumosul în artă este o prejudecată”, că trebuie să facem deosebire între „artist-artizan-artificiu”, că „arta copiilor, arta populară, arta psihopaților, a popoarelor primitive, sunt artele cele mai vii, fiind din adâncimi organice, fără cultura frumosului”, sau că „artele populare (sunt) cele mai puternice exemple de standard ale sensibilității.”¹⁰

Or, esențialul acestor idei va putea fi regăsit nu peste multă vreme în *Manifestul activist către tinerime* al lui Ion Vinea, în numărul 46 al *Contimporanului*, care, negând cu o vehemență dadaisto-fururistă Arta cu majusculă („Jos Arta, căci s-a prostituat!... Să ne ucidem morții!”), afirmă, pe de altă parte, și o voință de înnoire ce trimite la nucleul viziunii constructivist-abstracționiste, adaptate spațiului literar: „VREM: minunea cuvântului nou și plin în sine; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse.” Ceea ce abstracționistii (inclusiv Marcel Iancu) le cereau artelor plastice se vrea aplicat la arta cuvântului, în aceeași opoziție cu natura: noul univers creat de cuvânt e văzut ca lume autonomă, independentă de orice exterioritate, trăind în sine și pentru sine; depășirea „vârstei infantile și imitative a artei” rămâne valabilă și pentru verbul poetic. Respingerea romanului psihologic, a „anecdotei” și a „nuvelei sentimentale”, ce trebuiau înlocuite, toate, cu „reportajul”, subliniază încă o dată refuzul „modelelor” reale, exterioare sau subiective, și opțiunea pentru aceeași plenitudine a unui cuvânt oarecum substanțializat, asimilabil culorilor și liniilor „pure” din pictură. Această simetrie nu

întârzie să apară în alte rânduri ale *Manifestului activist*: „Vrem artele plastice libere de orice sentimentalism, literatură și anecdotă, expresie a formelor și culorilor pure în raport cu ele însele”... Însă ecoul cel mai direct al sugestiilor lui Marcel Iancu se face auzit ceva mai departe, către sfârșitul *Manifestului*, care vorbește despre voința de „simplificare a procedeelelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesăturile românești etc.)”.

Note:

¹ Geo Șerban, *Vases communicants*, în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1994, p. 139.

² Marc Dachy, *Dada et les dadaïsmes*, Ed. Gallimard, Paris, 1994, p. 91-94.

³ Cf. Ion Vinea-Tristan Tzara, *Correspondență prezentată de Henri Béhar*, în *Manuscriptum*, nr. 2, 1981, p. 162-163.

⁴ Henri Béhar, în *Manuscriptum*, nr. 1, 1981, p. 161.

⁵ Ion Vinea, *Atitudine sfârșită*, în *Adevărul*, XXXIV, nr. 11433, 3 august 1921.

⁶ Ilarie Voronca, *Marcel Iancu*, în *Punct*, nr. 5, 1924.

⁷ M. Iancu, *Note de pictură*, în *Contimporanul*, loc. cit.

⁸ Théo Van Doesburg, *Contra artiștilor imitatori*, în *Contimporanul*, nr. 34, 10 martie 1923.

⁹ Hans Richter, *Constructivismul*, în *Contimporanul*, nr. 37-38, 7 aprilie 1923.

¹⁰ M. Iancu, *Însemnări de artă*, în *Contimporanul*, nr. 78, 1 ianuarie 1929.



Aria Komianou

Compoziție 549 (2004)

Ionescu în Spania

Ovidiu Pecican

Evenimentul apariției unui expert în istoria literaturii române departe de România și fără a avea vreo legătură de familie la Dunăre și Carpați nu este unul frecvent și ține, fără îndoială, de un noroc istoric. Mariano Martín Rodríguez, spaniol îndrăgostit de misterele noastre literare ca urmare a unui curs universitar cu iz exotic, a pășit, condus de un instinct sigur, în direcția dramaturgiei lui E. Ionescu, cu un interes particular – și neortodox – pentru începuturile literare ale academicianului francez. Celebrat în întreaga lume pentru contribuția lui postbelică la dezvoltarea teatrului absurdului, Ionescu a fost însă, inițial, Ionescu, un tânăr scriitor iconoclast din România interbelică. Exact aceste începuturi, mai puțin notorii în lumea largă, l-au interesat pe Mariano Martín Rodríguez, și pe bună dreptate. Ele vădesc nu doar trăsături deja bine conturate ale celui care urma să fie scriitorul, ci și altele, ale căror urmări nu s-au mai produs, rămânând strălucitoare promisiuni de junete neduse mai departe.

Interesul pentru partea rămasă în penumbră a carierei eclatante a unui monstru sacru merge în cazul lui Mariano Martín Rodríguez mână în mână cu propria activitate bifațată. Lucrând în timpul zilei la Bruxelles, în ambianța instituțională a birocrăției comunitare, el își petrece restul timpului, serile și nopțile, în exerciții de acribie, consumându-și concediile prin arhive și biblioteci. Adevăratul început al valorizării editoriale a cercărilor lui l-a constituit o ediție alcătuită în 2008; bilingvă, ambientată printr-un text propriu menit să pună în valoare cât mai deplin laboratorul ionescian: Eugene Ionescu, *Destellos y teatro. El trébol de cuatro hojas/ Sclipiri și teatru. Trifoiul cu patru foi* (Madrid, Ed. Espiral, 2008, 304 p.). Desprins din acest context onorant, câtă vreme Mariano Martín Rodríguez readucea la lumină pagini uitate din ciclul *Sclipirilor* – parțial valorificate în România într-un număr al revistei clujene *Apostrof* –, studiul introductiv urma să devină, în traducere românească, o carte de sine stătătoare, marcând intrarea în scenă a specialistului în patria originală a celui analizat tocmai într-un an jubiliar. *Ionescu înainte de La Cantatrice chauve. Opera absurdă românească* (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, 152 p.) este, probabil, în acest moment, cea mai bună analiză a lui Ionescu dinaintea de Ionescu.

Urmând, pe de altă parte, calea deschisă de Ionescu însuși, atunci când și-a publicat în traducere târzie, la Paris, *Hugoliada*, Mariano Martín Rodríguez a alcătuit o ediție bilingvă – în spaniolă și română – a aceluiași text (de astă dată însoțit însă de un amplu și impecabil studiu introductiv, ca și de prefețele edițiilor franceză și italiană). Apărută în 2009, în Ed. Langre, în colecția Bilingues de Base (cu nr. 17), conținând 240 de pagini, ediția la care mă refer face un serviciu a cărui importanță trebuie subliniată cu fermitate publicului interesat de integralitatea unei opere de excepție și de ebuliția juvenilă a autorului, internaționalizând – în prezența textului original – proiectul de biografie a lui Victor Hugo prin care scriitorul încerca, în anii săi românești, să demoleze un mod de a gândi genul biografic, un mit literar prea emfatic, romantismul ca modalitate exagerată retoric de a exprima idei și sentimente și chiar literatura însăși.

Cu două ediții și un amplu studiu critic, exegetul spaniol se afirmă impetuos, cu o voce distinctă, în primul rând al experților străini în literatură română contemporană, ca și cercetător al avangardei – în rândul căreia Ionescu trebuie, cum se știe, numărat – și ca expert în literatura absurdului. În această triplă ipostază, el face servicii substanțiale literaturii europene și universale, contribuind într-un chip care nu lasă îndoiele cu privire la calitatea demersurilor sale critice și impune prin seriozitate, perseverență și comprehensiune. Dacă impedimente ținând de legea dreptului de autor nu ar împiedica-o, m-aș gândi la Mariano Martín Rodríguez ca la un posibil îngrijitor al ediției românești și, de ce nu, bilingve (română-franceze) a operei ionesciene care, la noi, a beneficiat, deocamdată, numai de puneri selective, incomplete, în circulație și de editări neînsoțite de aparatul critic atât de necesar în înțelegerea procesului de creație al autorului (bruoane, versiuni, fragmente inedite, mărturii documentare și epistolare etc.). Din păcate, acest lucru pare greu de imaginat, întâi pentru că fiica autorului pune restricții majore – deși selective – circulației românești a operei tatălui, apoi pentru că nu se întreazărește nicio editură care să pară interesată de planuri atât de ambițioase, iar în al treilea rând pentru că, fără a nega meritele ionescologilor autohtoni, niciunul dintre ei nu pare dispus să își asocieze numele, tenace și perseverent, unui proiect de această anvergură.

Gândurile de mai sus nu ar fi fost posibile fără pasiunea și efortul lui Mariano Martín Rodríguez. Edițiile românești din vremea comunismului – două, din câte știu – și reluarea teatrului și a celorlalte scrieri în noi traduceri, în anii '90 și după 2000, întrețin viu interesul pentru o personalitate artistică și o operă majoră. Dar ele nu se pot substitui necesității unei ediții critice de



Aria Komianou

Compoziție 622 (2005)

Opere, măcar selectivă dacă nu completă. Acribia și disciplina cu care și-a organizat Mariano Martín Rodríguez efortul de valorificare a scrierilor ionesciene românești l-ar putea asocia, în ochii mei, cu excelenta editoare Mariana Vartic – două dintre edițiile anilor '90 din tânărul Ionescu i se datorea-

ză -, ca și cu alți buni cunoscători ai materialului.

Deocamdată, chiar și rezumându-se la edițiile și demersurile critice de până acum, ambiția lui Mariano Martín Rodríguez pare redutabilă și vizează chiar o cotă mai înaltă decât apare la prima vedere. El dorește, nici mai mult, nici mai puțin, decât să îl scoată pe Ionescu din ghetto-ul nedrept de strâmt al unui idiom rămas deocamdată exotic pentru restul lumii (deși a devenit o limbă a Uniunii Europene), oferind universalității paginile începuturilor, deloc modeste, neofertante sau ratate. Dar dincolo de acest aspect, expertul vine și cu o cunoaștere și o înțelegere care beneficiază de orizontul unei abordări. Un singur exemplu în acest sens: textul intitulat *Trifoiul cu patru foi* beneficiază în *Ionescu înainte de La Cantatrice chauve* de o analiză nu doar pertinentă, ci și înormată într-o manieră care depășește orizontul intuitiv, subiectiv, empatic al tentativelor de la noi. Pentru Mariano Martín Rodríguez respectiva piesă textuală „nu e o simplă scenetă antiștiințifică” (p. 26), căci „discursul istoriografic, care impune o coerență logică a evenimentelor prezentate, respectată conștiincios, în planul expresiei, în această operă de mici dimensiuni, se transformă în contrariul său, în *antiistorie* sau, cu alte cuvinte, într-un exemplu de *istoriografie absurdă* de mare originalitate și stranietate. E vorba aproape de un *unicum* în cadrul subgenului istoriografiei speculative, o modalitate practic nestudiată sau, mai rău, studiată ca și cum ar fi un fel de roman, în ciuda faptului că a devenit o modă în anii de criză de dinaintea celui de-al doilea război mondial” (p. 26-27). Conștient de absența familiarității cu acest tip de exercițiu discursiv în cultura română, autorul menționează în nota de subsol relaționată acestui pasaj relativul succes al acestui gen de istorie speculativă în anii '30, dă exemple din Olaf Stapledon, H.G. Wells, André Maurois și Virgilio Martini.

Asemenea încadrări, conceptualizări și trimiteri nu au devenit încă posibile în cultura noastră care, cantonând genul science fiction în marginile literaturii *main stream*, recuperează greu, abia astăzi, alte subdiviziuni ale istoriei speculative. Mă refer la așa-numita istorie contrafactuală, care a ajuns, deocamdată, în România, abia la prima sa apariție – un volum recent, și acela tradus -, fără să fi stârnit comentariile criticilor literari sau a specialiștilor în istoriografie, deși ar fi putut interesa ambele medii.

Astfel, prezența lui Mariano Martín Rodríguez în câmpul de interes al literelor române trebuie salutată cu căldura pe care o merită atât alegerea, cât și modul în care înțelege el să o onoreze; ceea ce m-am străduit mai sus să fac, fără a-mi inhiba colegiala admirație și sperând în continuări pe măsură.

poezia

Ioana Bota

când va ninge cu florentine

Când va ninge cu florentine
va fi o zi încântătoare pentru doamna Mimi.

Nimic nu o agasează mai feroce decât scobitorile de proastă proveniență.

Chic. Numai că e ceva... domnul Titus nu a mai sunat: un ingrât sau, altfel spus, un bulangiu dat dracu, zăcând în urina de seară... nimic mai mult.

De o săptămână e durerea de ovare și nici urmă de leac. O fi ceva la farmacie la Tuța care îi tot promite un avon de-o lună. Sau poate o fi în brațele lui Titus nenorocitul. Noroc că are gropița aia în bărbie căci în alte circumstanțe, puțin probabile, nu și-ar zvârli nicio geană pe el, cu atât mai puțin pe... . Dar poate așa îi e dat să se irosească în mahalaua asta cu apus latino și miros de mici. Lasă, Zaraza, că fugim noi în Brazilia și acolo mâncăm numai patajanos în ritmuri nebunatic de samba. Așa îi spunea Geo, când ieșeau de la fabrică, după tura de trei, numai că, vezi, printre cafele de 1 leu la Lia și cia cia ciaurile din ieșirile la Melos, nu a mai rămas nimic, nici măcar Geo, mort acum 11 ani, cu mustața șireată cu tot.

cu sarea de baie în buzunar

În fiecare dimineată, Verona se aruncă în apa din vană nu atât dintr-o necesitate igienică, cât din rațiuni de reverie cronică. Printre bule și cu urechi înăbușite în h2Ouri îndoielnice, compensate cu sare de levănțică, ea pândea tăcerea. În afară de dățile când Marin, vecinul de la 3, trăgea cu scuipat de cârligul wcului, reușea să atingă un punct din ăla inefabil unde nu există monștri, nici cataclisme și unde Coco, păianjenul de stânga, era în perfectă armonie cu toate trei membrele. Adora să încremenească și să simtă cum pielea i se încrețește de plăcere. Nimic platonice, nimic ce sună a Sfântul Graal, decât abandonare.

de dragul

De dragul Veronicăi luna nu mai scuipă. Urmează sedințe intense și penibile cu soarele. Volvul domnului Tănase a încetat cu prefăcătoria de când cu zâmbetul Veronicăi. Băltoaca de la J nu mai primește apa, așa, în semn de solidaritate pentru Veronica. Ceață balsam. Linia 5, uf of și haaa. Registru de despărțire. Beretă cu înclinație seducătoare. Libelule în palat. Parcă plouă hollywoodian. Cafea și nări în extaz. Și Matilda? Greva lingurițelor. Se declară situație de urgență. Farfuriile se aliază eroic. E ceva în natura lor ceramică. Șervețelele urmează să își clarifice poziția. Implicare coruptă a ventilatorului. E acasă cu ăla mic. Tac. Hmm. A crescut. Tic. E un bărbat, ce mai... . Mâini cu grote și canioane. Pantof roșu cu planuri de evadare. Ca să știi când cerul se fâstăcește, trebuie doar să privești în ochii Dorei, zicea bunicul. Iar eu îi mângâiam coama din sete de basm și adevăr. Tremolo sărat. A ieșit bulina galbenă! Ha ha. Vioară renesantistă. Același răs spart de moș Crăciun impostor. Trebuie să plec. Gropiță stângace. Ne mai auzim. Savarinele au învins. Dealul, Dora și bunicul sunt una cu frișca sintetică și plopii de mai.

istorie cu magda

Magda nu era rusoaică. Numai mă-sa și tat-su. Așa începea unchiu seria Magda și copilăria, Magda și liceul, Magda și armata. Ființă blondă, cu vorbe dulci și săni pe măsură, Magdei îi plăcea radioul. Era ceva magnetic în linia roșie care se preumbla peste Carpați și Marea Neagră cu atâta dezinvoltură doar dintr-un buton negru și unsuros. Când soundul poposea pe *Aici Radio România Actualități: ora exactă*, timpul se suspenda. Bătăi, vidate, cu ochi fumurii. Ritm impersonal și fioros. Numai că era mai degrabă în *Apele Dunării* unde se răcorea de atâta reverie și privire lunatică. Păcat de Magda, o ființă mică cu ochi pe un cer prea mare. Fluturi mov.

Andrei se trezește cu un gust rău în gură. Sunetul străin din ureche nu îl părăsește. Hărțuială fonică, nu altceva. Da, vă aștept la 2, ce naiba. Același loc.

Afară, norii se lătesc impudic. Băltoacele rânjesc și mama face cartofi pai.

ménage à trois

Pe când Nastasia s-a obișnuit cu gălbuiul de la B2, au intervenit ismenele lui Victor și genele-i de domnișoară. La prânz, la biscuitele de la patru, la știrile de la 7, același balcon cu grile de tren și mușcate. Romeo și Julieta de Borhanci. El stătea la 1, ea stătea la 2 și printre un ochi cu roșii de la Tanța germina așa o chestie pe care Nastasia ar fi vârat-o în atriu cu *Interesante*.

La o copită de cal de geamul lui Mircea se afla Elena în toată grația de troiană provincială. Trasă din Târgu-Frumos, cu ochi caramel și buze pariziene, Elena prefera pădurile albastre decât verdele din parcul Dristor. Nimic nu putea să cadă mai la țanc decât 2/3 oi vârate de o mână fană de oscilații deal-vale. Da, îi plăcea Elenei treaba cu Argezi și tot mioriticul din dotare.

Soare spălăcit, dar piperat, asta era Victor. Absolvent recent, de 2 ani, al Politehnicii, secția construcție motoare, Victor visa deseori la sateliți și araccinee. Făcuse chiar cercetare în această arie, doar că, după prea mult ceai cu nepoata domnului Mihailovici, conducătorul proiectului *România azi, mâine și poimâine*, academismul s-a mai diluat și deambulările cu Daria s-au dus dracu.

Olga se naște

Olga, mister bizantin, de mamă din Toplița, o vezi la piață miercurea. Adoră verdele înflorat, dar nu și florile. Ochii negri clopoțesc și buzele spun nespuse. Numai genele sunt impasibile. Încremenește ca Martina, păpușa de cristal cu braț amputat și rochiță lila, ele stăpânesc. Dincolo de balconul de la 3, se lățește parcul și zbiară greierii. Camilo se scarpină răcoritor în ureche și Barca pierde cu 2-1. Las pataillas și muștele sunt în armonie culinară. Dintr-o poză de-un vintage opulent se poate diseca figura bunicii. Senină. Nu am înțeles nicio dată simfonia degetelor, mult prea iscoditoare pentru gustul meu. La fel cum el nu a înțeles niciodată pliurile fustei și tortura unghiilor. Cafeaua dă în foc sau focul în cafea, cert e că nici unul nici altul nu se suportă. Ursuleți panda grifonați pe un cer caramelizat intră în jocul Olgăi. Trebuie doar să inventezi linii și să le înșurubezi. Așa ultima linie vine întotdeauna mai ușor. Nimic



glorios, doar tehnică. Afară sârmele și vântul sunt sentimentale, iarba păsărește, mașinile zumzăie și Barca agonizează.

studiu despre Verona

Verona are unduirea dealului și buze de afine. E genul ăla de morgana cu ie și tot tacâmul, plus o margaretă în păr. Tocurile țâșnesc în sonate și picioarele aduc a iarbă. Fusta mov merge de minune cu alunița claviculară. Ungheil roase și sprâncene revoltate amintesc de neșlefuire. O vezi, o visezi, o venerezi, toate cu V. Coapsa e domoală în timp ce umărul e aristocratic. Printre zmeie și septembrii aurite te zăpăcește cu miros de frunze coapte. La piață, pe trotuar și chiar după pește aruncă cu farmece terestre. Verona, creatură lunatică cu nume de gondolă, trăiește pe sinagoge 7 între nasuri drepte și ochi pofticioși.

ce am iubit la Alina este cum se spală pe dinți

Ce am iubit la Alina este cum se spală pe dinți. Nu este vorba de orice fel de dinți, ci de dinți cu zimți și drăcușori. Sunt dinți care păstrează amintirea laptelui și gustul de scoțișoară. În compania neonului, ei strălucesc și sunt faimoși. Printre bolborosilele apei, se trezesc în fiecare dimineată în ritmuri de mentă sau eucalipt. Caninii sunt stridentți, molarii incisivi, iar premolarii în căutare de identitate. Catalog de alb cu violențe maro. Însă dincolo de ultimii calcari, spre stânga, cu înclinație periculoasă, se află marina. Pământ recent și viguros. Singuratică vorbește despre basme și migrene, fiindcă albert, molarul din dreapta, a părăsit-o în urma unui nefericit conflict cu o bomboană de cacao.

proza

Praful din colivie

Mihai Dragolea

Motto: „În vremuri de criză toți trebuie să hotărâm iar și iar pe/cine iubim./ Și s-aducem laudă cui merită...” (Frank O'Hara - *Meditații în imponderabil*)

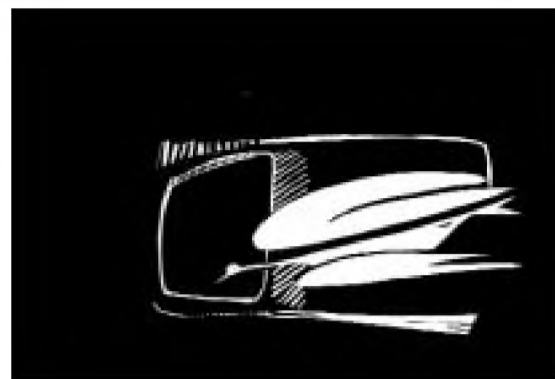
„Cea mai dimineată aiurea!” își spunea Paul cu liftul care, destul de leneș, îl readuce la domiciliu. Da, chiar fusese totul și total anapoda în această dimineată de toamnă cu meteorology mohorâtă, cu ploaie și ceață - pe dinafară, cu destule nedumeriri și dezamăgiri - pe dinăuntru. Cu o zi înainte, după lungi și insistente convorbiri telefonice, îi promisese prietenului Ovidiu Bălan că va veni până la gară, să se întâlnească pe acolo, să-i arate el cafenelele în preajma cărora locuia și vegeta, dar pe care nici nu le știa, nici nu le frecventa. Nu înțelegea de ce, din lene sau din scârbă? Cu acest gând pornise spre gară mult înainte de zece dimineată, cu tramvaiul legănând și zgâlțâind puținii călători. În preajma gării - străzi aerisite, înspre sau dinspre cumpărături. Și, din când în când, cupluri sobre, îmbrăcate chiar de duminică, în drum spre biserică. Paul se opoși pe o terasă pustie din preajma blocului în care locuia prietenul lui; i-a dat telefon, să-i spună că a ajuns, conform promisiunii, în apropiere. Ovidiu s-a arătat uluit de promptitudinea lui, repeta cum că a crezut că e vorba de o glumă, că „ești normal!"; și că el abia se trezise, nici toaleta matinală nu apucase să și-o facă, nu înțelegea de ce și-a onorat el, Paul, promisiunea făcută la ceas nocturn! Știind cât de capricios și imprevizibil poate fi, Paul l-a asigurat de stricta realitate, are răbdare din belșug, se va mai plimba prin zonă, telefonează peste o oră, să nu se grăbească!, îl știa de meticulos, pedant chiar, la ieșirea în lume! A mai rămas puțin pe terasă, apoi a luat-o pe străzile modeste și cam rurale din jur, mai toate pornind din și dând în bulevardul care lega lumea feroviară, precară și ștearsă, de cea a centrului cosmopolit.

Liftul s-a oprit în timp ce se uita la chipul din dreptunghiul oglinzii fixate pe un perete și contabiliza etapele păguboasei lui dimineți duminicale. „Ce obicei idiot la un bărbat, să se uite în oglindă, să vadă cât de urât este!”, își spunea Paul deschizând ușa modestului lui apartament, îi spunea, nu fără un soi de duioșie, „improvizată”. A schimbat hainele „de duminică”, destul de șifonate de atâta stat inutil, cu acelea „de casă” și s-a trântit pe pat, într-o liniște totală, doar e ora augustă a prânzului și a siestei de duminică. De după-amiază! Ca să nu tulbure liniștea vecinilor, nu s-a încumetat nici măcar să asculte muzică, iar de citit nici nu putea fi vorba, nu avea deloc dispoziție pentru așa ceva! Cu ochii pironiți pe tavanul alb, relua secvențe ale dimineții lamentabil risipită în așteptări inutile. Da, doar atât s-a întâmplat! Cum vesel conveniseră, Paul a telefonat după o oră, dar Ovidiu nu a mai răspuns, nici pe telefonul fix, nici pe cel mobil! Destul de derutat și amărât, a ajuns chiar la blocul unde știa că locuiește prietenul lui, a intrat într-o scară, a aflat și numărul apartamentului, dar a ezitat să urce, să bată la ușă, nu dorea să strice nici măcar lipsa de chef de întâlnire a lui Ovidiu. Predispus la renunțări, a ieșit din nou în stradă, era chiar pustie. Agale, s-a îndreptat spre stația de tramvai, să se întoarcă acasă, tocmai atunci a sunat Ovidiu, gărlă de scuze, i-a vorbit grăbit și încălcut

despre o urgență care l-a pus pe drumuri, telefona - culmea! - din centrul orașului și propunea întâlnirea la o cafenea unde mai fuseseră împreună de câteva ori. Cum dorea mult să se vadă cu importantul lui prieten, Paul a acceptat urgent propunerea, a făcut cale întoarsă și a pornit spre cafeneaua aflată într-un imobil unde, în anii studenției, închiriasse el o cămăruță („odaia servitoarelor de altădată”, după cum îi explicase răsând bogata gazdă!).

„Totuși, chiar încet, ar fi cazul să ascult ceva muzică, nu o gălăgie cum face corul maidanezilor, poate mă mai liniștesc dracu'cu Chopin și Sting!” și Paul se ridică de pe pat, caută cele două C.D.-uri preferate, începe cu Chopin. Înapoi pe pat, încă nu i s-a făcut foame. Nici vorbă de liniște interioară cum se zice, piesele musicale în bemol îl duc cu gândul tot pe unde și-a risipit dimineată! Da, atunci a ajuns la cafenea, s-a așezat la o masă pe terasă, a cerut cafea în loc de bere, și-a aprins o țigară și, privind iedera răspândită pe pereți și acoperiș, s-a pus pe așteptat cuminte, tacit, și mult, până când, din nou, a sunat telefonul și enigmaticul amic i-a vestit că se află într-un magazin, unde îl așteaptă. Nici acum nu-și dă seama cum a fost așa de nepriceput și aiurit! s-a grăbit să plătească cafeaua și s-a dus ca din pușcă la magazin. S-a învârtit pe la standuri mai bine de o jumătate de oră, un tânăr angajat chiar a început să-l urmărească, sigur că omul îl bănuia că vrea să fure ceva! Ideea că este privit ca posibil infractor l-a scos din sărite, a transpirat leocărcă până a ajuns, din nou, în stradă! A încercat să-l sune din nou pe Ovidiu. N-a răspuns! Nici el n-a mai insistat și a abandonat totul, a luat-o spre casă.

Gata CD-ul cu bemolurile lui Chopin! Cu toată lenea, Paul se ridică și schimbă discul cu un contemporan preferat, Sting. Gândurile, însă, nu și le poate schimba, tot la întâlnirea ratată îi este mintea! Da, a așteptat mult, dorea să afle dacă s-a eliberat un post la instituția unde Ovidiu avea o funcție importantă. Și uite că amicalui îi arde să



Aria Komianou Compoziție 542 (2004)

se joace cu el precum pisica cu șoarecele! Uluit, obosit și iritat, începu să privească și pereții camerei, în încercarea de a uita mizeria unei dimineți de duminică și de toamnă gri. Într-un colț de bibliotecă era un carton mic, albastru, pe care scria doar atât: „Și de aici, dintre flori, te iubesc!”. Nesemnțat, nedatat. Femeia frumoasă care i-l dăruise cândva, era aceeași cu ființa care îi spusese că a trăit degeaba toată viața lui de până atunci și el i-a furnizat ei revelația nimicului. Lui Paul nu-i plăcea să se privească în oglindă, chiar și când se bărbiera urmărea doar trecerea lamei peste obraz, niciodată întregul, ansamblul. După dimineată sterilă, risipidă, în așteptări inutile, la întoarcere, își privise chipul în oglinda din lift; i s-a arătat o fizionomie banală și decrepită, acoperită parcă de un fel de praf, o pudră de amărăciune acoperindu-i uniform epiderma. „Am ajuns să semăn cu cochilia asta în care trăiesc, și aici, în colivia mea e un praf subțire, lipit de toate suprafețele, un praf aparte, ciudat, ivit din mine mai mult decât dinafară, e - poate - urma solidă a evenimentelor prin care am trecut și trec, pelicula gri lăsată de toate conflictele pe care le-am pierdut. Poate chiar acum se mai îngroașă praful din colivie, după această dimineată de nimic... îmbătrânit degeaba!” S-a sfârșit și muzica lui Sting, poate da și el, Paul, stingerea, să fie liniște, să crească nestingherit praful din colivie!



