

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 1- 15 martie 2010

180



Județul Cluj

3 lei



B. Fundoianu - Estetica „falsului tratat”

Mircea Muthu

**Comentarii de
Octavian Soviany
Ștefan Manasia**

**Proză de
Adrian
Grănescu**

**Traford
Mihály Lakatos**

Ilustrația numărului: Vasile Pop

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

Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

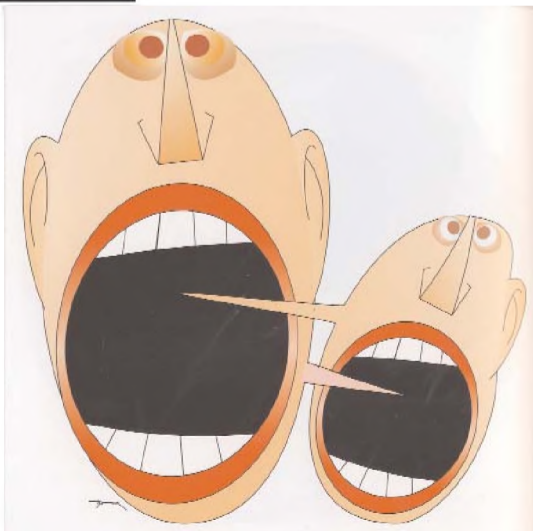
Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

revista presei culturale**Despre Cioran, Vișniec și
presa scrisă****Letiția Ilea**

Discobolul nr. 142-143-144/ 2009 se deschide cu frumoasele „Poeme pentru Alba Iulia” ale lui Ioan Moldovan; de remarcat în acest număr și poemele lui Diarmuid Johnson traduse de Emilia Ivancu. În același număr, pe lângă paginile de poezie și proză de bună calitate cu care revista din Alba-Iulia ne-a obișnuit, un interviu cu Titus Bărbulescu realizat de Cornel Nistea, în care, printre altele, Titus Bărbulescu evocă întâlnirile sale cu Cioran: „Ne întâlneam uneori în Grădinile luxemburghize, unde avea obiceiul să se plimbe și să contemple natura. [...] Am discutat cu el o vreme în franceză. Cândva i-am spus: Vous êtes devenu *le maître à penser et à écrire* – à votre insu! Du reste – de beaucoup de gens de France et de Navarre, et d’ailleurs. Et oui, de Roumanie surtout. La care Cioran a sărit ca ars în românește: Nu, nu sunt nici *maître à penser*, nici maestrul nimănui! și, evident, nici blestemat, cum zic unii, adică *maudit*, cum se spune în franțuzește, ca Baudelaire. Nici demon, nici înger nu sunt! Cine sunt, ce sunt? o să-ți spun altădată, căci dacă știm ceva de fiecare dintre noi e că nu știm!”. *** Numărul pe ianuarie 2010 al *Daciei literare* se deschide cu un interviu cu Matei Vișniec, realizat de Călin Ciobotari. Cunoscutul dramaturg, care și-a lansat la Iași cea mai recentă carte, *Sindromul de panică din Orașul Luminilor*, vorbește despre literatură și teatru, comunism și avangardism, trecut și prezent și își afirmă legătura indeniabilă cu limba română: „Sunt în continuare visceral legat de limba română. Când îmi reînșurubez ideile în limba română, ies la iveală niște bucurii stilistice, niște efecte poetice, pe care ulterior încerc să le redau și în franceză. Navetez între franceză și română, simt cum textul evoluează, e o navetă benefică pentru text.”. Despre cartea lansată de Matei Vișniec scriu Ioan Holban și George Bodea. În același număr, la rubrica *Eminesciana*, un eseu despre Eminescu și Heidegger de George Bodea, care se referă la principiile de bază ale filosofiei heideggeriene cu analogie în gândirea eminesciană. De citit neapărat în acest număr un poem inedit al regretatului Aurel Dumitrașcu, precum și poemele lui Liviu Antonesei, Nicolae Turtureanu și Bogdan Federeac; de asemenea, textul incisiv al Carmeliei Leonte despre *Superioritatea prostiei*. Într-o splendidă prezentare grafică, revista ieșeană se vedește o prezență de care nu se poate face abstracție în peisajul cultural românesc. *** Numărul pe octombrie-decembrie 2009 al revistei constănțene *Ex Ponto* se deschide cu fragmentele lui Ovidiu Dunăreanu, „Oglinzile memoriei”, în care presa scrisă din provincie este pusă la zid: „Imaginea presei scrise, din provincie, este una deplorabilă. Cu foarte mici excepții, ziarele sunt unele de duzină, dezarticulate, concepute fără inteligență, uzitând aceleași și aceleași informații. Lipsesc dezbaterile, editorialele de forță, anchetele, articolele de analiză, ample, profunde, reportajele de anvergură, captivante. Mai toate fug după senzaționalul ieftin, după mondenul deocheat, faptele minore și irelevante etc., aruncate acolo în pagină și amintind de procesele verbale. Ziare lipsite de identi-

tate și originalitate, improvizate, în stilul varză.” Noroc cu presa culturală, spunem noi... De citit în același număr haiku-urile lui Mircea Petean, parodiile după Dinescu ale lui Liviu Capșa, proza de Catherine Millet în traducerea lui Mădălin Roșioru, eseu lui Doris Mironescu despre Blecher. Demnă de urmat inițiativa revistei constănțene de a prezenta în paginile sale un artist plastic, cu reproduceri de calitate ale câtorva lucrări; în acest număr, George Culea. *** Numărul pe ianuarie al „*Contemporanului*” este centrat pe dezbaterile asupra volumului *Trădarea criticii* de Nicolae Breban (Editura Ideea Europeană, 2009), dezbateri la care participă, printre alții, Paul Aretzu, Aura Christi, Daniel Cristea-Enache, Ion Ianoși, Eugen Negrici, Eugen Simion. Continuă serialul Irinei Petraș „Cartea viselor”, Nicolae Balotă scrie despre Lewis Carroll ca precursor al absurdului, iar Basarab Nicolescu despre „Eugène Ionesco și logica contradicției”. Ștefan Borbely face cronică recentului roman al lui Petru Popescu, *Supleantul*, pe care îl consideră o reușită. În același număr, poeme de Mariana Filimon și un eseu al lui Marin Radu Mocanu despre „Jurnalismul cultural”. *** Nu ratați, din numărul 259 al *Suplimentului de cultură*, interviul realizat de George Onofrei cu istoricul Adrian Cioroianu, fost ministru de externe. Tot în *Supliment*, un dosar al cinematografiei contemporane din estul Europei și un fragment din romanul *Omul de nicăieri* de Aleksandar Hemon, considerat de criticii de peste Ocean „noul Nabokov”. Volumul va apărea la Editura Polirom în traducerea lui Dan Sociu. În același număr, la rubrica „București Far West”, Daniel Cristea-Enache scrie despre sentimentul vinovăției la români; reținem: „La ‚noi’, vinovăția este întotdeauna generală. culpabilitatea e vagă, neprecizată, un abur mitologico-istoric, un spirit al locului. Individul concret e o sumă declarată de aspirații și necesități, dar rareori una de responsabilități. Atunci când greșesc, nu recunosc. Când trebuie totuși s-o fac, pentru nu mai e loc de întors, mă refugiez în sofisme și zicători.[...] Cetățean central și ideal al lumii, Românul o ia frecvent de departe: atât de departe, încât nu mai ajunge la vina individuală, distinctă, clar decupată. El își asumă bucurios specificul național, pe sinusoida energetismului văicăreț, dar ezită semnificativ în a-și descoperi silueta în marasmul general.” Concluzia criticului: „*Românul: not guilty*”.

bour

editorial

Criza de după Lisabona

Prea mulți președinți pentru un continent?

George Jiglău

Tratatul de la Lisabona, intrat în vigoare la 1 decembrie 2009, era așteptat să pună bazele reformei Uniunii Europene, să fluidizeze procesul de luare a deciziilor și să clarifice relațiile dintre numeroasele instituții create în interiorul Uniunii de-a lungul timpului. În plus, problema *leadership*-ului în Uniune ar fi trebuit să fie rezolvată odată cu crearea postului de președinte al Consiliului European, la câteva decenii după ce secretarul de stat american Henry Kissinger punea celebra întrebare „Pe cine sun dacă vreau să vorbesc cu Europa?”. Pentru moment însă, Tratatul de la Lisabona pare să fi generat un răspuns care dă un alt sens întrebării lui Kissinger: dacă până recent nu se știa cine răspunde la telefonul Europei, acum se înghesuie prea mulți să ridice receptorul. În plus, America nici nu mai consideră că merită efortul să răspundă la telefonul europenilor.

Tratatul de la Lisabona a intrat în vigoare după un deceniu zbuciumat, de luptă, în care elitele Uniunii s-au chinat să cadă de acord asupra unui document care să joace rolul unei constituții europene. Procesul care a dus în cele din urmă la implementarea Tratatului a trecut peste obstacole extrem de dure, precum referendumurile eșuate din Franța, Olanda – două state fondatoare ale UE – și, mai târziu, din Irlanda, peste abandonarea unui tratat (ceea ce s-a numit inițial Constituția Uniunii Europene) și reluarea procesului de la 0 și peste șicanele venite de la Est, din Polonia și Cehia. De aceea, nu ar fi nicio exagerare dacă spunem că intrarea în vigoare a Tratatului reprezintă cu adevărat o victorie de răsunet a diplomației în interiorul Uniunii, obținută într-un context care predispucea la noi și noi eșecuri. Această victorie poate fi trecută mai ales în palmaresul Suediei, care, în calitate de deținătoare a președinției prin rotație a UE în a doua jumătate a anului trecut, a depus eforturi mari pentru a convinge Polonia și Cehia să ratifice în timp util Tratatul, pentru a genera un consens asupra persoanelor care să fie puse în funcțiile nou create și pentru ca Tratatul să intre în vigoare până la finalul lui 2009.

Dincolo de bilele albe ale Tratatului, care țin de menționarea clară a drepturilor de care se bucură cetățenii europeni, acesta pare să fi dat greș exact acolo în domeniul în care s-ar fi așteptat ca el să îmbunătățească cel mai mult lucrurile – acela al relațiilor instituționale. Până acum erau ridicate câteva critice constante când se discuta despre relațiile dintre instituțiile UE, printre care faptul că Parlamentul nu are încă suficientă putere de decizie sau că nu există o coerență clară în coordonarea procesului de luare a deciziilor, în principal din cauza sistemului de rotație a statelor membre în fruntea Uniunii pentru câte șase luni. Tratatul de la Lisabona a crescut puterile Parlamentului European, care și-a arătat „colții” la audierile noilor comisari, așa cum explică și Sergiu Gherghina în articolul său. În plus, Tratatul a creat la nivelul Comisiei Europene un singur post responsabil cu relațiile externe ale Uniunii, un fel de ministru de externe, reunind cele două portofolii care în trecut gestionau de pe poziții egale acest domeniu. În fine, Tratatul a

abordat și problema lipsei de coordonare în luarea deciziilor, creând postul de președinte al Consiliului European, supranumit și „președinte al UE”.

Principalele obiecții și dispute apărute după înființarea acestor funcții au ținut de nominalizarea persoanelor care să le ocupe. Katherine Ashton și Herman van Rompuy au fost considerate soluții de compromis și prin urmare personaje de rang doi, care să nu deranjeze niciuna dintre instituțiile UE sau statele membre. Însă momentan nu persoanele au cauzat probleme, ci noul cadru instituțional în sine. Dacă președinția suedeză a avut ca principal obiectiv finalizarea procesului de ratificare și intrarea în vigoare a Tratatului de la Lisabona, Spania, care a preluat președinția prin rotație în primul semestru al acestui an, are obiectivul de a pune în mișcare noul mecanism de coordonare și luare a deciziilor la nivelul UE, creat prin intrarea în vigoare a Tratatului. Momentan însă, Spania nu pare să se afle pe drumul cel bun.

În mod tradițional, la finalul fiecărui semestru avea loc un Consiliu European în țara care deținea președinția prin rotație. Conform Tratatului de la Lisabona, însă, summiturile ar urma să fie organizate de acum înainte doar la Bruxelles, sub președinția lui Herman van Rompuy, noul președinte al Consiliului. Totuși, Spania a insistat să organizeze un summit propriu în mai, la Madrid, la care îl invitase și pe președintele american Barack Obama. Acesta a refuzat însă invitația, un gest fără precedent între partenerii transatlantici. Mai mulți reprezentanți ai Casei Albe au lansat drept variantă oficială faptul că Obama este preocupat de probleme interne, are o agendă încărcată și alte vizite externe programate în preajma summitului din mai, însă neoficial americanii au recunoscut că, în contextul agendei încărcate a lui Obama, acesta a considerat că nu are rost să vină acum la Madrid, pentru că nu era clar cu cine ar fi trebuit să se întâlnească în calitate de omolog: cu președintele Consiliului European, cu președintele Comisiei Europene sau cu prim-ministrul Spaniei în calitate de gazdă și lider al statului care deține președinția prin rotație a UE. Mai mult, cu trei luni înainte de acel summit, europenii nici măcar nu stabiliseră ce anume ar fi urmat să se afle pe agenda summitului.

Refuzul lui Obama de a participa la summitul de la Madrid e o lovitură puternică aplicată Spaniei și întregului stabiliment guvernamental al Uniunii Europene. Este limpede acum că există o suprapunere a instituțiilor în procesul de luare a deciziilor, cel puțin din perspectiva influenței. Uniunea nu are o ierarhie și o structură clară, din care să reiasă exact cine e răspunzător de ce anume. Dacă până acum se ridica drept critică faptul că nu există un președinte clar al Uniunii, acum există prea mulți președinți. De asemenea, e neclar cum vor reuși Consiliul Uniunii Europene și Comisia Europeană să lucreze cu un Parlament European cu puteri sporite, mai ales după ce audierile comisarilor candidați din ianuarie și februarie au arătat că Parlamentul nu va ezita să își utilizeze la maxim capacitatea de a influența luarea deciziilor în Uniune. În plus, nu ar fi



realist să privim acest început de an drept o perioadă de așezare instituțională. După ce mandatul acestei comisii va lua sfârșit, în 2014, va intra în vigoare o altă prevedere a Tratatului de la Lisabona, conform căreia se va renunța la regula „un stat membru – un comisar european”, urmând ca în viitoarea Comisie să se regăsească comisari din două treimi dintre statele membre. Avem toate motivele să ne așteptăm ca lobby-ul din partea statelor să înceapă cu mult timp înainte, pentru că e puțin probabil ca vreunul dintre state să renunțe de bunăvoie la un mandat de comisar.

Aceste frământări din interiorul Uniunii survin și pe fondul crizei economice, care a lovit în plin mai multe state europene, Grecia având cea mai problematică situație economică. De altfel, la summitul informal care a avut loc la jumătatea lunii februarie, liderii europeni și-au manifestat disponibilitatea de a acorda un ajutor masiv Greciei, pentru ca aceasta să își echilibreze deficitul bugetar și pentru a nu trage în prăpastie întreaga zonă euro. În plus, Uniunea trebuie acum să creioneze o nouă strategie, până în 2020, pe ruinele fostei Agende Lisabona. Realizată la începutul deceniului trecut, aceasta avea drept scop general ca până în 2010 Uniunea să poată concura cu SUA din perspectivă economică și a influenței pe scena internațională. E clar că aceasta a rămas doar la stadiul de obiectiv ambițios.

Elitele europene sperau că implementarea Tratatului de la Lisabona va preveni o criză instituțională majoră, care ar fi împiedicat funcționarea și o eventuală extindere a Uniunii în viitor. Cu siguranță nu s-au înșelat: Tratatul era o necesitate pentru UE. Pe de altă parte, intrarea sa în vigoare a generat o criză de altă natură, pe care elitele europene au anticipat-o și au sperat că pot să o prevină, însă par acum obligate să caute din nou soluții instituționale de compromis, care să permită Uniunii să evite împotmolirea în detalii birocratice.

cărți în actualitate

Un poet solitar: Mircea Bârsilă

Ion Cristofor

Mircea Bârsilă
Monede cu portretul meu
 Pitești, Editura Pământul, 2009

Născut la 19 octombrie 1952, într-un sat din județul Gorj, Mircea Bârsilă este azi, la vârsta deplinei maturități literare, unul din cei reprezentativi poeți contemporani. Originala sa operă poetică, dublată de câteva volume de eseuri și studii literare, a atras prea puțin atenția criticii asupra sa. Cu puține și notabile excepții, Mircea Bârsilă nu a fost, în niciun caz, un răsfățat al criticii literare. A debutat în 1982, cu volumul intitulat *Obrazul celălalt al Lunii*, o carte cu o poezie densă, plină de mister, cu subite, neașteptate iluminări, autentică, total străină de locurile comune ale generației sale. Cu toate aceste calități, volumul a trecut aproape neobservat de critica de serviciu. Cu robustețea sufletească a oamenilor care știu să țină în mână o secure sau o coasă, Mircea Bârsilă a continuat, netulburat în aparență, să scrie și să publice, alcătuiindu-și o operă poetică substanțială, ce rezistă și celei mai cărcotașe analize. Volumele ulterioare, *Argint galben* (1988), *Scutul lui Perseu* (1993), *O iunie aproape neagră* (2000), *Acordeonul soarelui* (2001), *Anotimpurile unui cătun* (2003), nu fac decât să dezvolte o poetică seducătoare încă de la primele sale acorduri.