Aria Komianou

Compoziție 451 (2001)

interviu

“Teoretic, globalizarea este un factor care favorizează meseria noastră...”

de vorbă cu traducătorul Antonio Morillo Castellanos

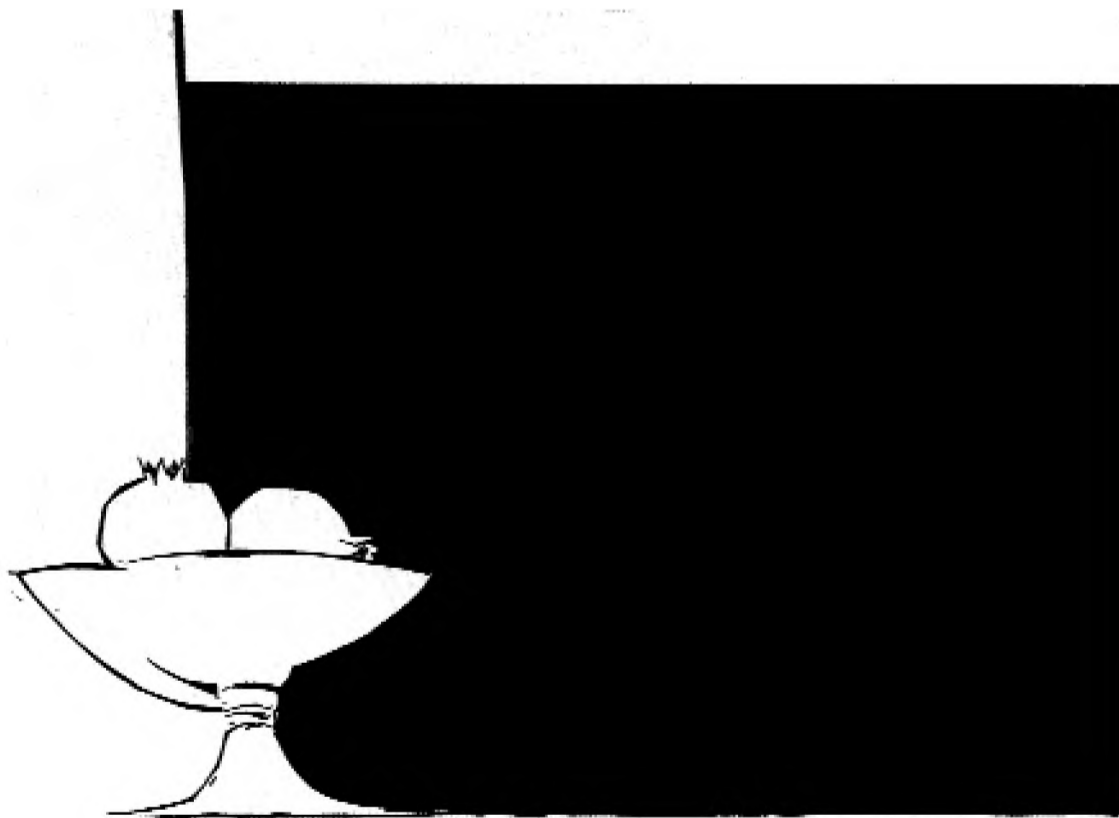
Antonio Morillo Castellanos este absolvent al Colegiului de limbi străine, din cadrul Universității din Valladolid, licențiat al Facultății de Traducere și Interpretariat din cadrul Universității Jaume I din Castellon, precum și absolvent al Masteratului de Interpretariat de Conferință din cadrul Universității La Laguna. De asemenea, a fost bursier al Institutului Cultural Român în cadrul programului pentru traducători și a tradus deja în limba spaniolă literatură română (de exemplu, Ștefan Agopian). În prezent locuiește la Cluj-Napoca unde îmbină predarea unor cursuri de interpretariat în cadrul Masteratului European de Interpretariat de Conferință cu desfășurarea unor proiecte literare de traducere (precum Doina Ruști sau Dumitru Țepeneag).

Mariana Gorczyca: Într-un circuit firesc al produsului artistic în cadrul literaturii universale se află scriitorii, criticii dar și editorii, traducătorii, agenții. Te rog să definești în câteva cuvinte condiția traducătorului în această lume.

Antonio Morillo Castellanos: Rolul traducătorului în peisajul literar universal a evoluat de-a lungul timpului. E greu să mai vezi traducători arși pe rug în ziua de azi. Totuși, caleidoscopul literar nu acceptă întotdeauna traducătorul ca și piesă fundamentală a angrenajului, iar acesta chiar este o piesă fundamentală pentru că intervine în procesul de creație, bineînțeles cu anumite limite etice și de cunoaștere. Acest lucru face ca poziția traducătorului să fie undeva lângă cea a scriitorului.

După părerea mea, în ciuda importanței sale,

Fierre Bourdieu, sociolog cu abordări percutante ale fenomenului mediatic și care mă fascina încă din anii studenției mele la Facultatea de Jurnalistică de la Sibiu. Mi-au plăcut la autoare stilul confesiv, abordarea de discipol iubitor și în același timp capabil de obiectivare care făceau din Bourdieu un personaj și mai interesant pentru mine. Nu am dus demersul de traducător însă până la capăt. S-au ivit tot felul de alte priorități, printre care, numărul unu era terminarea unui roman la care scriam de ceva vreme. Sau, ca să fiu totalmente sinceră, mi s-a părut foarte grea această muncă de traducător. Și acum ajung la întrebarea pe care trebuie să ți-o pun: Corpul acela de literă de 12 sau cel mult de 14 cu care apare numele traducătorului pe o carte, în comparație cu corpul de literă de la 24 în sus al autorului de facto, nu selectează cumva traducătorii din-



Aria Komianou

Compoziție 172 (1983)

traducătorul trebuie să-și accepte rolul în lanțul literar și să nu încerce să meargă mai departe.

– Mărturisesc că am avut, cel puțin până acum, o singură tentativă să traduc o carte. Se numea Pourquoi Bourdieu și era scrisă de Nathalie Heinich. S-a întâmplat în urmă cu vreo doi ani. Era vorba în ea despre personalitatea lui

tre persoanele cele mai puțin vanitoase?

– Bineînțeles, rolul fiecărui participant la acest proces nu se măsoară prin dimensiunea literelor cu care sunt scrise numele lor și nici apariția numelui pe coperta unei cărți nu este o bună modalitate de cuantificare. Este doar o formă de recunoaștere. Dar pentru a mă referi strict la

meseria mea, trebuie să spun că, într-adevăr, procesul de traducere nu este deloc facil. De obicei asociem titlul unei cărți cu autorul său. Sunt rare cazurile în care cititorul își amintește de numele traducătorului care i-a dat posibilitatea de a se delecta cu un roman scris într-o limbă pe care nu o cunoștea.

– Cât este meserie și cât este artă în munca unui traducător?

– Traducerea este atât o meserie cât și o artă. Nu ar fi corect să generalizăm și să spunem că este sută la sută artă sau sută la sută meserie. Cel mai bun răspuns în acest caz ar fi că “depinde”. Din punctul meu de vedere, factorii cei mai importanți pentru a determina cât la sută este artă și cât la sută este meserie sunt manuscrisul original și bagajul cultural al traducătorului. Acestea îi vor permite să plonjeze în procesul de traducere, cunoscând mai bine sau mai puțin bine activitatea pe care urmează să o realizeze, precum și metatextul, adică tipul de text cu care are de a face și factorii care îl condiționează. În acest sens, nu țin minte să mă fi confruntat vreodată cu traducerea unei text scris de un autor român, în care acesta să nu stabilească legături puternice între scriitură și cultura țării sale. M-a ajutat foarte mult faptul că trăiesc de trei ani încoace în România. Așa am aflat care sunt obiceiurile religioase și păgâne ale poporului român, sau am aflat mai multe despre ce a însemnat perioada comunistă, cu atât mai mult cu cât această epocă este evocată adesea de scriitorii români. Am aflat ce sunt “cozile”, care era jargonul specific din această perioadă (de ex. “iubitul conducător”, “înfloritoare și minunată patrie”), am văzut cum arată un bloc comunist sau o casă vagon... În fine, concluzia este că buna cunoaștere și contactul direct cu contextul cultural în care se înscrie autorul sunt fundamentale, cu toate că este perfect adevărat că niciodată nu vom ști atât de mult pe cât ne dorim.

– Respectul pentru munca de traducător l-am căpătat în anii studenției clujene de la profesorul Marian Papahagi. Un semestru întreg, grupa noastră de italiană, compusă din 7 studenți, am buchisit pe Divina Comedie. Cântul al III-lea din Infern l-am tradus în orele de seminar fiecare dintre noi. Sigur că fiecare a tradus din greu și sigur că fiecare a venit în final cu o altă traducere. Cât de mult contează filtrul personal din punctul tău de vedere în traducerea unui text?

– Respectul, amintirea și aprecierea pentru Marian Papahagi încă dăinuie între pereții vechi ai Facultății de Litere de pe strada Horea, însă cel mai important este că încă dăinuie în mințile și în conversațiile colegilor săi.

Importanța existenței unui filtru personal al traducătorului mi se pare fundamentală. Nu există traducere perfectă. Însă pot să existe traduceri diferite ale aceluiași text care să fie la fel de bune. Un punct de plecare solid, bine sistematizat, este stabilirea unui minim de așteptări în ceea ce privește textul-sursă. Iar mai apoi, filtrul personal intervine în mod inevitabil dat fiind că, după părerea mea, în niciun moment al vieții noastre nu putem fi total obiectivi. Așa este firea umană. Iar traducerea nu face excepție. Chiar și atunci când încearcă din răspuțeri să fie fidel textului original, după terminarea fiecărei traduceri, dincolo de munca propriu-zisă, traducătorul acu-

mulează un bagaj de cunoștințe care îi permite să-și formeze o părere proprie. Iar acesta intră în contact atât cu cunoștințele acumulate anterior cât și cu opiniile altor persoane. Și astfel va acționa în calitate de filtru personal pentru următoarea traducere.

Pe de altă parte, cuvântul filtru, în alte contexte, poate fi înțeles ca și sinonim pentru cenzură. Dar aceasta este o cu totul altă poveste...

– În ce mă privește, nu am avut în vedere cenzura. Mă gândeam că fiecare rostire a noastră trece printr-un filtru propriu, filtru care acumulează experiențe de viață, origini sociale, predispoziții native, cărțile citite, partea de cer sub care te-ai născut, interese și proiecte proprii. În cazul unui traducător format temeinic, ca tine, poți traduce la comandă (o editură te plătește și îți spune: "Ai asta de tradus.") sau îți selectezi tu singur textele, în funcție de ceea ce simți, în funcție de compatibilități, de subiecte care te interesează?

– Sunt total de acord. În plus, mă situez de partea celor care susțin că există și alți factori importanți, cum ar fi interacțiunea culturală, puntea între cele două culturi, conviețuirea ambelor părți, astfel încât niciuna dintre ele să nu fie prejudiciată, fapt care nu se întâmplă întotdeauna din cauza manipulării culturii de masă.

În cazul meu, traduceri pe care le accept la comandă nu sunt de obicei traduceri literare. Pentru cele literare, de obicei eu sunt cel care le propune editorilor. Totuși, pot să spun că am avut și câteva propuneri în acest sens, unele mai interesante, altele mai puțin.

Îmi amintesc că, în timpul șederii mele la Mogoșoaia, majoritatea scriitorilor pe care i-am cunoscut ne-au sfătuit să traducem doar textele care ne plac. Iar Petru Cimpoieșu a insistat foarte mult pe acest aspect. În general, acesta este și criteriul meu. Aleg să traduc un text literar pentru că îmi place stilul, tema sau din alte motive personale, și bineînțeles întotdeauna încerc să aleg texte care consider că ar putea prezenta interes printre cititorii din țara mea.

– Te atrage proza mai mult decât poezia?

– Nu neapărat. Mi se pare mult mai dificil să traduc poezie. Atât senzația pe care ți-o dă cât și analiza conștientă sunt mult mai profunde, detaliile sunt mai subtile. Într-un poem, lipsa de înțelegere și componenta subiectivă pot tergiversa originalul. Cât de mult trebuie să știi pentru a traduce o poezie?

Ei bine, toate cele spuse anterior fac ca acest tip de traducere să fie o adevărată provocare pentru mine. Am tradus din plăcere poezii de Nichita Stănescu sau de George Bacovia. Mi-a luat mult timp, însă a fost un timp petrecut în mod plăcut.

Un alt lucru care mi se pare fascinant în cazul poeziei este să ascult alte persoane interesate de acest subiect. Consider că face parte din procesul meu de formare. Pe lângă poezie, mă atrage foarte mult și proza poetică, pe care o consider ca fiind un punct intermediar între cele două genuri literare

– Vii din Spania. Sunt diferențe de percepție a traducătorului între România și Spania? În ce privește România, activitatea de traducător literar încă nu este considerată o „profesie adevărată”. În general, ce crezi că ar mai trebui făcut pentru profesionalismul meseriei de traducător și pentru recunoașterea importanței acestei meserii în contextul globalizării, al facilitării permeabilității



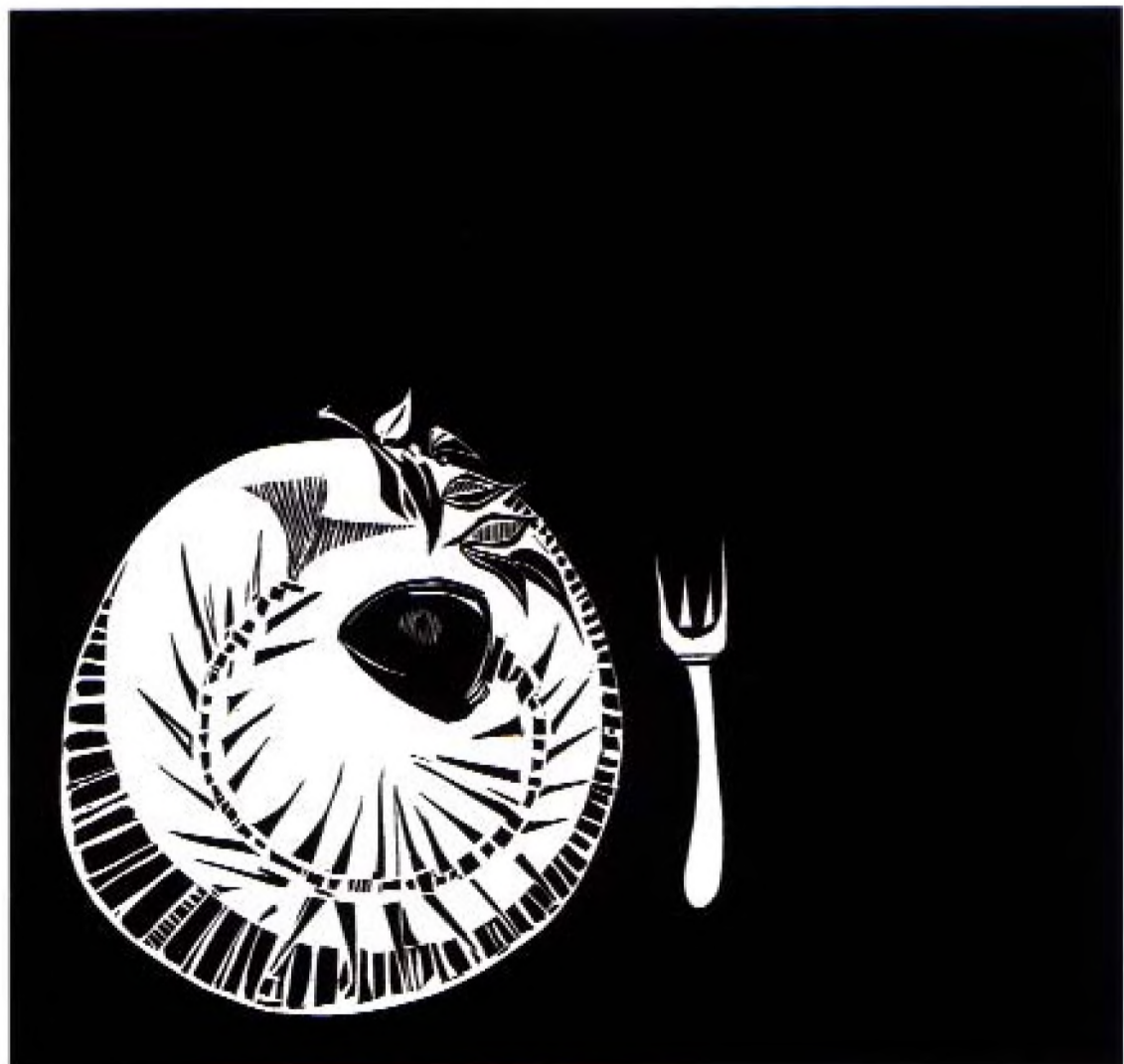
Aria Komianou Compoziție 543 (2004)
literaturilor?

– Cunosc destul de puțini traducători români: Any Shilon, Sorin Mărculescu și soția sa, Florin Bican... Dar mi se pare că, atât în România cât și în Spania, problema cea mai importantă ține de faptul că în momentul în care ești profesionist într-un anumit domeniu, acest lucru ar trebui să-ți permită să te întreții din veniturile obținute din exercitarea profesiei tale. În cazul traducătorului literar acest lucru este aproape imposibil. Așa cum se întâmplă cu orice bun de consum, și în acest domeniu jocurile se fac în funcție de cerere și ofertă. Dacă cererea nu este destul de mare, trebuie redusă oferta pentru a evita pierderile. În plus, perioada de criză prin care trecem nu ajută deloc. O eventuală creștere a tarifului traducătoru-

lui este inimaginabilă în acest moment: piața nu este atât de rentabilă încât editorii să-și permită luarea unei asemenea decizii. Dacă nu sunt suficienți cititori, așa cum se întâmplă în această perioadă, lanțul se frânge. Teoretic, globalizarea este un factor care favorizează meseria noastră: duce la o creștere a cererii, permite o interacțiune mai mare... Însă trebuie să ne gândim ce ne conviene mai mult, cantitate sau calitate?

– Când ne-am întâlnit în noiembrie, la Târgul de Carte Gaudeamus, grație Doinei Ruști, eu mă ațlam după o plăcută altă discuție cu câțiva tineri despre literatura ca sursă de cunoaștere dar și ca reală forță politică. Acordarea Premiului Nobel pentru literatură are în vedere în mod evident această dimensiune indiscutabilă. Regimurile totalitariste au dirijat și exploatat intens mesajul politic transmis prin artă. Corectitudinea politică din creațiile literare preocupă la nivelul cel mai înalt democrațiile occidentale de câteva decenii. Ei bine, narațiunea ca mijloc de locomotie a unor mentalități dintr-o parte în alta a lumii aducea încă o dată în schimbul nostru de opinii importanța traducătorului. Invitația pe care ți-am făcut-o la acest dialog despre noima și chichirezul traducătorului a venit de la sine și îți mulțumesc pentru că l-ai acceptat.

Interviu realizat de
Mariana Gorczyca



Aria Komianou

Compoziție 479 (2002)

ancheta

Literatura franceză în România

Letiția Ilea

În continuare grupajului din numărul precedent referitor la întâlnirea din 20 noiembrie 2009 care a avut ca temă „Ce să traducem din literatura contemporană?”, întâlnire desfășurată la Institutul Cultural Român, prezentăm intervenția doamnei Judith Oriol, editor la Gallimard, și un scurt interviu cu Laure Hinckel, traducător.

Sunt încântată că am participat la această întâlnire pentru că faptul de a fi la Institutul Cultural Român îmi stârnește în mod evident amintiri foarte plăcute din acea perioadă în care mă ocupam de Biroul de Carte la Ambasada Franței din București. Dacă rolul meu era înainte de toate unul de promovare a literaturii franceze în România, am avut șansa de a fi acolo în momentul în care Centrul Național al Cărții a ales România în 2005 ca țară invitată de onoare la Les Belles Étrangères. Am avut deci ocazia de a juca un rol în ceea ce era, în sens invers, promovarea literaturii românești în Franța, fiind atunci, în România, ștafeta CNL-ului pentru pregătirea acestei ediții românești a manifestării *Les Belles Étrangères*.

De la întoarcerea mea în Franța, lucrez într-o editură franceză – Gallimard – în sânul a ceea ce se numește departamentul «Drepturilor străine» pentru a mă ocupa în mod mai special de proiectele de traducere a autorilor francezi publicați de Gallimard în toate limbile țărilor din Europa Centrală și Orientală. În această calitate pot încerca să fac niște constatări asupra practicilor de traducere a autorilor francezi în România.

Mai întâi, Gallimard a avut mereu o relație foarte privilegiată cu «fostele țări din Est» pentru că de foarte multă vreme – mult înainte de 1990 și într-o perioadă despre care cred că nu mă înșel spunând că puțini dintre confrății noștri din Franța erau interesați să-și exporte autorii în această regiune a lumii – cineva se ocupă în mod exclusiv de proiectele cu aceste țări. Gallimard a crezut mereu că e pasionant să dezvolți schimburile cu Europa de Est și era un fel de pariu pentru viitor. Ori viitorul ne-a dovedit că s-a avut dreptate.

Astăzi eu sunt cea care se ocupă de cesiunile de drepturi – deci de proiectele de traducere – în douăzeci de limbi ale zonei și sunt deci în măsură să fac niște comparații la zi între ceea ce se petrece în România și ceea ce se petrece în țările din jur de vreme ce lucrez cu Rusia, Polonia, Bulgaria, Republica Cehă, Slovenia, Slovacia, Croația, Serbia, Lituania, Ungaria etc. etc. și constatarea e simplă: România e de departe cea cu care noi lucrăm cel mai mult în această zonă a lumii; cele două țări care vin după România ar fi Rusia și Polonia. În fiecare an Gallimard semnează cam 700 de contracte cu editori din lumea întreagă și urmărește deci 700 de proiecte de traducere în străinătate. Și, ca exemplu, în 2008, Gallimard a semnat 56 de contracte cu editori români, ceea ce reprezintă cam 8 % din ansamblul proiectelor. E considerabil atunci când știi că numai două țări fac mai mult: proiectele în limba italiană și cele în limba spaniolă. Româna vine pe poziția a treia dintre limbile în care autorii noștri sunt traduși cel mai mult. E dovada că un mare număr de editori români au mereu un interes sincer – și marcat cultural – pentru literatura franceză, precum și o foarte bună cunoaștere a textelor franceze, și asta în toate disciplinele, în literatură dar și în filosofie, în istorie, în

sociologie, în istoria ideilor...

În ce constă munca noastră? Mai întâi, citim toată producția de ficțiune și non-ficțiune de la Gallimard și, în paralel, trebuie să cunoaștem cât mai bine piețele editoriale ale țărilor cu care lucrăm. Apoi trebuie să facem să coincidă cataloagele între ele. Munca noastră este de a apăra cât mai bine interesele autorilor noștri francezi, mereu cu grija de a lua în considerare și interesele editorilor români cu care lucrăm pentru a consolida o relație de încredere între edituri. Deci este în permanență o problemă de alegere, de a ajuta – atunci când mi se cere – editorii români să facă alegerile bune ale autorilor francezi, să facă alegeri care să le corespundă, și adesea și o problemă de alegere între mai mulți editori români care sunt interesați de aceleași cărți franceze, cele care sunt cele mai mediatizate, cele care au mare succes în Franța și în alte țări, cele care primesc celebrele Premii literare de exemplu.

Entuziasmul profesioniștilor cărții români pentru literatura franceză rămâne intact în ciuda valului impetuos de autori anglo-saxoni în România ca și pretutindeni, ceea ce este inevitabil și fără îndoială foarte de dorit în majoritatea cazurilor. Și ceea ce este de asemenea foarte interesant, este să constatăm că în România acest entuziasm se verifică în aceeași măsură pentru autorii contemporani ca și pentru ceea ce numim autorii «fondului», autorii secolului XX care au devenit «clasici». Gallimard posedă un catalog care are particularitatea de a avea un «fond» absolut extraordinar, complet unic în Franța: girăm drepturile de autor ale tuturor textelor lui Camus, Sartre, Céline, André Gide, Simone de Beauvoir, Jacques Prévert, Romain Gary, Henri Michaux, Michel Foucault etc. etc. și în multe țări, ceea ce exportăm cel mai mult sunt tocmai acești autori pentru că în mod evident notorietatea lor este deja extraordinară și deja internațională. Traducerea prealabilă a marilor autori francezi ai secolului XX care sunt fondatorii întregii noastre istorii literare moderne, acest demers anterior, pregătitor este o condiție absolut necesară pentru descoperirea unei literaturi contemporane, dar se dovedește a nu fi o condiție suficientă. Ori, în România, dacă traducerile din autori francezi din fond continuă, editorii români sunt hotărâți să traducă și tânără generație de scriitori francezi. Aceasta dă la iveală o curiozitate, o energie și uneori o asumare de riscuri care trebuie subliniate. Asta face încă și mai prețios interesul pe care îl au editorii români pentru toate literaturile franceze.

Editorii români ar fi mai bine situați decât mine pentru a aminti de dificultățile pe care le pot întâlni în cotidian în publicarea cărților, în distribuție, promovare, pentru a aminti pentru un editor în România a traduce și a publica literatură care vine de Altundeva reprezintă adesea o investiție mai mare decât a publica literatură română, trebuie cumpărate drepturi, traducerea are un cost etc.

Iată de ce politica franceză de ajutor pentru publicarea autorilor noștri în străinătate are un rol extrem de important de jucat, în continuare și mereu, și toate tentativele care ar avea tendința să diminueze aceste ajutoare s-ar vedea imediat sancționate printr-o pierdere de viteză a literaturii franceze în străinătate. E nevoie de un entuziasm sigur al editorilor străini pentru a se lansa în publicarea literaturii noastre dar rolul puterilor publice în Franța este și să încurajeze acest entuziasm.

Vectorii sunt numeroși: Programul de Ajutor pentru publicare din ambasade, aici programul Nicolae Iorga pentru asumarea drepturilor de publicare prin CulturesFrance, dar și programul de ajutor pentru traducere al Centrului Național al Cărții pentru asumarea unei părți a costurilor de traducere. Tot atâtea programe care au meritul de a exista și care joacă un rol considerabil în exportul literaturii noastre. Este și rolul nostru, al editorilor francezi, împreună cu sindicatul Național al editurilor, să apărăm aceste programe.

Avem toate motivele să rămânem încrezători în viitorul literaturii franceze în România care are încă zile frumoase înaintea sa grație eforturilor noastre conjugate.

Letiția Ilea: - Cum ai ajuns la literatura română?

Laure Hinckel: - Citind, pur și simplu. Când am venit aici eram ziaristă, dar eram o mare cititoare din copilărie. Nu cunoșteam limba română, nu aveam decât o minimă idee despre literatura română... dar învățam româna de la o zi la alta și voiam să știu ce citeau contemporanii mei pe care îi descopeream în timp ce îmi exersam meseria la București. Îmi amintesc de o primă carte pe care am primit-o cadou în ianuarie 1991: poeme de Eminescu, într-o ediție bilingvă română-italiană! Cunoșteam italiana și am făcut observații foarte interesante asupra celor două limbi, mai ales la nivelul conjugărilor... Era excitant să înveți o limbă vorbind-o și servindu-te și de o a treia limbă învățată la liceu... Cât despre literatura de tradus... S-a întâmplat mult mai târziu, prin 2001. Plecasem din România, regăsisem căldura și prezența limbii mele materne și în același timp îmi era dor de București și de prietenii mei. Am început să traduc, din pasiune, din nostalgie, din dorința de a transmite o experiență o carte pe care o adoram și care zace pe una dintre etajerele mele, nepublicată. E vorba despre «Zbor în bătaia săgeții». Apoi această încercare mi-a deschis pofta...

- Care sunt dificultățile pe care le întâmpină un traducător francez atunci când e vorba de limba română?

- E greu de răspuns cu exemple, așa că nu voi spune decât un singur lucru, care mi se pare azi evident: aparenta similitudine cu franceza întinde un număr incalculabil de capcane traducătorului. Limba română hrănește niște sirene foarte abile care știu să te deturneze de la ceea ce știi din copilărie... Așa că te surprinzi utilizând niște turnuri care nu au nimic franțuzesc și care par totuși familiare...

- Care a fost impactul manifestării *Les Belles Étrangères* România în Franța?

- S-au dat deja răspunsuri. Cel mai evident este că mai mult de zece opere (roman, poezie, teatru, eseuri) au fost publicate în Franța în 2005 cu ocazia acestei manifestări a Centrului Național al Cărții.

Jean-Noël Jeanneney "Acuz...!" al lui Zola

În palmaresul celor mai însemnate articole din istoria presei franceze, manifestul „Acuz...!” se situează în vârful ierarhiei. E vorba de celebra interpelare, lungă și vibrantă, adresată de către Émile Zola președintelui Republicii, Félix Faure, și publicată pe prima pagină a cotidianului *L'Aurore* din 13 ianuarie 1898. Titlul îi aparține lui Clemenceau, director politic al ziarului, și apare ca o provocare. Succesul e imediat, exploziv. Din această zi, în istoria republicii va avea loc o întorsătură decisivă.

Disputa judiciară a unei familii și a unui grup restrâns pentru reabilitarea căpitanului Dreyfus, pe nedrept condamnat pentru trădare în decembrie 1894, se transformă într-o luptă morală și filosofică între reprezentanții partizanilor rațiunii de stat, pătrunși de un patriotism exacerbat, și cetățenii pentru care apărarea fără compromisuri a justiției și adevărului era suficientă pentru a justifica acest patriotism¹.

În desfășurarea afacerii, inițiativa lui Zola, ce rezumă scandalos de direct mârșăveniile statului major (în ciuda câtorva erori fără importanță capitală), își face simțită prezența într-un moment în care descurajarea riscă, în raza ei de acțiune, să cucerească sufletele cel mai puțin corupte. Astfel, „dreyfusarii” au obținut ca Esterhazy, un ofițer a cărui vinovăție era evidentă, să fie în cele din urmă judecat în Consiliul de Război. Această instanță, docil supusă statului major, tocmai pronunțase cu două zile mai înainte, o achitare ce părea să blocheze mersul firesc al lucrurilor.

Dar iată că Zola, prin intervenția sa bruscă, în care își revarsă întreaga greutate a propriei faime și a popularității operei, relansează, într-o clipită, mișcarea. Constrânge guvernul lui Jules Méline să îl urmărească la curtea cu jurați. Procesul lui „Acuz...!”, articol unic și triumfător, a răsunat în lumea întreagă, datorită lui putând să ne dăm seama de miză. Desigur, Émile Zola e în cele din urmă condamnat și obligat să se exileze în Anglia, însă de această dată procesul de dezambiguizare are loc, conducând la procesul de la Rennes, unde lui Dreyfus îi sunt acordate „circumstanțe atenuante” absurde dar deja liniștitoare, fiind urmate de grațiere, ce are loc în 19 septembrie și, la capăt acestui drum istovitor, reabilitarea ce pune capăt afacerii, în iulie 1906.