Cultivat, poetul se va exersa, cu rezultate deloc neglijabile, în câteva studii și eseuri, (*Fecioara divină și cerbul*, 1999; *Dimensiunea ludică a poeziei lui Nichita Stănescu*, 2001; *Lecturi*, 2001; *Poeți contemporani. Generația 80* (I), 2006; *Introducere în poezia lui Nichita Stănescu*, 2006; *Vârsta de fier în viziunea lirică a lui Al. Philippide*, 2007), ce ne descoperă un cititor atent, capabil să descifreze un text literar cu o meticuloasă competență doctorală, dar și cu o finețe a gustului ce trădează mai mult decât o erudiție searbădă, profesorală. Fără îndoială, verdictul unui critic de talia lui Alex. Ștefănescu, singurul care intuiește, încă de la-nceput, adevărata dimensiune a valorii de excepție a poetului („Mircea Bârsilă trece neobservat prin lume. Și totuși, el este unul dintre cei mai valoroși poeți de azi.”), e în măsură să compenseze, oarecum, faptul că lirica acestuia nu a fost recepționată așa cum merita.

Recentul volum, *Monede cu portretul meu* (Editura Pământul, Pitești, 2009), reconfirmă calitățile unui poet de primă mână al literaturii actuale. Grave și ceremonioase, poemele sale de acum continuă să aprofundeze o formulă pe care poetul a exersat-o cu succes și în volumele anterioare. Așa cum s-a spus, poetul e un autor de false pasteluri, de „vechi tablouri cinegetice” (spre a cita titlul unui poem), de scene decupate dintr-o natură imaginară. Mai precis, el construiește, cu o ingeniozitate uimitoare, compoziții lirice în care elemente concrete ale peisajului alcătuiesc fundalul în care se desfășoară hamletienele dialoguri ale poetului cu sine însuși sau cu un interlocutor imaginar. Fantezia metaforică a lui Mircea Bârsilă pare a fi alimentată de o inepuizabilă producere de mituri. Constatăm că ceea ce a șocat pe cei mai mulți dintre comentatorii poetului e întoarcerea sa statornică, aproape obsesivă, spre elementar, spre o lume concretă, cea a universului rural. Observația e, fără îndoială, pertinentă, dar e de subliniat că poetul rămâne interesat nu atât de conținuturi, de motive și teme, cât de tehnica expresiei sale. Energiile acestei lirici originale se îndreaptă, cu prioritate, spre stil, nu spre dorința

de a comunica unui posibil cititor informații cât mai comprehensibile. Originalitatea sa provine, în fond, din modul în care Mircea Bârsilă știe să provoace fisuri, să plombeze neliniști în sensibilitatea placidă a cititorului, să șocheze prin incongruența limbajului.

Iată, de pildă, un poem intitulat *Capete în rugăciune aplecate*, alcătuit din elementele eterogene ale unui peisaj compus din amănunte extrase din viață sau dintr-o prodigioasă memorie culturală, combinate, într-o proporție imposibil de precizat, cam în genul pânzelor lui Paul Klee: „Capetele noastre în rugăciune aplecate, / știu, știu, cuvântul *pește* este începutul apei, / cu un evantai de începuturi își face răcoare pământul, / cu mine, cu tine. / Cu ce ai putea tu să mă ajuți, femeie / tânără? Nu există nici o oglindă în care să apar / așa cum aș vrea eu, / de nevăzut în întuneric, în vidul nopții, / întunecata orchestră alcătuită din făpturi demonice. / Capete în rugăciune aplecate - / și panglicile din coji de tei ale sufletelor noastre, / în timpul vijeliilor ivite din senin: acele scurte / vijelii interioare. / Eram tânăr, un adolescent bărbierindu-se o dată la câteva săptămâni, / când toate felinarele aprinse și toate lămpile / și opaițele din carnea femeilor au fost înlocuite / cu becuri electrice. / Plase de pescuit întinse la uscat pe garduri. Știu, știu: / ultima pasăre din cârd / este identică, în felul ei, cu un sufix, / la ora asta, undeva departe, cineva își așteaptă iubita, // în zadar, cu două pahare - neatinsă - de absint / sau poate doar de vin roșu, / iarba din spărturile asfaltului dintre blocuri, / pe terenul de fotbal din pantoful meu din stânga ninge, / și tristețea a toate acestea, frați moruni, / și tristețea a toate acestea, frate nor. / Plase de pescuit azvârlite în apă: / capetele noastre în rugăciune aplecate.”

E de remarcat franciscanismul din ultimele versuri, o atitudine tipică acestui poet ce privește natura cu un ochi pillatian, adică al unui estetic rafinat, nicidecum al unui rural, cum au sugerat o parte dintre comentatorii. El înregistrează cu calmă neliniște succesiunea anotimpurilor, metamorfozele peisajului și declinul naturii, cu un ochi atent la culori, la valorile plastice ale priveliștii. Mircea Bârsilă este un vizual prin excelență, unul pentru care, ca și pentru bătrânul Baudelaire, natura e un templu ai cărui stâlpi vorbesc, un limbaj încifrat, ale cărui bolboroseli și hieroglife doar poetul știe să le descifreze: „A pogorât din nou pe pământ prietenul nostru octombrie. / „Pe umeri îi arde în flăcări un cocoș”. Un fel de vitalitate / furioasă, în priviri, de parcă ar traversa un câmp de luptă, / împreună cu mama sa, într-o mohorâtă dimineată / de duminică. și pantalonii verzi din piele de șarpe, / și cravata cu dungi dăruită de noi, cei adânciți în mutismul / unei amare solitudini, la anii - cu tivurile desfăcute - / ai maturității. / Poate că mulți îl socotesc, sub felurite pretexte bizare, / un eretic sau pur și simplu un escroc erudit și care se dă, / lipsit de scrupule, drept un mare magician din îndepărtatele / vremuri ale vechimii. Nu-i adevărat - și știu bine ce spun. / Altele sunt, în fiecare an, păcatele sale de aramă. / Altele sunt, în fiecare an, păcatele sale de argint. Altele, / în fiecare an, păcatele sale, în vreme ce pământul se desface, / ostenit, din lanțurile de aur ale soarelui. S-a întors din nou / prietenul nostru cu pantaloni din piele de șarpe și cravată / în dungi. Iată-l culegând agrafe și nasturi

de sutiene, / din iarba cu fire mărunte / crescute pe sub băncile de fier ale parcurilor. / Iată-l în rolul de dirijor al fanfarelor de culori ale toamnei. / Pe străzi, măturătorii adună cu târnul frunze uscate. / Niște ulcele pline cu vinul / din ce în ce mai tulburat al drumurilor: copitele cailor. / Ici-acolo, în frumoasele zile însorite, câte-un cioban / încremenit ca un astru. / În octombrie, își fumează unica sa țigară singuraticul plop alb. / În octombrie, începe sezonul de vânătoare și tot în octombrie / îl vedem, în vise, pe uitatul nostru străbun: străbunul acela / cu labe de lup, în mânele suflete ale cămășii.” (*Prietenul nostru octombrie*)

Poetul e un observator atent al lumii ce se rotește în jurul unui ax afectiv, cel al memoriei geneziace, ca o constelație de semne, de simboluri, de întâmplări și impulsuri revelatoare, de obiecte inventariate sub o aură de indicibilă melancolie. Finețea grafiei cu care transcrie un inventar de obiecte desprinse din „uitate ceremonii de altădată”, ca în poemul intitulat *Fitici de ceramică*, e remarcabilă, plină de o secretă voluptate. Sunt evocate aici obiecte și fenomene desprinse din regnurile și mediile cele mai diverse, de la banalele „felii de pâine cu unt și salam din ghiozdanele școlărilor” la „zbieretele de vite, pe un vapor, în largul înspumat al mării”. Poetul dislocă elemente ale lumii interioare sau exterioare reconstruind un nou univers, în care stăpânește un demon inepuizabil, cel al asociației neașteptate, uluitoare. Versurile sale sunt de obicei precipitate ale vieții concrete, sublimări ale erzațului cotidian, întâmplări și notații ale mitologiei banale, cotidiene, trecute prin filtrul unei imaginații ce și proiectează fantasmale și obsesiile în plan mitic.

Altădată, nostalgicul poet transcrie din jurnalul său liric o poezie a solitudinii calme și înțelepte, a unui amestec de senzații și dicție ceremonioasă, ce coagulează în formule memorabile, ca în poemul *Domnul administrator*: „Singurătatea - adevărata singurătate - începe / abia când îi vezi aievea balegile de vită mare și blândă / prin apartamentul cu trei camere. Îi aduci iarbă / într-un geamantan vechi, o apă, seară de seară, în cada / emailată. Asemenea brațelor unei cruci: lungile coarne / cu vârful plesnit / ale acestei prezențe pe care nu o vezi decât tu. Îl rogi / pe domnul administrator al blocului să te scrie cu două / persoane în registrul său, dar acest nemernic / - pentru că nu poți să-i spui altfel - se uită la tine pieziș. / Îi arăți balegile și el te sfătuește să te odihnești mai mult / sau te invită, condescendent, la o bere. Adevărata / singurătate începe abia când îi simți aievea prezența / de vită mare și blândă, în apartamentul ticsit cu volume / de poezii - mai ales poezii de dragoste. / Îi aduci iarbă într-un geamantan vechi / și urmărești, până târziu, împreună cu ea, filmele / și emisiunile, una mai proastă decât alta, la televizorul / așezat pe colț, în sufragerie, între leandrul de la fereastră / și tabloul din perete, dăruit cândva de un amic, și în care un nou Sfântul Gheorghe omoară iarăși balaurul.”

Prin noul său volum, *Monede cu portretul meu*, Mircea Bârsilă își confirmă încă o dată excepționala înzestrare lirică. Subtila, învăluitoarea melancolie a acestei poezii ritualice și ceremonioase, fecundată de semnele unei mitologii personale, te cucerește încă de la primele ei acorduri. Citindu-l, cu statornică admirație, nu putem să nu concluzionăm: da, indiscutabil, Alex. Ștefănescu are dreptate. Mircea Bârsilă e unul din marii noștri poeți de azi. ■

Prima beție

Mihail Vakulovski

Prima mea beție (antologie)
coord. Gabriel H. Decuble
București, Editura ART, 2009

Laura Albușescu a avut o super idee, inventând încă o colecție la editura Art, „Prima dată”. Prima antologie abia a apărut și e beton: scriitori celebri, dar vii, texte super, teme care trezesc curiozitatea de-adevăratea, grafică mișto. Volumul este coordonat de Gabriel H. Decuble, grafica aparținându-i talentatului pictor și poet Andrei Gamaș. În *Prima mea beție* semnează cu mâna pe pahar: Constantin Acoșmei, Silviu Dancu, Gabriel H. Decuble, Șerban Foarță, Bogdan Ghiu, Mugur Grosu, Florin Iaru, Augustin Ioan, V. Leac, Matei Martin, Mitoș Micleușanu, Matei Pleșu, Johnny Răducanu, Robert Șerban, Iulian Tănase, Mihail Vakulovski, Radu Vancu, Constantin Vică și Daniel Vighi.

Constantin Acoșmei sugerează că fructul interzis e periculos, iar denumirea amintirii e o metaforă – „sfârșitul copilăriei – prima beție”. Stil jurnal, ca și la Silviu Dancu, căruia prima beție îi amintește de iubire și de familie, nu de prietenie & adolescență, cum e la Constantin Acoșmei sau Mitoș Micleușanu. Tot legată de iubire e și prima beție – cu Jorj – a lui Florin Iaru. Gabriel H. Decuble are o „prima beție” universitară, care a avut loc în prima zi universitară, cu proful de lingvistică, o beție cruntă și plină de învățăminte, într-adevăr de neuitat. Șerban Foarță semnează unicul text închinat beției în versuri, cu rimă pe două cărări, îmbrățișată, pe lângă drum, pe lângă gard. Pentru Bogdan Ghiu – care semnează un text teoretic – băutul e „ca relaxare”. Un text mai degrabă despre droguri decât despre băutură, dar

din care putem cita chestii foarte mișto: „Tu ce ieși, altfel spus, cum rezisti, cu ce te ajuți ca să poți și să muncești, și să te relaxezi: să fii om?”, „De ce trebuie să bem? Ca să nu ne lăsăm otrăviți de drogurile artificiale, ucigătoare, ale ideologiei, ale economiei”. Și textul lui Mugur Grosu pare desprins mai degrabă din drogologie, un text în interiorul fenomenului, naratorul fiind dominat de beția imaginației în care încearcă să-i atragă și pe ceilalți, ba pe celelalte personaje, ba pe cititori. Augustin Ioan începe promițător, cu amintirea din copilărie a golirii paharelor după plecarea oaspeților, dar cade în teoria cu: nu și nimeni din neamul meu n-a... V. Leac are o poveste pe bune, de acțiune, bahică sută la sută, ca și textele lui Robert Șerban, Mitoș Micleușanu, Matei Pleșu sau Matei Martin, cu multe grade și aventuri ciudate și periculoase de credibile. Povestirea lui Mitoș Micleușanu e foarte intensă și cu acțiune, și ca teorie, scrisă frumos și mult haz de necaz. „Jocul...” lui Matei Pleșu e în mișcare, în acțiune, întâmplările – reale sau imaginare – sînt intense și bine legate. Johnny Răducanu e mare, povestea lui e cu un personaj mare cu numele Maria (Tănase) și beția povestită a fost mare, „sinistră”. Robert Șerban le povestește picioarelor care nu prea vor să-l asculte despre o beție cruntă din timpul armatei, le povestește frumos, ca să-i audă comenzile și să meargă. Iulian Tănase inventează o țară care nu se învecinează cu nimeni, în care e raiul bețivilor – Bețivania, o poveste pentru maturi foarte haioasă, în care bețivii dansează cu o singură mîna (pentru că în cealaltă au un pahar... mare), iar preoții oficiază slujba beții morți, în patru labe. Radu Vancu are ca narator un fost profesionist în ale beției care s-a lăsat de băut, adunînd toate bețiile-n una singură și făcînd-o



amintire. Prima beție a lui Constantin Vică e una „olimpică” & eminesciană, avînd loc la Botoșani, la concursul „Mihai Eminescu”, unde subiectul era Mihai Eminescu, după o poezie de Mihai Eminescu. Iar Daniel Vighi împinge în față niște ulcioare ficționale, care – spune – sînt cele mai adevărate, mai date „în mă-sa decât toată țaria alcoolică”.

O antologie perfectă pentru orice fel de lectură: hedonistă sau utilă, la Biblioteca Academiei sau în tren, o carte bună și pentru biblioteca personală, dar și pentru un cadou pentru prieteni, mai ales ăia foarte apropiați, cu care ai ciocnit pahare în cinstea prieteniei. Noroc.

Cântarea Cântărilor

Antologia variantelor românești

Ion Buzași

Cântarea Cântărilor
Antologie de Radu Cârneli
București, Editura Hasefer, 2009

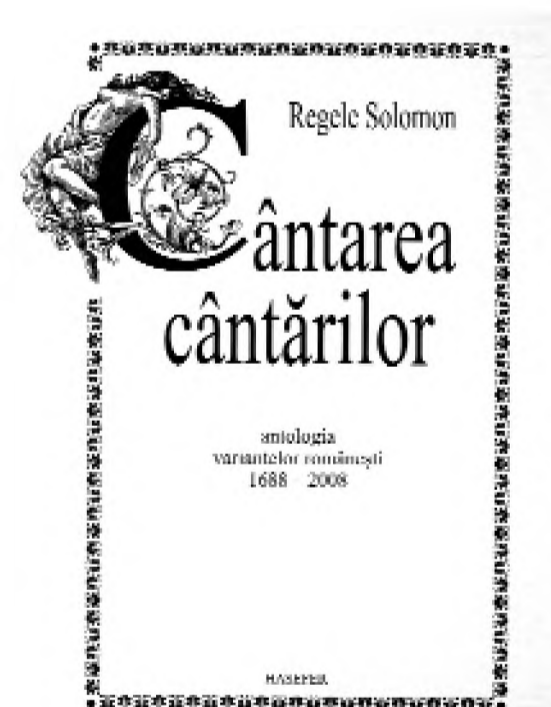
Biblia - spune N. Iorga - este „rezumatul unei întregi literaturi”, cuprinzînd aproape toate genurile și speciile literare. Pentru N. Iorga, *Cântarea Cântărilor* nu este altceva decât istorice, cântări de înțelepciune, imnuri religioase, dar și „elemente de poezie lirică, de multe ori poezia lirică cea mai nestăpînită, cea mai neîngăduită din punctul de vedere religios... S-au trudit o mulțime de teologi, în toate timpurile să explice *Cântarea Cântărilor*. I s-au dat trei interpretări: 1. *interpretarea mitico-culturală* care susține că este un imn liturgic legat de cultul zeilor fertilității; 2. *interpretarea alegorică* din exegeza iudaică, - în care prin logodnic vede Iahve, iar prin logodnică - poporul evreu. (Creștinii au preluat interpretarea alegorică, aplicînd-o lui Isus și Miresei lui mistice, Biserica); 3. *interpretarea literară* opinează că este un poem care descrie caracterul sublim al iubirii umane. Timotei Cipariu, traducătorul Bibliei, după versiunea ebraică, anticipînd opinia lui N. Iorga, adăuga și interpretarea alegorică creștină.