Cu toate acestea, să nu ne pripim: greutatea istorică a lui „Acuz...!”, articol esențial în desfășurarea afacerii nu trebuie să omită a lua în considerare greutatea pe care o are el în istoria presei. Articolul prezintă cu o vervă uimitoare rolul acesteia, de acum înainte primordial, în sens propriu, în funcționarea democrației și a pasiunilor ce o străbat. Nimic mai mult, de acum încolo, nu ar putea să o înfrâneze. Charles Peguy relatează: „Toată ziua, vânzătorii ambulanți cu vocea lor ascuțită strigară *L'Aurore*, fugiră cu *L'Aurore*, cu pachetele sub braț, distribuiră *L'Aurore* cumpărătorilor grăbiți”. Astfel au fost vândute cel puțin între 200.000 și 300.000 de exemplare numai în capitală: „șocul a fost atât de puternic, încât Parisul a fost dat peste cap.”

Nu putem măsura, de când cu dezvoltarea radiofoniei și a televiziunii, ce a însemnat formidabila putere a presei, cele mai bune ziare putând apărea în ediții succesive aproape în ritmul fai-

moaselor „flash-uri” orare ale postului Europa 1, în timpul războiului din Algeria. „Acuz...!” se regăsește în mijlocul epocii de aur a presei franceze - formulă consacrată cu bună știință.

Această epocă de aur e marcată de dominația a patru mari ziare cunoscute: *Le Journal*, *Le Petit Journal*, *Le Matin*, *Le Petit Parisien*, care vând zilnic, numai ele, înaintea Marelui Război, 4,5 milioane de exemplare, mai exact 40% de pe piața franceză. Pentru a-și păstra clientela vastă în diversitatea ei, trebuiau să aibă o poziție împărțită. Când *Le Petit Journal* al lui Ernest Judet lipsește, pledând fervent împotriva lui Dreyfus, se simte o redutabilă scădere a vânzărilor. Ziarele ce vizează o clientelă burgheză, ca *Le Temps* sau *Le Journal des débats*, arată, în acest caz, o prudență asemănătoare. Iar când *Le Figaro* se implică în apărarea căpitanului, clientela sa obișnuită îl va face să plătească cu vârf și îndesat.

O categorie cu totul aparte e cea a ziarelor politice, unde lucrurile stau invers: tocmai implicarea acestora e motivul suprem de existență. Orice actor important al scenei publice dorește să aibă dreptul la propria-i pagină, în care informațiile contează mult mai puțin decât editorialul și comentariile, campaniile de presă și invectivele pe care le aruncăm adesea la adresa adversarului. În această privință, influența lui Clemenceau asupra ziarului *L'Aurore* alături de „boss-ul” oficial, Ernest Vaughan, e semnificativă. Cu siguranță, Clemenceau nu visează încă să-și reia locul în Parlament, de unde a fost alungat după afacerea Panama, însă greutatea lui în dezbaterile publice nu poate fi concepută decât în această perspectivă.

Când Jaurès înființează, cu șase ani mai târziu, în 1904, *L'Humanité*, ambiția sa, mai colectivă, dă glas unei griji asemănătoare. Am înțelege greu, fără acest aspect, că urma articolului „Acuz...!” în memoria colectivă, oricare ar fi fost ecoul lui imediat, a rămas bine întipărită pentru mult timp. Lectura lui ne face chiar și astăzi să tresărim. Ca și cum o stranie intensitate s-ar concentra în acest act de probitate și integritate a memoriei.

Textul reapare, de altfel, în Parlament, între anii 1906 și 1908, când au loc dezbaterile ce se vor încheia prin transferul cenușei lui Zola la Panteon.² Clemenceau e conducătorul guvernului și vrea acest omagiu al Republicii. Raportorul Senatului al legii decisive, Boissy d'Anglas, afirmă la 20 noiembrie 1906: „Nu datorită meritului său literar, de altfel imens, ni se propune această acțiune, ci exclusiv datorită unui act de curaj civic, grandios și tragic ca și circumstanțele în mijlocul cărora s-a desfășurat.”

Aceasta însemna să situezi dintr-o dată „Acuz...!” chiar în mijlocul confruntărilor aprige ce aveau să dureze doi ani. În fiecare Cameră, de acum încolo, se revine asupra acestui text magnific și devastator ce nu prididește să formeze tabere de opinie separată. În 11 decembrie, la Palatul Bourbon, contele Las Cases, catolic convins, urcă la tribună pentru a explica că brutalitatea lui „Acuz...!” și-a asumat, printr-o acuzație „prost concepută”, „rău gândită”, „prost înțeleasă”, dramatica responsabilitate de a scoate afacerea din sfera judiciară pentru a o integra în sfera politicu-



Edouard Manet, *Portretul lui Émile Zola* (1868)

lui. Autorul s-a transformat astfel într-un „răufăcător”, punând Franța într-o situație problematică pentru mulți ani.

Camera pare aproape zdrucinată. Clemenceau simte și intervine, decisiv. Ridică în slăvi gestul lui Zola, „această rezistență împotriva mulțimilor mult mai glorioasă decât aceea de a rezista regilor”, devreme ce a înfruntat „o opinie publică ce a luat-o razna”. Și adaugă: „Zola ar fi înfruntat întreaga umanitate pentru dreptate și adevăr. Ei bine, această atitudine nu e un act banal în istoria niciunui popor. Când a scris „Acuz...!”, pot mărturisii, l-am dezaprobat, eu însumi, chiar în aceea seară. I-am spus: „Mergeți prea departe!” și curând a trebuit să înțeleg că el era cel ce avea dreptate [...] Măreția, curajul, eroismul acțiunii! Iată de ce a fost un mare om [...]. S-a dedicat întru totul, și-a sacrificat averea, onoarea, liniștea familiei [...]. Rămâne sufletul unei conștiințe, a unei conștiințe nobile, curajoase, ce a adus onoare epocii și țării sale.”

Să fi existat oare vreodată în Franța un articol de presă atât de magnific apărut, atât de mult analizat, în momentul apariției sale și mai târziu - semn de vitalitate democratică?

Note:

Cf. M. Winock, „L'antisemitisme est-il le csur de l'affaire Dreyfus?”, *Les Collections de L'Histoire*, 10, p. 68-74, janvier 2001.

Cf. M. Drouin, „Émile Zola au Panthéon”, *Les Cahiers naturalistes*, 2009, et *Zola au Panthéon, La quatrième affaire Dreyfus*, Perrin, 2008; A. Pagès, *Émile Zola. De J'Accuse au Panthéon*, Lucien Souny, 2008.

Articol publicat în „L'Histoire”, 347, noiembrie 2009, p. 86-87.

Traducere din franceză de
Cristiana Cornea

Umberto Eco - Roberto Benigni

Duel despre Dante

În debutul cărții *Il mio Dante* (recent apărută la Ed. Einaudi), care culege replicile și improvizațiile cele mai suculente lansate de-a lungul spectacolelor *Tutto Dante* ale lui Roberto Benigni, scriitorul Umberto Eco semnează o doctă și veselă prefață. Lăudând cu entuziasm complexitatea actorului italian, romancierul nu-și oprește nici usturătoarele săgeți ironice, bine plasate. Iată, însă, că protagonistul înțelege să-i răspundă cu aceeași monedă. Între cei doi se declanșează astfel un spumos dialog, pe fundalul impresionantului culturii literare a amândurora. Ceremonioasele reverențe sînt presărate cu furișate îmbrînceli. Urmărim un nou spectacol, tipărit de astă dată, al inteligenței și al talentului în acțiune, chiar și atunci cînd pretextul îl constituie un amical duel în jurul lui Dante Alighieri. (L.A.)



Umberto Eco

Dante recitat

Așa cum a observat De Mauro, cînd Dante începe să scrie *Divina Comedie*, lexicul de bază al limbii italiene e constituit în raport de șaizeci la sută, iar la sfîrșitul secolului e practic complet, nouăzeci la sută. Ceea ce înseamnă că din cele vreo două mii de cuvinte care ne sînt indispensabile pentru a vorbi în italiană și pentru a ne face înțeleși, cel puțin o mie opt sute există deja la Dante.

Acest fenomen trebuie firește menționat ca unul dintre semnele negative privind dezvoltarea Italiei ca națiune: de fapt, dacă limba italiană ar fi fost vorbită, încă de la începuturi, de întregul popor, negustori, meșteșugari, judecători și militari, țărani și rege, ea s-ar fi transformat așa cum s-au schimbat franceza și engleza, încît în ziua de azi un francez sau un englez, citindu-i pe autorii săi din epoca lui Dante nu pricepe prea multe, de parc-ar fi vorba despre o altă limbă. În schimb, dacă citește: *„Pe cînd e omu-n miezul vieții lui / m-aflam într-o pădure-ntunecată”*, orice vorbitor de italiană înțelege încă foarte bine douăsprezece cuvinte din treisprezece (și cel mult un analfabet nu va ști ce înseamnă *„pădure”*).

Poate că faptul că vorbim încă italiana ca-n Trecento nu e un semn bun, dar îl avem drept consolare pe Benigni, care ni-l poate citi pe Dante, fiindcă Dante e actual din punct de vedere lingvistic. Și pe urmă el face astfel încît din ton, din emfază, din patimă (ca să nu mai vorbim despre comentariile cu care își precedă recitățile) să se priceapă și termenii cei mai învechiți, sau construcțiile sintactice prea îndrăznețe, sau măcar să se intuiască înțelesul

global al unei terține, dar cred că nici Laurence Olivier n-ar fi fost în stare să-l facă mai limpede în fața compatrioților săi pe Chaucer (care e totuși cu trei sferturi de secol mai modern decît Dante).

Al doilea aspect al preluării lui Dante de către Benigni: îl recită cu accent toscan. Adică face tocmai ceea ce făceau contemporanii lui Dante și ceea ce Dante voia ca ei să facă, dacă s-ar fi priceput la așa ceva. Și într-adevăr, iată din cele *Trei sute de snoave* ale lui Sacchetti nuvela 14, unde se spune că, trecînd Dante cu treburi pe la Porta San Pietro, vede – și încă mai rău, aude – pe un fierar care

„În timp ce bătea un fier pe nicovală, cînta stihuri de-ale lui, ca orice cîntec, dar îi pocca versurile în așa hal, ciuntind ici, cîrpicînd colo, încît Dante socoti că-i aducea mare ocară. Fără să spună o vorbă, intră în fierărie, unde era tot felul de unelte cu care meșterul își făcea meseria. Dante apucă ciocanul și-l zvîrli în drum, apucă cleștele și-l zvîrli în drum, apucă balanța și-o zvîrli în drum, și făcu așa cu mai multe scule. Fierarul se întoarse furios la el: Ce dracu faci? te-ai smintit? Dante zise: – Dar tu ce faci? – Eu îmi fac meseria, răspunse fierarul, și dumneata îmi strici sculele, azvîrlindu-le în stradă. Dante îi spuse: – Dacă vrei să nu-ți stric lucrurile tale, nu le strica nici tu pe-ale mele. – Păi ce-ți stric eu? întrebă fierarul. – Tu cînți după cartea mea și nu spui cuvintele așa cum le-am scris; eu n-am altă meserie, iar tu mi-o strici. Neștiind ce să zică, fierarul își adună burzului lucrurile și se întoarse la munca lui; iar dacă-i mai veni poftă să cînte, a cîntat din legendele lui Tristan și Lancelot, lăsîndu-l încolo pe Dante”.

În ce privește nuvela 15, avem aproape aceeași situație: Dante aude un catîrgiu care (de nu cumva e incorect politic s-o spunem) se află

încă mai prejos, cultural vorbind, față de fierar, care pe-atunci trecea drept meșteșugar de calitate, iar acest catîrgiu

„Umbla în urma catîrilor, cîntînd cartea lui Dante, și după ce cînta o bucată, izbea catîrul zicînd: diii, măi! Întîlnindu-l Dante pe acesta, îi trase o lovitură zdravănă cu brasarda peste spate, zicînd: vezi că «diii, măi» nu-i de la mine. Așa nu pricepu nici cine e Dante, nici de ce l-a lovit; însă izbind mai tare catîrii, zise din nou: diii, măi, diii. După ce se îndepărtă puțin, se întoarse spre Dante scoțînd limba și dîndu-i cu titla: Na, bre! Dante, văzîndu-l, spuse: Eu n-aș da o titlă de-a mea pe o sută de-ale tale. Vai, ce vorbe pline de filosofie! fiindcă mulți ar fi dat fuga după catîrgiu, ori ar fi urlat la el, zvîrlind cu pietre; dar înțeleptul poet îl năuci de cap, mai căpătînd și laude din partea celor ce auziră așa cuvinte pricepute, zvîrlite după un om de nimic precum catîrgiul”.

Cele două episoade ne spun întîi de toate că (așa cum se păstrează foarte multe manuscrise ale *Divinei Comedii* din acea epocă – deși originalul s-a pierdut – și chiar mai numeroase decît ale altor autori) opera era, am zice azi, un *best seller* încă de la începuturi, un *best seller* popular, fiindcă o cîntau, deși cu mare nepricepere, oameni care firește că n-au citit-o, ci au auzit-o pe buzele vreunui interpret mai acătării. Așadar, cînd Benigni umblă prin piețe să-l povestească pe Dante, face exact ce făceau și contemporanii aceluia.

La fel s-a întîmplat mult timp cu atîtea cărți de succes, încă din secolul al XIX-lea, cînd făceau furori *Misterele Parisului* de Sue, sau *Contele de Monte-Cristo*, de Dumas: deși exista deja o industrie culturală dezvoltată și romanele apăreau în foileton prin ziare, totuși cei mai mulți curioși nu le puteau citi și se strîngeau seara prin curte sau pe stradă, să-l asculte pe intelectualul de serviciu, vreun portar sau vreun negustor care știa adunarea și scăderea, tot așa cum azi ne așezăm în fața televizorului să-l ascultăm pe Benigni.

Există așadar o legătură între lecturile lui Benigni și destinul eminent oral al literaturii și, întîi de toate, al poeziei; astfel încît nu trebuie să ne tulbure, cum poate i-a tulburat pe unii, că tocmai un actor comic se ocupă de Dante. Poezia recitată era, din cele mai vechi timpuri, meseria aezilor, și nu m-aș mira dacă aceia care îl recitau pe Homer la începuturi (sau aceia care au contribuit, recitîndu-l, la crearea mitului lui Homer), după ce povesteau despre Troia sau Ogygia³, se apucau să înghită flăcări, ori măcar să scîrțîie din scripcă, pentru a încheia plăcut petrecerea și a umbla roată cu farfurioara la pomană.

E o eroare modernă să ne închipuim că poezia e un lucru pentru intelectualii rafinați: ea e cea mai populară dintre arte și s-a născut pentru a fi recitată cu voce tare și învățată pe de rost, altfel spuneți-mi de ce-ar fi inclus artificii mnemotehnice cum sînt piciorul, metrul și rima.

În legătură cu asta, trebuie spus că Benigni îi recită bine pe poeți, fiindcă nu păcătuiește de viciul multor actori, adică nu elimină acele *enjambements*, ci dimpotrivă, ne ajută să le auzim. După cum se știe, avem *enjambement* atunci cînd sfîrșitul unui vers nu coincide cu sfîrșitul unei fraze, iar fraza continuă în versul următor. Un exemplu tipic, versurile din *Infinitul* lui Leopardi:

*„Cum stau și-n laig privesc, nemărginite spații peste hotarul lui, și-imense tăceri, și-o pace infinit adîncă...”*⁴

Acum, secretul poeziei este că ar trebui citită ca niște rime din *Arici Pogonici*: *„Aici începe aventura [pauză] domnului Bonaventura”*. Așadar,

măcar teoretic: “Cum stau și-n laig privesc, nemărginite [pauză] spații peste hotarul lui, și-imense [pauză] tăceri, și-o pace infinit adîncă”. Dar dacă poetul a folosit un *enjambement*, n-a făcut-o întâmplător și prin urmare, dacă oricum trebuie să semnalăm întreruperea versului, trebuie de asemeni să transmitem că fraza continuă în versul următor. E o luptă între semnificativ și semnificat, între substanța ritmică și sens. Actorul prost se gîndește doar la sens și recită așa:

“Cum stau și-n laig privesc, [pauză]
nemărginite spații peste hotarul lui, [pauză]
și-imense tăceri, [pauză]
și-o pace infinit adîncă...”

Iar pentru a da un exemplu dantesc, iată două versuri:

“...pe-al mării sterp întins, numai c-o mîină
de soți ce-apoi cu mine-au fost mereu”⁵.

Unde actorul prost va recita firește:

“...pe-al mării sterp întins,
numai c-o mîină de soți
ce-apoi cu mine-au fost mereu...”

Actorul bun, în schimb, va face o pauză la sfîrșitul versului, dar mai scurtă ca de obicei, să facă simțită și ruptura ritmică, și continuitatea semantică. O artă grea, în care Benigni excelează.

Și de ce nu se lasă prins în capcana sensului prozastic? Fiindcă, dincolo de faptul că este actor, Benigni e un intelectual rafinat; chiar dacă apare pe scenă ținându-se ca un clovn, el este – și era chiar înainte de aventurile sale dantești – un om cu excelente lecturi și un literat cu gusturi selecte, în stare uneori să te surprindă și pe tine, care îl cunoști perfect, cînd scapi la o adică, în paranteză, numele vreunui autor minor, și constăți că Benigni l-a citit deja, poate chiar în original. Drept care aceste *Lecturae Dantis* reprezintă, din partea lui, și manifestarea unei vocații didactice, de vesel profesorat, pe care de multă vreme o chibzuia (poate pentru a justifica toate acele diplome *honoris causa* care îi cad în cap, de parcă ar fi vreun cantautor ca atîția alții).

Miracolul, la care poate că nici el nu mai spera, este că l-au urmat mulțimile, “și-atîte-au fost că roiurile-n zbor / întrec la șah de mii de ori dublarea!”⁶. Ceea ce li se întîmplă doar profesilor. E mai bine să se oprească, altfel într-o zi sau alta îi va trece prin minte să înmulțească pîinile și peștii. Iar lui, se știe, nu-i plac cei ce se travestesc în “alesul Domnului”.

Mai bine să ne închipuim un film în care Roberto Benigni nu numai că reface călătoria Învățătorului său, cerc după cerc și cer după cer, ci îi întîlnește pe fierar și/sau pe catîrgiu. Pe Virgiliu aș putea să-l interpretez eu, sau Cerami⁷, mă rog, vreun prieten; pentru Beatrice știu deja la cine anume se gîndește Benigni; pentru damnați... e-hei, pentru damnați o să ne hotărîm doar pe cine lăsăm deoparte. Prea-fericiții va trebui probabil să-i construim din efecte electronice, holografii și realități virtuale. Fierarul și/sau catîrgiul ar putea fi interpretați, ce știu eu, de vreun decan, vreun profesor universitar, vreun critic militant, sau de unul din acei actori care nu știu cum să rezolve un *enjambement*. Dar pe Dante ar putea să-l interpreteze doar Benigni, în ținuta regulamentară de Poet al Nației, inclusiv mantaua și cununa de lauri: are oricum accentul ăla de toscan afurisit, profilul scheletic, năravul cu hachițe și iubirea pentru versurile lui – pe care le știe recita bine. Așa cum trebuie, fără “diii, măi!”.

Am deja titlul, *Viața de apoi e frumoasă*⁸.



Roberto Benigni

Cuvînt înainte

Sfîșiat între poezie și angajare politică, în vremuri lipsite de lirism și cu mari acumulări de capital, eram nehotărît dacă să scriu pentru Editura Einaudi un volum de eseuri magistrale despre adevărul poetic, intitulîndu-l *Dante și ornitorincu*⁹, sau o biografie genealogică a familiei de Luxemburg, intitulată *Prenumele trandafirului*¹⁰. În ambele cazuri cineva mi-a luat-o înainte. Și nu e prima dată.

Acum cîțiva ani, de fapt, tocmai terminasem de scris cu dăruire și oarecare veselie goliardică o minunată carte despre sexualitatea reprimată a structuraliștilor francezi, intitulată *Bastonul lui Barthes*, dar cineva m-a devansat publicînd, cu o lună mai devreme, *Pendulul lui Foucault*. Mă rog, ideile circulă încoace și încolo, așa că nu m-am supărat. Nici măcar atunci cînd mi-a fost furată ideea unui roman despre fiul mai mic al lui Pippo Baudo¹¹, cu acțiunea plasată în Evul Mediu. Bine-bine.

Cînd am început să citesc prima dată *Divina Comedie*, mi s-a întîmplat același lucru. Am rămas șocat. Am închis furios cartea și am zis cu voce tare: “Nu se poate! Țsta mi-a furat ideea!”. Apoi am deschis-o din nou continuînd să citesc, cu speranța că Dante a dat-o în bară, așa măcar aș fi putut s-o rescui eu mai bine. Din ziua aia n-am mai închis cartea. Și nu numai că am continuat s-o citesc, dar am continuat și s-o scriu. Atunci cînd se pomenește în fața unui lucru frumos, sufletul nostru e cuprins de exaltare și, sub impresia unei minunate bucurii, crede că el însuși e autorul aceluia lucru. De altminteri, tuturor ne-a trecut prin minte cum e făcută lumea de apoi, unde vom ajunge după moarte, dacă vom fi răsplătiți sau pedepsiți, dar ce bine a scris-o ăsta! Tot așa, ne-a trecut tuturor prin minte dacă e mai bine să trăim ori să murim, sau poate să visăm, dar ce bine a scris-o Shakespeare! (În literatură apar deseori jocurile alea prostești despre cine e cel mai mare scriitor al tuturor timpurilor, o pierdere de vreme pe care mereu am evitat-o, de aceea l-am numit pe al doilea mare scriitor al tuturor timpurilor, fără să mai insist.) Voiam și eu, ca Dante, să învăț totul, să știu totul, ca să pot scrie o carte așa frumoasă. Apoi mi-a venit în minte afirmația lui Machiavelli: “Există oameni care știu totul și asta e tot ce știu”. Iată misterul frumuseții, iar *Divina Comedie* este o carte în care frumusețea, ca soarele în oglindă, se răsfrînge¹². E o operă nemuritoare, fiindcă Dante credea profund în tot ce descria (Balzac înainte de moarte a trimis să-l cheme pe unul dintre

medicii din *Comedia umană*, iar Dumas a plîns în hohote cînd a scris moartea lui Porthos) și trebuie să credem și noi în ea, fiindcă acea carte e ca un vis. Și la fel ca toate visele, va continua să ne păcălească pînă la sfîrșitul zilelor noastre. Mă făcea să mă simt protagonistul celei mai uluitoare aventuri care se poate imagina. O mare călătorie spre divinitate. Și fără să te cîntești din loc. Parcurgînd un cînt după celălalt ne dăm seama, ca în fața Madonnei lui Rafael din Capela Sixtină, că Însuși Dumnezeu se pogoară spre noi.

Dar cel mai mult îmi plăceau imaginile care izbucneau din fiecare cuvînt, vii și senzuale. Amănuntele. Vedeam culoarea aripilor arhanghelului Gabriel, cum țîșnește un gușter vara în mijlocul drumului, cum e să stai în palmele unui uriaș, cum arde în vîlvătăi o bucată de hîrtie (spectacol pe care mereu l-am ratat), cum își mișcă ochii Sfînta Fecioară. Mă simt obligat să vă zic: e o chestie de-ți stă mîntea-n loc! Cum să nu iubești cartea asta? și ce-mi mai plăcea cînd Dante se înfură de moarte. Mai ales cu imbecilii. Dante era omul care ar fi putut să-i dea un sărut unui lepros, dar n-ar fi strîns mîna unui cretin. Și apoi femeile. Care nu mai înseamnă ispită, ci mîntuire. După *Divina Comedie* a apărut o altă modalitate de-a închipui erotismul în lume. Sau miracolul de neînchipuit al expresiei. O limbă populară, misterioasă și mistică, ce înhață sufletul oamenilor și al lui Dumnezeu și nu-l mai eliberează. Punînd la dispoziția poporului, cu patru sute de ani înaintea enciclopediilor, toată cultura vremii sale, și nu în ordine alfabetică ci pe rime, arătîndu-ne calea spre fericirea supremă. “Mă holbam de uimire!”, cum ar zice Gadda. Dar fiindcă un mare gînditor a spus că despre ceea ce nu putem vorbi trebuie să tăcem, tac și eu și vorbesc despre altele.

Aș putea să dau în judecată Editura Einaudi, fiindcă această carte conține pur și simplu niște înregistrări secrete. Eu am umblat în lume vorbind despre Dante, ici-colo, chestii intime cu amicii, și deodată văd că tot ce-am zis s-a publicat în carte. Toate prostiile. Și cite se mai zic despre Dante. Cîteva le veți găsi și aici. Sînt fraze în libertate, care trebuie luate așa cum sînt și repetă mereu același lucru: că *Divina Comedie* este frumoasă și că e mai bine s-o citim decît să n-o citim. Pe lingă numărul incredibil de oameni, cea mai minunată amintire care mi-a rămas de pe urma seratelor dantești e dorința fiecăruia dintre acești oameni de-a asculta lucruri frumoase, promisiunea unei voci care le-ar fi vorbit despre ceva ce-și doriseră dintotdeauna. Iar Dante își ține promisiunile. Spre deosebire de filosofi,





poetii promet puține, dar se țin de multe. Mai ales dacă ne gândim la momentele acelea de liniște impresionantă, care adesea se prelungea și după sfârșitul recitării.

M-am întrebat mereu cum trebuie citit Dante. Aș da oricât să-l aud pronunțat de Boccaccio. Am fost și în biserica Santo Stefano in Badia, unde îl citea el, să trag cu urechea dacă s-a păstrat vreun ecou. Să știu, de pildă, dacă litera *s* din "cosa" sau "casa" o pronunța aspru sau moale, dacă zicea "basciñ" sau "baciñ". Cum rostea consoanele duble din cuvintele "essalto" sau "etterno". Cum păstra mereu endecasilabul, pentru a evita disonanțele. Chiar și când silabele pot fi treisprezece sau patrusprezece, ca adeseori în *Paradis*. Cum făcea să nu-l stâlcească, atunci când accentul cade brusc nu pe a patra, ci pe a cincea silabă, sau unde se nimerește. La Petrarca lucrurile sînt mereu limpezi, ăla nu greșește niciodată. Dante e mai generos, ne cheamă să participăm la munca sa. E incredibil cât și cum ne pot emoționa tonul vocii, tăcerile, accelerările, toate acele lucruri despre care nici nu știi cu cine să vorbești.

Dar într-o seară, la Milano, după ce-am terminat un spectacol de *Lectura Dantis* la Palasport, mi s-a întâmplat un lucru simpatic. M-am dus la cină cu o persoană într-adevăr deosebită. E vorba de gînditorul cel mai influent din lume, pe lângă faptul că e cel mai inteligent și cel mai amuzant (și întrucît - v-am mai zis - nu-mi plac clasele, n-o să-i spun numele). Un om extraordinar, ce mai tura-vura, cu care schimb adesea păreri sau opinii, pentru că așa cum le gîndește sau le scrie el nu le mai vezi la nimeni. Îmi amintesc, de pildă, că acum cîțiva ani i-am vorbit despre Mike Bongiorno, care mi se părea un fenomen, și am citit în fața lui însemnările dintr-un mic jurnal pe care-l țineam¹³. Sau cîțiva ani mai tîrziu, cînd i-am expus o teorie de-a mea despre productivitatea semiotică, în care reorganizăm toate problemele de lingvistică, logică, estetică etc., pe cînd mă gîndeam să scriu de-a dreptul un *Tratat*¹⁴. General. Îmi amintesc că mă urmărea cu mare interes. Mă rog. În orice caz, la cina de-atunci am vorbit mai întîi despre niște autori minori din secolul al XIX-lea, iar dintr-unul din ei, Labrunie, mi-a citat cîteva pasaje în original, pe cînd eu m-am distrat răspunzîndu-i cu două versuri în greaca veche ale lui Nonnos de

Panopolis, poet minor din epoca elenistică. Ne petreceam astfel seara, în mijlocul lucrurilor frivole. La un moment dat, discuția a ajuns la lecturile din Dante. El și-a exprimat o oarecare îndoială că eu aș fi un actor comic, eu am subliniat că tradiția care-i leagă pe actorii comici de poezie vine tocmai de la Homer, de pe vremea aezilor. Apoi am adăugat că dacă uneori mai fac vreo boacăna, are și asta o lungă tradiție, și i-am povestit două nuvele din *Trei sute de snoave* de Sacchetti (dacă bine țin minte, parcă a 14-a și a 15-a, care spun aproape aceeași poveste). Apoi i-am vorbit despre *enjambements*, acea sublimă ezitare între sunet și sens, despre cît e de grea arta respectivă, și i-am dat un exemplu recitîndu-i din Leopardi (parcă era *Infinitul*). Îi ziceam, de fapt, că trebuie să-l citim pe Dante ca pe *Arici Pogonici*. El s-a amuzat foarte tare. A fost o seară plăcută. După ce-am ieșit, l-am întrebat timid ce părere are despre lecturile mele din Dante. Mi-a spus că trebuie să mă apuc de cinema. Fix așa. A zis că mai bine mă las de lectura lui Dante și fac un film despre lumea de apoi. Mi-a zis și titlul, dar nu-l mai țin minte. Eu m-am gîndit că dacă lucrurile despre care am vorbit le-ar fi putut elabora și scrie un om ca el, i-ar fi făcut un minunat cadou poeziei. El ezita. Atunci i-am spus că dacă face el chestia asta, eu mă las de spectacolele cu *Divina Comedie* și fac un film pe bune. Dar nu despre lumea de apoi, ci despre iubirile din tinerețe ale lui Dante, unde eu voi interpreta rolul poetului și, din recunoștință, îi voi lăsa lui rolul Beatriciei. I-am zis și titlul: *Viața nouă e frumoasă*¹⁵. El a fost flatat, chiar dacă nu e narcisist (să zici de el că e narcisist e ca și cum ai zice de Romeo că e o Julietă). A zis că se mai gîndește. Apoi a zîmbit și s-a scufundat în ceața de pe strada Manzoni "cum greu un lucru piere-afund în ap-adîncă"¹⁶.