Indiferent de interpretare, toți exegeții sunt de acord că acest poem este o capodoperă a literaturii ebraice, „îmnificînd Iubirea ca putere a vieții în cer și pe pămînt.” (Radu Cârneli) O viziune asemănătoare

cu versul final al Paradisului dantesc: *L'amore chi more il sole e l'altre stele*. Chiar titlul, un superlativ, de esență folclorică, prin repetarea substantivului la genitiv plural, arată unicitatea acestei cărți, între cărțile *Vechiului Testament*. Iar poetul Radu Cârneli care a manifestat o „permanentă preocupare pentru împliniri întru frumos ale poporului evreu” (în 1973 a publicat la Cartea Românească o parafrază modernă, a *Cântării Cântărilor*, și în 1997, la Editura Orion, sub titlul *Arborele memoriei*, ne-a dat o frumoasă antologie a poezilor de limba română în Israel.

De data aceasta ne dă o antologie a variantelor românești a *Cântării Cântărilor*, prima de acest fel din cultura noastră și după aprecierea lui Bartolomeu Valeriu Anania „prin sigularitatea inițiativei și măiestria alcătuirii, antologia lui Radu Cârneli e menită să devină ea însăși antologică”.

Într-o ținută grafică impunătoare, în format cu hârtie de cea mai bună calitate, cu ilustrații adecvate care potențează sugestiile textului poetic, antologia cuprinde *două feluri de variante* românești ale *Cântării Cântărilor*. Sunt mai întâi *traducerile* propiuzise în Bibliile canonice, începînd cu *Biblia de la București* din 1688 sau *Biblia* lui Șerban Cantacuzino, prima tălmăcire integrală a Sfintei Scripturi în limba română și continuînd cu o revelație pentru cei mai erudiți bibliști români, *Biblia lui Petru Pavel Aron - Biblia Vulgata 1760-1761*,



rămăasă în manuscris până în 2005. *Biblia de la Blaj* din 1795 sau *Biblia* lui Samuil Micu, până la traducerea mai noi, datorate unor preoți scriitori: *Biblia* lui Vasile Radu și Gala Galaction din 1938 și *Biblia* lui Bartolomeu Valeriu Anania din 2000. Chiar în această înșiruire de tălmăciri canonice, delimitarea nu poate fi netă și categorică, pentru că ultimele două versiuni au evidente însușiri literare, poetice, datorate harului artistic al tălmăcitorilor.

Mai numeroase sunt „parafrazele poetice” sau interpretabile *Cântării Cântărilor*. Și aici, textul oferă



sugestii de interpretare foarte largi: de pildă în viziunea lui Ion Heliade Rădulescu, talmăcirea într-o accentuată grafie italianizantă, datând din 1869, își schimbă actorii - Mirele, devenind Carol I, iar Mireasa - România, exprimând într-un ton profetic speranța într-un viitor strălucit al României, prin acest mariaj de bun augur: *Mireasa*: „Dilectul meu stă pe tron și me pune d'a drepta Sa. Splendoarea lui reflectă ca o aureolă asupra capului Lui. Quât e de splendid thronul României, o surioarele melle Vergini”, iar în variantă lui I.S.Spartali (1855-1902) *Cântarea Cântărilor* este ca atâtea din poeziile de dragoste ale lui Arghezi, o gloriificare a iubirii conjugale, protagoniștii devenind, într-o viziune domestică soț-soție. Parafrazele poetice sunt de o mare diversitate, fiecare poet (Corneliu Moldovan, Iuliu Dragomirescu, Marcel Romanescu, Marcel Bresliska-Breslașu, Radu Cârnci, Ioan Alexandru, Dinu Ianculescu) realizând o variantă proprie a celebrului cânt de iubire. Dacă în talmăcirile propriu-zise, de la *Biblia din 1688* și până la *Biblia* lui Bartolomeu Valeriu Anania interesul istoricilor literari va fi atras mai ales de unele aspecte ale evoluției limbii literare românești de-a lungul a peste trei secole, de o esențializare a limbii literare prin renunțarea la împrumuturi și regionalism, paralel cu o nuanțare expresivă a vocabularului, în parafrazele poetice putem urmări inventivitatea și originalitatea poetică pornind de la o capodoperă a poeziei universale: Corneliu Moldovan accentuează elogiul iubirii, Marcel Breslașu realizează o feerie poetică, transpunând poemul biblic în muzică și dans, iar pentru Radu Cârnci care mărturisește că această carte a vechii literaturi ebraice „rămâne miezul de taină al creației sale”, parafraza poetică a acestui poem capătă îndemnul și tonurile unui epitalam modern, în care-și găesc locul și porniri senzuale; „O, trup de dor, ca snopu-nalt de grăie/ la mijloc subțiat încins cu crini,/ iubitul-dorn, dorind să te mângâie,/ să-și odihnească palma de suspin/ Fierbinte sâni va să-ți cuprind/- doi pui de ciută-n miresmat culcuș- / privirea ta, n-privirea lui ogindă/ și sângele-n involburat urcuș!/ Să te topești în strânsă-mbrățișare/ în zbatere domoală, cântec lung/ din boltă, când, nebiruitul soare/ străluminează sângele adânc/.”

Și pentru că „îndelungă a fost zidirea acestei antologii”, și pentru că poetul Radu Cârnci pregătește o antologie înrudită cu aceasta *Mati Poeți ai Iubirii* în care își vor găsi locul, în mod firesc, reflexe poetice din *Cântarea Cântărilor*, - sunt reproduse în Anexe *Noaptea ascunsă a sufletului* a poetului sfințit Juan de la Cruz (1542-1591) și din Leopold Sedar Senghor (1906-2001), *Elegie pentru Regina din Saba*, mi-aș îngădui să reamintesc pentru eventuale utile completări: că, între poezii române, G. Călinescu este, în poezia erotică, poate cel mai îndatorat Cântării Cântărilor (cu *Epitalam*, dar mai ales cu *Vin din Liban, mireasă*, care preluând un vers esențial din *Cântarea Cântărilor* realizează o poetică imagine a bucuriei prenuptiale la contemplarea frumuseții iubitei, cu asemănări de comparații atât de evidente: „Din munți de smirnă vino, din umbrele pădurii/ Vin din Liban mireasă,/ Dulceața de sub limbă-ți și umezeala gurii/ Cu miere este dreașă./ Și-e părul de pe cap stufos ca un finic,/ Domol precum fâneța,/ Părâu în care scald grumazul meu voinic /Când crapă dimineața”; că este în curs de apariție o a treia *Biblie* blăjeană, a lui Timotei Cipariu, după originalul ebraic, urmând *Bibliei Vulgata* a lui Petru Pavel Aron și celei a lui Samuil Micu și că, la „parafrazele poetice” ar trebui să adăugăm, pe cea mai recentă, a lui Șerban Foarță, publicată în *România literară*, Anul XL, 2008, nr. 11 (21 martie), p. 18-19 și din care cităm doar începutul pentru a ilustra meșteșugita sucire de vocabule poetice în stihuirea lui Foarță, care



păstrează însă aroma textului biblic: „Sărute-mă cu-al gurii sale/ sărut- căci precum sărutu-ți nu e nici vinul,/mirurile tale / is adiere de petale / care miresmuie aleea / iar numele-ți e olm ce suie / din mirul revărsat... De-aceea / le ești fecioarelor prea drag / dacă-ți iau urma; și de-aceea / urmându-te,ți rămân în prag / și întrunfrigurare.../ Drept, dusu-ma regele,-n iatac, / de tine să ne veselim / și bucurăm,-

căci eu nu tac / nici adevăru-n mine, ținu-l /că, decât sânu-ți, nu-i nici vinul / mai bun,-fiind iubit pe drept”. /

Concursul de creație literară „Lucian Blaga” Ediția I

REGULAMENT

Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Cultural Național Cluj în colaborare cu Revista *Tribuna*, Uniunea Scriitorilor (Filiala Cluj) și Inspectoratul Școlar Județean Cluj, organizează Concursul de Creație Literară „Lucian Blaga”, ed. I.

Acesta se adresează exclusiv elevilor din învățământul preuniversitar și urmărește identificarea și promovarea (publicarea) tinerelor talente din mediul școlar.

Concursul cuprinde două secțiuni: una pentru elevii din clasele V-VIII și alta pentru cei din clasele IX-XII.

În cadrul fiecărei secțiuni există trei compartimente: poezie, proză și eseu.

Textele prezentate nu vor depăși 10 (zece) pagini pentru fiecare gen. Ele vor fi expediate pe adresa: Direcția Județeană pentru Cultură și Patrimoniu Cultural Național Cluj, P-ța Unirii nr. 1, cu mențiunea pentru Concursul „Lucian Blaga”.

Lucrările vor fi semnate la vedere, cu precizarea clasei de studii și a școlii aparținătoare.

Textele vor fi primite până în 26 martie 2010, data poștei.

Data și locul festivității de premiere vor fi anunțate în timp util.

comentarii

Cu Marele Măcelar la capătul nopții

Octavian Soviany

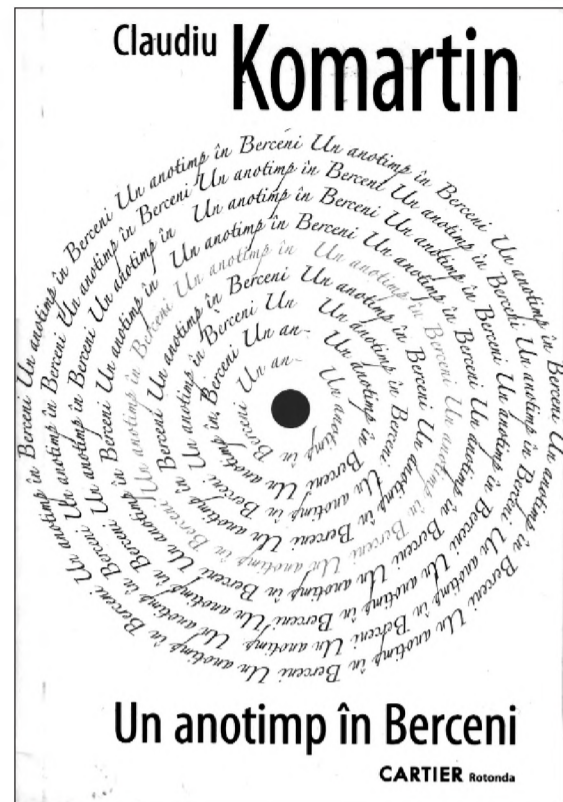
Claudiu Komartin
Un anotimp în Berceni
 Chișinău, Editura Cartier, 2009

Într-un text cu subiacente intenții de artă poetică, plasat la începutul volumului *Un anotimp în Berceni*, Claudiu Komartin își mărturisea, prin intermediul unei fabule simultan existențiale și scripturale, lipsa de interes pentru poezia de confesiune. Lucru lesne de înțeles, căci poetul este o natură introvertă, aflată mereu într-o evidentă dificultate de a comunica firesc, dar posedă, mai ales, ceva din amărăciunea sarcastică a unui mizantrop care percepe acut aspectele abjecte ale naturii umane și știe prea bine că „infernul sunt ceilalți”: „arată-ne ce ascunzi în palmă, arată-ne/ îmi spun ei// după ce s-au așezat ne-ntrebați// și mă pocnesc peste ceafă îmi zdrelesc buzele/ cu palmele lor înnegrite de praf/ pe care și le mai șterg uneori cu scuipat/ în timp ce eu hohotesc și hohotul meu se întinde ca o apă/ limpede peste masa cuprinsă de flăcări” (*Ce ascunzi în palmă?*). E vorba aici de o neîncredere obsesivă și chinuitoare în semeni, de suspiciunea că în spatele fiecărui chip omenesc se ascunde botul de carnasier al unui virtual agresor. Întrezărim însă și o neputință organică a poetului de a vorbi simplu și franc despre sine, sentimentul claustrării într-un fel de capsulă impenetrabilă, care zădărnicește de la bun început orice tentativă de confesiune și condamnă, fără drept de apel, la singurătate pe viață: „te strig/ mi-aș băga foarfeca în gât numai să mă auzi/ nu pot avea grijă de mine plămâni-mi sunt plini/ cu lichidul ăsta de care camera/ (sau poate lumea întreagă) e plină acum/ așa arată singurătatea dragostea mea/ așa arată singurătatea pleoapele mele sunt o crustă/ pe care numai buzele tale ar mai putea să o spargă/ dar tu lipsești” (*Alien Redemption*).

Și dacă un fel de paralizie spontană blochează orice încercare de act confesiv, poetului nu-i mai rămâne decât să se autoproiecteze în exterior, să-și pună în scenă trăirile obsesive, imaginând personaje și măști, un teatru al cruzimii a la Artaud, unde pulsuniile tenebroase ale inconștientului sunt transpuse (ca în *Poemele cu tătucă*) în limbajul bufonadelor sângeroase. Poezia a devenit astfel o scenă pe care evoluează „trupuri” și „voci”, se definește, în raport cu eul poetizant, ca o cvasi-alteritate, căci acum el este altul și totodată același, așa cum păpușarul este și nu este prezent simultan în sfoara marionetelor: „vorbesc cu cuvintele lor și spun ce spun ei/ e prea târziu acum să mai inventez nu știu ce/ să descopăr vreunul din cele câteva milioane de mari secrete// luminițele se aprind și se sting// nu asta îmi trebuie/ mie îmi trebuie frumusețe mișcare și un ritm care să-mi dizolve oasele/ (...) să mă strecur în corpurile zvelte/ să le simt vibrațiile zgândărind aerul lucitor” (*poem*). Dincolo însă de această voluptate a travestiurilor, caracterul spectacular al poeziei lui Komartin rezultă mai cu seamă din faptul că ea presupune cu necesitate un spectator, există doar în măsura în care este privită, și așa se face că *Poemele cu tătucă* implică adesea retina unui privitor pe care încearcă (la fel ca și excesul de recuzită sau gesticulație) să-l fascineze și să-l oripileze. Căci în universul acestei poezii spectaculoase și histrionice privirea e semnul suprem al

existenței, ea supraviețuiește tuturor celorlalte funcții fiziologice, iar a nu fi privit echivalează aici cu a fi mort: „Tata mă lovește cu mâna lui aspră, păroasă/ și cade pe geam gemînd iar: o, voi de acolo, care ne priviți/ printr-un geam murdar și vă hliziți, dacă ați știți.../ coptura din piept i s-a întins și la cap./ Nimic, nimic nu l-ar putea salva./ Stau și-l privesc într-o doară/ cum mă privește și se vede pe sine”. Și pentru ca privirea spectatorului să capteze cât mai eficient mișcările scenice, care se aglomerează într-un fel de torențialitate, totul este amplificat, intensificat, ridicat la dimensiunile paroxisticului, astfel încât „tătucă” va dobândi în cele din urmă fizionomia Marelui Măcelar – simbolul unei paternități abjecte și bestiale, care regentează peste „lumea ca junglă” și are toate datele tatălui castrator din *Totem și tabu*, devorat în cele din urmă de propriile sale progeneruri: „Tătucă a dat iama în golineată, șonticăind/ și blestemându-l pe Dumnezeu. Nimic nu îl poate înfuria/ decât neputința brațelor lui/ care n trecut au tranșat 946 de porci și câțiva tauri uriași/ grei cât un IA3 fiecare.// În unele seri de iarnă, în gospodăria bunicilor din Chircani/ tătucă se repede cu ură-ntre porci/ zguduit de tuse/ iar cuvintele-i aspre duhnesc a dializă/ și a alcool.// Muci întăriți și bale amestecate cu borătură/ i se preling pe bărbie/ iar vierilor tot nu le dă pace./ Așa l-am găsit într-o noapte: zăcând în noroi/ printre rîturile pofticioase și-nsângerate.// După ce scăpase cuțitul din mână, a leșinat/ copleșit de miros și de forfota neconținută de trupuri - / iar animalele înfometate/ nu l-au iertat./ Până să-l ridic dintre dâșii, porcii îi mâncaseră o ureche”. Căci doar o primă (și inerent superficială) lectură poate să vadă în *Poemele cu tătucă* o simplă „poveste basarabeană”, intențiile lui Komartin sunt aici de fapt mult mai ambițioase, rezultatul fiind un anti-basm freudian, încărcat de sechele oedipiene și de o cruzime aproape insuportabilă, care trasează topografia unei lumi-junglă, devorate de germenii patogeni ai urii generalizate. Tatăl apare acum în ipostaza unui pachet de energii bestiale care se răspîndesc peste tot ca o metastază, reprezentând în ultimă instanță o întruchipare a „pulsunii de moarte” în care își au temeiul (o știm de la Freud) toate actele agresive și autoagresive. Și de aici puterea lui de fascinație, atracția și repulsia pe care le provoacă simultan, exprimând dorința secretă de moarte a unei umanități epuizate, apăsate de o cumplită oboasă existențială: „Simți de acum cu câtă poftă îți joacă larvele morții-n plămâni/dar tot te găsești în clipele de răgaz trăgând din țigară/ și mirosul amărui de cheag, de puroi și gudron/ care-ți iese din carne tot timpul/ e pentru mine parfumul tristeții/ și-al descompunerii lente”. Iar satul basarabean sfârșește prin a se confunda finalmente cu însăși lumea actuală, căreia îi cristalizează esențele ca într-o experiență de alchimie, dar și cu zonele obscure din inconștientul unei naturi mizantropice, unde mustesc revoltele și resentimentele, descărcate în imagini de o violență extremă, devine – în același timp – lumea și omul.

Acestea sunt orizonturile cele mai sumbre pe care le-a atins până în prezent poezia lui Komartin și, pentru că a ajuns de data aceasta cu adevărat „la capătul nopții”, adică în punctul de unde nu se mai poate cădea, poetului nu-i mai rămâne decât să caute „ieșirea din labirint”, încer-



când să se împace în cele din urmă cu existența. Așa se face că, odată ce substanța trăirilor tenebroase a fost epuizată, Claudiu Komartin începe să intoneze cântece aurorale și să redescopere bucuria contactului epidermic cu lucrurile, ce își redobândesc astfel frăgezimea paradisiacă: „De-a lungul aleilor ce coboară în pantă dinspre colină/ găsești vlăstari tineri, înălțându-se iute/ în pulberea verii./ Mai încolo, cimișirul își reia cântecul/ întrerupt de cu seară, împins de o iubire ascunsă.// Știi încotro să te-ndrepti – pisicile se dezmoțesc după somn/ printre flori, prin unghere,/ se hârjonesc/ adulmecă-n aer/ mustățile zbârnaie:/ natura comunică prin curioase vibrații” (*Un dans matinal*). Iar asemenea poeme, de un grațios *plein-airism*, legate de voluptatea percepției prin senzori a luminii și a culorii, par să anticipeze traiectoriile pe care va evolua de acum poezia lui Komartin, chiar dacă, în cazul acestui poet capricios și imprevizibil, pronosticurile pot fi oricând infirmate.

Deocamdată, *Un anotimp în Berceni* se integrează organic în lirica de până acum a autorului, iar „schimbarea de voce” e destul de timidă. Excelând nu doar în *Poemele cu tătucă*, ci și într-o bună parte din ciclul *Black butterfly*, mai puțin convingător poate în secvența intitulată *La debarcader*, Claudiu Komartin rămâne unul din liderii incontestabili ai grupului 2000. Păcat că poetul se lasă câteodată purtat de resentimente, parcă pentru a le da apă la moară celor care îl contestă, antrenându-se în „joculețe” poetice care coboară către pamflet, și în cele din urmă spre derizoriu (vezi poemul *Din confesiunile unei fracturiste*). Sunt convins însă că autorul are suficientă inteligență poetică pentru a distinge între adevărata poezie și asemenea fleacuri conjuncturale.

Spiridușii, piticii, îndrăgostiții și comanda SAVE

Ștefan Manasia

Matei Florian
Și Hams Și Regretel
Iași, Editura Polirom, 2009

La începutul săptămânii trecute, pregăteam întâlnirile cu prozatorul Matei Florian pentru lansarea de la Librăria Book Corner și pentru lectura de la Nepotu' lui Thoreau – „clubul” tinerilor scriitori clujeni. Aveam să trec cumva probe de o mai mică sau mai mare dificultate: am intrat cu încetinitorul – printr-un fel de regresie – în lumea aia aurorală populată de pitici, din prima parte a romanului *Și Hams Și Regretel*, despre care urma apoi să vorbesc; m-am întrebat, la finele lecturii, dacă jucăria proiectată de Matei Florian nu e un fel de yoyo, de marțian proteiform din



gumilastic, o chestie cu multiple deschideri, asemeni unora dintre cărțile lui Philip K. Dick; pentru ca, într-o amiază nici rece dar nici grozav de caldă, să înscenăm un interviu, la reportofonul care nu mai primea o dată comanda SAVE, într-o cafenea unguerească, sub portretul lui Midas post-modern tapetat cu monezi de un forint sau de un ban.

Mă număram, pînă săptămîna trecută, printre cititorii privilegiați ai *Băiuteilor*, romanul scris la două (patru?) mîini de frații Filip și Matei Florian. Autoficțiunea aceasta declanșase (pesemne încă dinaintea editării) entuziasmul, scrie patetismul bine temperat al nuvelistului Radu Cosașu – care altminteri se entuziasmează numai în fața lucrurilor cu adevărat emoționante, în fața amintirilor transideologice și-a adevărilor de uz personal. Scris firesc, păstrînd convenția autobiograficului, *Băiuteii* recuperează „miracolele” și tragediile anonime ale lumii aleia în general ultraanatemizate & demonizate. Printre „miracolele” epocii, și nașterea dintr-un borcan de muștar gol a spiridușilor știm și ștam, prietenii (imaginari?) ai Mateiului

mic, precursori ingenioși ai lui Usi, ai lui Altfred, ai lui All'laugh, ai lui și Hams și Regretel și ai prietenilor lor: „dinăuntru borcanului de muștar a răsunat pentru prima oară în cartierul Drumul Taberei și poate și în tot universul (n-am de unde să știu) această discuție: / - Ce faci știmate? / - Bine, știmate. / - Da' știmate ce face? / - Bine. Da' știmate? / - Bine. Pa știmate. / - Pa știmate.”; o dată declicul miraculosului înfăptuit, o dată „irealitatea imediată” reabilitată, autorul mai tînăr al *Băiuteilor* plusează: „Vă spun vouă (profetică urmare) că lumea e plină de știmi și ștami gata să fie descoperiți. De căcate, de cîini rotunzi, de luni gata să se țină după voi. De Cristoși care zoboară. De Setițe Kindo care se desprind de pe tricoul pe care au fost imprimate.”

Nu cred însă că *Și Hams Și Regretel*, „lucrarea de diplomă” a tînărului romancier, va putea fi considerat numai extensia și progresia universului straniu schițat în capitolele amintite din *Băiuteii*; după cum, iarăși, îmi pare caducă afilierea noului roman la domeniul îndelung prizat al literaturii fantasy. Scriitura lui Matei Florian e mai degrabă înrudită cu aceea a lui Hrabal și Cortázar, a lui Gellu Naum (din *Zenobia* dar și din ultimele poeme), a lui Salinger și a Simonei Popescu (din *Exuvii*) și-a altor neîncadrabili și neasimilabili, inclusiv din muzici, din artele vizuale și din cinema. În analiza ei, termenul blecherian „irealitatea imediată” mă urmărește ca un prădător. Pentru că „partea cealaltă”, realitatea ființelor din ceață se insinuează în paginile noului roman numai într-un anume cadru, într-o anume stare, în acord cu anumite schimbări climatice: protagonistul îndrăgostit se rupe din mrejele marelui oraș, pune între el și ființa iubită (Cristina) *distanța*, se retrage în sălbăticie prealpină, în preajma instalării iernii. Ce urmărim/ citim noi e real în măsura în care lumile inventate de scriitor dau impresia puternică de realitate, au consistență și sînt scrise cu farmec: lumea fabuloasă a prozei bulgakoviene sau universul filmelor felliniene sporesc în noi și la zile, luni, ani de cînd le-am citit/ văzut.

Poți citi, prin urmare, *Și Hams Și Regretel* ca pe o poveste colorată cu pitici, un fel de basm pentru adulți familiarizați cu trucurile romanești (asta ar fi cea mai facilă cheie); poți descifra, apoi, în roman destrămarea – și efectele acesteia – personalității eroului îndrăgostit, sub avalanșa regretelor și remușcărilor, stimulat de peisajul eterat, nordic, fabulos (și probabil că lectura asta ar fi *exactă* și ar fi *de dorit*); sau, în fine, poți citi romanul ca pe o dublă istorie, posibilă poartă de acces între lumile pitoresc-infernale, cețos-aurorale și lumile-eurile „multiple” ale protagonistului îndrăgostit (e ceea ce, de altfel, mi-a plăcut să văd). și mi-am amintit, cu prilejul ăsta, că universul demonic din camera lui Horacio Oliveira e simultan cu universul amorf și lipsit de mister al unui mare oraș, așa cum minunat scria Cortázar în al său *șotron*. sau că îndrăgostitul din *Chung King Express*, filmul lui Wong Kar Wai, știe să vorbească cu obiectele și peștii dintr-un acvariu, însuflețite cîndva de prezența iubitei...

N-aș fi vibrat, firește (sau în logica piticofilă a lui „e sigur desigur”), la universul acesta straniu și, oarecum familiar – pentru cine știe și vrea să



vadă – dacă sforile și cusăturile n-ar fi camuflate perfect în text; dacă vocile piticilor, cîinilor, mîței, iubitelui/ iubitei n-ar fi diferențiate stilistic, într-o broderie diafană, chemîndu-se și răspunzîndu-și în teme și variațiuni muzicale, ca să te poarte ușor (aproape că în zbor) spre finalul-rugăciune, finalul-psalm: „mă întreb dacă e bine așa, dacă nu am încălcat vreo lege neștiută, dacă nu cumva piticii trebuie să rămînă pitici, iar oamenii oameni, dacă nu cumva să vezi pitici, să auzi pitici, să simți pitici, să înțelegi pitici, să vorbești cu pitici nu este un păcat de neiertat [...], dăruiește-le lor iubire și Arhipelaguri Stîncoase, dăruiește-le o Armillaria Mellea și o grădină cu corcoduș, dă-le, Piticule, orice, pentru că ei sînt blînzi și buni, sînt smeriți și iubitori, și numai eu sînt înnegurat și trist[...], culorile lor mi-au intrat în carne, iar mintea-mi zornăie de ceață rufoasă[...], ceața asta ca o greutate tulbure ce mă țintuiește la pămînt, ia-o, Piticule, și preschimb-o în om, dă-i și un nume, Cristina, ai grijă de ea, preablîndule, este fragilă și spăimoasă, poate fi tristă și pierdută, dăruiește-i Tu lumina, lumina cu care s-a născut și pe care a pierdut-o pe undeva pe aproape”.

În febră și boală, amenințat de nămeți, protagonistul îi vede și cheamă cu adevărat pe piticii din ceață? Intervin aceștia în lumea „picioarelor pare” de-adevăratalea? Sînt, oare, intercesorii gardienii unui paradis alb? Să fie, oare, tot ce rămîne după noi, un ghemotoc din ceață, un abur jucăuș și inconștient? Citiți *Și Hams Și Regretel* și s-ar putea să vă întîlniți cu propriile lumi interioare.

cartea străină

Aleargă, Murakami, aleargă!

Mihai Mateiu

În 2007, la vârsta de 58 de ani, Haruki Murakami publică prima sa carte autobiografică – *Autoportretul scriitorului ca alergător de cursă lungă* (în original *What I Talk When I Talk About Running*) este, în opinia autorului său, „un volum de memorii, centrat în jurul alergării”. O carte la care s-a gândit timp de zece ani înainte de-a o scrie. O carte în care a încercat să păstreze un echilibru fragil între forma literară și faptul, neobișnuit pentru el, de a vorbi despre sine.

Conceput ca un jurnal, volumul e alcătuit din nouă capitole date (din august 2005 până în octombrie 2006, cu o inserție din 1996), scrise în diversele părți ale lumii în care autorul e purtat de profesia sa sau de calendarul competițiilor sportive (Hawaii, Cambridge Massachusetts, Tokyo și câteva orașele de provincie din Japonia). Probabil că, în ciuda titlului, puțini cititori se așteaptă ca această carte să fie despre alergat. Eventual doar aparent despre alergat, vorbind de fapt despre lucruri mult mai profunde, cum ar fi viața sau literatura. Murakami nu e însă un autor alegoric – există într-adevăr pasaje în care vorbește despre scris, făcând paralele între acesta și alergare, explicându-le resorturile și modul în care se pot condiționa, dar în esență cartea este despre alergarea fizică. Alergarea dură, de rezistență, practică zilnic timp de 25 de ani, devenită un mod de viață. Alergarea fizică menită să mențină calitatea vieții, nu doar s-o prelungească. Alergarea ca mod de-a te menține în formă ca om, ca scriitor.

Când vrei să practici un sport pentru un timp îndelungat trebuie să fii sigur că ți se potrivește – altfel, crede Murakami, sînt puține șanse să perseverezi, „voința nu rezolvă orice”. El a ales alergarea pentru că asta i se potrivea. Chiar și așa, există zile în care nu are chef să alerge – asta li se-nțimplă însă și marilor atleți, a discutat cu câțiva dintre ei. În asemenea situații se motivează amintindu-și mereu că măcar nu trebuie să mergă la serviciu – alergarea zilnică nu e un sacrificiu prea mare pentru un asemenea lux. În 1983 a alergat primul maraton, de unul singur, pe traseul original dintre Atena și Marathon – câteva note de atunci sînt inserate în carte ca o mărturie a stării trăite. De atunci a participat anual la cel puțin un maraton, senzația de la final rămînînd aceeași, neschimbată. Corpul său în schimb s-a transformat, căpătînd forma necesară. Pasaje întregi din carte vorbesc despre corp și mușchi, despre solicitare și dozarea efortului, despre capacitatea de recuperare a organismului și programul de antrenament dinaintea unei curse. Despre durere cumplită și suferință – una obligatorie, cea de a doua opțională. Despre timp și rezultate. Despre echipament și mărci de pantofi de alergat.

În 1996 Murakami s-a supus experienței-limită a unui ultramaraton, alergînd 100 de kilometri. Pentru a-și dovedi că poate, pentru a-și testa o limită. După acea cursă s-a instaurat „runner's blues”-ul. O senzație pîcloasă, de saturație, care l-a determinat să se orienteze pentru un timp spre triatlon, diversificînd meniul zilnic cu înot și ciclism. Alți ani de dobîndire a tehnicii, de dezvoltare a mușchilor necesari. Chef de-a alerga a revenit abia în prezentul scrierii

acestei cărți – în Hawaii, State și Japonia, Murakami se pregătește intens pentru maratonul de la New York. Ceva totuși s-a schimbat, miza cursei nu mai e un timp ci plăcerea cu care va alerga. New York-ul e un eșec dureros. Încăpăținat, scriitorul își atinge scopul un an mai tîrziu, la finalul triatlonului de la Murakami: „lucrul care m-a încîntat cel mai mult la cursa de azi a fost faptul că am putut să mă bucur cu adevărat de ea”.

Chiar și atunci cînd vorbește despre scris, Murakami o face din perspectiva legăturii dintre acesta și alergare. El a început să alerge în momentul în care și-a închis clubul de jazz pentru a se dedica total scrisului, la 33 de ani („Vîrsta la care a murit Iisus Hristos. Vîrsta la care Scott Fitzgerald începuse deja să intre în declin. Poate că e un moment de răscruce în viața fiecărui om. Pentru mine, e vîrsta la care am început să alerg și la care am luat, puțin cam tîrziu, startul ca scriitor.”) Inițial a făcut-o doar ca să se mențină în formă, apoi motivația a devenit mai complexă. Susține că majoritatea lucrurilor pe care le știe despre scris le-a învățat alergînd în fiecare dimineață: „În mod firesc, fizic, practic. Cît să mă forțez? Cîtă odihnă e normală și cîtă e prea multă? Unde se termină consecvența rezonabilă și de unde începe îngustimea de gîndire? Cîtă atenție să acord peisajului exterior și cît să mă concentrez asupra interiorului? Cît să mă încred în abilitățile mele și cît să mă îndoiesc de mine?”. Tot alergarea l-a pregătit pentru munca fizică enormă presupusă de scrierea unui roman. Nu în ultimul rînd, ea l-a ajutat și să-și dezvolte o anume imunitate, necesară practicării îndelungate a unei activități „profund nesănătoase și antisociale” cum e scrisul, care-ți invadează corpul cu toxine. Pe scurt, alergarea a fost un fel de contrageutate care a echilibrat scrisul, care l-a făcut posibil – niciodată însă nu l-a depășit ca importanță, și Murakami a fost permanent conștient că a se antrena prea mult, luîndu-și din timpul pentru scris, ar însemna „să pună carul înaintea boilor”.

În clipa în care a decis să scrie această carte, Murakami a fost conștient că se va expune pe sine infinit mai mult decît prin romanele publicate. În finalul prefeței își asumă acest lucru cu o naturalitate superbă: „Nu am abordat aici aspecte filosofice, dar am inclus ceva din experiența mea. Poate că nu e mare lucru, dar cel puțin e ceea ce am învățat eu punîndu-mi corpul în mișcare și acceptînd suferința ca opțiune. E posibil ca aceste lucruri să nu poată fi generalizate. Dar, în orice caz, acesta sînt eu, ca om.” Lumina în care se prezintă omul Murakami nu e întotdeauna extrem de favorabilă – preferința pentru singurătate, individualismul puternic, personalitatea care „nu poate fi pe placul cuiva”, inteligența măsurată și felul greoi de-a învăța sînt trăsături destul de aspre. Ele l-au ajutat însă să ajungă un mare scriitor. Unul care și-a asumat ca o datorie de onoare față de cititorii săi să ducă o viață echilibrată în care să se concentreze pe scris, astfel încît să poată da în fiecare carte tot ce are mai bun.