Traducere, prezentare și note de Laszlo Alexandru

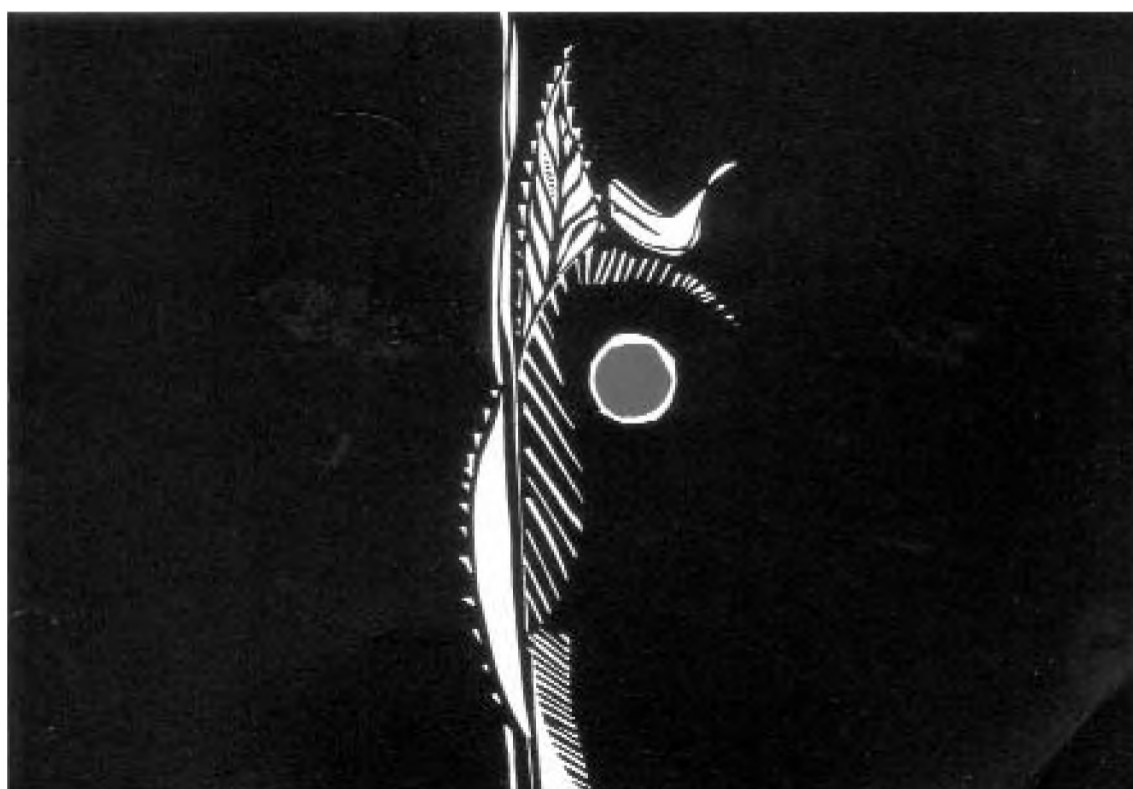
Note:

- 1 În original: "Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura" (*Infern*, I, 1-2, traducere de George Coșbuc, în vol. Dante, *Divina Comedie*, ediție îngrijită și comentată de Ramiro Ortiz, Iași, Ed. Polirom, 2000, p. 67).
- 2 În vol. *O sută de snoave de Franco Sacchetti, cetățean al Florenței*, trad. Oana Busuiocanu, București, Ed. Univers, 1972, p. 139.



Aria Komianou Compoziție 339 (1997)

- 3 Insulă pe care ar fi trăit nimfa Calypso și unde ar fi naufragiat Ulise (azi - insula Gozo din arhipelagul Malta).
- 4 În original: "Ma sedendo e mirando, interminati / spazi di l'ra da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete..." (trad. Eta Boeriu, în vol. Giacomo Leopardi, *Cinturi*, Cluj, Ed. Dacia, 1981, p. 135).
- 5 În original: "sol con un legno e con quella compagna / picciola da la qual non fui diserto", *Inf.*, XXVI, 101-102 (trad. G. Coșbuc, ed. cit., p. 226).
- 6 În original: "ed eran tante, che l numero loro / più che l doppiar de li scacchi s'inmilla", *Parad.*, XXVIII, 92-93 (trad. G. Coșbuc, ed. cit., p. 695).
- 7 Vincenzo Cerami, n. 1940, scriitor, dramaturg și celebru scenarist italian; a realizat diverse filme în colaborare cu Benigni (*Il piccolo diavolo*, *Johnny Stecchino*, *Il mostro*, *La vita è bella*, *Finocchio* și *La tigre e la neve*).
- 8 În original: *L'altra vita è bella*.
- 9 Umberto Eco a scris volumul *Kant și omitorințul*.
- 10 Umberto Eco a scris romanul *Numele trandafirului*.
- 11 Pippo Baudo, n. 1936, este pseudonimul unuia dintre cei mai cunoscuți oameni de spectacol și prezentatori de televiziune din Italia.
- 12 În original: "la bellezza, come il sole sugli specchi, gibigianando va". Aluzie la versurile de tinerețe ale lui Alessandro Manzoni, în care era persiflat dialectul milanez: "Del sole il puro raggio / rotto dall'onda impura / sulle vetuste mura / gibigianando va" (A soarelui rază pură / tăiată de unda impură / pe zidurile vetuste / se răsfrînge).
- 13 Umberto Eco a publicat, în 1961, eseul polemic *Fenomenologia lui Mike Bongiorno* (inclus apoi în volumul *Diario minimo*), în care argumentează că motivele succesului de public al faimosului om de televiziune se bazează pe incultura frapantă a acestuia, în consonanță cu incultura maselor largi de telespectatori.
- 14 Umberto Eco a publicat volumul *Tratat de semiotică generală*.
- 15 În original: *La vita nuova è bella*.
- 16 În original: "come per acqua cupa cosa grave", *Parad.* III, 123 - e una dintre cele mai frumoase comparații dantești, prin eufonia aliteratei elaborate (trad. G. Coșbuc, ed. cit., p. 527).



Aria Komianou

Compoziție 701 (2007)

Premiul Renaudot 2009

Mihaela Mudure

Cel mai recent Renaudot,¹ unul dintre cele mai prestigioase premii literare franceze, a revenit scriitorului Hubert Haddad. Laureatul Renaudot 2009 s-a născut la Tunis, în 1947 și are origini iudeo-berbere. A crescut și a fost educat la Paris. Opera lui cuprinde poezie, nuvele, romane și eseuri. Haddad a mai fost laureat al unor concursuri literare. El a câștigat Premiul Bernanos, în 1983, pentru romanul *Les Effrois [Spaimete]*. Iar prima versiune a romanului *Palestina*, cea din 2007, a câștigat Premiul celor cinci continente ale francofoniei, în 2008.

În *Palestina* autorul s-a inspirat din realitățile atroce ale conflictului israelo-arab, cărora le-a dat o față umană nouă, convingătoare, pentru ambele părți, deoarece autorul insistă asupra absurdității războiului. Din punct de vedere narativ, autorul folosește stratagemă "inversului", precum și străvechiul motiv al dublului, al fratelui geamăn, motiv de spaimă, dar și de iubire cu atât mai intensă, cu cât e mai aproape de iubirea de sine. Personajul principal ajunge, printr-un concurs de împrejurări, în situația dușmanului său, pe care începe să îl înleagă și ca ființă umană. Din fantoșă construită pe bază de prejudecăți și stereotipuri de propagandă, dușmanul devine o ființă în carne și oase, cu bucurii și tristeți, precum eroul principal.

Procedul a mai fost folosit în chip asemănător și cu mult succes de către scriitorul Robert L. Fish, în romanul lui *Pursuit (Urmărirea)*. În 1989, romanul a devenit un film de succes, sub titlul *Twist of Fate (Răsturnare de destin)*. Helmut von Schraeder, un fost ofițer SS implicat într-o încercare de asasinare a lui Hitler, se supune unei operații de chirurgie estetică și, în confuzia evenimentelor de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, ia identitatea lui Daniel Grossman, un evreu dintr-un lagăr de concentrare nazist. Fostul SS ajunge să se integreze printre noii săi camarazi, ba chiar emigrează în Israel. Contactat de foști ofițeri SS care se refugiaseră în America Latină, la încheierea războiului și care doreau continuarea odiseei fasciste, Schraeder/Grossman dă totul în vileag Mossadului, ba chiar își dă viața în slujba Israelului, încercând, cumva, să ispășească, cu prețul vieții, greșelile unei vieți anterioare. Este înmormântat cu onoruri militare israeliene și conform ritualului mozaic. Dincolo de problemele etice și istorice, filmul vrea să ne convingă că identitatea este o construcție ale cărei date nu sunt imuabile, motiv în plus ca să nu uităm niciodată de valorile umanismului.

Haddad folosește același procedeu. Soldatul israelian Cham pleacă într-o misiune de patrulare neoficială, împreună cu adjutantul Tvi. Cei doi se întâlnesc întâmplător cu un comando palestinian care trage din plin. Tvi moare. Cham este rănit grav. "Un glonte i-a atins umărul stâng, altul i-a trecut razant pe lângă tâmplă. Nu doare. O senzație de șoc surd și de împlinire. Unul dintre atacanți geme. Violența consumată este de o ciudată blândețe. Totul se petrece într-o buclă de timp pe care niciun soi de rațiune nu o poate controla" (11)². Insurgenții palestinieni îl abandonează pe Cham într-o peșteră, lângă un cimitir abandonat, deoarece nu pot să îl folosească. Participarea lui Cham la această misiune de patrulare nefiind oficială, armata israeliană nu știa de participarea lui și, în consecință, nu inițiază nicio misiune de cercetare, dispariția lui nu este anunțată la radio. În consecință, Cham nu este de niciun "folos" palestinienilor, el nu putea fi schimbat de către insurgenți contra vre-

unuia de-ai lor întemnițat în pușcăriile israeliene. Soluția cea mai simplă era abandonul.

Dar soarta vrea cu totul altceva. Cham își revine și, cu ultimele puteri, reușește să se târască afară din peșteră. Este de nerecunoscut, îmbrăcat ca un țaran palestinian. "Amețit, merge printre morminte. Nimic nu seamănă cu somnul cel profund. Cerul se înclină spre trei ziduri de piatră. Un stol de vulturi desenează umbre moarte în azur. Cham se clatină, cu o enigmă în orbitele ochilor. Lumea aceasta are izbucnirea brutală a destinului. Cham se clatină și se prăbușește, apoi, cu fața printre semne" (27).

Aici îl găsește pe Cham, văduva Asmahane care îl duce acasă și îl îngrijește. Rănitul nu își amintește cine e. Izbitor pentru văduva Asmahane este asemănarea lui Cham cu fiul ei Nessim, ucis de israelieni. Referința la absurditatea acestui război fratricid, arabii ca și israelienii fiind popoare semite, este clară. Necesitatea dialogului, a conversației, în ultimă instanță, a comunicării este subliniată de către autor și personaje. "Trebuie să vorbim totdeauna, spuse el. Muribunzilor, nebulilor, măgarilor, chiar și dușmanilor. Nu trebuie să încetăm a vorbi" (31). Autorul, fin cunoscător al realităților din Orientul Mijlociu, impresionează prin profunzimea sa melancolie empatică pentru toți cei implicați în complicatul și tragicul joc politic din zonă. Evreii au suferit Holocaustul, o cumplită tragedie, și au dreptul la un spațiu în care să fie majoritari și să nu se mai simtă vreodată amenințați. Pe de altă parte, strategiile colonialiste prin care mai marile puteri ale zilei croiesc harta noului stat și îi implantează pe noii locuitori ai Orientului Mijlociu, pe evreii reveniți în Sion, duce la victimizarea arabilor.

Pentru a rezolva conflictul politic și uman din fundalul romanului, Haddad folosește o strategie narativă veche de când lumea: iubirea. Așa cum Shakespeare a unit cele două familii învrăjbite, pe Capuleți și pe Montague, prin Romeo și Julieta, așa cum Peter Abrahams i-a unit pe cei doi îndrăgostiți separați de regulile apartheid, eroii principali din romanul său *În calea trăsnetului*, Haddad îl leagă pe Cham, prin inefabila legătură a iubirii, de Falastin, fiica văduvei Asmahane. Autorul devine poet în momentul în care trebuie să descrie frumusețea Falastinei. Tânăra "a păstrat, pentru lumină, o înclinație senzuală. Frumusețea ei are opacitatea oglinzilor, noaptea. În același timp, ea caută mângâierea dimineții, își întinde chipul și sânii spre zi" (34). Ecourile poeziei arabe compensează estetic duritatea realităților unui îndelungat război de poziții. "De-ar fi să-i spele picioarele" Falastinei, sacagiul Sadjfoudine "ar căra apa din toate puțurile confiscate din Hebron, ar deturna Iordanul fie și numai ca să vadă aurul apelor șiroindu-i fetei pe umeri" (41). Dragostea dintre cei doi face pași mici și înceți, precum vindecarea tânărului Cham/ Nessim de rănilile fizice. Frumusețea expresiei verbale a lui Haddad este remarcabilă. "Lăiat de coșmaruri, el și-a revenit încet-încet în prospețimea convalescenței" (52). Convorbirile dintre cei doi îndrăgostiți sunt, adesea, superbe fragmente din *Cântarea Cântărilor*. "Iubitul meu este, pentru mine, o ramură de mirt care se odihnește pe sânii mei" (111). Din copilărie, Falastin știa că gândul îl poate ține în viață pe cel iubit. Și chiar dacă tatăl ei "a fost ucis, din greșală, executat pe drumul luminos dintre Ramallah și Betleem" (77), ea are încredere și speră că îl va salva pe Cham de la moarte.

Haddad ne introduce în universul tensionat din Hebron și din satele din zonă. Chemările muezinu-

lui la rugăciune, sirena vreunei ambulante care trece dealul, ori zgomotul înfundat al vreunui bombardier israelian care trece bariera sunetului (46), acestea sunt sunetele contrastante ale lumii în care Cham și Falastin încearcă să dea un sens existenței lor de fiecare zi. Haddad excelează în a zugrăvi brutalitățile războiului, mizeria de fiecare zi, distrugerile caselor celor bănuți de colaborare cu teroriștii, dificultatea de a circula, distanța dintre practicile de război ale trupelor israeliene de ocupație și exigențele legii israeliene. Până și peisajul poartă amprenta acestui război epuizant. Dacă te urci pe un deal, vei vedea, în zare, ca niște "zdrențe împrăștiate peste tot, precum petele de pe un leopard, teritoriile cedate sub absurd bariere de beton și sârmă ghimpată între Marea Moartă și deșert..." (49). Dificultatea deplasărilor din cauza "acestei nebunii a obstacolelor de tot felul" (49), absurdul existenței zilnice, lipsa de orizont și de speranță, toate acestea îi împing pe oameni, și de o parte și de cealaltă, spre o limită a suportabilității. Sinuciderea nu este, de multe ori, decât o ieșire onorabilă dintr-o situație de tunel, fără niciun soi de lumină la capăt.

Și de o parte și de alta, oamenii sunt înnebuniți, neurastenizați de rolul pe care trebuie să îl joace într-un conflict pe care nu îl mai controlează ei, participanții, ci în care el (conflictul) îi controlează pe oameni. Autorul, bun cunoscător al conflictului israelo-palestinian, are capacitatea rară de a depăși convenționalul și de a descrie personaje care au complexitatea realității. Răposatul Nessim, fiul lui Asmahane, soția lui Cham, este unul dintre aceștia. "Înscris prin derogare specială la Universitatea Al-Quds din Ierusalim, după doi ani de studii strălucite petrecute la Hebron, Nessim nu milita pe față în nicio facțiune. Era unul dintre cei care cred că, pe termen mediu și lung, țara ar avea mai mult nevoie de cadre intelectuale decât de militari sau politicieni. Deși tatăl lui și al Falastinei fusese asasinat, el așifa o credință totală în procesul de pace și predica instaurarea unui stat binațional, în conformitate cu pozițiile vechiului partid comunist: o societate indivizibilă în care toți să se bucure de aceleași drepturi; spre deosebire de liberalii care erau la putere acum, spre deosebire de coloniști și de dictaturile arabe" (40). La fel, maiorul evreu Mazeltof, copleșit și el nu numai de căldura toridă, dar și de lipsa de perspective a situației de război, o salvează pe Falastin de la arestare, încercând să dea un exemplu de legalitate și respect pentru celălalt într-o situație conflictuală excesivă. Omar, vechi locuitor al Hebronului, este contra terorismului. "Terorismul este de vină pentru toate nenorocirile noastre" (68), spune el. "Zidul, îmbrăcarea teritoriilor, asfixia economiei noastre, iată rezultatul. Noi trebuie să luptăm fără ură pentru independența noastră" (69). Mătușa Layla este de asemenea o figură pitorească a micului grup de personaje care reprezintă societatea palestiniană. "E scris, fiica mea" (73), îi spune ea Falastin-ei. "Ocupantul se va retrage într-un viitor apropiat pentru a nu fi ocupat la rândul lui. Simplă chestie de demografie" (73).

Chaim ajunge să cunoască underground-ul palestinian, tragedia refugiaților palestinieni care încep să își piardă propria istorie și "nu mai știu decât să repete istoria părinților lor" (68). Hebronul, unde se petrece o parte din acțiunea romanului, este un punct acutizat în istoria conflictului arabo-palestinian. Layla, veche locuitoarea a celebrului oraș, își amintește și de masacrarea evreilor de către arabi în 1929 și de bunicul ei care a ascuns atunci o familie de evrei și de mult mai recentul carnagiu de la moscheea Ibrahim iscat de către doctorul Goldstein, un colon evreu, care în timpul Purimului³ din 1994





a decimat credincioșii aflați la rugăciune precum și speranțele de pace din zonă. Paznicul Moscheii Ibrahim, rănit atunci, este în Hamas, acum. Personajele purtătoare de cuvânt ale autorului, precum Layla, se împotrivesc isteriei generalizate și claustrării mentale. Problema principală a zonei, este, potrivit lui Haddad, aceea a blocării istoriei din cauza traumelor și exceselor cutremurătoare din ultimii cincizeci de ani. Cei implicați în conflict nu pot face, cel puțin, pentru moment pasul înainte care ar însemna compromisul cerut de pace.

Dincolo de povestea de dragoste care trebuie, bineînțeles, să se termine în moarte pentru că prea multe îi separă pe cei doi îndrăgostiți, romanul este asezonat, numai cât trebuie, cu rare momente de umor, asemeni miroseniilor rare din Orient. Lipsa oricărei speranțe privind pacea îl împinge pe Omar spre grupurile de teroriști unde devine un soi de cugetător plin de umor cinic: „Nu trebuie să regreti această viață de oprimat. Cu cât mai multe morți cauzezi sioniștilor, cu atât mai repede urci în paradis: e ca un carburant” (91). Bunele intenții și ironia sortii îl fac pe tânărul Cham/Nessim ținta unor observații privind ținuta și atitudinea lui ... mult prea arabe. Ai grijă de el, i se spune Falastinei, arată mult prea mult că e unul de-ai noștri.

Amar conștienți că pacea este mult prea îndepărtată, cei doi îndrăgostiți se lasă, treptat, copleșiți de tragismul situației și atrași de gesturile extreme. „Suntem izgoniți din casele noastre, strămutați, deposedați, prizonieri, cu toții. Pretutindeni ziduri, baraje, rute ocolitoare. Se poate oare trăi așa, închis în țărcurile și cuștile unei menajerii? Se vrea să fim împinși spre sinucidere, spre devastare? Urăsc soarta noastră, îi detest pe toți până-ntr-atât de îmi vine să îmi pierd mințile...” (109) ajunge să spună Cham/Nessim. Disperarea și absurditatea războiului sunt cu atât mai mari cu cât relația dintre arabi și evrei are menirea, cel puțin în opinia lui Haddad, de a servi drept oglinzi reciproce. Problema Holocaustului este rezolvată tot pe același principiu, coșmarurile trecutului fiind, acum, transferate spre rezolvare prin proiecția asupra noului dușman găsit în deșerturile Palestinei.

Recunoscut în ultimul moment de fosta lui iubită, Sabrina, colegă de facultate, Cham/Nessim are revelația fostei lui identități. Timp de câteva ore trecătoare el este sinele său și dublul sinelui său, prieten și dușman lui însuși, într-o cumplită simultaneitate. Se hotărăște să își îndeplinească misiunea. Își explodează propriul trup. Era prea târziu pentru orice altceva. Cerul e, din nou, senin, cântă ciocăria ca atunci când a fost el rănit. Ciclul poate reîncepe din nou cumplit și irevocabil ca prima dată. Iubirea lui cu frumoasa Falastin nu poate aparține acestei lumi.

Note:

¹ Premiul poartă numele lui Théophraste Renaudot, redactorul primului ziar francez, în 1631. Premiul se acordă începând din 1926 și este, precum alte premii literare franceze, o reacție la prestigiosul, și, de multe ori, controversatul Premiu Goncourt. Zece critici literari au inaugurat acest premiu în 1926, așteptând numirea laureatului Goncourt din anul respectiv. În cazul în care laureatul Goncourt coincide cu decizia juriului Renaudot, există întotdeauna un laureat “de rezervă”. Printre marile cărți ale literaturii franceze încununate cu Premiul Renaudot, se numără *Voyage au bout de la nuit* [Călătorie la capătul nopții] de Celine, în 1932; *Le Mas Théotime* de Henri Bosco, în 1945; *La Modification* [Modificarea] de Jean Butor, în 1957.

² Traducerile din limba franceză au fost făcute de Mihaela Mudure.

³ Importantă sărbătoare evreiască.

patrimoniul

Școlile artistice de la Cluj și Timișoara (III)

Între inițiativa privată și aspirația etatistă

Vasile Radu



Ștefan Gomboșiu împreună cu un grup de studenți, în fața clădirii Școlii de Arte Frumoase din Timișoara (1933)

În cele din urmă, niște bănațeni inimoși încep să facă lobby pe lângă oficialitățile timișorene pentru mutarea școlii de la Cluj la Timișoara. Aceștia au fost Romul Ladea, Ștefan Gomboșiu, Ioachim Miloia, Ion Stoia-Udrea, Sever Bocu. Strategia era ca prin *inițiativă parlamentară* să se propună înființarea la Timișoara a unei *noi școli de arte frumoase*, având ca profesori pe vechile cadre didactice de la Școala clujeană, proaspăt desființată. Pe acest drum al *exilului* timișorean n-au pornit decât profesorii clujeni Catul Bogdan și Romul Ladea, pe când *elevii* au *aleigat și ei surprinzător de numeroși*, fapte cu totul insuficiente pentru a putea vorbi de un nou climat de emulație artistică la Timișoară - oraș eminent burghez, pragmatic și fără efuziuni sentimentale sau naționale, dimpotrivă adânc legat de cultura și arta germanilor colonizați aici în valuri succesive de mai multe secole.

Cosmopolitismul societății timișorene a constituit o stavilă în calea efuziunilor superficiale, simpatice ale românismului capricios și poetic. Putem vorbi mai degrabă de conservarea unor resurse trezite inițial la viață și expandate ale academismului clujean. De altfel, evoluția ulterioară a artelor plastice din țara noastră avea să confirme doar reușitele notorii ale acelor artiști cu studii la Academii libere din străinătate, abia climatul concurențial al vestului fortificând talentele care vor reuși să se afirme printr-o dură și tenace parcurgere a unei căi fără întoarcere, a sacrificiului total în această profesiune atât de riscantă.

Episodul timișorean al Școlii de arte clujene poartă amprenta spiritului bănațean, mai morocănos, dar liturgic, orgolios și plin de vanitate. Inițiatorii legii aduceau cu *modestie* bădărană argumentul construirii unui *Palat al artelor* în valoare de 5 milioane de lei - ca sediu pentru emigranții de sărăcie din Cluj, capitala ardeleană. Nici suma de 270.000 de lei - cât măsura bugetul Școlii intrate la apă - nu era de natură să constituie vreun impediment pentru generoșii bănațeni.

Cât privește sacrificiile pe care le-ar necesita pentru punga bănațeanului, ei!, acestea erau floare la ureche față de... foloasele culturale de care tot ei ar fi beneficiat. Atâta doar că, odată aprobată legea,



Pe terasă, la Timișoara (1933); Cu față: Lucia Pisoladea, soția scriitorului Virgil Birou, scriitorul Virgil Birou, Catul Bogdan, Tasso Marchini, Ștefan Gomboșiu și Ioachim Miloia - directorul Muzeului Banatului; în față, din profil, Romul Ladea

responsabilii proiectului încep să numere *la la Pristanda*, alarmați, eventualele încăperi unde se puteau desfășura cursurile: *câteva săli la Auto-Clubul R.R. Banat-Crișana, o sală la etaj, sau încăperea de sub hol din edificiul cu etaj și sala mai mare din edificiul-parter, plus una cameră pentru servitor*. În cele din urmă se găsea, *cât mai curând posibil*, și soluția pentru *închirierea unor apartamente, pentru a ne putea aduce mobilierul și pentru a putea începe cursurile la timp!* În rest, *s-au luat toate măsurile pentru înscrierea elevilor și s-a instalat biroul de înscriere...* în localul Școlii de Arte și Meserii.

După care deputatul Sever Bocu, inițiatorul proiectului legislativ, pronunța apoteotic, în delirul asistenței, că *arta care în alte părți este poate un lux, la noi este o necesitate de primă... utilitate*. S-a trimis un Memoriu Ministerului de Resort prin care acesta era anunțat de înființarea unui *Comitet de Sprijin și de Conducere care și-a luat laudabilul angajament de a sprijini moralicește și materialicește această instituție, până la o eventuală clarificare a situației ei financiare*. Pe scurt, *Comitetul își asumă sarcina procurării sumelor necesare susținerii Școlii*. Adică suma de 604.856 de lei, pentru un exercițiu bugetar. La această zumzăială vanitoasă au asistat zâmbind cu șiretenie deputații din corpurile legiuitoare, munteni și moldoveni prefăcuți. Știa ei ce știa! După numai un an în care și-au finalizat studiile... 10 (zece) absolvenți, Școala se desființează prin Ordinul 108.595/1934 al Ministerului Instrucțiunii, Cultelor și Artelor.

Din această aventură estetică, bănațenii au rămas cu baza materială a Școlii clujene, iar clujenii cu praful de pe tobele bănațene. La fel ca în vestita anecdotă evreiască, potrivit căreia într-o afacere intră întotdeauna doi protagoniști: unul cu averea și celălalt cu experiența... Din afacere, cel cu experiența va ieși cu averea, iar cel cu averea va ieși cu experiența. Aceasta doar până când *Ministerul... de la București va decide asupra plasării lor. Ministrul a decis că poate continua activitatea școlară dar... fără sprijinul financiar al statului*. În cadrul Asociației *Academia Artelor Frumoase* au loc dezbateri înflă-

cărate, hotărându-se consolidarea activității Școlii, imprimându-i-se învățământului o direcție spre artele aplicate, ceea ce a stârnit opoziția membrilor Consiliului Profesorat, in corpore cu convingeri academice.

În cele din urmă, cu un sprijin de 200.000 de lei de la bugetul local, Școala devine *Academia de Arte Frumoase din Timișoara*, iar, mai apoi, *Academia Municipală de Arte Frumoase*, rămânând exclusiv în grija localnicilor. Să ne înțelegem: cheltuielile! Ce a rezultat din această farsă în care au jucat vanitățile locale? Apariția la Timișoara a primei secții de artă industrială aplicată, apariția pe eșichierul învățământului artistic românesc a designului industrial, cu adevărat primul element de modernitate structurală care a rupt zăgazurile academismului desuet, persistent la nivelul colectivității naționale. Acest fapt fără precedent a creat germele unei gândiri artistice moderne ale cărei prime roade vor apărea abia după mai bine de 50 de ani, prin instalarea la fostele catedre și structuri școlare locale a unor artiști pregătiți tot la Cluj, ca Ștefan Bertalan, Constantin Flondor-Străinu, Doru Tulcan - acompaniați cu studiu (1) de criticul Coriolan Babeți - care vor relansa la mijlocul anilor '70 conceptul nou de școală timișoreană.

Lăsând anecdotică la o parte, originalitatea învățământului artistic timișorean a constat din contracțiile spasmodice ale grupului de intelectuali de a găsi resursele necesare școlii. Inteligența lor aplicată la resursele societății i-a condus spre înțelegerea eficientă a inserției dintre artă și viață, fără să meargă atât de departe, fără a abstractiza îndeajuns funcția artei în societate, departe și totuși aproape de preocupările oarecum paralele ale grupului Bauhaus de la Weimar, preluând inspirat unele idei ale

Academiei müncheneze. Cu sprijinul Camerei pentru Comerț și Industrie din Timișoara, acești artiști vor organiza o secție de artă industrială aplicată, cu expoziție-bazar permanentă, unde să fie expuse produsele acestei secțiuni, având ca scop dezvoltarea ramurii de industrie artistică.

Acest industrialism al artelor aplicate parcă ne aduce aminte de Le Brun! Ne va aduce aminte și mai bine dacă vom constata că, paralel, acest program prevedea și pictura ecleziastică la biserica din Giroda, realizată cu banii Spitalului Județean din Oradea. Atâta doar că, pe câtă vreme, Le Brun transpunea subiecte politice actuale într-un limbaj antichizant, pictorii timișoreni voiau să reinvie un curent de artă bizantină pură, secularizând de sub stăpânirea cvasi-medievală a pictorilor de gros, a zugravilor de biserici, un teritoriu al trecutului bizantinizant, ridicându-l la un nivel de delirantă modernitate. Exemplul cel mai pregnant a fost zugrăvirea Catedralei Ortodoxe din Timișoara de către pictorul Anastase Demian. Pe lângă acestea, apăreau genuri și tehnici de o deconcertantă modernitate la nivelul programei școlare, precum meșteșugul prelucrării fierului forjat, decorația de interior, sculptura de interior cu poleire, pictura decorativă, textilele, grafica, pictura decorativă, ceea ce conducea la eliberarea de concepțiile etatice și crearea unei școli pentru liber-profesioniști și meseriile productive.