Concluzia trasă în urma timpului prost scos la maratonul de la New York ar putea fi în opinia lui Murakami și concluzia acestei cărți:



„Cîtă vreme mă țin picioarele am să continui să alerg, oricît m-aș boșorogi [...] Oricît de mult mi s-ar înrăutăți timpul, eu o să depun efort ca și pînă acum ca să-mi ating ținta de a termina maratoanele cu succes. Poate să zică lumea ce vrea, aceasta este firea cu care m-am născut. [...] Aceasta ar fi concluzia mea și concluzia acestei cărți. [...] E o concluzie neremarcabilă, ca o pereche de pantofi de sport pentru vreme ploioasă. [...] Dar, în fond, nu pot spune că nu mi se potrivește mie ca persoană tocmai o asemenea concluzie.” O concluzie care se transformă în meditație pe seama propriei firi: „Mă uit în mine. E ca și cum m-aș uita în adîncurile unei fîntîni. Se vede oare bunătate? Nu. Tot ce se vede acolo e firea mea. Natura mea așa cum e, individualistă, căpoasă, necooperantă, adesea egoistă, dar care se îndoiește de sine și încearcă să vadă partea amuzantă a lucrurilor atunci cînd se întîmplă ceva rău. Am cărat-o în cîrcă pe drumul acesta lung, ca pe o desagă veche. Nu am cărat-o de plăcere. La ce are în ea, e și prea grea și nici nu arată prea grozav. Mai e și peticită pe la colțuri. Altceva n-am avut și am fost nevoit să o iau pe-asta cu mine. Dar, ce pot să zic, m-am atașat de ea. Evident.”

Autoportretul scriitorului ca alergător de cursă lungă e o carte mult mai bună decît reușește să o prezinte această cronică. E o carte simplă, vioaie, onestă și plină de farmec. Ca toate cărțile lui Murakami, lasă impresia că e scrisă cu o enormă ușurință – spre deosebire de celelalte însă, ea dezvăluie că lucrurile nu stau tocmai așa. E o carte despre curajul de a-ți asuma condiția și de a-ți forța limitele. O carte de folos pentru oricine, dar mai ales pentru cei care visează să devină scriitori.

istorie literară

Din avangardă în ariergardă (II)

Ion Pop

Faptul că o bună parte dintre foștii militanți avangardiști se regăsesc pe noile baricade revoluționare este, la urma urmei, firesc: radicalizarea atitudinilor acestor scriitori și artiști, cărora li se promitea pentru prima oară realizarea în act a unor aspirații de identificare a experienței novatoare în materie de creație cu practica socială transformatoare, părea a fi în logica lucrurilor. În fața atâtor orizonturi luminoase făgăduite de o propagandă intens susținută de ocupanții sovietici, cu mistificările privind realitățile din U.R.S.S., dar și sub imperiul luptei contra hitlerismului nazist care ruina Europa și practicase genocidul antisemit, ori împotriva, la noi, a terorii legionare, scriitorii avangardiști de mai ieri se puteau simți chemați la o adeziune necondiționată, obligați moral să participe la „mărețul avânt” transformator de lume. Față de un asemenea elan revoluționar hiperbolizat și mitizat de o propagandă acaparatoare, micile-mari revoluții literare și artistice la care participaseră puteau trece, într-adevăr, în plan secund, considerate ca minore și ineficiente, limitate la planul strict formal, într-o gratuitate căzută în desuetudine. Vorba manifestului bogzian, în raport cu „súdoarea și sângele care curge în șiroaie pe obraji încă neveștejiți ai celei mai recente istorii”, poezia „de cabinet” estetizant și – prin extensie – orice laborator poetic formalist, neimplicat direct în dramele și tragediile istoriei, apăreau derizorii și chiar vrednice de condamnare. Un poet ca Ilarie Voronca, stabilit deja de ani buni în Franța și trecut, în anii războiului prin mișcarea de Rezistență, concentra foarte clar o asemenea atitudine, scriind versuri ca acestea, traduse de Sașa Pană, foarte îndepărtate de imagismul barochizant de odinioară: „N-aș mai găsi nici o bucurie să împreună cuvinte bizare, / Îmi amintesc de unele, dar la ce bun?”; sau: „Către voi, oameni ai viitorului, se-ndreaptă gândul meu”... Totodată, radicalismul avangardist al negării trecutului se putea manifesta în voie, era chiar încurajat... oficial – un vers al *Internaționalei* îndemna

încă de demult: „Sfârșiți odată cu trecutul negru”...

Da, numai că noua radicalitate a angajării social-politice, cu limbajul ei transparent, de lozincă abia supusă prozodiei, s-a dovedit de la început a fi cu totul asimetrică față de exigența, cândva fundamentală, a angajării în revoluționarea limbajului poetic. Ba, mai mult decât atât, ea a devenit foarte curând o frână evidentă a procesului creator, întorcând brutal literatura și arta spre vârste și forme revoluate, retrograde, conservatoare. Noua „metodă de creație” a „realismului socialist” (concurată prin 1932 și lansată ca „lege” unică a creației de Jdanov în 1934), înscrisă în articolele ei denaturarea și falsificarea a însuși specificului artei, somate să coboare, de fapt, în cea mai simplă convenționalitate și stereotipie. Dezideratul, fundamental pentru avangardă, al *autenticității* scrisului era astfel trădat prin programarea *oficială* a unei noi convenții foarte îndepărtate de realism, însă mincinos prezentată ca expresie a realității celei mai vii și adevărate. „Doamna Convenția”, de care se temuse atât de mult Voronca -avangardistul, devenea, iată, în acest timp de dramatică tranziție „revoluționară”, Tovarășa Convenția...

E de repetat, însă, obligatoriu, că toate aceste fenomene se petreceau într-o atmosferă de mistificare și intoxicare ideologică cu nimic mai prejos decât cea fascistă, pe care o și precedase, de altfel, cu extindere, părin Komintern, spre Occidentul capitalist, soldată cu manipulări grosolane, precum cea ilustrată de Congresul pentru apărarea culturii din 1935, de la Paris și de cenzurile impuse unor... avangardiști, de către organizatorii filo-sovietici... Mitizarea emfatică a „socialismului victorios” oculta realități tragice și sumbre, precum crunta represiune leninistă, apoi a lui Stalin, a oricărei opoziții, existența lagărelor de concentrare instituite, pe urmele practicilor țariste, imediat după 1917, instituționalizate în 1930. Mistificarea ideologică și teroarea polițistă erau

asociate astfel pentru a asigura o dominație de tip clar și brutal dictatorial, căreia sloganul „luptei de clasă” venea doar să-i dea un soi de justificare principială, larg depășită și ea de intervenția în forță contra oricărei încercări de eliberare de sub presiunea ideologică. În materie de politică culturală, evoluția dramatică a artei novatoare ruse nu avea, însă, cum să nu fie cunoscută în mediile avangardiste românești, ce fuseseră la curent de timpuriu cu futurismul și constructivismul foarte productive la început în spațiul cultural răsăritean, cu încercările de revoluționare a formelor artistice prin implicare și angajament social – de la, să spunem plasticianul Tatlin la poetul Maiakovski -, experiențe repede înăbușite, soldate cu o importantă emigrație de reprezentanți ai artei noi, cu întemnițări și sinucideri, ca în cazul lui Maiakovski însuși. (O sinucidere care a fost doar aniversată de Gheorghe Dinu, într-un articol din 1936, admirativ față de poetul trecut de partea Revoluției, însă fără niciun comentariu privind motivele tragice decizii a poetului¹. În același moment, Sașa Pană se întreba, totuși, de ce „poemele și piesele scrise după revoluție, în anii de triumf ai proletariului, sunt sărace în globulele roșii ale buneii sănătăți” și dacă această situație nu era cumva „reflexul unei stări de nemulțumire față de regimul la care erau supuși scriitorii în U.R.S.S.”²). Unui anumit idealism, ce nu le poate fi negat acestor scriitori de stânga, i se adăuga, desigur și faimoasa „disciplină de partid”, tot în tipar sovietic, a celor înrolați la propriu în partidul comunist, iar aceasta a fost încurajată nu puțin și de substanțialele avantaje materiale oferite de pozițiile oficiale asigurate „tovarășilor de drum” după impunerea clară a noului regim „democratic” din perioada postbelică.

Trecerea, așadar, dinspre „avangarda istorică” spre noua avangardă, „colectivistă”, are explicații multiple și ține de concurența unui întreg complex de factori, de condiționări diverse, de ordin socio-cultural, istoric, politico-ideologic. Ea echivalează, de fapt, cu o „incolonare” – cum o numise deja pocăit-converșitul Gheorghe Dinu -, adică cu retragerea fostelor trupe de șoc, deschizătoare de drumuri artistice noi, în rândurile „grosului trupelor”. În aceste condiții, a-i numi în continuare *avangardiști* pe funcționarii culturali conformiști ai noului regim, „revoluționar” numai cu numele, ar fi o contradicție în termeni. Contopirea cu „masele” cerută încă de futuriști, apoi de constructiviști, într-un impuls „colectivist” care implica, însă, toate celelalte exigențe legate de revoluționarea sensibilității artistice, va deveni acum supunere, abdicare a spiritului liber față de injoncțiuni exterioare, adică acceptare a *oficializării*, cu toate constrângerile și cenzurile inerente. *Avangarda* de odinioară se va transforma, în realitate, într-o *ariergardă*, remorcă a partidului unic și a ideologiei sale impuse silnic, cărora li se aliniază majoritatea militanților de odinioară.

Note:

1 Gheorghe Dinu, *Vladimir Maikovski*, în *Meridian*, caietul 9, 1936, p. 17-18.

2 Sașa Pană, *Vladimir Maikovski*, în *Sadismul adevăratului*, Editura Unu, București, 1936, p. 272.



Momentul estetic și momentul fizic (Garabet Ibrăileanu)

Hergýán Tibor

(Urmare din numărul trecut)

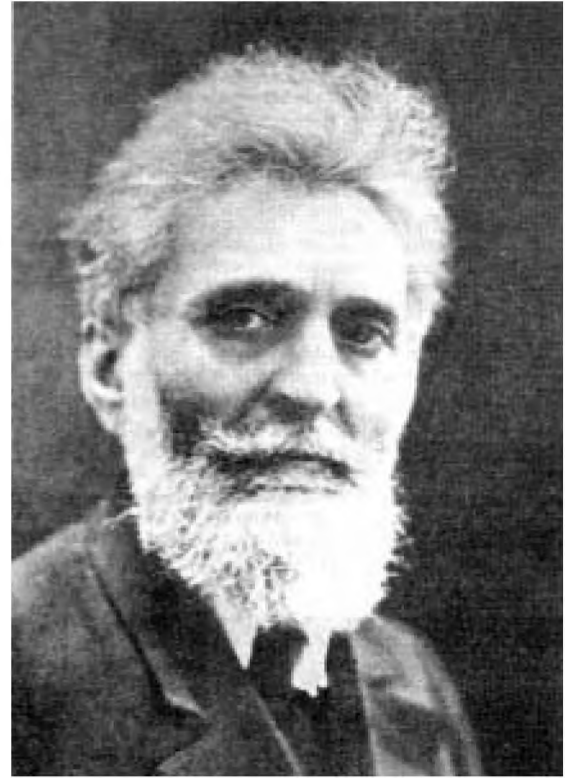
Înainte de a vedea cum trece doctorul după refuzul realului la refuzul imaginarului, merită să-l surprindem în extrem de inspiratele și rafinatele sale cazuistice exprimate indirect, doar prin intercalarea paginilor retrospective între paginile de jurnal dedicate prezentului. La niciun romanțier discutat până acum (dar nici mai târziu) nu întâmpinăm atâta ingeniozitate de organizare a capitolelor ca la Ibrăileanu: textul comunică nu doar prin conținutul și mesajul său propriu-zis, ci și prin raportul dintre capitole. După primele întâlniri cu Adela, consemnate în același ton neutru, rezervat, Codrescu refuză (cu cât masochism!) s-o însoțească la Piatra, deși se află la prima lui ocazie de a scoate relația din „criză” și a încerca disculparea. Doctorul, însă, în loc să se folosească de prilej, alege să ne povestească experiențele sale amoroase, „concludente”, din trecut. Pasajul este hotărâtor, căci ascunde motivul adevărat al frustrării lui Codrescu, deși impresia pe care doctorul vrea s-o insinueze este lipsa succesului său în dragoste sau, altfel spus, sărăcia vieții sale sentimentale, predestinată eșecului. Critica literară s-a fixat și ea în această presupunere, ghicind aici un alt complex sentimental al lui Codrescu, sprijinind celălalt complex, pe cel oedipian: „Cu două moarte și o fugită, în epoca formației, se elaborează imaginea iubitei intangibile”³, scrie Paul Georgescu în eseul său dedicat scriitorului. Numai că nu s-a observat că această experiență de fapt este falsă, absentă, imaginată și ea de către Codrescu tocmai pentru a se justifica. Ibrăileanu, inspirat și temându-se de reflecțiile cititorului privind lășitatea eroului său, i-a împrumutat complexe dintr-un trecut inexistent și închipuit, adică proiectat dinspre prezent în trecut. Studiind mai de aproape inventarul amoroș al doctorului, ne dăm seama că „iubitele” lui se împart în două categorii: unele sunt nominalizate, altele rămân anonime; primele toate poartă în numele lor numele Adelei, prin trei litere (ela): Emilica, Leonora, Eliza, Elvira. Iată cum o ascunde Codrescu pe Adela; nu doar în cuvintele din dicționar, cum descoperise Marian Papahagi, ci și în trecutul său imaginat. Autorul de jurnal, obsedat de bogăția inhibitivă a realului, apelează la sprijinul imaginarului! Ceea ce caracterizează în esență iubitele nominalizate ale eroului este statutul lor neatins, curat, ideal până la modelul idealității, în schimb cele anonime reprezintă relații erotice „împlinite”. Femeile nu intră așadar în aceeași categorie, cum autorul Polivalenței necesare o sugera, ci tocmai distincția ascunsă dintre ele ascunde adevăratul secret al lui Codrescu.

De asemenea, nu sărăcia aventurilor sentimentale este concludentă, nici sfârșitul lor, ci faptul că eroul „a fost” incapabil să producă echilibrul între spiritul contemplativ și spiritul senzual. Femeile sunt ori intangibile structural, firi candide, ori exclusiv carnale sau, cu o expresie a naratorului, femei-femele. Experiența se dovedește într-adevăr concludentă, dar numai în privința acestei dihotomii a privirii ce aparține naratorului, nu și femeilor. Codrescu disimulează și această opoziție dintre cele două categorii de iubite cu un principiu cronologic, sugerând trei vârste ale iubirii: cea romantică, cea realistă și, în final, cea cinică. Ne întrebăm atunci, cum de se întoarce, totuși, lucid fiind, la vârsta romantică? Răspunsul ipotetic al lui Codrescu nu este deloc lipsit de

rațiune, căci această funcție este extrem de dezvoltată la el: Adela reprezintă experiența fatală, unică și ultimă a eroului, de aceea, până nu se va consuma, trebuie ascunsă cu grijă și de cititor, adică până în final. Adela, femeia, este miza colosală a lui Codrescu: șansa împăcării tulburătoare a frumosului abstract cu senzualitatea cea mai concretă, fierbinte și imediată; ocazie unică, irepetabilă: *momentul estetic și momentul fizic*. Codrescu, înfiorat până la paralizie de această șansă de a trece în domeniul realului aducând cu sine moștenirea frumosului abstract, se află în fața unei mari încercări: cum să atingă realul fără să-i compromită „estetica”? De abia aici începe romanul și dificultățile eroului.

Din cauza imposibilității eroice a situației în care se află și se vrea Codrescu, întreg romanul este constrâns la, și pătruns de, o totală disimulare, necesitate de care naratorul nu poate scăpa, fiind obligat să-și ascundă mereu strategia absurdă și să evite sensuri transparente. Dar, vorba lui Roland Barthes, „totul semnifică neîncetat”, doctorul se trădează prin „gramatica” sa. Evocându-și „epocile” sentimentale, el trece de la confesiunea la persoana întâi, oarecum neașteptat și ciudat, la discursul la persoana a doua, și la un stil telegrafic, tocmai într-un capitol cu „evenimente” de o potențialitate romanescă. Autorul de jurnal mimează jurnalul și atunci când adecvat s-ar cuveni romanul. Codrescu evită discursul la persoana întâi ca să scape de responsabilitatea rațiunilor necesare confesiunilor – căci empatia cititorului nu poate fi câștigată numai în cazul în care se face înțeles și se explică. Dar Codrescu vorbește lung numai când nu are ce ascunde și vorbește scurt când ascunde mult. Minimalizarea prin discursul impersonal și rezumativ dă impresia de psihologie calmă și spirit obiectiv; stăpân pe propria interioritate. Însă constrângerea la disimulare se manifestă în lupta cu „gramatica”: „Și, de-a lungul întregii tinereți, colega de universitate, fina și delicata Elviră...” (s. n.). Folosirea conjuncției *și* la începutul frazei sugerează un fel de dezinteres față de propriul său trecut, inventariat în spirit neutru, însă plasaarea adjectivelor articulate în fața numelui kolegei de facultate se face pentru a putea evita articularea numelui ei și astfel evitând și similitudinea muzicală cu numele Adelei; căci Elvira este și ea o Adela (!) virtuală, prefigurare târzie, desenul ei schițat, planul pentru viitor – și nu trecutul: „cu frumusețea ei abstractă, model schematic pentru realizări mai concrete...”. Decât psihologia naratorului numai „psihologia” gramaticii și a discursului este mai complicată.