Idealul se chema tot Paris! Plecat în documentare cu ocazia Expoziției Mondiale din 1937 de la Paris, Catul Bogdan desigur exagerează idealul său organizatoric: *Parisul posedă școli de artă pe cartiere, care prin cursuri serale dau îndrumări și cunoștințe necesare pentru cei care vor să intre în școlile de artă oficiale și la concursul de profesori.*

Ladea vorbește despre organizarea și principiile de pregătire de la Școala de Arte Industriale de la Budapesta, făcând o paralelă cu Școala de Arte Decorative de la Paris. Dar, pe măsura concentrării argumentative asupra necesității studiului artelor aplicate, Școala păstrează un caracter subliniat și pe diplomele de absolvire eminentamente privat și pur artistic.

Abia în 1941, Academia de Arte Frumoase se transformă în Școala de Artă Decorativă cu următoarele scopuri formulate expres: (I) formarea artiștilor capabili să creeze modele pentru toate industriile care se referă la decorul casei și al străzii; (II) formarea pictorilor și a sculptorilor capabili să aducă arhitecturii o inteligentă colaborare, dând absolvenților directive cu caracter practic pentru ridicarea industriei pe plan artistic.(2)

Note:

(1) cf. Expoziția *Studiul*, Galerile Bastion, aprilie-mai 1978, Timișoara

(2) Lăptoiu, Negoită, op. cit., pag. 125

Fotografiile provin din arhivele Aurel Ciupe, Negoită Lăptoiu.

religie

teologia socială

Condamnarea comunismului (IV)

Radu Preda

Așa cum am văzut, dilema etică a politicii europene în ceea ce privește comunismul și sângeroasa lui moștenire rezidă înainte de toate în lipsa de simetrie dintre evaluarea comunismului estic, evident totalitar, și cel vestic, declarat compatibil cu democrația, adică inclusiv cu drepturile omului, de către Rezoluția 1481/2006 a Adunării Parlamentare a Consiliului Europei. La întrebarea cum se explică două rezultate complet diferite având însă o bază ideologică unică nu s-a răspuns convingător până azi. Dimpotrivă. Consecințele acestei ambiguități complice se văd cu ochiul liber. Astfel, în Germania acestor zile sau, pe fondul crizei financiare, în criticile simpliste la adresa capitalismului falimentar, asistăm la o reabilitare eficientă a extremei stângi, în timp ce victimele comunismului sunt „onorate”, însă nu și luate în considerație. În ciuda fundamentării istoriografice deja existente, a stabilirii fără echivoc a unui număr copleșitor de victime, a deconspirării mecanismelor terorii sociale și a metodelor de încălcare extremă a demnității persoanei umane, nici comunismul și nici comuniștii nu sunt puși cu adevărat sub semnul întrebării.

Este inexplicabil cum, la două decenii de la căderea zidului Berlinului, clasa politică a Europei are încă masive rezerve să intenteze proces, fie și simbolic, ultimei dominații totalitare care a divizat mai bine de jumătate de secol continentul nostru și a costat viața a milioane de europeni. Evident, nu mai putem spera în 2009 la un proces precum cel

de la Nürnberg făcut național-socialismului. În primul rând, modelul justiției învingătorilor (*die Justiz der Sieger*) este inaplicabil în cazul nostru din simplu fapt că nu știm cine, de fapt, a „învingut”. Cunoaștem mult mai bine cine a pierdut. În al doilea rând, un eventual demers juridic aplicat comunismului generic este controversat discutat în mediile de specialitate. Procesul de la Nürnberg nu a făcut școală, adică nu a dus la instituirea acelui tribunal internațional la care visa acuzatorul-șef american Robert Houghwout Jackson. Opoziția a venit chiar din partea Statelor Unite, deloc dispuse să accepte o jurisdicție străină de pildă asupra trupelor sale antrenate în teatre de război de-a lungul și de-a latul lumii. Până azi, avem așadar doar succese parțiale precum Tribunalul Penal Internațional pentru fosta Iugoslavie sau cel pentru genocidul din Rwanda, însă nu și un consens tehnic de bază. În absența mecanismelor de judecată nemijlocită și a unei voințe politice, ce rămâne de făcut în cazul comunismului și a crimelor acestuia se concentrează la nivel simbolic. Ceea ce este pentru unii prea puțin, în timp ce pentru alții prea mult, însă în niciun caz prea târziu. Grațierea tacită a făptașilor nu trebuie să ne împiedice să pledăm pentru stabilirea vinovăției regimului pe care aceștia l-au slujit și astfel să învățăm pentru viitor cum se pot evita astfel de tragedii.

În acest demers mai curând etic se înscrie un act normativ care a stârnit puternice reacții cu puțin timp înainte de adoptarea Rezoluției 1481/2006.

Este vorba despre „Declarația de condamnare a regimului de ocupație comunist totalitarist instaurat în Letonia de către Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste”, adoptată de Parlamentul de la Riga la 15 mai 2005. Textul denunță perioada (1940-1990) cât țara a făcut parte din URSS drept una de ocupație, constată numărul mare de victime ale acestei perioade, procesul de alienare culturală și identitară promovată de comisarii sovietici, furtul masiv al resurselor naturale și injustițiile de tot felul produse timp de jumătate de secol. Declarația apelează la Rusia să își deschidă arhivele referitoare la perioada în chestiune, să înapoieze bunurile înstrăinate și să despăgubească victimele ocupației sau familiile acestora. Pentru a nu lăsa impresia unei atitudini vindicative unilaterale, același document propune înființarea unei comisii internaționale de studiere a dominației comuniste în Letonia. Cum se poate bănui, reacția Moscovei nu a fost pozitivă, acuzația că statele baltice – o declarație similară a fost făcută și de Parlamentul estonian – vor să rescrie acum istoria fiind completată de înăsprirea sancțiunilor economice și energetice. Să nu uităm că problematica învecinării statelor baltice cu marea și pericolul imperiu de la Răsărit este deosebit de complexă și sensibilă, prezența în Letonia, Lituania sau Estonia a unor puternice minorități ruse (a căror cetățenie este încă parțial incertă) și influența încă mare a Rusiei fiind în centrul unor dezbateri politice și culturale în plină desfășurare. Un rol nefericit în acest conflict, mai ales în Estonia, îl joacă și Biserica Ortodoxă prin prezența celor două jurisdicții concurente (*Moscova versus Constantinopol*). Din păcate, situații similare – marcate de amestecarea sistematică a argumentelor etnice, politice, culturale și ecleziale – se întâlnesc și în Ucraina sau în Moldova.

Gestul Seimului de la Riga trebuie înțeles în





contextul mai larg caracterizat întâi de toate de lipsa de tact a Rusiei atunci când se raportează la propria istorie în comunism și după aceea. Cuvintele premierului Vladimir Putin la comemorarea recentă (septembrie 2009) a celor 70 de ani trecuți de la declanșarea celui de al Doilea Război Mondial sunt aici sugestive. Amintind de jertfele Rusiei în lupta cu Germania hitleristă, Putin s-a pronunțat fără echivoc împotriva tendințelor actuale de a rescrie istoria și de a face din Rusia un vinovat. Pe scurt spus, atitudinea mării majorități a clasei politice ruse, dar și a populației, față de o eventuală „responsabilitate” sau chiar „culpabilitate” diferă radical de percepția celorlalte națiuni est-europene asupra injustițiilor provocate direct de ocupația sovietică sau ulterior de regimurile instaurate sub protecția Moscovei. Eliberarea de sub dominația hitleristă își pierde în această viziune semnificația pozitivă prin faptul de a fi fost urmată de dictatura comunistă. Acest fapt explică de ce afectul anti-comunist este inseparabil de cel anti-rus, ceea ce mai departe explică de ce căderea comunismului a fost secundată de suspendarea comunicării cu un spațiu care rămâne însă pe mai departe un important jucător geopolitic și economic. Abia acum, la două decenii de la căderea comunismului, are loc o adevărată redescoperire a Rusiei de către vecinii ei traumatizați.

Un alt aspect pe care nu putem să îl pierdem din vedere și care ne ajută să înțelegem miza Declarației de la 15 mai 2005 este legat de ritmul lent și sinuos al problematizării chestiunii comuniste în postcomunism. Amânarea instituirii unui cadru internațional, din rațiunile prezentate deja, obligă statele care doresc să își lămurească pentru sine capitolul dureros al perioadei comuniste să inițieze la nivelul lor propriu o serie de comisii, să finanțeze institute de cercetare și să producă acte politice simbolice și legislative care vin practic să umple un gol ce amenință să devină din ce în ce mai mare și să dea astfel măsura cinismului unei clase politice insensibile la traumele colective. Dacă tot nu se mai pot aplica măsuri juridice precum lustrarea, dacă tot știm din ce în ce mai în detaliu cum regimul a desfigurat relațiile dintre noi și dacă tot nu se mai poate spera la o reparație materială a unor pagube fără preț, măcar să recunoaștem că ceea ce s-a întâmplat nu este ceva firesc, că deceniile de după război au fost orice altceva dar nu un model. Din această perspectivă a nevoii de a încheia o pagină de istorie traumatizată spunându-i pe nume poate fi văzută și înființarea la București a Comisiei Prezidențiale pentru Analiza Dictaturii din România al cărui Raport final, receptat public în felurite moduri, a servit drept bază Declarației de condamnare a regimului comunist de către Președintele României în fața Camerelor reunite ale Parlamentului, la 18 decembrie 2006.

Condamnarea regimului comunist pleacă de la constatarea naturii sale abuzive: „Pentru cetățenii României, comunismul a fost un regim impus de un grup politic autodesemnat ca deținător al adevărului, un regim totalitar născut prin violență și încheiat tot prin violență. A fost un regim de opresiune, care a expropriat poporul român de cinci decenii de istorie modernă, care a călcat în picioare legea și a obligat cetățenii să trăiască în minciună și frică.” Șeful Statului subliniază că este vorba despre o condamnare bazată pe cercetare istoriografică: „Comisia Prezidențială a fost înființată în aprilie 2006, ca un răspuns la cererile societății de asumare și condamnare a trecutului totalitar. Am considerat necesară constituirea Comisiei tocmai pentru a fundamenta intelectual și moral actul de condamnare. Nu am dorit o simplă repudiare formală a trecutului comunist, la nivelul unor declarații de complezență. O asemenea condamnare ar fi fost neconvin-



Aria Komianou

gătoare. Am cerut Comisiei o analiză riguroasă a componentelor sistemului totalitar, a principalelor instituții care au făcut posibilă această tragedie, precum și a personalităților implicate decisiv în sistem.” După ce trece în revistă principalele etape ale perioadei comuniste cu al său cotej de abuzuri, injustiții și crime, instrumentate de către Securitate, Declarația de condamnare a comunismului în România fixează în cinci puncte acțiunile politice catastrofale ale dictaturii: „(1) abandonarea intereselor naționale prin servilism în relația cu URSS, după impunerea guvernului-marionetă condus de Petru Groza (6 martie 1945). În felul acesta a debutat o perioadă care a dus la întârzierea istoriei noastre cu câteva decenii; (2) anihilarea statului de drept și a pluralismului prin înscenări și fraude, mai ales după furtul alegerilor din noiembrie 1946; (3) distrugerea partidelor politice și a continuității constituționale a statului român, prin abdicarea forțată a Regelui Mihai; (4) sovietizarea totală, prin forță, a României, mai ales în perioada 1948-1956 și impunerea, sub numele de «dictatura proletariatului» a unui sistem politic despot, condus de o castă profitoare, strâns unită în jurul liderului suprem; (5) politica de anihilare a unor întregi categorii sociale în numele luptei de clasă.”

Numărul victimelor regimului comunist în România este estimat de către Raportul final, cifre preluate și în Declarație, undeva între jumătate de

Compoziție 550b (2008)

milion și două milioane. Fiind vorba despre compatrioții sau chiar rudele noastre, ai celor care trăim la finele a două decenii de la 1989, aceste date sunt cutremurătoare. Brusc, discuția despre crimele comunismului devine cât se poate de concretă, palpabilă, iar interogația etică, cine se face vinovat, mai presantă. Fără să răspundă la această întrebare, Declarația de la finele lui 2006 are meritul de a conștientiza dimensiunea grozăviei de care ne despart doar douăzeci de ani. În fine, după ce aduce un omagiu celor care au luptat, în țară sau în exil, împotriva dictaturii comuniste din România și propune o serie de inițiative menite să mențină memoria acestora vie și să repare moral nedreptățile încă persistente, Declarația explică sensul delimitării de comunism pentru democrația postcomunistă, aceasta neputând ajunge la măsura omului dacă uită lecția terorii și a umilinței la care un stat confiscat de o ideologie totalitară își supune proprii cetățeni. Măcar și pentru această funcție pedagogică, îndreptată spre trecut și viitor în egală măsură, astfel de gesturi pur simbolice merită să fie făcute. ■



Aria Komianou

Compoziție 350 (1997)

Noile granițe comunitare

Sergiu Gherghina

Anal recent încheiat a însemnat pentru Uniunea Europeană (UE) ratificarea Tratatului de la Lisabona, după numeroase obstacole, amânări și concesiile făcute statelor în care au existat probleme. Pe lângă prevederile sale, Tratatul este relevant pentru viitorul UE deoarece permite modificări instituționale de profunzime. În acest sens, extinderea către est, începută în 2004 cu opt state post-comuniste (plus Cipru și Malta) și continuată în 2007 cu Bulgaria și România, nu are impedimente. Deși șapte state au manifestat dorința de a adera la UE, viitorul apropiat pare a fi favorabil Croației. Aceasta poate finaliza negocierile și adera anul viitor. Pe termen mediu, Turcia poate fi văzută drept candidată cu șanse reale de aderare, dar această situație nu este o noutate în cazul acestei țări. Acestea i se adaugă Islanda, o țară despre care oficialii europeni au afirmat deja că este parțial integrată prin prisma legislației pe care o are. Articolul de față analizează situația țărilor care și-au exprimat în mod oficial dorința de aderare și șansele acestora de a se alătura celor 27 de membri actuali. Ordinea în care sunt descrise și analizate țările coincide cu stadiul negocierilor: primele în acest sens sunt Croația, Turcia și Macedonia, urmate de Albania (aplicantă în aprilie 2009), Islanda (aplicantă în iulie 2009), Muntenegru și Serbia (aplicante în decembrie 2009).

Croația a aplicat pentru aderare în 2003, primind confirmarea faptului că este un stat candidat în iunie 2004, la o lună după cel mai mare val de extindere europeană (10 state). La finele lui 2005, Croația începea negocierile de aderare, principalele obstacole fiind condamnarea criminalilor de război (de exemplu, Ante Gotovina), o dispută teritorială pe care o are cu Slovenia la graniță și aspectele legate de sistemul judiciar, corupție și crimă organizată. Acestea din urmă sunt familiare României, cele trei capitole fiind vreme îndelungată pe agenda negocierilor dintre țara noastră și UE. Practic, primele două probleme au determinat întârzieri majore care nu au permis Croației să finalizeze până acum negocierile. Chiar începutul negocierilor a fost întârziat de ritmul lent al eforturilor depuse de oficialii croați pentru condamnarea criminalilor de război. Referitor la cea de-a doua problemă, Slovenia a cerut ca negocierile să nu fie finalizate decât după ce situația va fi deplin rezolvată. Astfel, problema a fost tergiversată timp de 10 luni până în septembrie 2009 când Slovenia a declarat că va rezolva separat de chestiunea aderării disputa cu Croația. În noiembrie 2009, un acord semnat între cele două părți rezolva oficial conflictul. Actul oficial a fost semnat sub egida președinției suedeze a UE, Suedia fiind statul-membru care susține activ aderarea Croației și Turciei. În acest moment, negocierile sunt purtate pe capitale, iar oficialii europeni și cei croați estimează încheierea acestora în cursul acestui an.

Relația Turciei cu UE este specială, avându-și originile cu cinci decenii în urmă când Turcia a cerut pentru prima dată calitatea de membru asociat al Comunității Economice Europene (predecesoarea UE). Turcia a fost recunoscută în mod oficial ca stat candidat în 1999, la 12 ani după menționarea interesului de a deveni membru cu drep-

turi depline. Turciei i-a fost acordat statutul oficial de țară candidată de către Consiliul de la Helsinki din 1999 cel care a decis și începerea negocierilor de aderare ale României la UE. Comisia Europeană a considerat cinci ani mai târziu, în 2004, că Turcia îndeplinește criteriile și a recomandat deschiderea negocierilor de aderare în 2005 (au început în octombrie). Opt dintre capitolele de negociere au fost blocate de către UE datorită neratificării de către Turcia a uniunii vamale, porturile și aeroporturile sale fiind interzise accesului ciprioților. Acestei probleme i se adaugă mai vechile obstacole în calea aderării reprezentate de tratamentul aplicat minorităților (inclusiv cele religioase), drepturile omului și nivelul general al democratizării. De-a lungul timpului au existat numeroase voci care au propus alternative ale raporturilor dintre UE și Turcia, nedorind un statut de membru cu drepturi depline al Turciei. Ultima dintre aceste propuneri îi aparține lui Sarkozy, cunoscut adversar al aderării turce, care menționa oferirea unui parteneriat de lungă durată care să înlocuiască o conviețuire „problematică”. Însă, și din partea Turciei se observă o diminuare a interesului pentru UE, datorat poate și tergiversărilor numeroase de care au avut parte în procesul de a deveni stat membru. Recentele schimbări de ordin politic în Turcia au condus la o reorientare a politicii externe a acesteia către mai vechii parteneri din lumea arabă. Astfel, UE nu mai deține rolul prioritar, iar acest lucru este reflectat și în atitudinile cetățenilor turci, aproximativ o treime susținând la finele lui 2009 aderarea țării lor la UE. Drept urmare, situația Turciei nu este clarificată, iar fără o modificare a actualei dinamici aderarea sa nu este fezabilă până la finele actualei Comisii Barosso.

Macedonia a cunoscut o evoluție lentă pe drumul său către UE. Deși aplicația pentru aderare a fost depusă în 2004, iar la finalul lui 2005 era deja confirmat statutul său de țară candidată, negocierile nu au început până în acest moment. Există două obstacole majore în calea deschiderii negocierilor – unul de ordin procedural (tehnic) și unul substanțial. Primul dintre acestea este reprezentat de disputa cu Grecia referitoare la denumirea țării. Astfel, deși mai mult de 100 de state recunosc denumirea constituțională de Macedonia, Grecia utilizează argumente istorice împotriva monopolizării de către un stat a acestei denumiri, asociată de cetățenii greci unui teritoriu ce a aparținut lui Alexandru cel Mare (Macedon). În plus, teritoriile din nordul Greciei au denumirea de Macedonia, iar o eventuală recunoaștere a acestui nume pentru o altă țară ar putea declanșa cereri teritoriale. Nu trebuie neglijat faptul că această dispută a condus la eșecul Macedoniei de a adera la NATO în recentul summit de la București. În al doilea rând, există unele probleme politice de ordin intern. De exemplu, alegerile legislative din 2 iunie 2008 au fost marcate de violențe în vestul țării unde albanezii sunt majoritari. Imediat după alegeri, partidul etnic albanez a boicotat lucrările Parlamentului de la Skopje. În acest climat de violență și instabilitate, negocierile de aderare la UE nu pot fi începute, iar un termen realist pentru momentul aderării nu poate fi încă stabilit.

Albania este marcată de probleme interne care au încetinit discuțiile sale cu UE. Corupției și crimei organizate, probleme des menționate în numeroase rapoarte internaționale din ultimii 15 ani, li se adaugă problemele legate de sectorul energetic. Albania nu beneficiază de surse stabile în acest domeniu. În același timp, întârzierea administrației și reformarea Justiției sunt priorități deja menționate de către Comisia Europeană. Candidatura Albaniei a fost depusă în luna aprilie, la o lună după aderarea sa la NATO. Deși nu există conflicte externe ca în cazul Croației sau Macedoniei care să împiedice aderarea, Albania este țara cu cele mai multe probleme interne de rezolvat. Aderarea sa pe termen scurt nu este una fezabilă dacă ritmul actual nu suferă modificări semnificative.

Islanda, Muntenegru și Serbia sunt alte trei țări care și-au manifestat explicit în decursul anului 2009 dorința de aderare la UE. Prima dintre acestea este un „caz” relativ simplu, aplicând deja două treimi din legile comunitare. Principalul motiv pentru care țara nordică a decis să facă pasul către UE este criza financiară vizibilă prin deprecierea monedei naționale și colapsul unor bănci importante încă din 2008. Singurul impediment real în calea aderării este opinia propriilor cetățeni, Islanda fiind nevoită să organizeze un referendum. Muntenegru și Serbia au depus în decembrie 2009 cererile de aderare, un răspuns urmând a sosi anul acesta. Principalele impedimente pentru Muntenegru sunt de ordin intern, corupția, crima organizată și protecția libertății de expresie fiind prioritățile declarate ale guvernului în decursul negocierilor. Serbia a putut trimite aplicația oficială doar după ce a rezolvat aspectele legate de crimele de război. Guvernul pro-vestic sârb nu a reușit însă să elimine obstacolul denumit Kosovo. Majoritatea statelor membre ale UE recunosc acel teritoriu drept stat, în vreme ce Serbia continuă să își mențină poziția conform căreia Kosovo este un teritoriu sârbesc. Mai mult, guvernul de la Belgrad nu recunoaște autoritatea EULEX (misiunea UE de poliție și justiție în Kosovo), iar UE insistă pentru o cooperare strânsă. Prin urmare, din acest grup de țări Serbia face cei mai mici pași către statutul de membru, situația sa fiind vizibil îngreunată de factorul Kosovo.

Anul 2010 situează pe agenda Comisiei de la Bruxelles șapte potențiali noi membri. Deciziile referitoare la patru dintre aceste aplicații vor fi comunicate în următoarele 12 luni, același interval fiind disponibil pentru finalizarea negocierilor cu Croația. Deși UE se extinde permanent, este important ca standardele sale să rămână ridicate. Influența sa pozitivă în regiunea post-comunistă nu este de neglijat și poate avea același efect și în regiunea Balcanilor. Aceasta doar dacă nu utilizează jumătăți de măsură sau „scurtături”. În condițiile unui Tratat care acordă stabilitate și permite dezvoltare instituțională cu actualul număr de membri, extinderea cu pași mici pare a fi ingredientul necesar pentru o Europă unită.

flash-meridian

Anita Desai despre viitorul romanului indian

Ing. Licu Stavri

■ Două doamne cu numele Desai, mamă și fiică, se numără printre scriitorii cei mai apreciați în Occident proveniți din subcontinentul indian. Mama, Anita Desai (n. 1947) este romancieră și profesor de Științe Umane la prestigiosul MIT (Massachusetts Institute of Technology). Este interesant că, având o mamă nemțoaică, pentru Anita Desai germana era a doua limbă maternă, după bengali, pe când engleza a deprins-o abia în timpul anilor de școală și de universitate la New Delhi, unde, ce e drept, a obținut o diplomă în Literatura Engleză. Cel mai cunoscut roman al ei este *The Clear Light of Day* (Lumina limpede a zilei, 1980), o scriere de inspirație autobiografică descriind propria formare în mediul indian și rezistența îndârjită opusă de o familie burgheză tendințelor centrifuge favorizate de istoria violență a Indiei după partajul din 1947. Anita Desai a ajuns de trei ori pe lista scurtă pentru Premiul Booker (cu *The Clear Light of Day*, *In Custody* și *Fasting, Feasting*), dar nu l-a obținut niciodată. În schimb fiica ei, Kiran Desai, este laureata respectivelui premiu pe anul 2006, cu *The Inheritance of Loss* (despre care am scris în această rubrică). Recent, Anita Desai a publicat în *The Guardian* un mic eseu despre starea romanului indian, din care redăm mai jos câteva fragmente:

■ „Când am mers pentru prima oară în Statele Unite, editorul meu m-a invitat la cină la clubul său newyorkez și m-a întrebat cum este să fii scriitor în India. I-am răspuns: ‚E ca și cum te-ai afla, singură, într-o peșteră foarte adâncă. ‚Fără nici un Buum?‘, a întrebat el, incredul. ‚Fără absolut nici un Buum. ‚Inevitabil, foloseam metafora lui E. M. Forster din *A Passage to India*, de vreme ce drumurile ni se întîlniseră datorită limbii engleze și tradiției literare britanice. Dar să explic la ce mă refeream. Vorbeam despre ce însemna a fi scriitor în anii 1950-60: o singurătate asumată, existența reală a scriitorilor nefiind decât o umbră crescută din cărțile lor. E adevărat, exista puternicul triumvirat format din Mulk Raj Anand, Raja Rao și R. K. Narayan, iar, mult mai jos, un triumvirat de femei, pe care nu m-aș hazarda să-l numesc puternic: Attia Hosain, Nayantara Shagal, Kamala Markandaya. Mă refer, firește, doar la cei ce scriau în engleză în India. În atmosfera aceasta descurajantă, nu puteai decât să te retragi ca să scrii, fără vreo speranță reală că vei găsi un editor sau, și mai puțin, cititori dispuși să-ți acorde atenție. Cunoscătorii de engleză preferau cărțile autorilor englezi, scrise la ei acasă: erau cluburi Jane Austen și P. G. Wodehouse. Chiar și eu m-am format citindu-i pe Henry James, George Eliot, D. H. Lawrence și Virginia Woolf. Pe atunci, programele analitice ale școlilor și colegiilor nu conțineau niciun nume de autor indian. Agenți literari nu existau, așa că mi-am întocmit o listă de edituri, din cărțile aflate în biblioteca mea, și le-am trimis manuscrisul primului meu roman (*Cry, the Peacock*, 1963, n. n.). A fost acceptat de o mică editură independentă de la Londra, specializată în literatură străină (mai mult tradusă). Am câștigat 300 de lire cu această carte. La un moment dat, editura a vândut copyright-ul pentru

romanul meu unei edituri românești, pentru numai £10. M-a bucurat și această tranzacție, fiindcă românii erau gata să mizeze pe un autor necunoscut care trăia în India. [Este vorba de *Țipătul păunului*, publicat de Editura pentru Literatură Universală în 1966, în traducerea Antoanetei Ralian, n. n.] Să nu uităm că un scriitor ca R. K. Narayan n-a fost publicat în Anglia decât la recomandarea lui Graham Greene. De ce nu m-am adresat unei edituri indiene? Pur și simplu pentru că nu am găsit una dispusă să publice o carte scrisă în engleză de un băștinaș. Nu era nimic de făcut, decât să te refugiezi în colțul tău și să scrii. Mi-a dat curaj o vecină din vechiul Delhi, scriitoarea Ruth Praver Jhabvala. Nu atât prin ce mi-a spus, ci mai curând prin faptul că am observat ce viață liniștită, domestică, ducea, în timp ce lucra la splendidele descrieri ale modului nostru de viață. Ceea ce m-a făcut să cred că solitudinea și lipsa de ecou nu contau, dacă îmi permiteau să mă ocup de unicul lucru ce mă interesa.



Aria Komianou

Compoziție 700 (2007)

■ Îmi imaginam că cei care scriau în limbile indigene trăiau vieți bogate, active și interesante, încrezători în misiunea lor. Din nefericire, nu i-am cunoscut. Exista, pe atunci, o antipatie, chiar o ostilitate, față de scrisul în engleză – limba colonizatorilor, care ar fi trebuit interzisă odată cu independența. Am încercat să ignor ideea că generația mea era ultima care avea să scrie în engleză, dar împărțeam convingerea că trăiam în amurgul unei epoci. Perspectiva a suferit o schimbare dramatică în 1981, când s-a publicat o carte intitulată *Midnight's Children*, iar autorul ei, Salman Rushdie, a fost trimis în India cu o misiune necunoscută până atunci. Un turneu de promovare. Combinația dintre romanul care dovedea că engle-

za era o limbă capabilă să prezinte idei serioase cu vigoare și originalitate, pe de o parte, și personalitatea autorului, pe de altă parte, a transformat peste noapte scena literară indiană. Nu doar că o întreagă generație de scriitori mai tineri (Amitav Gosh, Vikram Seth, Upmanyu Chatterji) a fost încurajată și mobilizată de succesul lui Rushdie, dar și editorii descurajați și blazați s-au trezit și au luat notă de existența ei. Combinația acestor două fenomene – o generație nouă de scriitori indieni care aborda teme indiene într-o limbă luată de pe străzi, din ziare, reviste și filme și o clasă de oameni de afaceri întreprinzători care au hotărât că respectivii autori merită să fie publicați – a marcat anii 1980-90.

■ De atunci, lucrurile stau cu totul altfel. Judecând după numărul de manuscrise sosite zilnic din India la redacțiile editurilor engleze și americane, presupun că nicio altă țară nu are mai mulți scriitori aspiranți decât țara mea. Dacă e straniu – și cam trist – că scrisul a devenit o profesiune „respectabilă” abia după ce a început să producă bani, e îmbucurător să știi că o persoană tânără și talentată are astăzi o astfel de șansă și nu e destinată de la început unui statut de perdant. În sfârșit, a devenit posibil să-ți câștigi traiul scriind și, prin asta, să-ți câștigi neatârarea economică și respectul de sine. Încă din 1929 Virginia Woolf era conștientă de acest lucru, despre care a scris în cartea ei esențială *A Room of One's Own*.

■ UN efect colateral este proliferarea târgurilor și festivalurilor de carte și a lecturilor publice. Acolo unde domnea vidul, s-a încheiat o solidă camaraderie de breaslă. Autorii indieni se întâlnesc și discută cu confrății lor din Australia, Islanda sau Cuba și, la fel de important, își văd volumele plasate pe aceleași rafturi și mese ca ale lor. Poate că e un moment propice să te oprești și să privești înapoi la lunga curbă a traiectoriei care ne-a adus în acest punct. După ce arunc o privire, trebuie să mărturisesc că mă simt tentată să mă retrag cu spatele, înapoi în acea peșteră a singurătății de unde izvorăște inspirația, unde poți gândi fără să fi întrerupt, unde ai tot timpul din lume și nimeni nu te pândește, nu te așteaptă, nu e nici măcar interesat. Acolo, de fapt, ai o libertate minunată, chiar dacă dureroasă uneori.”

■ Să adăugăm că, în *The Independent*, Boyd Tonkin, prospectând anul literar 2010, crede că cele mai importante romane de debut vor fi cele scrise de autori indieni: Aatish Taseer cu *The Temple-Goers*, Manu Joseph cu *Serious Men* și Neel Mukherjee cu *A Life Apart*. Autorii britanici vor fi prezenți în librării după cum urmează: Ian McEwan cu satira ecologică *Solar*, Martin Amis cu romanul despre revoluția sexuală *A Pregnant Widow*, Rose Tremain cu *Trespass*, Jonathan Coe cu *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Philip Pullman cu *The Good Man Jesus and the Scoundrel Christ*. Despre unele vom scrie la momentul oportun. ■

Știință și violoncel

Doi precursori ai astronauticii

Mircea Oprîță

Până unde se poate coborî în urmă, pe firul timpului, pentru a detecta rădăcinile unei discipline teoretice și totodată practice, precum astronautica? De pe la mijlocul secolului XX încoace, aceasta ne-a răpit cu adevărat mințile, dar nimic nu apare din senin. Să-i înțelegem, prin urmare, pe istoricii motivelor literare, care caută originile zborului cosmic în paginile antichității greco-latine, pe unde se călătorea în Lună cu corabia purtată de vânt, sau mai târziu, când propulsia putea utiliza, precum la Cyrano de Bergerac, un original „motor” de tip retortă, cu combustibilul reprezentat de roua evaporată sub acțiunea razelor solare. Să înțelegem și jubilația nestăpănită a istoricilor științei, atunci când dau peste sasul Conrad Haas, care se juca pe hârtie cu străbunica rachetei în trepte, prin secolul al XVI-lea. Acestea sunt, însă, simple prefigurări de gânduri fugare, unele ironice și utopice, altele încremenite într-un moment de inspirație stranie, nefructificată practic, din lipsa mijloacelor tehnice adecvate, și pe care astăzi le dăm la iveală de sub straturile de colb depuse deasupra lor cu trecerea timpului.

Konstantin Țiolkovski, în schimb, și-a câștigat renumele de veritabil specialist în rachete și a fost recunoscut drept părintele astronauticii teoretice. Un lucru oarecum de mirare este acela că principala sa scriere în domeniu, *Explorarea spațiului cosmic prin dispozitive cu reacție* (1903) s-a alcătuit și publicat nu la Berlin sau în alte capitale ale tehnicității avansate, ci în reacționarul și aproape disolutul Imperiu Țarist. Alt fapt neobișnuit: bazele pe calcule cât se poate de serioase, cercetările acestea veneau de la un autodidact. De pe urma unei boli grave contractate în copilărie, viitorul savant rămăsese aproape surd. Din cauza acestui handicap n-a fost acceptat în vreo școală publică, încât pregătirea lui rămânea în seama părinților – un polonez expulzat din țara de baștină datorită activităților sale revoluționare și o rusoaică instruită.

Surzenia l-a marcat pe Țiolkovski până la a face din el un personaj mizantrop și plin de ciudățenii pentru concitadinii săi din Kaluga, localitate unde și-a petrecut cea mai mare parte din viață. Din același motiv nu-i va fi fost ușor nici la liceul unde preda matematică, nici mai târziu, când regimul sovietelor avea să-l numească profesor la proaspăt înființata sa Academie Aeronautică „Jukovski”. Matematicile și studiul teoretic i-au fost, neîndoiește, un ferit refugiu, iar domeniul căruia i se consacrase îi oferea prilejul unei opere de veritabil pionierat. A stabilit pe bază de calcule că pe o orbită circumterestră se putea ieși doar cu o rachetă în trepte, folosind oxigenul și hidrogenul lichid drept combustibil. Călătoria cosmică devenea, așadar, o problemă rezolvată de propulsia rachetelor, cum s-a și dovedit în practica de mai târziu. A mai vorbit de viitoarele stații spațiale, de circuitele biologice menite să producă hrană în serele cosmice, de coloniile pe care omenirea le va implanta în abisele dintre planete.

Nu puțin a lipsit însă ca această operă vizionară să rămână necunoscută lumii, datorită faptului că fusese scrisă în limba rusă, și abia o întâmplare norocoasă o aducea în atenția europenilor. În 1923, fizicianul german Hermann Oberth își

publica scrierea intitulată *Racheta în spațiul planetar*. Lucrarea i-a amintit lui Friedrich Zander (cel ce, curând după aceea, avea să înființeze de altfel prima societate de astronautică din Uniunea Sovietică) de un articol pe care îl citise cândva, pe aceeași temă. Pornind pe urma articolului, Zander a ajuns la mult mai vârstnicul Țiolkovski, pe care apoi s-a străduit să-l pună sistematic în lumină. Pe de altă parte, aflând din ziarele rusești despre experimentele americanului Robert Goddard în domeniul lansării rachetelor, Țiolkovski însuși s-a decis să-și reia vechea scriere și s-o continue prin numeroase articole noi pe tema spațiului cosmic. Și-a retipărit până și o nuvelă, *În afara Pământului*, ajunsă să circule la rândul ei pe traiectorii mondiale. Noi, românii, am cunoscut-o relativ târziu, în 1959, înconjurată de osanalele stărnite în epocă de lansările sputnicilor și de fotografierea feței nevăzute a Lunii de către o navă automată sovietică. Pe fața aceasta, craterul cel mai întins poartă astăzi numele lui Țiolkovski, ca spre a confirma postmortem un orgoliu din vremea când savantul era încă viu: ca personaj în amintita nuvelă, el nu ezitase să se așeze la aceeași masă de lucru cu alte personaje celebre, Newton, Laplace, Franklin, Helmholtz și Galilei.

Celălalt mare precursor al astronauticii a fost deja pomenit mai sus: Hermann Oberth. Fizician german, firește, dar un german născut la Sibiu și care purta în pașaport și cetățenia română. Biografiile nu uită să pomenească fascinația lui din copilărie pentru romanele lui Jules Verne *De la Pământ la Lună* și *În jurul Lunii*, știute aproape pe de rost, ceea ce ne apare ca un marcaj de destin. Prima rachetă a construit-o și a testat-o la 14 ani, ca elev, însă lipsa resurselor l-a constrâns să se ocupe ulterior de teoria astronauticii, lăsând experimentele în seama altora. A studiat medicina la München, fiind apoi trimis pe frontul de est al Primului Război Mondial, într-un batalion de infanterie imperială germană. Nu medicina îl preocupa totuși la modul major, ci rachetele cu combustibil lichid, pe care de la Sighișoara, unde fusese transferat în 1915, le-a și propus ministrului prusac de război.

După încheierea conflagrației s-a transferat singur, din medicină în fizică, disciplină pe care a studiat-o tot în Germania, la München și Göttingen. A încercat să-și ia, tot acolo, doctoratul cu teza *Die Rakete zu den Planetenräumen* (*Racheta în spațiul planetar*). Lucrarea i-a fost respinsă, ceea ce e o dovadă elocventă astăzi pentru faptul că, la examen, cei „căzuți” au fost chiar profesorii săi. Supărat, Oberth s-a abținut să înjure școala germană, dar i-a aplicat niște formule critico-metaforice pe care le-ar fi gustat și Jules Verne. Nu mă pot împiedica să le transcriu la rândul meu: „Sistemul nostru de educație este ca un automobil cu faruri puternice orientate înapoi, încât luminează splendid trecutul. Dar, dacă privești înainte, lucrurile mai-mai că nu se văd”. Și-a promis atunci să renunțe la scrierea unei alte teze, convins că și fără doctorat va deveni un om de știință mai bun decât obtuzii din comisie. Doctoratul l-a avut, totuși, acordat fără ezitare de profesorul Augustin Maior și Universitatea din Cluj, în 1923, pe baza aceleiași teze respinse de



Aria Komianou

Compoziție 343 (1997)

germani cu un an în urmă. După cum se vede, au existat și momente când instituțiile românești s-au mișcat mai repede, mai bine și mai cu folos pentru prestigiul lor decât cele din mijlocul continentului.

Până în anul 1938, când s-a mutat cu totul din România, a fost profesor la liceul german din Mediaș și mentor al „Societății de Zboruri Spațiale”, un grup de rachetiști amatori, inspirați din lucrarea pomenită mai înainte. A publicat între timp și o versiune mult amplificată a tezei sale, *Wege zur Raumschiffahrt (Căi spre zborul cosmic)*. Deținea deja suficient prestigiu încât Fritz Lang să și-l ia consultant științific pentru filmul *Frau im Mond (Femeia în Lună)*, având, în plus, sarcina de a construi și lansa o rachetă în preajma premierei. Ceea ce s-a și întâmplat în 1929, cu sprijinul studenților săi de la Universitatea Tehnică din Berlin, între care Wernher von Braun, discipol eminent, din moment ce avea să conducă în timpul viitorului război mondial proiectul rachetelor nemțești V-2.

Von Braun l-a luat, de altfel, colaborator și la Peenemünde, în slujba lui Hitler, și – după război – în Alabama, unde își proiectau și experimentau rachetele americanii. Dar aici nu analizăm conștiința adesea schimbătoare a oamenilor de știință, ci rolul lor în dezvoltarea astronauticii. Hermann Oberth și l-a jucat pe al său din plin: a mai publicat o carte importantă, *Menschen im Weltraum (Omul în spațiul cosmic)*, a scris un studiu privitor la dezvoltarea tehnologiei spațiale în viitorul imediat, a imaginat un vehicul de explorare a Lunii, o stație cosmică, o aeronavă electrică și diverse costume de protecție în vid. A prins lansarea rachetei Saturn 5 și descinderea americanilor pe Lună, unde un alt crater, tot pe fața ce nu se întoarce niciodată spre noi, îi poartă numele. A murit la 28 decembrie 1989, ceea ce înseamnă că a mai apucat destule alte evenimente astronautice, dar și căderea zidului Berlinului. Ba chiar și câteva zile din Revoluția română, ce trimitea pe o altă orbită și Sibiul natal, unde bustul său de bronz și-a găsit locul firesc, chiar în fața Primăriei.

portrete ritmate

Fluturii lui Flavius

Radu Țuculescu

Unii dintre noi avem pășărele. Alții au găuni (chiar și fără ace veninoase, doar ciudate...). Mai sînt cei cu pitici. Fiecare cu "specificul" său. Cu ce l-a procopsit mama natură. Ori... cu ce s-a procopsit de-a lungul (și de-a latul...) vieții. Flavius Lucăcel are fluturi! Îl bîntuie adesea. Așa cum pe alții îi bîntuie pășărelele, găunii ori piticii... Se zice că fluturele este considerat a fi un simbol al imponderabilității și al instabilității. Ori un simbol al sufletului sau al suflului vital eliberat pe gura muribundului (aztecii...). Multe s-au zis, multe se vor mai zice. Fluturii lui Flavius își schimbă, adesea, culorile și aspectul, în funcție de... decorul prin care zboară... Ei se simt cel mai bine în cutia cu iluzii și miraje a scenei. În lumea efemeră a teatrului. Crisalidele lor se încălzesc în pînza groasă a cortinei ori în lemnul arlechinului.

Flavius Lucăcel scrie teatru, ba chiar și îl publică, de fiecare dată cu entuziasm și speranța ca vreun regizor să-l citească iar apoi, textul său să prindă aripi... deasupra scîndurilor scenei. Flavius e un amestec (aproape teatral...) de solid om de afaceri cu un visător sadea, lovit de aripa romanticii a poeziei. Un contrast zgrunțuros, demn de un... personaj teatral. Cînd îl vezi prima oară, nu poți imagina că un individ așa trunchios, cu palme demne de-un lucrător în carierele de marmură, e capabil să țină un pix între degete ori să nimerească literele din claviatura laptop-ului pentru a da naștere unor pagini literare. Pentru a crea personaje și situații. După ce-l ascuți o vreme,

pricepi că Flavius e un împătimit al artei teatrale în toată complexitatea acesteia, că-i bîntuit de fantasmalele ei fiind, totodată, și... un mare naiv care mai crede, încă, în onestitatea concursurilor cu motto și plicuri închise... Uneori, îți dă impresia că a pornit în lume ca să-și caute numele, acompaniat de-un Dumnezeu care-și tirăște, abia perceptil, un picior. Dar acel personaj eu cred că este, mai degrabă, diavol, unul șchiop, căci numai diavolul e în stare să te împingă să scrii teatru în zilele noastre luminoase cînd... se joacă teatru peste tot, cu și fără regizori, cînd bilciul, cirul, carnavalul sînt în plină explozie pe toate palierele sociale. Un vîrtej nebun care ne acaparează, fără să ne dăm seama, ne sugerează precum o gaură neagră... Salvarea noastră poate veni doar de la mămăligă, după cum sugerează un personaj din piesele lui Flavius, ba mămăliga ar fi în stare să salveze chiar și Europa, de va fi nevoie. Căci tot mai mulți sîntem bolnavi de-o gripă europeană (Flavius Lucăcel a anticipat, fără să vrea, gripa porcină...), în timp ce aerul din jur e îmbibat cu tîmpenii, cu prostii. O lume în care marșienii fac politică, umflîndu-se cu brînză de burduf iar căile ferate nasc genii (minore), în care revoluția nu-și recunoaște propriul chip, născînd bastarzi năuci, incapabilă să priceapă ce a fost ori ce-ar putea să mai fie. Teatrul său, cu replici bine drămuite, sprintene, corect dozate, amestecă grotescul cu burlescul, absurdul cu frusta realitate. Cîteodată autorul alunecă în patetic și sentimentalism, devine vag didactic-moralist, atenuînd savoarea unui

text care, pînă la urmă, este totuși literatură. Primele sale piese, înghesuite într-un spațiu voit închis, au o simbolistică destul de nebuloasă și sînt destul de trenante, autorul bazîndu-se mai mult pe efectul unor situații ori al unor scilpitoare schimburi de replică. Dar sinceritatea autorului e, adesea, dezarmantă și salvează aparențele. Uneori, mărturisirile personajelor par personale destăinuri: "... eu joc aici teatru pentru bucata asta amară de piine jalnică, pretențioasă biografie umană... absolvent de două ori, tentative în toate domeniile subterane, scîrbit sincer joc aici teatru cu singele meu, cu carnea crescută din senin peste amărta asta de lume..." Următoarele piese încep să-și deschidă aripile, să zboare în spații mai mari și mai diverse, încep să aibă și un simbul sănătos de "acțiune", în sensul bun al cuvîntului. Dialogul are ritmuri variate, reușește să creeze atmosferă, chiar și cite o undă de mister iar simbolistica e mai limpede, așa cum se întîmplă cu cea mai recentă piesă publicată la editura Limes, intitulată *Ceai de fluturi*. Personal, titlul nu mi se pare la fel de inspirat, cred că mult mai nimerit ar fi fost s-o numească... Infuzie de fluturi. Dar are prea puțină importanță.

Eu nu-l văd pe Flavius Lucăcel ca pe un cavalier luptîndu-se cu morile de vînt. El seamănă tot mai mult cu David, ăla cu praștia, care pînă la urmă va reuși să țintească în plin și să iasă invingător.

zapp-media

Hopuri pe autostradă

Adrian Țion

Din obiect de promovare a guvernului Năstase, în 2004, cînd s-a dat startul lucrărilor pentru „insula” de autostradă din apropiere de Cluj, tronsonul a devenit marioneta numai bună de batjocorit a presei. Absorbit în jocurile de culise, președintele Băsescu s-a pronunțat împotriva autostrăzii și opintelile n-au întîrziat să apară. Fără bani, blocajele s-au ținut lanț. Cum-necum, maratonul lucrărilor a ajuns la *finish*. PDL-ul la putere, prin Emil Boc, a tăiat panglica înaintea turului doi al prezidențialelor, dar cei 42 de kilometri dați în folosință sînt în continuare disputați de grupurile de consilieri județeni PSD, PNL, UDMR și PDL. Pînă la urmă „autostrada politizată” are mai mulți părinți decît inițiatori, știut fiind faptul că părinte nu este cel care concepe un copil, ci acela care îl crește. Ba mai mult, aflăm de la liderul de grup PDL din Cluj, devenit încă o porta-voce a președintelui jucător, că autostrada ar servi „mogulului Patriciu” ca rampă pentru a-și vinde produsele petroliere.

Jurnaliștii români au oglindit numai negativ lucrările la cel mai mare obiectiv de infrastructură din Europa. Doar pe net au fost postate câteva reportaje pozitive realizate de străini. Chiar la momentul inaugural, un jurnalist l-a urecheat pe Berceanu în legătură cu o alunecare de teren. Acesta, încă nu suficient de revoltat, l-a îndemnat

pe junele jurnalist să consemneze ceea ce a aflat, pentru că toate relatările lor de pe șantier au fost de aceeași manieră.

E adevărat că din primele zile ale dării în folosință, pe cei 42 de kilometri au apărut incidentele și chiar accidentele. Un șofer de TIR a mers 28 de kilometri pe contrasens pentru că n-a mai condus niciodată pe autostradă și a nimerit pe unde nu trebuia. Un cioban a forțat parapetul pentru a-și trece oile peste autostradă. Un pensionar a luat-o la picior pe autostradă cu intenția de a opri o mașină ca să-l ducă la Turda. Cața de Dana Grecu de la Antena 3 s-a alarmat imediat și a cerut la modul imperativ închiderea autostrăzii (poate pentru a-și ajuta colegul, pe Mircea Badea, căruia Berceanu îi pregătise deja penele).

Din păcate, niciun sentiment de mândrie sau de satisfacție că în sfîrșit s-a finalizat cumva o lucrare de asemenea amploare. Mândria patrioticii, la fel ca lirica patriotică, a ajuns jenantă. Să ne mirăm că și declarațiile politicianilor privind dragostea de țară sună găunos? Patriotismul nu mai e la modă?

Pînă una alta, să ne raportăm la utilitatea unor clipuri/ anunțuri de pe canalele TV autohtone. Ca să nu rîdă și curcile de noi, n-ar fi lipsită de interes inițiativa Poliției Rutiere de a instrui populația cu privire la utilizarea



Aria Komianou

Compoziție 523 (2004)

autostrăzilor. Anunțurile de pe micul ecran de tipul "Pentru sănătatea dumneavoastră mergeți pe jos zilnic cel puțin 30 de minute" ar putea fi înlocuite cu "Nu circulați pe jos pe autostradă".

sport & cultură

De la *Suplimentul de Medicină Sportivă la Palestrica Mileniului III* (II)

Demostene Șofron

Palestrica Mileniului III. Civilizație și Sport este o continuare demnă a *Suplimentului de Medicină Sportivă* din *Clujul Medical*, la alte dimensiuni însă. Și dacă publicația apărută la 1920, *Clujul Medical*, a avut parte de nume de prim rang - Iuliu Hațieganu, Victor Papilian, Valeriu Bologa, Ioan Goia, Coriolan Tătaru, Constantin Urechia, Titu Vasiliu, Mihai Botez, Ion Minea, Iuliu Moldovan, Ioan Aleman, Vitold Baroni - același lucru se poate spune și despre colectivul redacțional al *Palestricii Mileniului III*, revistă trimestrială de studii și cercetări interdisciplinare, apărută începând cu august 2000. Am spus colegiu de redacție valoros și atunci mă refer la prof. Univ. Dorin Almășan (director), prof. dr. Traian Bocu (redactor șef), prof. dr. Simona Tache, prof. Dan Cîrjoescu, prof. dr. Gheorghe Roman, prof. Ion Mureșan (redactori șefi adjuncți), dr. docent Petru Derevenco, prof. dr. Mircea Alexei, prof. dr. Emilia Grosu, prof. dr. Justin Lupu (secretari științifici), cercetător dr. Gheorghe I. Bodea, prof. Ioan Cătinaș, prof. Doina Cîrjoescu, dr. Dan Dragoș Crăciun, lector dr. Paul Culda, prof. Adrian Corpădean, prof. Mihaly Bela, dr. Manuela Mazilu, prof. Univ. Sebastian Micușan, prof. Flavia Rusu, prof. Petre Stăvaru, conf. dr. Ioan Zanc, prof. Octavian Vidu, regretații prof. Petre Nagy, Alexandru Paloșanu și Viorel Cârlișel, prof. Nadina Popa (membri), prof. dr. Marius Bojiță, prof. dr. Mircea Grigorescu, prof. dr. docent Crișan Mircioiu, prof. dr. ing. Radu Munteanu, prof. dr. Ion Vlad (membri onorifici), prof. dr. Liviu Vlad (design). Sînt nume cunoscute, extrem de cunoscute în marea lor majoritate, multe dintre ele în plină activitate, câteva din păcate, intrate în memoria noastră afectivă.

Palestrica Mileniului III este "o revistă științifică de cultură fizică și sport (...) știința celor care au avut această inițiativă își găsește expresia în apariția acestei reviste care, cu pricepere, va putea să descopere idei noi ce vor putea fi traduse în fapte" ca să-l citez pe prof. dr. Marius Bojiță. Un discurs care se extinde firesc în "De ce aici și acum *Palestrica Mileniului III*?" de Dorin Almășan, citez, "pentru că aici cu mai bine de șase decenii în urmă, a luat ființă medicina sportivă din România, aici s-au făcut primele cercetări în domeniu, aici a avut loc primul curs pentru noua specialitate și a apărut prima revistă - ca o anexă la *Clujul Medical*."

Editată sub egida Cabinetului metodic - științific din cadrul Direcției județene pentru tineret și sport Cluj, în colaborare cu Inspectoratul școlar județean Cluj și Uniunea Universităților Clujene, *Palestrica Mileniului III* a avut în cei zece ani de existență continuă evoluții diferite, de la revistă fără categorie dar acreditată CNCSIS (1/2000 - 1(19)/2005) la revistă de categoria D (20/2005), C (21/2005-24/2006), B (25/2006 - 29/2007), B+ (30/2007 - 35/2009), B (36/2009 - pînă în prezent). Mai mult, revista are recunoașterea Colegiului Medicilor din România începând cu numărul 3 (13), 2003.

Capitolele au diversificat publicația, făcînd-o tot mai interesantă de la un număr la altul. De la "Editorial", "Articole de orientare", "Studii și cercetări medico - psiho - sociale", "Apariții edito-

riale" sau "Memoria ochiului fotografic" s-a ajuns la "Invenții și inovații", "Manifestări științifice", "Preuniversitaria", "Reviste străine consacrate științei sportului", "Remember", "Arhitectură și sport", "Portrete", "Poșta redacției", rubrici susținute de personalități de talia universitarilor Simona Tache, Cristian Bârsu, Iustin Lupu, Traian Bocu, Pompiliu Manea, Alexandru Mureșan, Flavia Rusu, Horia Pop, Horia Rotaru, Alexandru Virgil Voicu, Viorel Moisin, Vasile Bogdan, Ioan Pașcanu, Emilia Grosu, regretații prof. dr. Gheorghe Roman și prof. dr. docent Crișan Mircioiu, Vasile Guragata, Svetlana Miron, Aurel Saulea (cei trei reprezentînd UMF "Nicolae Testemițanu" Chișinău), Georgeta Niculescu și Elena Sabău (ambele ANEFS București), Constantin Ploșteanu (Universitatea "Dunărea de Jos", Galați), Dragoș Bondoc (Universitatea "Transilvania" Brașov)... Sînt de reținut numele unor cunoscuți condeiieri din domeniul publicisticii sportive precum Nușa Demian, Dorin Almășan, Ovidiu Blag, cum sînt de reținut și profesorii din preuniversitar implicați în apariția revistei prin articole de strictă specialitate și atunci mă refer la Ion Măcelaru, Ioan Mureșan, Petre Stăvaru, Octavian Vidu, Ioan Lazăr, Margareta Pescaru, Luminița Bircea...

Revista cunoaște mai multe etape distincte în apariția ei, de la formatul intermediar (A4/A5) la A4 începînd cu anul VIII de apariție (4/30), cu un design nou, mai multe pagini, capitole și articole. La care se adaugă și mai riguroasa compartimentare departamentală, medicală, socio - umană, preuniversitar. În paginile revistei se regăsesc articole de actualitate, atît sub raportul noutăților, cît și al actualităților sportive. Mă rezum la cîteva titluri doar, "Oxigenul și activi-

tatea musculară", "Efortul fizic și sistemul imun", "Stilul de viață, sănătatea și activitățile corporale", "Contracepția la sportive", "Efortul fizic și bolile infecțioase", "Infecții cutanate la sportivi" în secțiunea articolelor de medicină sportivă, "Volei în aer liber" sau "Creșterea eficienței lecției de antrenament în baschet" în secțiunea articolelor dedicate jocurilor sportive, prezentarea unor mari personalități sportive - Iosif Sârbu, Pompiliu Stoichițescu, Claudiu Rusu, Dan Anca, Oana Ban, Cornel Porumb... - în secțiunile "Remember" și "Portrete", "Educația olimpică în școli și facultăți" sau "Fenomenul olimpic în școală" în secțiunea Olimpică...

Tematic, *Suplimentul de Medicină Sportivă și Palestrica Mileniului III* se apropie prin respectarea binomului medicină - educație fizică și sport, respectiv analiza cărților și a publicațiilor de specialitate, cu un plus firesc pentru *Palestrica Mileniului III*. Deosebirile sînt însă multe și esențiale. *Suplimentul* a avut o apariție de numai trei ani (1937 - 1940) și mă gîndesc ce ar fi devenit *Suplimentul* dacă i s-ar fi acordat atenția necesară și după 1947 sau dacă nu am fi trecut prin Diktatul de la Viena. *Palestrica Mileniului III* preia și duce mai departe o consistentă activitate de cercetare și editare în domenii distincte, definiții, anul X fiind reprezentativ pentru cei 90 de ani de învățămînt superior în limba română în Cluj - Napoca, 90 de ani în care se înscriu și cele două publicații.



Aria Komianou

Compoziție 618 (2005)

teatru

Legenda marilor creatori de teatru

Alexandru Ștefan

Cea mai stranie, neînțeleasă, dezagățată și abjectă meserie este cea de critic de teatru: actorii te urăsc, regizorii te detestă, redactorii te subapreciază considerându-te un pseudojurnalist care în definitiv nu face nimic. O parte din public te urăște când îți citește cronică, o altă parte rămâne indiferentă, iar o foarte mică parte (un „grupuleț” format din mamă, tată, nevastă și copil), după ce îți lecturează „capodopera analizei obiective” te anunță cu ochi blânzi de căprioară că ar fi înțeles mai bine ce vrei să zici dacă vedeau spectacolul.

Așa că te lași în grija binecuvântatei inerții: ea determină în tine dorința de a te împăca totuși cu cineva, și te trimite la spectacolele cu „nume grele”, doar-doar vei fi atât de entuziasmat la ieșire încât cineva să te recunoască și să te invite la bufetul suedez de după premieră. Te zbați așadar pentru o invitație în rândul 5 la Teatrul Național din București, unde garanția bugetului de stat care se varsă în aceste producții ar trebui să ateste calitatea. Dar când și în acest caz asști la o mediocritate, e de preferat să-ți schimbi meseria.

Asta am făcut eu după ce am văzut la teatrul sus-menționat *Legenda Marelui Inchizitor*, montată de Radu Penciulescu după un fragment din romanul *Frații Karamazov* al lui Dostoievski, avându-l ca protagonist pe Victor Rebengiuc. Așadar piesa era susținută de un trio ce umplea sufletul iubitorilor de teatru cu marile speranțe ale intelectului și ale spiritului deopotrivă.

Din păcate, combinația s-a dovedit a fi foarte anostă: nici o interpretare, nici un mesaj, nici un

simbol... nimic. Cele „50 de minute de înțelepciune”, cum le numea un critic „adevărat”, nu un „retras” ca mine, au avut meritul exclusiv al autorului rus. În plus, să fim serioși: actualitatea textului nu are nici o legătură cu politica sau politicienii, așa cum observa același critic. Tot căutând simboluri ascunse acolo unde nu e nimic simbolizat se poate ajunge la aberații dureroase. Haideți să nu facem din acest Inchizitor un veritabil Satana, pentru că textul în sine este mult mai profund: e un paradox al revenirii lui Hristos, o urmare logică a excesului de miracole, și nicidecum a lipsei lor... în fine, haideți să nu facem critică literară, în speranța că publicul va suporta aceste „miraculoase” 50 de minute de vorbe și, mizând pe filfizoneala tipică bucureștenilor, îi vom putea păcăli că au văzut un spectacol de teatru când de fapt au asistat la înregistrarea live a unui audiobook în decorul lui Dragoș Buhagiar. Nu e cazul să procedăm ca împăratul din povestirea lui Andersen, pentru că riscăm să ne trezim pe stradă în chiloți, cu o droaie de critici după noi care ne conving că asta e noua modă venită de la Paris.

E drept că simplitatea este foarte greu de dobândit, și din această cauză merită mai multă apreciere, dar lecturarea unui text nu înseamnă simplitate scenică. Nu de alta, dar conform acestei logici ne-am face cu toții actori oricând am vrea, fără a mai fi nevoie să facem un drum pe la teatru.

Nimic nu a fost însă mai frustrant decât faptul că Inchizitorul nu a avut un interlocutor real. A vorbit neîntrerupt, uneori l-a băgat în seamă pe

copilul-povestitor, a adormit și gata. Părea a fi un biet nebun care doar crede că-l vede pe Dumnezeu. Conflictul principal nu a existat. Fizicalitatea divină, mult prea reală, enervant de carnală a lui Iisus Hristos ar trebui să genereze revoltă. Dostoievski ne propunea un film american prost devenit realitate: Mesia a revenit pe pământ, Mel Gibson va avea șansa să regizeze *Patimile: Reloaded*, și de data asta Biserica nu va mai avea nimic de spus împotriva. Iată marele conflict al textului! Radu Penciulescu ne-a propus în schimb un Inchizitor nebun care intră în casă cu un halat pe umeri și pălărie pe cap (avangardistă combinație), apoi moțăie în fotoliu. Într-o oră a și uitat de umilința lui Dumnezeu, a șters cu buretele smerenia divină despre care spuneau părinții din pustiu că duce diavolul la pierzanie și a tras pe dreapta. Nu pot crede decât că fie Inchizitorul ăsta era ușor paranoic, fie am asistat la un spectacol-lectură. Pentru că dacă nu a fost spectacol-lectură, atunci am asistat la un monolog despre Dumnezeu sinonim unei dezbateri introspective despre rufele murdare pe care te hotărăști să le speli totuși mâine.