Prin această retrospectivă imaginată, Codrescu își crează voluntar, înainte de a o întâmpina pe Adela, un complex care să-i servească mai târziu de scuze: fire idealistă și degustător al frumosului, Codrescu „crede” că iubirea numai în prima ei fază poate fi numită „amor curat”, când încă „n-ai fost niciodată pe punctul de a muri de pofta celor câteva kilograme de materie organică”, mai târziu se iubește „și ceea ce e mai inferior în ea”, iar, lucru și mai grav pentru Codrescu, dorința senzuală pune în pericol facultatea sa de a crea iluzii și imagini. Carnalul reprezintă, în această epocă a primelor experiențe amoroase, dușmanul esteticului și al stărilor incerte, intermediare, atât



Garabet Ibrăileanu

de mult preferate de narator. Experiența este concludentă, pentru că niciuna dintre fetele/femeile cunoscute de erou nu corespunde criteriilor lui Codrescu, adică niciuna nu dispune și de frumusețe, și de senzualitate, încât să-i aparțină exclusiv lui. Fiecare caz compromite gustul pentru absolut prin lipsa unui sau a două elemente pretinse de narator. De aici vine unicitatea experienței cu Adela, prețul scump al reîntâlnirii cu ea, căci tânăra femeie este „atât de femeie și de copilăresc suavă!”, unește adică într-o singură ființă toate calitățile dorite de Codrescu, inclusiv pe aceea decisivă că „ii aparține”, așteptându-l mereu. Este prima oară când, fire contemplativă, Codrescu renunță la raportul indirect cu realitatea – „Cataloagele le știu pe de rost. Dicționarele n-ami inspiră nimic” –, căci realul își are acoperirea și justificarea în esteticul ce îl sprijină. Cu o sintagmă forțată poate, am putea vorbi de o ispită a *senzualizării esteticului* – „Existența ei a început să-mi neliniștescă inima”, de acea tulburare a imaginii prealabile de către prezența fizică a femeii. Codrescu se lasă implicat într-un proces de „inconștientizare”, renunță voluntar-involuntar prima dată la luciditatea sa și la ce îi este și mai scump, la imaginație. În măsura în care este posibil s-o facă, se lasă condus de vraja realului. Această renunțare este, desigur, doar relativă și conține mai mult abandonul unor facultăți intelectuale, căci imaginile sunt indispensabile naratorului, ele reprezintă instrumentele de construcție ale idealității, instituind și păstrând „ideologia” esteticului pentru naratorul atras de absolutul frumos. Codrescu nu-și dă seama imediat de posibilitățile de asimilare armonioasă de către frumos a realului, acestea i se par entități incompatibile. Descoperirea vine lent și, după rezervele de la început, Codrescu își face un program din împletirea a două categorii într-adevăr greu de împăcat: abstractul (imaginea) cu realul (corpul Adelei).

După perioadele de consumare incompletă a vieții, Codrescu își elaborează o strategie de prelungire a contopirii momentelor abstracte cu momentele reale. Adela se arată involuntar partener ideal pentru „experiența” lui Codrescu, căci, deși măritată odată, venind dintr-o familie bună, respectă coregrafia sentimentală impusă de codurile sociale ale sfârșitului de secol în care plasează Ibrăileanu povestea. Doctorul chiar





abuzează de discreția femeii exploatand-o cu abilitate și, după ce și-a satisfăcut planul minim – de a o întâlni la maturitate – cedează inițiativa, ceea ce, în cunoștință de cauză, garantează o prelungită perioadă de „prietenie“, un fel de suspans posibil de întreținut cel puțin timp de-o vară întreagă. Codrescu se folosește de atmosfera gratuită a stațiunii, de inutilitatea distrată și ușoară a ambianței, și nu ezită s-o familiarizeze și pe Adela cu atmosfera estivală, căzută ca din senin asupra lor, ca o singură și infimă problemă care poate fi rezolvată cu niște excursii în „natură“ sau cu discuții până în zori, în cerdac, sub asistența benevolă, tăcută și semi-absentă a doamnei M. Între realitatea „teribilă“ a Adelei și cea mai puțin teribilă a lui Codrescu se interpun codurile epocii. Spațiul ocrotitor îi servește lui Codrescu ca prilej și răgaz de reflecție, de interferare a realului cu prototipul lui, de meditații, „analize“ și răsfrângeri de tot felul, pe scurt, acest timp mort devine timpul scriiturii, oferit cititorului. Abundența amănuntelor, ca elemente de amânare a fazelor semnificative, copilărești în esența lor, trădează firea de natură infantilă a naratorului, o fixație programată în reveria copilăriei, în acea neștiință de a distinge între valoarea realului și reflexul lui. „Psihologia“ lui Codrescu, desigur artificială, îl servește de minune. Dar psihologia ascunde o filozofie a iubirii care se preconceptualizează și poate fi rezumată în ideea lui Napoleon conform căreia „victoria cea mai sigură în amor este fuga“, idee care îi servește lui Codrescu drept justificare pentru refuzul inițiativelor, dar nu și pentru refuzul bucuriilor „gratuite“. Ibrăileanu parcă îi transmite eroului său concluzia la care ajunge citindu-l pe Turgheniev, autorul său preferat: „singura fericire este iubirea, dar că această fericire nu este niciodată posibilă“⁴. Contradicția dintre atitudinea lui Codrescu și cea a Adelei tocmai asta este: pe când femeia, în cel mai neînsemnat gest al ei, tinde spre o idee neformulată dar subînțeleasă, ideea unei noi relații și noi căsătorii, doctorul parcă împrumută „oroarea de nuntă“ (G. Călinescu) de la Allen din *Maitreyi*, e adevărat că din cu totul alt motiv, până la un punct inatacabil. Ibrăileanu nu este un ideolog al experiențelor, nici autenticist, cum nici Codrescu nu e un adept al experimentării, povestea lui devine experiență fără să vrea, din simpla asociere a unui trecut lipsit de obișnuința raportului viu cu lumea, cu a unei ființe feminine dotate cu fluidul inefabil al vieții. Doctorul fiind un „darwinist“, conștient de legile evoluțiilor exterioare și interioare, precum și de formele de manifestare ale acestora, prețuind „momentul fizic“ rar – întâmpinarea proceselor tranzitorii dinspre femeie tânără spre femeie matură –, el dorește să prelungească oarecum artificial acest proces, încetinindu-l printr-o atitudine plină de echivoc și lipsită de promisiuni. Problema vine din faptul că Adela este deja femeie, chiar mai devreme decât se aștepta doctorul. Desigur că, privind lucrurile cu severitate, culpa lui Codrescu devine vizibilă, și anume el opune principiului viu al vieții principiul inert al staticității – ideea va fi exploatată mai târziu de Ivasiuc în romanul *Vestibul*, în care, în același mod, apariția unei tinere femei în viața unui intelectual matur provoacă, prin formula confesivă a epistolei, regândirea unei vieți întregi. Neuromorfologul Ilea este însă mai radical decât Codrescu, deși inițial tot lașitatea îl ține în confortul schemelor abstracte, ca și pe Codrescu – doctor și acesta, ce întâmplare! –, dar el va cunoaște și clipa iluminării după o dureroasă confruntare cu propriul său trecut. Codrescu însă nu-și epuizează biografia, ci, din contră, își alimentează

cu ea teama de viață, mascată într-o filozofie a amorului sortit efemerității și compromiterii prin împlinire. Ibrăileanu nu a plasat doar povestea doctorului în acei ani „189...“, dar și-a imaginat și cititori din vremea lui Turgheniev, priceput în exprimarea stărilor indecise, plutitoare. Totuși, modelul rus nu a fost respectat pe deplin de către Ibrăileanu. „Procedul negativ“⁵ al lui Turgheniev constă, în esență, după Ibrăileanu, în „chipul cum înfățișează femeia în amor“⁶, și anume: la autorul rus în timp ce bărbatul „se dă îndată și mereu pe față“⁷, „femeia tace, ori spune altceva decât ceea ce gândește și simte“⁸. Autorul Adelei crede, așa cum credea Turgheniev, că femeile numai atunci pot fi enigmatice în romane dacă se evită analiza sufletului lor. În acest ultim aspect Ibrăileanu este fidel crezului său, dar, dacă urmărim gesturile și cuvintele Adelei împrăștiate în text, ne dăm seama că tânăra femeie într-adevăr nu a fost analizată, însă a fost „creată“ suficient, încât cititorul nu simte nevoia de a o cunoaște și „analizată“. Autorul de jurnal s-a dovedit un bun romancier de tip clasic, astfel evitarea analizei nu produce automat misterul, Adela devenind un personaj coerent și transparent. Problematic și enigmatic este, în schimb, doctorul; autoanaliza lui este artificială și cauzată de natura sa contradictorie: pe de o parte este un lucid, inteligent, rațional; pe de altă parte – orfan din copilărie – cu un suflet permeabil, el cade ușor în capcana sentimentalismului și romantismului. Când este rațional, Codrescu vede în femeie o materie măsurabilă în kilograme, când trece la cealaltă extremă, vede în ea un înger. Cele două componente decisive ale personalității sale fiind incompatibile, mai ales că ele iau forma și adâncimea excesivă, asociate totuși, căci este vorba de una și aceeași persoană, epuizează de fapt criteriile enigmei. „Analizele“ sale devin astfel aproape inutile – de aici aspectul melodramatic al discursului său golit de sens prin conflictul său esențial și structural. „Romanul“ este tentativa refacerii coerenței interioare prin raportare permanentă la exterior. Adela reprezintă pentru Codrescu șansa de a scăpa de obligația integrării, de a rămâne scindat în cele două ipostaze care împreună îi formează identitatea; de a nu-și corecta dureros identitatea compusă din jumătăți, ci de a o întregi prin iubire.

Revenind la ideile lui Ibrăileanu privitoare la enigmaticul feminin, trebuie să observăm că Adela, fără să-i lipsească farmecul, nu e și enigmatică, ci mai mult o tânără moldoveancă grațioasă dar realistă, cunoscătoare a celor mai bune maniere de conduită. Enigmatică ea nu poate fi, deoarece lui Codrescu îi lipsesc inițiativele față de care femeia și-ar putea cultiva ambiguitățile specifice feminine; cochetăria rafinată nu-și are sensul din moment ce Codrescu se fixează într-o ipostază cvasi statică. Preocupat de disimularea adevăratelor sale intenții, doctorul nu-i dă cuvântul, se mulțumește să fie mereu în apropierea ei, să fie însoțit de ea sau s-o însoțească el, în situații cât se poate de nevinovate. Lui Codrescu îi displace dialogul, el preferă și



la propriu, și la figurat, să stea, într-o perfectă staticitate contemplativă. Cuvintele îi par periculoase, mai ales verbele Adelei – pentru potențialul lor de accelerare a relației. Tânăra femeie este redusă la tăcere, dar mai puțin din cauza adaptării procedurii turghenievian „negativ“, ci pentru frica de intenționalitatea cuvintelor. Când Adela îi promisese, la vârsta de cincisprezece ani, întrebată fiind de Codrescu dacă va fi în vara viitoare și ea la Bălătești, după aflarea răspunsului afirmativ, Codrescu răspunde cu tăcere și se ascunde în „afacerile“ sale, decepționând-o până la ofensă. Tehnica lui Turgheniev este adaptabilă doar cu bărbați care vor, vorbesc și sunt în acțiune. Or, în *Adela*, cu toată economisirea dialogurilor sau, poate mai corect spus, cu toată devitalizarea acestora, atâta vreme cât vorbește, femeia este cea care preia inițiativa, păstrându-și în același timp și mândria. Dar putem merge mai departe și să observăm că doctorul nu ezită să nu înțeleagă pragmatismul femeii, mascându-i aparițiile în niște scene gen „jocuri de-a familia“. Pragmatismul feminin și ataraxia masculină e totuși bătătoare la ochi la un autor „turghenievian“, apologet al misterului feminin, dar astfel stau lucrurile: „am să-ți cânt câteva bucăți, după aceea ne plimbăm pe deal... și seara, la masă la noi... Ba da, ba da!“.

De remarcat în acest pasaj suficient de banal, dacă vrem, sunt semnele intenționalității, spiritul pragmatic al femeii, iar semnul exclamării presupune o virtuală prudență din partea bărbatului. Din programul Adelei, doctorul savurează mai ales „andantele din Sonata I-a, supremă debrutalizare a vieții“. Iată că la cea mai mică inițiativă luată de femeie, bărbatul o ia înapoi, lipsind-o de șansa de a-și păstra misterul într-o discretă și echivocă atitudine de femeie curtată.

În loc să exploateze planurile sau, mai bine, aluziile – câte sunt – ale Adelei, Codrescu le neutralizează pe rând sau le supune „analizei“, anulându-le astfel deghizat și discret. Adela poartă cu sine ideea neformulată dar subînțeleasă a căsătoriei; toate gesturile o trădează. Nu este o reminiscență copilărească gestul de a-i doza țigările lui Codrescu, precum nu e fără semnificație nici cum îi recomandă reorganizarea și îmbunătățirea locuinței etc. (sunt gesturi orientate spre viitor), dar și mai convingătoare sunt aluziile cu sens sentimental sau chiar erotic :

„Știi c-ai să vii dimineața asta la mine!“;

„Închipuiește-ți că mi-ai lipsit!“; „Acum sînt mai grea decât la Vorniceni!“;

„Un ofițer și o maică!“;

„Ești sigur că există o astfel de floare?“;

„Ți-a fost urît singur?“; „Iubitul meu prieten, te așteaptă A...“ (sublinierea aparține autorului);

„diseară trebuie să facem o plimbare lungă, lungă, lungă...“;

„Pentru prudență m-aș fi dat drept sora matală“.

(Continuare în numărul viitor)

Note

3. Vezi Paul Georgescu, *Un poporanist proustian*?, în *Polivalența necesară*, Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 222-227 și Nicolae Manolescu, *Jurnalul seducătorului*, în *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, pp. 131-160

4. Paul Georgescu, *op. cit.*, p. 223. Garabet Ibrăileanu, *Creație și analiză – Note pe marginea unor cărți* (fragmente), în *Studii literare*, Editura Tineretului, București, 1962, p. 194

5. Ibidem, p. 197

6. Ibidem, p. 191

7. Ibidem, p. 195

8. Ibidem

incidențe

Cenușiul, spațiu al sfâșierii

Ana-Maria Suci

Ucidem mult într-o zi, fără să ne dăm seama, în gând și în cuvinte. Prin comparație cu toate aceste crime abstracte, asasinatele adevărate sunt mult mai puțin numeroase, dacă stai să te gândești. Numai în războaie se reface cu adevărat echilibrul dintre dorințele noastre refulate și realul absolut. (Philippe Claudel, *Suflete cenușii*, Polirom, Colecția Proză XXI, Iași, 2007, traducere din limba franceză de Claudiu Komartin, p. 141)

Considerat ca fiind unul dintre cei mai buni autori contemporani francezi, Philippe Claudel este în același timp scenarist, conferențiar la Universitatea din Nancy și profesor la Institutul European al Cinematografiei și Audiovizualului. Debutază ca scriitor în 1999 cu romanul *Meuse uitarea* iar în 2003 i se decernează una dintre cele mai importante distincții literare franceze, Premiul Renaudot, pentru *Suflete cenușii* (a cărui ecranizare a fost foarte bine primită doi ani mai târziu, Claudel convingând și în ipostaza de scenarist). În 2007 câștigă un Goncourt al liceenilor, un Premiu al librarilor din Québec și un Premiu al cititorilor colecției Le livre de poche pentru romanul *Raportul lui Brodeck*. Romanul *Abandonez* (2000) obține un Premiu France Télévisions iar

zgomotul tunurilor și ecurile morții. Scriitura lui Claudel e de o calitate hipnotică. Citind primele pagini avem impresia că am dat de un roman polițist; înaintând în lectură, planul se schimbă și ne trezim citind un roman de război iar dacă urmărim atent felul în care sunt conturate personajele avem impresia lecturii unui roman psihologic. În zbaterea personajelor și a cititorului ne lovește întrebarea: ce e mai crunt? Crima împotriva unei copile de zece ani sau crima împotriva umanității?