Fiind ferm convins că o nouă nominalizare a domnului Rebengiuc la premiile UNITER pentru acest spectacol va fi foarte dificil de evitat în anul care vine, dată fiind tradiția stabilită de această breaslă în plină „mafioțizare”, am decis să mă retrag în plină dizgrație din această meserie de „critic de teatru”, preferând aprofundarea Horoscoapelor pe anul 2010 și a tehnicilor de calcul astral, poate aflu și eu câți ani trebuie să mai treacă de fapt până la a doua venire a lui Hristos.

Două promisiuni

Claudiu Groza

Delir în doi de Eugene Ionesco, regizat de Mihaela Panainte la Teatrul Independent „Grupa Mică” și *Demonii*, după Dostoievski, înscenat de Istvan Albu la Teatrul Maghiar de Stat, au fost promisiunile – promițătoare, redundant vorbind – ale finalului de an 2009 la Cluj.

Primul spectacol s-a consumat în decorul proaspăt inaugurat al primului teatru independent clujean cu un spațiu propriu de joc, la Centrul Cultural „Fabrica de pensule”, unicul spațiu industrial clujean dedicat de-acum, pentru o bucată de vreme, activităților culturale (modelul vest-estic este, iată, aplicat și la noi, cu succes, cel puțin așa arată aflulul de public la vernisaje, expoziții, premiere etc., în acest multiplex industrial consacrat artelor în acest moment).

Mihaela Panainte a ales un text ionescian mai puțin înscenat, opțiunea dovedindu-se un atu al montării. Obsesia relației de cuplu, ura instaurată după ani de conviețuire, dar și o anume pasiune aproape pervers conservată sunt ingredientele acțiunii, într-un spațiu în care se petrec mari cataclisme sociale, războaie etc. Or, din această dihotomie paradoxală se naște exact conflictul „delirului”, ce duce nu o dată cu gândul la caragialienii Leonida și Efimița.

Regizoarea a eliminat inspirat personajele episodice care ar fi putut bavura pregnanța protago-

niștilor principali, punând în valoare doar inflexiunile dialogului lor, „hârâiala” reciprocă, ițită din nimic, în pofida bănuitei catastrofe din afara apartamentului. Cei doi interpreți – actrița Maria Hibovski din Piatra Neamț și clujeanul Emanuel Petran – și-au demonstrat cu aplomb un tempo impecabil la premieră și o prezență scenică remarcabilă. Forța virilă a Lui, tonul său poruncitor și imperativ, s-au oglindit în capacitatea Ei de a-l persuadea, juca pe degete, pisicindu-se ori amenințând, într-un joc erotic descărcat din ura ce marhează textul propriu-zis. Mihaela Panainte a prelungit sensurile originare, păstrând – deloc strident față de spiritul piesei – această aparență de ritual de împerechere a acțiunii, care potențează într-o manieră semantică aparte planul exterior al conflictului armat.

Delir în doi este un spectacol foarte ionescian dar și foarte original în versiunea sa scenică, iar interpretarea, sub orizontul concepției regizorale, fine și fidele textului, îl transformă într-un eveniment de mare public. A demonstrat-o premiera cu spectatori numeroși și entuziaști.

Demonii reprezintă debutul oficial al tânărului regizor Istvan Albu pe o scenă profesionistă. Albu nu e un neofit, de altfel, el „și-a făcut mâna” ca asistent al unor regizori de prima mână, de la Tompa Gabor sau Mihai Măniuțiu la Andrei Șerban. Totuși, primul său spectacol, cu tot cu miza

sa ambițioasă, s-a dovedit cu mult mai bine articulat decât se întâmplă de obicei la debuturi.

„Dezbaterea” dostoievskiană despre revoluție și sensul ei, despre poziția individului în context istoric și social este descărcată de regizor de uscăciunea ideologică prin clovnerie. Personajele poartă uneori nasuri clovnești, alături măști ori grimă de gen, iar gagurile nu lipsesc din economia acțiunii. Decorul (Carmencita Brojboiu) imaginează un soi de casă în renovare, încât toate marile complo-uri, ședințe, decizii, se iau printre panouri translucide, oglinzi, mari suprafețe de nailon mânjite cu vopseluri – de altfel, scena are chiar o „cortină” de acest tip – care dau o dinamică aparte dialogurilor altfel destul de aride vizual ale lui Dostoievski. Această permanentă „clovnerie”, prezentă chiar și în scenele grave, relativizează semantica spectacolului, denotând o viziune regizorală proaspătă și ingenioasă, atentă și profundă. Scăderile sunt lesne remediabile, de la volumul coloanei sonore, prea ridicat, la eclerajul baroc uneori. Din echipa excelentă de actori – spectacolul nu e deloc ușor – s-au detașat prin amprentă personală Vata Lorand (Stavroghin), Kollo Csongor și Buzasi Andras (cuplul bețivan-clovnesc Liputin-Virghinski), Szucs Ervin (Șatov). Întreaga distribuție este însă una de top, dând spectacolului amploare și dinamică interioară.

Demonii aduce în fața publicului de teatru o nouă voce regizorală, originală și puternică. Îi doresc lui Istvan Albu succes.

Ei, spectatorii

Claudiu Groza

Publicul, adică remarcabila prezență a acestuia la teatru, mi s-a părut ateu cel mai important al Festivalului de Dramaturgie Contemporană desfășurat în noiembrie 2009 la Brașov. Un public numeros, generos – poate prea generos uneori –, a luat cu asalt, chiar la propriu, sala Teatrului „Sică Alexandrescu” în fiecare seară.

Programul festivalului a răspuns într-o manieră ingenioasă așteptărilor publice, ceea ce arată că directorul teatrului brașovean, Claudiu Goga, și echipa sa (Mariana Hudișteanu, „factotumul” economic, și teatrologul Oana Borș, între alții), își cunosc „mușterii”. S-au jucat spectacole de toată mâna, de la dramoleta *Hotelul dintre lumi* sau comedia de rețetă *Cafeneaua* la montări cu fină miză estetică, precum *Omul pernă* ori *Noaptea Walpurgiei*. Spectatorii s-au dovedit receptivi la fiecare, deși reacțiile lor merită comentate, fiind extrem de diferite în nuanță.

Indiscutabil, *Cafeneaua*, de Sam Bobrik și Ron Clark, montată de Horațiu Mălăele la Teatrul Bulandra din București, a fost marele succes de public al festivalului de la Brașov. Piesa este o comedie cu inflexiuni amăruie despre un cuplu și problemele sale conjugale, ce marchează de fapt ratările și frustrările vieții. Textul american are exact ingredientele de efect, de la mult umor la nițică emoție și empatie nostalgică, auto-proiectivă. Horațiu Mălăele, care joacă în spectacol alături de Emilia Popescu și Dana Dogaru, a construit un spectacol în care fardul comediei e aplicat din belșug, cu șarje uneori stridente, în timp ce doza de „chină” e administrată abil, cât să nu strice prea tare pofta de răs a spectatorului. *Cafeneaua* nu are, e limpede, o miză estetică, ci una de divertisment pur și dur, ca să zic așa. Clar este însă că, spre deosebire de divertismentul televizual, de o calitate mizeră, actorii de top de aici reușesc să redea *entertainment*-ului sensul său genuin.

În registru cvasi-melodramatic, supărător-siropos și cu pretenții cultural-burgheze a fost construit spectacolul lui Alice Barb, *Hotelul dintre două lumi* de Eric-Emmanuel Schmitt (Teatrul Mic, București). O piesă romanțioasă despre moartea unor oameni ce nu vor să moară și adastă în așteptarea unei sentințe într-un soi de purgatoriu în care sunt obligați să-și vadă greșelile. Salvarea, circumstanța atenuantă pentru acestea ar fi dragostea, adică preocuparea afectivă pentru celălalt. Piesa se încheie de altfel cu *happy end*, ca pentru a nu contrazice suspinele empatice ale doamnelor spectatoare.

Alice Barb a ridicat un spectacol care seamănă cu o telenovelă, dar fără rezolvările grosiere de acolo. Dimpotrivă, ea a edificat ceva potrivit unei sensibilități de receptare de anii '70, mai inocent-deschisă întrucât necontaminată cu invazia *show-biz*-ului. Un spectacol roz, așa spune, dacă asta ar putea fi o judecată de valoare. Oricum, un spectacol care a cucerit cel puțin jumătate din publicul brașovean, ceea ce înseamnă din nou că spectatorul vrea umor și emoție, mai puțin „probleme” cu care să-și încarce conștiința.

Și totuși... Spectatorii au rezonat – mi-e greu să spun dacă din excesivă politețe sau natural – și la o montare cu miez dur, precum *Omul pernă* de Martin McDonagh, regizat de Radu Afrim la Teatrul „Maria Filotti” din Brăila. E-adevărat, aici am sesizat o *complicitate a receptării* a adolescenților din sală față de spectacol, de care s-au contaminat, oarecum surprinși, și adulții. Povestea dură a lui McDonagh, ce are în centru niște tineri cu traume, salvați prin moarte, dar și prin cuvânt, a părut mai verosimilă, firesc, tinerilor, decât unei generații pentru care poveștile, oricât de profund-pregnante,

nu mai sunt decât invenții, nedemne, așadar, de a te mai marca.

Ceva mai timorat, mai frisonant, mai rezervat, a reacționat publicul la cel mai bun spectacol jucat în festivalul brașovean – *Noaptea Walpurgiei* de Venedikt Erofeev, în direcția de scenă a lui Mihai Măniuțiu (Teatrul Național din Cluj). Montarea n-are, evident, nimic din ce acoperă noțiunea de *divertisment*. E un spectacol ofensiv, „greu”, după care nu mergi la o prăjitură cu prietenii de familie, având sentimentul petrecerii unei seri plăcute. Dimpotrivă, riști să ai coșmaruri. În această formidabilă forță de sugestie interioară se află, de altfel, miza estetică a acestui spectacol, capacitatea sa de a provoca un contemporan *catharsis*.

„Spitalul – vesel paradis” e motoul cumplit al acestui univers încărcat de tenebrele unei nebunii ideologice. Balamucul e la Erofeev parabola unui spațiu de reeducare a celor care nu cred în „marile idealuri” bolșevice. Medicii și infirmierele sunt gardieni, pacienții sunt deținuți, teroarea și tortura psihică – conforme, în ordine simbolică, cu „tratamentul” aplicat în anii '30 în întregul URSS – sunt „leacurile” administrate copios tuturor. „Nebunii”, adică cei ce nu se integrează, sunt reeducați de adevărații nebuni, nebunii de putere, suboameni al căror complex existențial e vindecat prin forța pe care o capătă în edificiul microsocial al ospiciului. Raporturile între normalitate și nebunie au o specularitate întrutotul tulburătoare, încât realitatea e un coșmar, iar psihoza, s-o numim așa, are aura unei evaziuni în oniric.

Acest univers entropic, în care osia lumii însăși s-a rupt de mult, e populat pe de o parte de „pacienți” de toate felurile, de la un amiral abulic ori un horticultor atins parcă de „mâna îngerului” unei veșnice copilării la un „bătrânel de la țară”, iar pe de altă parte de „personalul medical” alcătuit din sadici, alcoolice nimfomane ori frigide sado-masochiste. Raporturile dintre cele două grupuri nu sunt doar colective, ci mai ales individuale, relevând detaliile unor jocuri de putere care depășesc ideologia și trec înspre posesarea unuia de către celălalt. Pacienții formează în litotă o comunitate precum cele de „afară”, cu un „șef”, un „secretar de comsol” etc., amintind frisonant de organizarea lagărelor naziste. Repet însă, prin articulațiile sale de *joc de putere*, piesa lui Erofeev depășește nivelul unui simplu text politic, mizând către amploarea simbolică a raporturilor ambigue și retractile general-umane.

Noaptea Walpurgiei este unul din cele mai încărcate emoțional spectacole recente ale lui Mihai Măniuțiu, de la *Exact în același timp*, probabil, încoace. Emoția cathartică e ascunsă în ceața unei psihoze cerebralizate, metalice, la fel ca în *Psihoză 4:48*, dar transpare uneori în detalii copleșitoare. Monologul nud al lui Gurevici, pacientul-problemă, jucat cu o expresivitate plină de nuanțe de Ionuț Caras, e un astfel de detaliu. Goliciunea fizică potențează vulnerabilitatea, dar și o anumită superbie a rezistenței, a livrării necondiționate în mâinile călăilor. Puteți să-mi furați demnitatea, dar nu și spiritul, convingerile, pare să clameze eroul. Gurevici evoluează la limita dintre bufon și înțelept. El joacă batjocura, chiar de sine, pentru a da glas astfel adevărului absolut, pe care nimeni nu-l mai poate anihila. Gurevici devine un apostol, un profet, iar scena morții pacienților, intoxicați cu alcool metilic, echivalează unei mântuirii. Este cel mai bun rol din cariera lui Ionuț Caras, actorul demonstrând nu doar o maturitate de-acum a mijloacelor de expresie, ci și o bună știință a echilibrului între



Noaptea Walpurgiei

Foto: Nicu Cherciu

diverse registre semantice. Caras va deveni cu acest rol un mare concurent pentru premiile teatrale naționale ale lui 2010 (a și fost distins la Brașov, de altfel, pentru partitura sa). Îi urez colegial succes.

Buni pivoți ai acțiunii dramatice au fost Miklos Bacs (asistentul Borenka), posesiv până la carnalitate al pacienților, dar cu un exces de *manieră* sadică pe mici dimensiuni, Ramona Dumitrean (sora Natalie, nimfomana alcoolică de la care va fura Gurevici alcoolul mortal), reducându-și partitura într-un minimalism semnificativ, Cătălin Herlo (șeful salonului), hiperactiv în conformism, dar rezonant în fronda de grup, Silviu Iorga (horticultorul oniric Stasik, cel ce cultivă, maniacal-simbolic, grădina morții din superba scenă finală, apoteotic vital-verde, irezistibilă, letală în semnificația sa paradisiac-nihilistă, de fapt). Harul lui Măniuțiu s-a demonstrat și în evoluția celor două grupuri de manevră scenică, în care fiecare actant și-a avut locul bine marcat, ca într-o echipă de baschet, de la „pacienții” Cristian Grosu, Petre Băcioiu, Miron Maxim, Ruslan Bârlea, Cătălin Codreanu, Radu Lărgeanu, Cristian Rigman sau Romina Merei la „călăii” Anca Hanu, Viorica Mischilea, Irina Wintze, Maria Munteanu și Lucia Wanda Toma. De pus în valoare scenografia plastică, eclectică și personalizată deopotrivă, a lui Doru Păcurar. Mici rezerve am avut față de eclerajul prea sofisticat și uneori ineficient (Jenel Moldovan, Dorel Șimon), în condiții de turneu, însă.

Noaptea Walpurgiei este unul din acele spectacole care te iau de pe picioare, care te fac să plângi amar, să râzi cu rictusuri, să urlă eventual într-o seară de mare solitudine, să te plângi pe tine, așa cum se face la grandioase ceremonii funerare, unde pe mort nu-l mai cunoaște nimeni, de celebru ce e, dar fiecare se vaită pe sine, în marele concert al vieții pierdute și al morții care nu știm, dar credem, că ne va alina. Cu sau fără un Stalin, avem fiecare ceva de plâns.

Cât despre Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov, cred că publicul de acolo și-l merită pe deplin, dincolo de cărcotelile difuze că în România ar fi prea multe festivaluri teatrale. Pentru că teatrele țării nu mai turează în spațiul public, spectatorii, *ei, spectatorii*, își binemerită obolul trupelor. Iar trupele binemerită, chiar mediocre să fie, aplauzele celor din sală. Brașovul e o onoare pentru teatrul adevărat din România, fie el bun sau, după gustul meu înalt-critic, de rețetă boulevardieră. Numai *teatru* să fie, așadar. Cu fără-ma sa de *viață* înăuntru. Ajunge.

Corespondență din Lisabona

Scânteieri din a doua stagiune muzicală română în Portugalia (I)

Virgil Mihaiu



Cea de-a doua *Stagiune Muzicală Română în Portugalia* – o inițiativă a ICR Lisabona – a programat pentru finele anului 2009 noi concerte încununat de succes. Acțiunile de omagiere a Zilei Naționale a României au inclus recitalurile susținute în Nordul Portugaliei de către duo-ul Alexander Scherbakov/vioară – Mădălina Slav/pian. În pofida tinereții sale, tandemul are deja la activ o vastă carieră intercontinentală. În seara de 28 noiembrie 2009, muzicienii au evoluat la Braga (localitate considerată a fi capitala religioasă a Portugaliei), în salonul nobil al Muzeului *Nogueira da Silva*, patronat de Universitatea din Minho. După alocuțiunile rostite de dl. Carlos Corais, directorul Muzeului, și de către directorul ICRL, a urmat un program de o aleasă ținută artistică.

Pentru început, *Sonata pentru vioară și pian nr. 2 în Fa minor, op. 6*, compusă de George Enescu în 1899. Sofisticata lucrare atestă geniul enescian încă dintr'o etapă incipientă a evoluției sale. Deplina maturitate a viziunii pare aproape neverosimilă pentru un compozitor abia ieșit din adolescență. Certamente, se resimt inevitabile ecouri ale impresionismului francez, ce-și lăsase deja amprenta asupra artelor de la finele secolului 19. Dar survin și reflexe ale melosului autohton românesc, punctate prin intervenții *pizzicato* și *flageolette* la vioară și prin figurația *ostinato*, săltăreață precum ritmul horei, a mâinii stângi pe claviatură (în mișcarea a treia, pe care autorul o pune sub semnul vivacității – *Vif*). Modul cum violonistul rus (născut în 1982) se apropie de spiritul enescian îmi pare exemplar: lucid, comprehensiv, apt să „traducă” muzica pentru ascultăto-

ri, astfel încât ea să-și dezvăluie latura atașantă, dincolo de aparenta impasibilitate apolinică. În fapt, piesa junelui Enescu, interpretată de tinerii Scherbakov și Slav, sună foarte actual, con-sună cu sufletele noastre terifiante de o eră tot mai amenințătoare. O epocă plasată de regizorul chilian de origine rusă Alejandro Jodorowski sub semnul noțiunii de panică (în sensul etimologic – provenit de la ambivalenta deitate Pan, ce răspunde disperării prin extaz).

Nici piesa aleasă din creația lui Serghei Prokofiev – *Sonata pentru vioară și pian nr.2 în Re Major, op. 94 bis* – nu e lipsită de inchietați. Explicabile, dacă ne gândim că premiera ei avut loc în plin război mondial (la Moscova, în 1943). Varianta inițială fusese concepută pentru flaut și pian. Ea a stârnit imediat interesul faimosului violonist David Oistrach, care l-a convins pe compozitor să o adapteze pentru vioară. În 1944, retras în spatele frontului într'o „colonie a artiștilor sovietici”, Prokofiev nu se prea simțea în apele sale. Așa încât a dat curs propunerii amicului său, preferând să rescrie o compoziție deja terminată, poate chiar ca substitut pentru lipsa de apetență creativă. Oricum, lucrarea se impune prin densitate și varietate, atât la nivelul invenției melodice, al dinamicii, cât și al substanței afective. „Lectura” oferită de Scherbakov menține un salutar echilibru între revelarea intențiilor componistice și aceea a propriului potențial interpretativ. Această complexitate transfigurată cu grație mi-a reamintit recitalurile date de Oistrach în România ca un semnal al ieșirii de sub înghețul stalinist, pe când eram elev de gimnaziu. Intuiția mi-a fost confir-

mată de însuși Alexandr Scherbakov, a cărui copilărie studioasă a fost marcată de modelul oistrachian. Deși partitura pianului e mai puțin spectaculoasă decât aceea a vioarei, Mădălina Slav îi conferă pregnanță și acuratețe, nu doar în pasajele subtil-onctuoase din *Andante*, ci și în acelea de o tensionată dinamicitate din mișcarea a doua (*Scherzo: Presto*) sau a patra (*Allegro con brio*).

Îngemănarea quasi-organică dintre cele două instrumente e repusă în valoare și prin interpretarea conferită fanteziei compozitorului american Alexandre Courage (cunoscut ca autor de muzică de film, e.g. *Star Trek*), pe teme din opera *Poigy and Bess* de Gershwin. O suită cu priză instantanee la public, interpretată cu empatie, strălucire și ... swing (menționez că printre elementele convingătoare din cariera internațională a celor doi instrumentiști se înscrie și concertul Gershwin realizat cu Orchestra Filarmonicii *George Enescu* dirijată de Sabin Pautza la Ateneul Român, de Anul Nou 2005-2006). Un moment de referință mi s'a părut remodelarea arhicunoscutelor arii *Summertime*, cântată într'o modalitate cât se poate de duioasă, cu surdina montată pe vioară. Duo-ul se impune prin grația quasi-baletistică a execuției, susținută însă de forța interioară a unei certe discipline tehnice.

Programul s'a reluat, chiar în ziua de 1 Decembrie, la *Casa da Música* din Porto, impresionantul edificiu futurist proiectat de arhitectul olandez Rem Koolhaas și inaugurat în 2005. Pentru inițierea colaborării cu acest veritabil templu al muzicii, ICRL a beneficiat de susținerea Consulatului General onorific al României din Porto. Excelența Sa, dl. consul general Dr. Emílio Leite Lopes, a fost un gentil amfitrion pentru oaspeții săi. Dânsul s'a implicat personal, în mod activ, pe tot parcursul deplasării artiștilor în Nordul lusitan. Consutul și-a demonstrat eficiența în domeniul diplomației publice, reușind să invite numeroase oficialități locale, precum și reprezentanți diplomatici acreditați în metropola de la vărsarea râului Douro în Atlantic. Printre aceștia din urmă s'au aflat consulul general al Franței, consulul general al Ucrainei, consulii onorifici ai Braziliei, Tunisiei, Egiptului, Ciprului etc. În pofida timpului totalmente defavorabil, biletele pentru Sala de concerte camerale (cu o capacitate de aproximativ 300 de locuri) s'au vândut integral. Pe scena împodobită cu drapelele României, Portugaliei și Uniunii Europene, consulul general onorific și directorul ICRL au rostit, în deschiderea spectacolului, alocuțiuni referitoare la Ziua Națională a României – ce coincide cu ziua Independenței Portugaliei – și la piesele muzicale și tinerii lor interpreți.

film

Avatar

Lucian Maier & Mihaela Mureșan

În ceea ce privește ideile din film, Cameron e un fel de Paolo Coelho. Dă dovadă de o înțelepciune bătrânească, de povestitor trecut prin viață, care nu găsește cele mai potrivite cuvinte să ne transmită simțirea sa, dar care caută neîncetat să ne împartă credințele sale umaniste. Pe care cu siguranță le înțelege toată lumea. Să respectăm natura, că e o ființă vie, care simte durere și care ne poate răsplăti dacă o îngrijim, să nu sprijinim războaiele și să nu milităm niciodată pentru război, doar pentru diplomație, să privim toate relele cauzate în trecut de imperialism - fie el britanic, portughez, spaniol sau francez - și să știm că și cel de azi (un imperialism economic) e la fel de dăunător. În câteva cuvinte, să fim conștienți de implicațiile pe care le au opțiunile noastre politice și sociale. Melodramă science-fiction cu viziuni panteiste, în care codrul e frate cu băștinașul, în care natura grăiește prin semne (precum un oracol) și ascultă rugile locuitorilor locali (ai Pandorei), în care planeta are conștiință, precum în *Solaris*, în care unele personaje trăiesc o realitate secundă prin intermediul unor avatar-uri (alter-ego-uri create prin îmbinarea genelor proprii - umane - cu gene ale celor de pe Pandora, luna planetei Polyphemus, unde ne conduce Cameron în aventura filmului) cam ca în *Matrix*, în care asistăm la căsătoria alter-ego-ului unui pămîntean cu cea mai importantă reprezentantă a clanului Na'vi (ca să unească și să împace cât de cât speciile), cam ca în *Pocahontas* studiourilor Disney, și multă tehnologie angajată în construirea unei lumi care, vizual, este uluitoare. Asta propune *Avatar*. În afara elementului vizual și a iureșului tehnologic prin care a fost creată latura vizuală nu sînt probleme nemaipomenite.

Personajele sînt construite simplist, antitetic, încît să fie cît mai la îndemînă cînd vine vorba de a le plasa pe axa binelui și a răului, iar uneori rostesc replici care n-au nicio legătură cu povestea de pe ecran. Cum e cazul colonelului american Miles Quaritch, răul cel mai rău din film, militar fanatic angajat de o companie de exploatare minieră să pună locuitorii Pandorei cu botul pe labe în cazul în care s-ar fi împotrivit dorințelor corporatiste americane. Hodoronc-tronc, colonelul se trezește să spună că „We will fight terror with terror” atunci cînd realizează că bietii reprezentanți ai clanului Na'vi de pe Pandora, indigeni super-pașnici și simții, n-ar prea vrea să se mute din copacul-casă sub care se aflau zăcămintele de minereu mult dorite de pămînteni. Așadar, nici peste o sută cincizeci de ani, cînd se petrec evenimentele imaginare de Cameron, nici atunci nu vom fi scăpat de moștenirea lăsată de Bush Jr. Faza e că, avînd în vedere alura colonelului și fixația sa de a nimici clanul Na'vi, cuvintele sale nu prea au niciun haz, nici acestea cu răspîndirea terorii, nici acelea în care soldații săi sînt anunțați că au părăsit Kansas-ul de ceva timp; sînt doar reprezentările îndoielnice prin care personajul e menținut într-un cadru cît mai banal din punct de vedere uman.

Destul de ilar, însă, e MacGuffin-ul în jurul căruia e țesut conflictul filmului. Numele minereului rîvnit de pămînteni poartă numele de *unobtanium*, nume-omagiu adus tuturor materialelor cu proprietăți ieșite din comun care populează cărțile și filmele science-fiction.

Partea bună în ceea ce privește noul proiect semnat de Cameron e că elementele îndoielnice ale filmului pot fi trecute cu vederea fiindcă *Avatar* e

un basm. În basme Făt-Frumos reușește să-l răpună pe zmeu cu o ultimă smucitură, cu un ultim efort, în basme mai sînt și artificii de tip *deus ex machina* prin care eroii sînt salvați exact atunci cînd încă mai e posibilă salvarea lor. Pînă la urmă - și cu atît mai mult aici - rezolvările acestea sînt tot o formă de a fi în ton cu panteismul poveștii (intervențiile acestea vorbesc despre posibilitatea persoanei de a relaționa cu divinul) și sînt delicioase și datorită potențialului lor cultic de rit *new-age*. Doar e vorba despre ecologie, despre revenire la natură, despre Univers ca un tot unitar, viu, în care elementele comunică între ele, un Univers în care indivizii umanoizi-albaștri se integrează inserați în meditații de tip yogin sau în dansuri precum cele din culturile africane.

Mai mult, în cele o sută șaiszeci de minute ale filmului, rareori veți avea ocazia să meditați propriu-zis la vorbe și reacțiile de moment ale personajelor. Vizual, filmul e pur și simplu copleșitor. Peisajele de pe Pandora te invită să te cufunzi relaxat în scaun și să îți lași privirea să colinde spațiul imaginat de Cameron, un spațiu floristic și faunistic extrem de bogat, care rivalizează cu ceea ce putem vedea în *El laberinto del fauno*, *Jurassic Park* și *Lord of the Rings* luate la un loc.

Avatar a costat mult, dar e un film care poate explica fiecare dolar cheltuit printr-un spectacol onest, fără pretenții intelectuale ieșite din comun, dar cu o calitate imagistică pe care filmul de consum cu motor CGI nu a mai atins-o într-un asemenea grad. (L.M.)

Ce este *Avatar*-ul lui James Cameron? De unde provine *chemarea* și dorința de viziune a acestui film? Este vorba de un produs mediatic care nu numai că vine în întâmpinarea ta, dar te și învâluie, te încadrează în tiparele sale, te copleșește, te transformă (de cele mai multe ori fără voia spectatorului) în personaj, astfel încît tu însuși devii „avatarul” prin personajul pe care îl întrușipezi. Opera de artă (produsul cultural) nu ar trebui să permită această „manevră”, această jonglerie ușor parșivă de manipulare subliminală a spectatorului, atîta timp cît se știe prea bine că în receptarea unei creații artistice aceasta vine parțial în întâmpinarea receptorului, lăsându-l pe acesta din urmă să o întâmpine la rîndul său.

Și totuși, *Avatar* place, incită, e atît de intens... De ce și, mai ales, de unde aceste atribute? Pentru că permite, în primul rînd, declanșarea puterii nebănuite a imaginației. Un film construit pe șabloane? De ce nu, atîta timp cît este vorba de caracterul său comercial. Regăsim, așadar, clișeul *soldatului universal*, clișeul *veteranului de război* care trăiește drama invalidității, componenta *transferului energetic / mental / de conștiință*, existentă în science-fiction, imaginea *fetei aparent rudimentară care este, de fapt, de rasă nobilă* (un binecunoscut deznodămînt al telenovelelor), dar și modele de tip psiho-socio-cultural care sunt date de natura umană: *comuniunea ființă-natură, stîngăcia masculină* în relație cu *gingășia feminină*, elemente de *umor* (comportamental și verbal), *violența* generată de tot ceea ce înseamnă război și luptă.

Un film-poveste? În mod cert, da! Regăsim, de cele mai multe ori, structurile mitice ale gândirii umane, reprezentate prin imaginea basmului: mitul unui Făt-Frumos care se inițiază și devine *erou salvator*, dar și povestea modernă a unui defavorizat



al sorții (reprezentat, în basme, prin imaginea porcului, a broscioiului, a cocoșatului etc.) care reușește să se transforme în *Prințul* unui întreg popor - alături de Prințesa care și-a câștigat genetic acest loc -, pe care ajunge să-l salveze. De asemenea, amintește de mitul *calului care mănâncă jărat* și care-și va urma stăpînul pînă la moarte, dar și de *imaginea universală a răului*, reprezentat (în basme, de balaur, de dragon, de zmeu) de războinicul robotizat comportamental și fizic. Să nu uităm de povestea unei *iubiri aproape imposibile* între actanții a două lumi diferite, dar nici de *mitul perechii perfecte* care luptă pentru continuitatea și regenerarea speciei. Imaginea unui popor tribal cu trăiri emoționale intense, cu capacități extrasenzoriale - chiar paranormale - transmite din nou același mesaj binecunoscut: lucrurile nu sunt ceea ce par a fi, iar drama unor popoare demult uitate stăpînește omenirea. Din nou ne copleșește imaginea violentă a unui măcel crunt din timpul înăbușirii unor cruciade/răscoale populare și vărsarea de sânge nevinovat, pentru un țel lipsit de consistență și rațiune.

Monada, ca unitate mistică de formare a lumii, este pusă în evidență prin faptul că peisajele create trimit cu gândul la un univers pur, placentar, în care elementul de bază este dat de simbioza perfectă dintre ființă și univers. Vînd de elemente culturale universale, cu siguranță regăsim principii legate de *religia hindusă* (care aduce în discuție credința reîncarnării prin însăși denumirea filmului), elemente ale *legendelor și miturilor grecești* (date de numele planetei invadate de pămînteni - Pandora, dar și de imaginea zeitelor Gea - ca mama-natură care generează viața tuturor - și Artemis, aceasta din urmă fiind proiectată în personajul prințesei războinice, care vînează și este dominată de înțelepciunea dată de puterea inițierii celuilalt), dar și *simboluri existente în Biblie* (de pildă, pomul cunoașterii, simbolizat, în scenariu, prin imaginea zeiței sfinte care guvernează totul).

O poveste frumoasă despre voința spiritului (uman și nu numai) care generează puterea de supraviețuire. (M.M.)

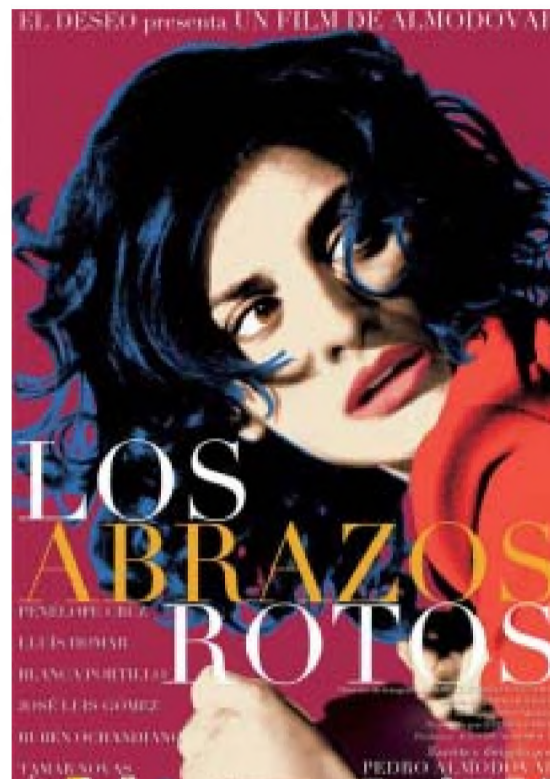
Forspan

Ioan-Pavel Azap

James Cameron este autorul unei incontestabile capodopere (sau, mă rog, a unui model al genului) a SF-ului cinematografic: *Terminator 1 și 2* (1984, respectiv 1991). *Titanicul* (1997), în ciuda imensului succes de public, este o făcătură lacrimogenă de-a dreptul indigestă pe alocuri. *Avatar* (SUA / Marea Britanie, 2009; sc. și r.: James Cameron; cu: Sam Worthington, Zoe Saldana, Sigourneu Weaver, Stephen Lang, Giovanni Ribisi), care marchează revenirea pe platură a lui Cameron după o pauză de 12 ani, se situează undeva la mijloc între *Terminator* și *Titanic*. Story-ul adună toate locurile comune ale basmului: există două tabere clar delimitate - bunii și răii -, eroul salvator este la început un personaj modest, pe care nimeni nu dă doi bani, avem o poveste de dragoste între o prințesă și un fel de „harap alb” ș.a.m.d. Dar tocmai această simplitate este punctul forte al scenariului: spectatorul de pretutindeni, de la cel mai nepretențios până la cel mai sofisticat, recunoaște datele esențiale ale poveștii, „conexiunea” între produs și destinatar fiind astfel asigurată în procent covârșitor. Găselnița lui Cameron, ușor parșivă de altfel, constă în faptul că de data aceasta oamenii sunt invadatorii, sunt „extraterestrii” răi care amenință civilizația panteistă de pe idilica planetă Pandora. Evident, nu toți oamenii sunt răi, salvarea „pandorenilor” venind tot din rândurile lor. Happy-end-ul este inevitabil și absolut binevenit. Dar farmecul filmului nu rezidă în poveste, ci în realizarea teh-

nică. Nu atât interioarele navetelor sau coloniilor spațiale, previzibile, banale, cât peisajele imaginate, flora și fauna de pe Pandora sunt fascinante, de o frumusețe ireală, cu adevărat de basm. Pentru a-l putea savura cum se cuvine, *Avatar* trebuie neapărat văzut la cinema și în 3D. Evident, cârcotașii pot obiecta, se pot întreba: bine, bine, în acest caz, *Avatar* este un film sau o demonstrație de măiestrie a efectelor speciale? Sincer să fiu, habar n-am! Dar, oricare ar fi răspunsul, dacă există vreunul, nu are absolut nicio importanță.

După ritmul aparițiilor pe marile ecrane și prin amprenta stilistică personalizată, Pedro Almodovar se vrea un fel de Woody Allen spaniol. Numai că dacă angoasatului evreu newyorkez îi reușește mai de fiecare dată, lui Almodovar i se întâmplă exact pe dos: rateurile covârșesc opera acestui regizor mai mult celebru decât talentat. *Îmbrățișări frânte* (*Los abrazos rotos*, Spania, 2009; sc. și r.: Pedro Almodovar; cu: Penelope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo) este un bun exemplu despre cum fama induce o falsă receptare a operei. *Îmbrățișări frânte* este o melodramă facilă, construită pe principiul că viața bate filmul, ceea ce poate fi acceptat în măsura în care narațiunea filmică este veridică. Dar povestea bărbatului care orbește accidental în urma unei aproape agasante povești de dragoste nu este defel convingătoare, situându-se undeva între misterul Elodiei de la OTV și o telenovelă ceva mai



decentă. Decența, în cazul filmului lui Almodovar, constă în faptul că nu durează, din fericire, decât două ore.

colaționări

„Începutul dezordinii și al pustirii”

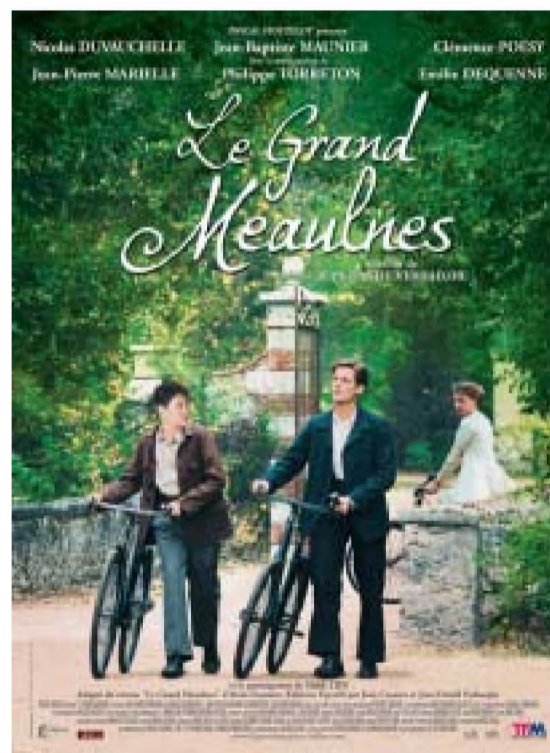
Alexandru Jurcan

Merită invidia scriitorii care s-au concentrat asupra conceperii unei opere unice. În 1913 a apărut la Paris cartea lui Alain-Fournier - *Le Grand Meaulnes*, tradusă la noi cu titlul *Cărarea pierdută* (am consultat ediția din 1965, Editura pentru literatură universală, în românește de Domnița Gherghinescu-Vania). Pierdut într-o pădure din Solagne, Augustin Meaulnes participă la o serbare stranie, organizată pentru logodna lui Franz. Augustin se îndrăgostește de Yvonne de Galais, sora lui Franz. Mai apoi, împreună cu pritenul François, caută în zadar acel loc magnific. După multă vreme, François o regăsește pe Yvonne. Nu era măritată, ci ruinată. Augustin se căsătorește cu ea, însă drama survine rapid: ea moare, după ce aduce pe lume un copil.

Alain-Fournier s-a născut în 1886 la nord de Bourges. Plecat în „căutarea timpului pierdut”, scriitorul se adâncește în primii ani de viață, ca să-și definească aventura interioară. În romanul său, visul și realul se împletesc după modelul lui Gérard de Nerval, care urmărea mereu „revărsarea visului în viața reală” (a se vedea și nuvela *Sylvie* a lui Nerval).

Alain-Fournier, sublocotenent de rezervă la un regiment de infanterie, merge în 1914 pe front și nu se mai întoarce. Sora lui - Isabelle Riviere - îi adună scrisorile, reflecțiile, ba scrie chiar un scenariu după *Cărarea pierdută*, pe care îl va folosi

regizorul Jean-Gabriel Albicocco, realizând filmul în 1967, cu Jean Blaise și Brigitte Fossey. Pentru o carte unică și celebră, pariul filmic s-a dovedit imposibil. Stilul lui Albicocco e supraîncărcat, cu multe trimiteri și cu poezie contrafăcută. Cu toate acestea, putem decela și elemente perene, reușite. Lumea fascinantă e convingătoare, oniric și supărător. Pădurea e filmată în tonalități deformate. Iată șuvoi de perdele, greieri, zgomote, castelul, lumânările, serbarea... Când Augustin îi povestește lui François aventura sa, el poartă o jiletcă aurie de la acea serbare. Tulburătoare idee: să purtăm ceva concret dintr-o evadare imaginară, adică să rămână ceva material din ireal. Accente din Bergman, Tarkovsky (aburi, băltoace), adieri din Renoir, o lume în mișcare proustiană, o revărsare reverențioasă a visului în cotidian. „Caut cheia acestor evadări spre ținuturile dorite și poate că este moartea, în cele din urmă.” - notează Alain-Fournier. În 2006 regizorul Jean-Daniel Verhaeghe propune un nou film după *Cărarea pierdută*, cu Nicolas Duvauchelle și Clemense Poesy. Rezultatul: un film ridicol, epurat de poezie, cu accente comerciale și un final penibil (frontul 1914). Unde este „casa atât de mult căutată, culoarul odinioară plin de șoapte și de apariții ciudate”? Unde trebuia căutat visul treaz? Cum putea filma „începutul dezordinii și al pustirii”? Augustin se simțea „străin în mijlocul unei lumi necunoscute”. Regizorul nu s-a oprit la



nuanțe, filmând plat povestea.

Astfel ne vom întoarce la lectură. Mai citește cineva cărțile cu file îngălbenite? În *România literară* nr. 43 din 2009, Nicolae Manolescu prezintă dialogul dintre Umberto Eco și Jean-Claude Carrière (*Gutenberg redivivus*). Afirmăția lui Eco ne risipește temerile. Adică: odată cu internetul reappare era alfabetului. Gata cu supremația imaginii, nu? Ce e tastatura, dacă nu litere? Chiar dacă e o carte electronică, ne-am întors în galaxia Gutenberg. Cărarea nu a fost definitiv pierdută!

114. Robert Bresson

Marius Șopterean

În introducerea la ediția românească a *Istoriei teoriilor filmului*, apărută în anul 1965, Guido Aristarco repune în discuție câteva idei incluse în prima ediție, cea din 1960, idei care sintetizau aura deceniului cinci, acei ani care au reprezentat, poate, cel mai important timp de realizări filmice din cei aproape 120 de ani de istorie cinematografică. Scrie Guido Aristarco: „La acest punct, am putea pune, printre altele, o întrebare: filmul de azi culminează cu Dreyer din *Ordet*, cu Bergman, cu Bresson, cu Resnais din *Marienbad* și din *Muriel* sau din *Hiroshima, mon amour*, sau de-a dreptul cu Godard din *Cu suflul la gură*, și oare nu mai degrabă cu marele, neîntrecutul și de neîntrecutul Chaplin din *Luminile rampei* și chiar din *Un rege la New-York*? În mod analog, am putea formula întrebarea: care este adevărata culme a cinematografului italian de după război, autorul său cel mai tipic „clasic”? Acest cinematograful culminează cu De Sica-Zavattini, cu Rossellini, cu Fellini (de la *Strada* încoace), cu trilogia lui Antonioni și nu își atinge oare culmea sa ideologică și artistică prin Visconti? Vom spune imediat că, pentru noi, judecata nu vrea să fie o chestiune pur și simplu de gust, ci ea înțelege să implice toate problemele deschise ale esteticii și ale artei narrative, fie literară, fie cinematografică. Naturalism sau realism? Rațiune sau distrugerea rațiunii? Unitate sau detașare între subiect și obiect, între lumea interioară și cea exterioară, ca bază socială a măreției artistice a cinematografului, a eficacității sale concrete și ample?”¹

Criticul și istoricul de film italian surprinde cu exactitate - prin aceste serii de subtile interogații - panorama pură a filmului *clasic*, cel de artă, cel de autor, precum și a tendințelor stilistice ale acestuia. Nu întâmplător numele unor importanți cinești pomeniți - aria filmului de autor la care face referire Guido Aristarco trece de cea a anilor cincizeci, deoarece se vorbește de opere importante realizate în anii '60, opere care la rândul lor anunță anii '70 - își vor pune pecetea definitiv pe evoluția filmului european și nu numai.²

În ianuarie 1954 apare în *Cahiers du Cinema* un articol intitulat *Une certain tendance du cinema Français (O anumită tendință a cinematografului francez)* în care tânărul rebel François Truffaut (nu avea nici 22 de ani!) folosește pentru prima dată expresia *politica autorilor*, punând bazele unei adevărate teorii a *filmului de autor*, teorie preluată și dezvoltată, câțiva ani mai târziu, de criticul american Andrew Sarris.³ În acest revoluționar articol Truffaut îi opune pe autori ca Jean Cocteau, Abel Gance, Max Ophüls, Robert Bresson, Jean Renoir etc., despre care viitorul regizor al filmului *Cele patru sute de lovituri* crede că sunt autori ai unor opere artistice aparținătoare *realismului psihologic*, unor Claude Autant-Lara, Jean Delanoy, Marc Allegret pe care îi califică drept literari, falși în îndrăzneala lor, complezenți. (Nu vom intra acum într-o analiză a acestui istoric articol, vom analiza ce este drept și ce nu este drept în afirmațiile autorului său într-un episod viitor, într-o analiză dedicată lui Truffaut - teoreticianului și regizorului filmelor *Jules și Jim*, *Mireasa era în negru* sau *Noaptea americană*.) Istoricul și regizorul de film german Andrea Gronemeyer crede că imediat după sfârșitul războiului singurii care au avut o voce personală în cinematograful francez au fost Jacques Tati și, mai ales, Robert Bresson.⁴ Iar influența acestora în *Noul Val* a fost majoră.

După cum am văzut, atât Guido Aristarco cât și François Truffaut, iar mai târziu Andrea Gronemeyer (alături de alte sute de cărți și dicționare dedicate filmului francez sau istoriilor universale ale cinematografului), au detaliat imensa importanță a lui Robert Bresson în filmul francez și nu numai. Dar, mai întotdeauna, acest cineast a fost încadrat într-o familie sau alta de iluștrii cinești europeni. De aceea vom încerca în rândurile ce urmează să vorbim din punctul nostru de vedere, de vocea unică, personală - neîncadrabilă în niciun curent sau stil filmic - despre ce îi aparține lui Bresson, cineast complet și complex, pe care îl considerăm cel mai important stilist din istoria filmului universal. Și asta pentru că, pe de o parte, a fost acel model unic de regizor care a reinventat vocabularul filmic și a dat o nouă definiție ideii de ecranizare. Iar, pe de altă parte, a fost acel cineast absolut a cărui viață personală s-a pliat total peste opera cinematografică⁵, până la o ciudată și absolută ascețică contopire între existența personală și cea a operei. De aceea, nu de puține ori s-a vorbit de *stilul ascetic* propriu filmelor sale.

Începuturile artistice ale tânărului Robert Bresson stau sub pecetea misterioasă a primelor noțiuni - fără îndoială, fundamentale! - legate de limbajul pictural. L-au atras în special studiile legate de pictura Renașterii italiene dar și a celei franceze: studii, observații, lucrări - majoritatea născute și observate în interiorul marilor catedrale sau abații franceze. Aici, în liniștea spirituală a inimii istoriei creștinătății apusene, tânărul Bresson și-a clădit zi de zi, ceas de ceas ființa interioară - acea structură unică, sensibilă care trebuia să erupă la un moment dat într-un plan sau altul al artei. Prin nenumăratele studii picturale, a cunoscut credința iar în scurt timp aceste cunoștințe s-au aprofundat, printr-o autodidactă dar selectivă lectură, cu cele mai importante idei ale gândirii catolice. Cu deosebire se adâncește în opera lui Leon Bloy, cel care credea că „există o singură tristețe: aceea de a nu fi sfinți” (*Femeia săracă*, 1897).

Chiar dacă în 1934 realizează aproape accidental un scurt metraj, drumul ce a urmat a fost totuși unul departe de cinematograful. În niciun caz nu se simțea hărăzit cinematografului aflat pe atunci în Franța, după descoperirea sonorului, într-o stare decadentă, filmul fiind considerat mai degrabă spectacol de bălci. Studiile sale au fost completate printr-o lectură zilnică a unor scriitori importanți francezi sau străini. Fără doar și poate că o majoră influență în viața sa a avut-o lectura operei literare a lui Dostoievski. De fapt, paradoxal, foarte multe dintre ideile sale ascetice, descoperite în cultura catolică, aveau asemănări cu filosofia aparținătoare ființei gândirii ortodoxe reflectată de literatura lui Dostoievski. Faptele, ideile, personajele își găseau aceeași împlinire prin meditație, suferință, singurătate, penitență, asceză. De aceea nu întâmplător Dostoievski (la care se adaugă Tolstoi sau, mai târziu, lucrările literare ale unor scriitori existențialiști, cu precădere Camus și Sartre) este scriitorul care influențează în mod decisiv operele sale cinematografice. Dacă toate aceste lucruri sunt incursiuni inițiatice ce țin de o anumită formare spirituală un fapt dramatic se va întâmpla pe timpul celui de-al Doilea Război Mondial, fapt care-l va marca pe Robert Bresson până la sfârșitul vieții: între 1941 și 1942 este prizonier de război. Detenția, care i-a amintit lui Bresson de teribilul

roman *Însemnări din subterană*, a fost trăită atât de profund în singurătatea ei, în cruzimea ei, în paradoxurile ei, încât această experiență, cea a închisorii, a așteptării, a suferinței, a puterii de supraviețuire - date nouă ca salvare și grație divină - a devenit una din temele preferate ale viitoarelor filme bressonienne, de la *Îngerii păcatului* la *Banii*, trecând, bineînțeles, prin capodopera care vorbește tocmai de această experiență: *Un condamnat la moarte a evadat*.

Note:

¹Aristarco, Guido, *Cinematografia ca artă (Istoria teoriilor filmului)*, București, Ed. Meridiane, 1965, pp. 41-42.

²Să nu uităm regizorii americani la care Truffaut face referire de mai multe ori în teribilele sale articole apărute în anii 1953-1954 în *Cahiers du Cinema*. Această listă de *autori* de film este formată din: Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Robert Aldrich, Nicholas Ray, Vincente Minnelli - cinești americani apăruiți în majoritatea lor după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, toți cu contribuții majore și în filmele de televiziune ale aceluia deceniu. Andrew Sarris conchide, apropo de tupeul aceluia tânăr Truffaut care crede că odată cu el istoria și estetica filmului se pot rescrie: „În ochii multora cea mai mare erezia a lui Truffaut ar fi fost aceea de a acorda statut de autor realizatorilor de film hollywoodieni, până atunci calificați, în mod peiorativ, drept comerciali.” (Mihăilescu, Magda, *François Truffaut - bărbatul care iubea filmele*, București, Ed. Curtea Veche, 2009, p. 36).

³Este unul dintre cei mai importanți și influenți critici americani de film. Preluând anumite teorii din revista *Cahiers du Cinema*, la care în anii '50 a colaborat și el, a dezvoltat teoria *filmului de autor*, teorie care a apărut în eseul *Note asupra teoriei filmului de autor*. A scris în anul 1968 volumul *Cinematograful american - regizori și tendințe. 1929-1968*, care a avut o covârșitoare influență în cinematograful american. În această carte a numit cei patruzeci de cinești care au muncit în Statele Unite ale Americii și care, prin opera lor, au dezvoltat filmul autohton. Numim doar câțiva: John Ford, Orson Welles, Fritz Lang, Jean Renoir, F.W. Murnau etc.

⁴Gronemeyer, Andrea, *Film - A concise history*, London, Ed. Laurence King, 1999, pp. 119-120.

⁵Când murea, cu câteva zile înaintea Crăciunului lui 1999, împlinise 98 de ani și avea în spate exact 50 de ani de carieră cinematografică (1933-1983). Opera sa cinematografică cuprinde 13 titluri, în medie două filme și jumătate la zece ani, majoritatea considerate adevărate bijuterii ale istoriei filmului universal: *Les Anges du péché* (Îngerii păcatului, 1943), *Les dames du Bois de Boulogne* (Doamnele din Bois de Boulogne, 1945), *Jurnal d'un cure de campagne* (Jurnalul unui preot de țară, 1951), *Un condamné a mort s'est échappé ou le vent soufflé ou le vent* (Un condamnat la moarte a evadat sau vântul suflă acolo unde vrea, 1956), *Fickpoket* (Hoțul de buzunar, 1959), *Proces de Jeanne d'Arc* (Procesul Ioanei d'Arc, 1962), *Au hasard Balthazar* (La întâmplare, Balthazar, 1966), *Mouchette* (1967), *Un femme douce* (O femeie drăguță, 1969), *Quatre nuits d'un rêveur* (Patru nopți ale unui visător, 1971), *Lancelot du Lac* (Lancelot din Lac, 1974), *Le diable probablement* (Diavolul probabil, 1977) și *L'argent* (Banii, 1983). Puținătatea numerică a filmelor sale se datorează, pe de o parte extraordinarei meticulozității cu care se apropia de fiecare subiect dar și, pe de altă parte, fără nicio îndoială, greutatea evidente de ași apropia de subiectele sale extrem de dificile acei producători care să investească financiar în aceste proiecte.

sumar

blocnotes		
Claudiu Komartin	Prin Balcania	2
editorial		
George Jigla	Revoluția pentru un copil de 6 ani. Ce am învățat din moartea lor?	3
cărți în actualitate		
Monica Meruțiu	Frații mai mari. Întâlniri cu iudaismul	4
comentarii		
Antoaneta Turda	Anamaria Beligan - Windermere: Dragoste la a doua vedere	5
cartea străină		
Vianu Mureșan	Civilizația guguștiucilor	7
istorie literară		
Ion Pop	Un "misionar al artei noi": Marcel Iancu (I)	9
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Ionescu în Spania	11
poezia		
Ioana Bota		12
proza		
Mihai Dragolea	Praful din colivie	13
interviu		
de vorbă cu traducătorul Antonio Morillo Castellanos	"Teoretic, globalizarea este un factor care favorizează meseria noastră..."	14
ancheta		
Letiția Ilea	Literatura franceză în România	16
excelsior		
Jean-Noël Jeanneney	'Acuz...!' al lui Zola	17
Umberto Eco - Roberto Benigni	Duel despre Dante	18
răstălmăciri		
Mihaela Mudure	Premiul Renaudot 2009	21
patrimoniu		
Vasile Radu	Școlile artistice de la Cluj și Timișoara (III) Între inițiativa privată și aspirația etatistă	22
religie		
teologia socială		
Radu Preda	Condamnarea comunismului (IV)	23
dezbatere & idei		
Sergiu Gheorghina	Noile granițe comunitare	25
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	Anita Desai despre viitorul romanului indian	26
știință și violoncel		
Mircea Oprea	Doi precursori ai astronauticii	27
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	Fluturii lui Flavius	28
zapp-media		
Adrian Țion	Hopuri pe autostradă	28
sport & cultură		
Demostene Șofron	De la Suplimentul de Medicină Sportivă la Palestrica Mileniului III (II)	29
teatru		
Alexandru Ștefan	Legenda marilor creatori de teatru	30
Claudiu Groza	Două promisiuni	30
Claudiu Groza	Ei, spectatori	31
muzica		
Vișnițchi Mihai	Scânteieri din a doua stagiune muzicală română în Portugalia (I)	32
film		
Lucian Maier & Mihaela Mureșan	Avatar	33
Ioan-Pavel Azap	Forșpan	34
colaționări		
Alexandru Jurcan	"Începutul dezordinii și al pustirii"	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	114. Robert Bresson	35
plastica		
Ovidiu Petca	Aria	36

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

plastica

Aria

Ovidiu Petca

Prenumele muzical al Ariei Komianou, artistă din Grecia se potrivește ca o mânășă cu registrul tematic abordat în decursul unei vieți dedicate xilogravurii, parcurs solid, constant, aproape liniar, foarte personal și fără modificări stilistice spectaculoase.

Născută la Atena, în 1938, este exponenta unei generații care a studiat cu celebrul profesor Kostas Grammatopoulos, părintele graficii elene moderne. Pe lângă specializarea în tehnicile gravurii, obține diplome în arta tiparului și teoria artei. Este o prezență vie pe simezele din Grecia, dar și o mesageră consacrată a graficii elene.

Numeroasele articole din presa locală și dese apariții televizate ne dezvăluie o ființă comunicativă, cu o bună pregătire teoretică, dornică să facă cunoscută arta breslei sale pe toate căile posibile. Cărțile și albumele editate dar și volumele de poezie ilustrate, multe la număr, dau dovadă de o putere de muncă susținută. Are o credință neclintită în valoarea educativă a oricărei forme de manifestare artistică.

Pentru prima oară i-am văzut o lucrare în bogatul catalog al unei expoziții dedicate gravurii europene a secolului XX, organizată la Grenoble, în 1989, de către domnul Marc Pessin, la care am avut norocul să fiu invitat și eu ca proaspăt absolvent. Din motive mai degrabă subiective m-a marcat lucrarea artistei *Op. 211* din 1988, un portret căruia îi lipsește fața, în schimb accesorii și decorul luxuriant îi conferă o personalitate bine conturată. Această lucrare multă vreme a fost pentru mine nu doar emblematică pentru opera artistei, pe care o descopeream din aproape în aproape, fiind o prezență constantă la expoziții internaționale, dar și un ipotetic autoportret. Relațiile noastre devenind directe, fiind o participantă vie la multe expoziții clujene, am descoperit că nu mă înșelasem deloc.

Acea pată albă, absență semnificativă, este într-un fel o constantă în mai toate lucrările artistei. Spațiile întinse ale albului hârtiei evidențiază compozițiile simple, esențializate, executate cu tăietură sigură. Orice răsturnare a echilibrului dintre alb și negru, în situația dată, ar conferi diferite grade de percepție a operei. Suprafețele colorate, când apar și sunt necesare în economia operei și a sublinierii



Aria Komianou

Compoziție 211 (1988)



Aria Komianou

mesajului, sunt prezente în forme extreme, ori ca puncte minusculare, elemente concrete cu valoare de simbol, concentrate în zone esențiale, ori ca întinse spații neutre contrastând cu fine detalii ale desenei materiei negre.

Operele artistei nu sunt supuse legilor simetriei. Echilibrul se realizează din dialogul contrastelor, conform legilor clasice, a secțiunii de aur, a proporțiilor savant calculate. Decupajele sunt rare, ca și geometria. Suprafețele au marginile rotunjite, moi, îndulcite de halouri fine de hașuri.

Recuzita tematică este săracă și constantă pe întregul parcurs al creației. Obiectele cotidiene, vase, sticle, câni, pahare, pălării, fulare, mânuși apar alături de păsări, flori, deseori într-o relație bizară, nefirească, ireală cu valoare de simbol. Alternanța peisajului arid cu lucrări pline de vegetație simbolizează polaritatea viață-moarte.

Artista nu se lasă sedusă de vestigiile antice sau de temele istorice, atât de caracteristice peisajului natal. Lucrările sale sunt expresia bucuriei vieții cotidiene, a celebrării vieții intime de fiecare zi, alături de obiectele, veșmintele din atelier. Pastelul este o latură mai intimă a creației, făcând parte din exercițiul plastic permanent, alături de preocuparea pentru portretistică. Sunt remarcabile portretele colegilor de breaslă, actori, scriitori dar și a clasicilor culturii elene, cum ar fi poetul național Dionysios Solomos. Aceste portrete sunt incluse într-un frumos și inedit volum.

În 2007 i s-a decernat Marele premiu al fundației Médard, cu ocazia unui prestigios concurs de grafică. În urma acestui eveniment a fost invitată anul trecut să facă o expoziție retrospectivă în Franța.

Sperăm că vom putea admira lucrările artistei în curând și la Cluj.

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE 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 DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