Claudel scrie frumos, poate prea frumos pentru subiectul cărții sale; o frumusețe glacială și umană în același timp: limbajul muncit îl apropie de Flaubert, atmosfera stranie ce se degajă pe parcursul lecturii, de Edgar Allan Poe. Recele nu împiedică acest frumos să ia înfățișare – titlul rece, climatul rece, noroiul rece – ci, dimpotrivă, exacerbează senzațiile; dezgustul metafizic subminează idealurile patriotice, mesajul ce transpare e unul de compasiune pentru esența ființei umane. Roman al confesiunii (naratorului), *Suflete cenușii* insistă asupra insipidului și cenușiului, asupra sfâșierii sufletului între bine și rău, între alb și negru. Atmosfera apăsătoare nu se datorează prezenței atotcuprinzătoare a morții, nici peisajului sumbru al iernii, nici lașității care paralizază

rului contrastează pregnant cu ororile celor descrise. Lirismul impecabil se împletește cu precizia psihologică. Naratorul deformează povestea conform propriilor sale trăiri. Pentru a ne putea dezvălui propria dramă, pentru a-i găsi o eventuală justificare și pentru a minimaliza gravitatea confesiunii, naratorul ne introduce într-o serie de alte drame (drama procurorului Ange-Pierre Destinat, a tinerei profesoare, a fetei ucise (Fleur-du-jour) a soldaților ce iau parte la război și se întorc mutilați fizic și moral) ce vor arunca o cu totul altă lumină asupra revelației finale, care are rol de eliberare, de *catharsis* chiar: „Dar pentru mine [...] era pur și simplu ucigașul tău, un mic ucigaș fără conștiință și fără remușcări, alături de care trebuia să trăiesc, acum, că tu nu mai erai lângă mine, care te omorâse ca să vină spre mine, care dăduse din coate pentru a rămâne numai el, singur înaintea mea, și din cauza căruia nu îți voi mai vedea niciodată chipul, nici nu te voi mai atinge, în timp ce el va crește mereu, îi vor crește dinții pentru a devora totul, va avea mâini pentru a apuca lucruri și ochi pentru a le vedea și apoi, mai târziu, cuvinte, cuvinte pe care le va folosi ca să mintă, el care nu te cunoscuse, fiindcă tu muriseși când el se năștea, și adevărul adevărat e că te ucisese pentru ca el să trăiască. Nu am stat prea mult pe gânduri. A fost ceva venit de la sine. Am luat o pernă mare. I-am pus-o pe față. Am așteptat mult timp. Nu s-a mișcat. [...] Încă avea expresia din timpul somnului, acea expresie liniștită și monstroasă. [...] Nu durerea m-a împins să o fac, ci vidul. Vidul în care am rămas și în care vroiam să rămân singur. [...] Știam că astăzi îmi voi termina povestirea. Carabina e acum lângă mine. Afară e o vreme senină și frumoasă. E luni dimineață. Asta e. Nu mai am nimic de spus. Am spus totul, mi-am dus confesiunea până la capăt. Era timpul.” (p. 270).

Narator intradiegetic, durată relativă, lipsa indicațiilor de timp absolute (aflăm abia spre sfârșitul romanului că drama are loc în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, nu departe de front), anunțul tragismului prin termeni și sintagme specifice – toate aceste caracteristici întregesc structura narativă. Avem de a face însă cu un narator care nu e omniscient, care știe și nu știe în același timp. Cititorul e cel care va lua parte la reconstituirea amintirilor, ezitărilor, reticențelor și remușcărilor sale. În același timp martor și actor al adevărului care îl torturează dar pe care trebuie să-l evoce, naratorul *Sufletelor cenușii* ne duce cu gândul la Oedip – anchetator și vinovat în același timp.

Scriitor al rănilor sufletești, autor de romane umaniste la frontiera dintre viață și moarte, Philippe Claudel despoaie sufletul omenesc, lăsându-i la iveală slăbiciunile și rănilile. Între inocență și culpabilitate, explicație și ispășire, într-o succesiune de momente când sângeroase, când pline de grație, Claudel ne pune în față filigranul celor vii. Într-un joc subtil de simetrie ascunse, de ecouri distante, narațiunea – cântec funebru – urmărește evoluția Răului ai cărui ostatici suntem toți, fie că vine din exterior (războiul) sau că are o sursă interioară (pulsivitatea).



Câteva din cele o sută de regrete (2000) îi aduce un Premiu Marcel Pagnol. În 2008 debutează ca regizor cu filmul *Te iubesc de mult*, premiat ca cel mai bun film de realizator debutant.

Întâmpinat cu elogiile unanime ale criticii și bucurându-se de aprecierea cititorilor, *Suflete cenușii* e un roman de o poezie sumbră, a cărui acțiune se declanșează în iarna anului 1917, într-un mic orașel de provincie din estul Franței, nu departe de front, de unde răsună fără încetare

sufletul personajelor, ci se naște din însuși răul cuibărit în sufletele acestora, un rău mai greu de definit și mai profund decât însăși crima ce tulbură liniștea orașului: „Nimic nu e pe de-a-ntregul alb sau negru, cenușiul învinge. Cu oamenii și sufletele lor e la fel... Ești un suflet cenușiu, ca noi toți...” (p. 129). În acest roman alb-negru (sau cenușiu), pătat de roșul crimei, răul capătă expresii atât de rafinate încât aproape că nu mai e perceput ca atare. Vocea plină de pudoare a narato-

imprimatur

Pulberea stelelor

Ovidiu Pecican

Până să-și facă loc în avanscenă vocea prozatoarei care este, Dora Pavel a fost poetă și realizator de emisiuni culturale radiofonice. La vârsta când alții își fac bilanțurile – fie ele și premature –, pregătindu-se de vacanță, scriitoarea și-a pus însă în valoare capacitățile prozastice, beneficiind și de experiența atentă a șlefuirii poemelor. Așa se face că astăzi, aflată la al patrulea volum de proză și la al treilea roman publicat, autoarea și-a conturat deja, cu mână netremurândă, un teritoriu propriu, o zonă tematică și un tip de atmosferă care îi asigură vizibilitatea. *Agata murind* (2003) și *Captivul* (2006) puneau deja în scenă o zonă crepusculară. Deshumarea unor morminte dragi, iubirea incestuoasă, fâlfăirile abisale și trăirile ambigue, ezitățile și paroxismele, toate aduceau vocea naratoarei într-o filiație care include, la drept vorbind, romanul gotic, gustul lui Edgar Allan Poe pentru morbid, atenția lui Zola – dar și a lui Zweig – pentru dimensiunea paradoxală a psihismului și explorarea postpsihanalică a scufundării în stările de obnubilare, parțială, a conștiinței. Acum, la început de 2010, *Pudră* este posibila continuare a unui triptic sau a unei serii de autor relativ unitară în parametrii ei stilistici și de tendință, situând-o pe Dora Pavel undeva între expresioniștii, romantici, autorii adâncurilor psihologice și degustătorii de scanări ale ființei umane dincolo și dincoace de precizia superficială a unor circumstanțe istorice. Dacă ar fi să asociez întrucâtva unor spirite afine de pe la noi acest demers artistic a cărui calitate convinge, m-aș gândi la *Remember*-ul lui Mateiu Caragiale



(prea „realist”, totuși) și prozele din *Trântorul* lui Emil Botta (insuficient de epic, el). Desigur, această proză nu ar arăta astfel dacă, să zicem, Sorin Titel nu scria *Lunga călătorie a prizonierului* și dacă Laurențiu Fulga nu ar fi publicat nuvelele din *Straniul paradis*. Aceasta vrea să spună că o adiere a literaturii absurdului și o pală de existențialism umflă vecele tipului de scriitură și a universului din aceste romane. Recapitularea de autori și titluri nu intenționează însă să umbrească originalitatea romanelor Dorei Pavel, ci doar să le încadreze pe acestea într-un eventual tablou de familie populat de figuri dintre care până acum a fost pomenit mai cu seamă Max Blecher.

De fapt, într-o perioadă de confuzie socială, economică și politică, aventurile destul de lipsite de carnație epică ale eroilor din cărțile acestei romaniere vin ca un binevenit contrapunct, evocând nu atât niște cazuri aparte, cât mai ales capacitatea artei de a transcende și transfigura condiționările vulgare ale mediului. Recurentă, atitudinea aceasta valorează cât o artă poetică, atrăgând atenția asupra circumstanței că valoroasă și demnă de explorări este umanitatea din insul uman, nu perdeaua de fum țesută în jurul lui de o identitate exterioară insuficient de intim lipită de fizionomia lui. Chiar așa se întâmplă și cu protagonistul din *Pudră* (Iași, Ed. Polirom, 2010, 142 p.), care poartă numele turcic de Carasinu – aluzie, pesemne la vocabula *kara*, negru, adică, și la *sinliu*, deci albăstriu –, ce trimite la reprezentările thanatice, dar cu sonorități ce par să îi alcătuiască o genealogie dobrogeană. (Aduag în treacăt că a vorbi, și de astă dată, de un „protagonist” rămâne o dovadă de imprecizie a comentatorului, eroii Dorei Pavel nefiind nici ahileici, nici odiseici – după tipologia de tinerețe a lui Gabriel Liiceanu –, neîntreprinzând, ci mai degrabă duminindu-se, clarificându-se, decantându-și stările de conștiință și amintirile, fiind purtați de iureșul unor evoluții ce nu le antrenează voința și opțiunile, ci le îngăduie doar să suporte și să se adapteze.) Carasinu nici nu poate fi altfel, el nu trăiește, ci a murit oarecum, fără să moară, exact ca în faimoasa proză poescă *Îngropat de viu*. În acest sens, personajul central al romanului nici nu este atât un personaj, cât un ancadrament pentru fluxurile de conștiință iscate de trezire și de ceea ce urmează, fapte și recapitulări, în linia – cum era să uit?! – bărbatului care migrează prin vieți și spațiile metafizice din *Adam și Eva* de Rebreanu. Tot la fel, accentuând nu tropăiala prin peisajul natural, artificial – construit, vreau să spun, de om – și uman, cât dinamicile invizibile, imateriale, însă alerte și schimbătoare ale minții și sufletului, și acest roman al Dorei Pavel are ceva dintr-o poezie (de... Mircea Ivănescu?) pusă în operă cu mijloacele și tehnicile prozei artistice la dimensiuni de... nuvelă. O anume unitate a subiectului, o restrângere la esențial și o evitare riguroasă a divagației așa cum o ilustra, printr-un pasaj din Homer, Auerbach, fac din *Pudră* o căutare vigilentă de soluții dincolo de rețete; niște precipitate care să convină cât mai bine temperamentului, gustului și modelului de artă literară practicat și prețuit de autoarea clujeană.

Sub acest raport, ceea ce se conturează în triada romanescă a Dorei Pavel – acum o vedem mai clar, parcă – este o căutare consonantă cu cea



explorată de Nicolae Breban (de care o leagă afinități îndelungi, declarate) mai cu seamă în ultimele lui cicluri romanești (*Amfitrion* și *Ziua și noaptea*). Mă refer la formula unei epici eliberate de leștul zgrunțuros al factologiei pozitivist sau descriptivist aglomerate în pagină. Desigur, riscul care se configurează astfel, odată cu deplasarea dinspre „ce” către „cum”, este cel al unei calofilii și subtilități atât de accentuate și de persistente, încât poate păgubi rulajul motorului epic ce antrenează și menține în stare de veghe interesul cititorului. Observând acest pericol, constat însă că *Pudră* și-a asociat în chip fericit elemente de roman polițist – deci de intrigă și suspans –, una dintre rețetele care, fie și numai schițate, asigură vigilența lecturii.

Registrul dominant al acestui roman este cel nocturn. Moartea – fie ea și aparentă –, amnezia, întâlnirile întâmplătoare ce succed trezirii sunt toate nocturne, iar periplul lui Carasinu rămâne până în final o călătorie celiniană la capătul nopții. Rezultat al decantării unor experiențe mai cu seamă livești decât existențiale, deși infuzat puternic de trăiri explorate meticolos, recutate dintre cele ce depășesc pragul conștiinței limpede, romanul *Pudră* este, îmi place să cred, o parabolă despre întâmplările post-thanatice. Avem versiuni diverse ale acestei meditații, mai ales în tradiția literară rusă (Arkadi și Boris Strugațki), dar și în cea americană (Faulkner, *Pe patul de moarte*, Marquez, povestirea despre supraviețuitorul din sicriu etc.). Toate acestea vin însă, cred, mai ales dinspre parabola plină de forță a lui Dostoievski despre Isus care revine pe pământ după secole de absență. Suntem în siajul Marelui Inchizitor, aici, iar aclimatizarea într-un decor fantasmatic și esențializat, în care cineva ar putea încerca să identifice Clujul, nu are de ce să înșele.

În proza Dorei Pavel trebuie să intri în costum de gală, ca la Operă, pentru că vocile te poartă în înalt, scenografia este rafinată, iar partitura te poate duce departe.

Blogland

Laszlo Alexandru

O revizuire a lui Manolescu

E păcat să fie trecute cu vederea evoluțiile de gândire ale personalităților noastre publice. Iată-l, de pildă, pe Nicolae Manolescu.

În 1994, pentru el ideea de polemică era inutilă, căci *“la sfârșitul bătăliei nu ne alegem de obicei cu convingeri noi, ci cu consacrarea unor convingeri vechi”*. De altfel, *“nici un polemist nu vrea să-l aducă pe adversar la ideile lui, ci să-l lichideze”*. Într-o polemică se etalează un spectacol de personalitate: *“Probează doar subiectivitatea iritată a polemicienilor, nu puterea lor de convingere”*. Trebuie să ne ferim de polemiciști, căci ei luptă în favoarea propriei lor imagini: *“De ei trebuie să ne fie frică, de exagerările, de minciunile, de violența subiectivității lor”* (vezi *România literară*, nr. 28/1994).

În 2010, polemica devine brusc interesantă și utilă, și pentru ea N. Manolescu își proclamă dreptul *“un cult”*, deoarece *“critica fără polemică nu se poate, nici polemica fără spirit critic. Premisa generală a oricărei polemici trebuie să fie respectul față de opinia celuilalt, cu alte cuvinte de acordul cordial”*. În comparație cu calitățile artistice ale pamfletarilor, polemiciștii par a fi mai presus, de această dată: *“Dacă pamfletarii, artiști fiind, înving așa zicând pe cont propriu, grație talentului, doar polemiciștii care respiră aerul timpului își impun punctul de vedere, grație exploatarea oportunităților”*. Ceea ce, odinioară, pe Manolescu îl înspăimânta, azi îl încântă, căci ne vorbește de *“plăcerea intelectuală pe care numai polemica ne-o procură”* (vezi *România literară*, nr. 2/2010).

Cum nu poate să placă ceea ce înfricoșează – decât dacă ești cam pervers –, trebuie să salutăm acest pas înainte făcut de Nicolae Manolescu, pe tema polemicii culturale.

Protecte

Citesc cu interes pledoaria (noua pledoarie) a lui Vladimir Tismăneanu, în favoarea cărții Martei Petreu despre “demonismul” și “extremismul” lui Mihail Sebastian. De data asta în revista 22. Care este o reluare – tradusă – a intervenției politologului american tocmai din *Times Literary Supplement*. Care constituia o sinteză a articolului scris de același Tismăneanu în *Evenimentul zilei*. Care concentra precedentă sa intervenție din revista *Orizont*. Ce sprinten e domnul politolog în exegeza literară! Un om mai superficial ar crede că d-sa se pretează la o adevărată campanie de sprijinire a Martei Petreu...

Dar cum o mână spală pe alta, iar ambele, obrazul, abia au trecut câteva ore de când același Vl. Tismăneanu a lansat, pe internet, o petiție în apărarea unui disident chinez și cine credeți că se năpustește cu semnătura pe vibrantul protest? Ați ghicit: scriitoarea Marta Petreu, de la Cluj. Am înțeles eu că internetul circula cu viteze amețitoare, dar orișicui. Cu ocazia asta se poate bifa și înălțătura premieră privind atragerea în zona activismului civic a unei autoare care, pînă atunci, își văzuse liniștită de propriul buletin. Mdeh, avantajele globalismului.

Întrucît se mai înghesuie și alte nume de răsunset să protesteze pe lista chinezească a lui Tismăneanu, se cuvine făcută o mică mențiune. Numele disidentului persecutat și arestat de

autoritățile comuniste este nu Xioabo, pentru care semnează ai noștri, ca brazii, ci Xiaobo. Nu de alta, dar mă gândesc ca nu cumva chinezii, înspăimîntați de protestul românașilor (fie ei și americani), să elibereze la repezeală pe altcineva.

Tichie de mărgăritar

Aflu că un juriu compus din Nicolae Manolescu, Dan Cristea și Adrian Popescu tocmai a răsplătit cu premiul ARIEL (Asociația Revistelor, Imprimeriilor și Editurilor Literare) atît de amplu contestata carte a Martei Petreu despre Mihail Sebastian.

Se pare că, la noi, instituția premiilor e destinată în ultima vreme să recompenseze falimentele cele mai spectaculoase. Dacă Sorin Lavric s-a văzut onorat la Academie, de ce nu și Marta Petreu la Ariel? (“Ariel” nu cumva era brand-ul unui detergent cu clăbuci care curăță tot-tot-tot? Pentru că atunci explicația e limpede.) Iar critici-etalon de pînă la 1989, Eugen Simion și Nicolae Manolescu, se află azi într-o acerbă concurență legată de “cine-răstoarnă-mai-zgomotos-percepția-corectă-a-realității”. Aferim!

Sînt convins că dacă, peste vreo săptămînă sau două, Nicolae Manolescu va avea inițiativa unui protest public, pe internet, legat de – să zicem – organizarea unui spectacol de balet pe Lună, sub auspiciile UNESCO, printre primii aderenți pe bază de semnătură o vom găsi mai ales pe scriitoarea Marta Petreu, de la Cluj.

Căci, la noi, marile solidarități se nasc din micile cîrdășii.

(P.S. Este așteptat cu drag și Volodea Tismăneanu să consemneze premiul-cu-clăbuci, pe rînd, în *New York Times*, în *Washington Post* și în buletinul oficial al Casei Albe.)

“Dovada...! Dovada...!”

Nu știu de ce îmi mai sună în urechi vocea ascuțită, din “creier”, a țoapei dictatorului, în cadrul procesului-operetă de la 25 dec. 1989. Un procuror mai năruș, înainte de a-i trimite pe amîndoi în fața plutonului de execuție, îi scuturase interogativ în legătură cu lungimea și lățimea conturilor din Elveția, de turnate din banii poporului muncitor. Iar Elena, cu cocul strîmb și nasul ascuțit, urlase (pentru prima dată scoasă din fire): *“Dovada...! Dovada...!”*.

Citesc în numărul 3/5 februarie 2010 al *României literare* despre nivelul la care se poartă polemica dintre Marta Petreu și criticii ei. Autoarea monografiei denigratoare despre Mihail Sebastian, în tentativa de-a se apăra împotriva evidențelor, alege să-și împoarte cu zoaie contestatarii. Așadar îi impută Ioanei Pârvulescu, în numărul precedent al publicației, că un anumit articol interbelic al lui M. Sebastian, pe care îl amintise comentatoarea din București, nici nu e reperabil: *“...aș vrea să îl citesc și eu, dacă există. Dar nu există: a fost inventat la minut de dna Pârvulescu”*. Sugestia privind rea-credința profesională a oponentei este evidentă.

Astăzi, însă, surprize-surprize: I. Pârvulescu produce *“dovada!”* și include în paginile *României literare* fotocopia paginii interbelice, cu semnătura lui Mihail Sebastian. Cititorul care nu e introdus în dedesubturile afacerii nu va mai pricepe nimic. Cine are dreptate? Cine minte?

Nimeni și toată lumea. În realitate, fotocopia produsă de I. Pârvulescu provine din partea finală a studiului amplu al lui M. Sebastian, *“Cuvîntul”, de la 4 noiembrie 1924 pînă astăzi*, tipărit în ziarul *Cuvîntul* de luni, 6 noiembrie 1933, p. 3-10. Studiul – atît de extins – era segmentat în mai multe fragmente, fiecare cu un subtitlu. Ceea ce I.P. credea a fi un *articol*, de fapt era un *pasaj* dintr-un articol, iar *titlul* era, în realitate, un *subtitlu*. Eroarea ei, totuși, nu era de esență, ci doar de aparență. Nu de rea-credință, ci de neatenție.

Pe de altă parte, Marta Petreu, familiarizată cu publicistica interbelică a lui Mihail Sebastian, surprindea neglijența contestatarii sale și, tendențios, împlînta mai adînc cuțitul în rană. În loc s-o acuze (legitim) de neatenție, îi reproșa (ilegitim) falsificarea. Cu un drum, muta – prin vehemența prefabricată a reproșului exagerat – atenția publicului de la cartea ei, falsă de la început pînă la sfîrșit, la persoana preopinentei.

Violenții polemice balcanice...

Arta care înfrumusețează

Mai zilele trecute se anunța că Institutul Internațional pentru Crima Politică din Germania a pus în scenă o piesă de teatru despre cuplul dictatorial român, așa cum era el în fața judecății, la 25 decembrie 1989. S-au interpretat și cîteva spectacole, atît în Occident, cît și la Teatrul Odeon din București. Nu știm cu ce succes.

Fapt este că a intervenit beizadeaua Valentin, solicitînd suspendarea spectacolului, în virtutea împrejurării că el însuși a devenit, cu patalama de la OSIM, proprietar al “brand”-ului Ceaușescu. Fără acordul lui, nici țuică, nici slănină, nici odă lui Vodă, nici streptomycină cu un nume atît de hulit nu mai pot fi puse în circulație.

Ce-i drept, părinții și bunicii generației mele, cînd își vărsau oful pe cineva, recurgeau la serviciile dictatorului sovietic, cu un brand mai înspăimîntător și – încă – nerevendicat oficial (*“futu-te Stalin!”*). Dar trebuie spus, cu multă hotărîre, că deși numele Ceaușescu are cam multe silabe, inventivitatea lexicală a poporului nu trebuie minimalizată. Ar fi inuman ca nepoții noștri să dea fuga la beizadeaua Valentin, pentru aprobare, de cîte ori vor vrea să-l nemurească pe tătinele său, în cadrul scînteierilor de ranchiună populară. La această nouă expropriere samavolnică a bunului obștesc nu putem asista cu pasivitate.

Unde mai pui că, în pozele de la spectacolul teatral, reproduse prin ziare, Elena Ceaușescu de pe scenă avea o figură aproape normală, aproape umană, fără acea inconfundabilă patină de maimuță isterică, din viața de zi cu zi. Iar după lăsarea cortinei, aș putea să pariez că regizorul nu-i așteaptă pe interpreții duetului final, prin culise, cu mitraliera. Că doar nu sîntem în tragedia greacă antică, unde actorul era substituit la sfîrșit de un sclav, care era într-adevăr ucis.

E totuși ciudat ce gusturi artistice selective are Valentin C., care s-a zbatut ani în șir prin instanțe, ca să pună gheara pe niște tablouri de valoare, în schimb vrea să blocheze virtuțile genuine ale teatrului contemporan. În numele sacrosanct al Esteticii, să spunem un NU hotărît celui ce împiedică readucerea la viață, prin artă, a unui criminal bilbit.

Benczédi Kovács Abebe

(soap opera minorităților)

Mihály Lakatos

Cu Mihály Lakatos (n. Odorheiu-Secuiesc, la 11 februarie 1964) reluăm dialogul nostru literar TRAFORD în 2010. Autorul, cu temeinice studii filologice – de literatură maghiară și franceză – la Cluj-Napoca și Szeged, aparține generației de scriitori maghiari afirmați în anii '80 - '90 ai secolului trecut. Actualmente, căsătorit, tată a trei copii, trăiește cu familia la Budapesta. Membru fondator al grupării de scriitori denumită Serény Múmia (Mumia Sprintenă), fondată în 1990. Dintre volumele sale amintim: *Előjáték* (Preludiu, nuvele 1995), *A ribanc* (Prostituata, 1999), *Vizit a gömb üloldalán* (Vizită pe partea cealaltă a globului, piese de teatru, 2002), *Etimo apó csodálatos meséi* (Poveștile minunate ale moșului Etimo, basme, 2002). Semnează traducerea romanului Ioan Groșan: *Vaslui megye a NATO-ra gyűr* (Județul Vaslui în NATO, 2009) *M-érték Kiadó*, Budapesta. A mai tradus din Mircea Martin, Gheorghe Schwartz, Filip Florian, Mircea Horia Simionescu, Norman Manea, Mircea Nedelciu ș.a.

1. Când cu patru decenii în urmă într-o noapte vijelioasă a venit pe lume și cel de-al patrulea copil, maică-sa s-a bucurat doar cu jumătate de inimă. Taică-său, dimpotrivă, cu toată inima, căci nu știa că nu el e tatăl. L-a rugat pe doctor să-l lase să-și arunce o privire asupra noului născut, înainte de-a se întoarce la copiii rămași acasă, după schimbul de gardă de la miezul nopții. „Soră, să mergem la lumină, căci cred că nu văd bine!” „Domnule, lumină mai mare ca asta nu-i nici într-un magazin!” „Atunci, dacă așa stau lucrurile, văd totuși bine, și acest copil e negru.” „Așa e.” „Și e al meu...” „Așa cum spuneți.” „După dumneavoastră asta e normal?” „Despre asta, domnule, nu am nicio părere.” „Bună treabă. Spuneți-i curvei ăleia borâte că m-am dus să mă dezmetă și ajung acasă doar peste vreo câteva zile, nebărbierit, duhnind a băutură, încercănat, cu ochii stinși, palid...” „Cred că sunt suficiente atâtea atribute, domnule.” Muzică.

2. Rezumatul părții precedente: familiei Benczédi Kovács i se naște un copil. Negru. Tatăl pleacă să se dezmetă. Muzică. Benczédi Kovács Aladár hoinărește prin preajma spitalului. Din când în când i se aude în noapte strigătul de mânie. Digeră cu greu faptul că familia i-a devenit pepită. Doctorul îl cheamă înăuntru și-i explică. Cum că asta nu e un lucru extraordinar, în decurs de o sută de ani se poate întâmpla așa ceva unei jumătăți de duzină de oameni. Îndoiala trebuie să cadă asupra bunicilor, dacă nu care cumva au avut cândva relații cu africani. Bunicile sunt deja moarte. Doctorul dă din umeri: „Atunci n-avem ce face, nu vă mai bateți capul, iubiți-l, că e al dumneavoastră!” Tatăl se grăbește spre patul copilului și cu lacrimi în ochi spune: „Nu te supăra, Jessica, pentru o clipă mi s-a zdruncinat încrederea în tine.” Mama îl îmbrățișează printre lacrimi: „Înțeleg, Benczédi Kovács Aladár, în locul tău aș fi fost și eu suspicioasă. Dar acum, că totul s-a limpezit, să lăsăm ce-a fost și să păstrăm unitatea familiei.” Tatăl ia copilul din leagăn și-l bălângăne în înalt: „Dumnezeu te-a adus în familie, Benczédi Kovács Abebe!” Muzică.

3. Rezumatul părții precedente: Doctorul îi explică lui Benczédi Kovács Aladár că ceea ce i s-a întâmplat e un lucru banal. Părinții se împacă. Tatăl îi recunoaște fiului său numele de Benczédi Kovács Abebe. Muzică. Cei trei fii au crescut. Înainte de a opta pentru o carieră profesională, tatăl îi cheamă la el: Fii mei, puterea familiei Benczédi Kovács a constat întotdeauna în coeziunea ei. Din tinerețe am început să construiesc ceva. Și voi trebuie să continuați.” Fii au fost de

acord și a doua zi s-au pus pe construit. Dintre ei, doi, Bred și Aladár au continuat meșteșugul tatălui și au devenit ajutoari de zidar necalificați. Benczédi Kovács Abebe a început imediat să plângă, atunci când taică-său l-a trimis pe schele. „Amețesc, am rău de înălțime.” Benczédi Kovács Aladár, care tocmai punea apă în mortar, a rămas perplex. S-a uitat șocat la nevrednicul succes. „Ți-e frică?” „Mi-e frică.” „Unui Benczédi Kovács nu poate să-i fie frică.” Plângând, fiul a luat-o la goană. Maică-sa i-a mângâiat îndelung capul creț privind în depărtare. Muzică.

4. Rezumatul părții precedente: Din pricina opțiunii de carieră profesională izbucnesc problemele de familie. Bătălia dramatică se dă între tată și fiu. Mama e precum cafeaua în râșniță: se macină. Muzică. Părinții sunt în pat și în liniște. Mama vorbește prima: „Benczédi Kovács Aladár, nu e bine să faci diferență între fiii tăi.” „Abebe nu e fiul meu.” „Atunci adu-ți aminte ce-a spus doctorul.” Fățâieli, scărpinături. „Nu te supăra, pentru o clipă am șovăit. Promit să nu se mai întâmple.” Mama se cuibărește cu lacrimi în ochi la pieptul tatălui, care-i păsos, dar nu se vede de pijamaua încheiată până la bărbie. În timpul săptămânii familia ia micul dejun la șapte. Jessica se trezește prima și înainte de spălatul pe dinți, sau în locul lui, pregătește bărbaiților micul dejun. Pe când Benczédi Kovács Aladár apare în ușă, cu părul zburlit, pijamaua atârând, scărpinându-și coaiele, băieții stau deja la masă. Bred și Aladár beau lapte, Abebe cacao. „Tu ce bei?” – întreabă maică-sa și se uită șocată la soț. Liniște. Atmosferă tensionată și vezică gata să plesnească. (Ultima, în ce-l privește pe tată.) „Cacao” – scâncește într-un final. Mama începe timid să zâmbescă. Abebe rânjește mulțumit. Ceilalți doi sunt albi ca laptele. Muzică.

5. Rezumatul părții precedente: Înainte de a i se umple capul lui Benczédi Kovács Aladár cu stereotipuri rasiale, Jessica intervine. Micul dejun e cu happy end. Muzică. Se ivesc zorile. Asta e dimineața tăierii porcului. Benczédi Kovács Aladár cu cei doi fii mai mari scoate animalul din cotet. De la fereastră Abebe se uită la ei. Mama stă lângă el și-i mângâie capul. „Nu te uita acolo, dragule, nu e o privilegiu potrivită pentru unul de șaisprezece ani. Așteaptă friptura de fudului. Acum am să duc vasul pentru sânge.” Porcul începe să urle, apoi brusc îi scutură jos de pe el pe bărbaiți și, cu ochii scăldați în sânge, aleargă de jur împrejur prin curte. Mama, vasul pentru sânge și băieții pe gard, tatăl, cu câțiva centimetri înaintea porcului.

Benczédi Kovács Abebe sare afară pe fereastră, iar în mână-i sclipește un cuțit. Din fugă se aruncă asupra porcului și cu mișcări dibace îl înjunghie în inimă. Horcăind, animalul se prăbușește. Tăcere stupefiată. Abebe șterge sângele de pe cuțit și merge la tatăl lui ghemuit lângă ușorii porții. „Și din asta poți vedea: sunt fiul tău!” și înfige scula în ușorul porții. Muzică.

6. Rezumatul părții precedente: Dispută între părinți în ceea ce privește statutul copiilor. La tăierea porcului de a doua zi, Abebe salvează viața părinților și a fraților săi. Cuțit în ușorul porții. Muzică. Tatăl bea în crâșmă cu amicii. „... și zboară țâncul ca bolovanul și înjunghie porcul. Nici nu zice mâc, și e gata.” Fluierături apreciative. „Degeaba, sângele lui taică-său...” Amicii schimbă priviri între ei. În timpul acesta mama lucrează acasă, face aluat cu cartofi pentru bărbaiții ce vin acasă istoviți de la muncă. Cineva apasă soneria de la poartă. Mama deschide poarta. „Bună. Mă recunoști?” Mama se ia de cap. „Dispari de aici, nu vreau să te văd!” „Demult nu venit aici Benczédi Jessica, eu nu vreau rău la tine...” „Pleacă, înainte să te vadă cineva!” „Nu, aici rămâne și vorbit soț...” „Bine, ce vrei?” „Lovele.” „Asta n-am, dar primești ceva porcării.” „Și aia e bine.” „Intră, repede.” Peste zece minute, străinul se îndepărtează cu o bucată de slănină și cu chipul satisfăcut. La celălalt capăt al străzii apare Benczédi Kovács Aladár. Mama încearcă să facă o figură indiferentă. „Femeie, mi-am dat seama de ceva” – spune bărbatul și se așează. Femeia e tensionată. „De ce...?” „Abebe trebuie să se facă măcelar. Se pricepe și poate și trăi din asta...” Mama îl îmbrățișează surâzând: „Degeaba, știam eu că ești om bun, Benczédi Kovács Aladár. Muzică.

7. Rezumatul părții precedente: În cărciumă se schimbă priviri pe lângă Benczédi Kovács Aladár. Sosește un vizitator necunoscut. Tatăl hotărăște ca Abebe să fie măcelar. Muzică. Benczédi Kovács Abebe hotărăște că nu va fi măcelar. Tatăl convoacă consiliul de familie. Înainte se bărbierește și se dă cu paciuli. „Trebuie să decidem într-o problemă importantă” – spune capul familiei și se așează în capul mesei. „Despre ce?” – întreabă nerăbdător Bred, care are întâlnire peste o jumătate de oră. „Despre asta, dacă Abebe va fi măcelar sau nu?” „Să ne străduim!” „Benczédi Kovács Abebe, te întreb: vrei să fii măcelar sau nu? Dacă da, spune acuma, dacă nu, taci...” „Tată – intervine Aladár junior – aia-i altă treabă...” „Nu întrerupe! Să auzim, Abebe!” „Nu vreau.” Bred nerăbdător: „Atunci ce pula mea vrei să fii?” Tatăl sare în picioare și-l pocnește pe Bred. Din nasul lui Bred țâșnește sângele. „Vezi ce-ai făcut? Acum am și eu pielea colorată. Plânset. Strigăte, mama plânge. Muzică.

8. Rezumatul părții precedente: Benczédi Kovács Aladár convoacă consiliul de familie. Abebe nu vrea să fie măcelar. Bred operează cu cuvinte urâte, taică-său îl lovește. Curge sânge. Bred plâns. Muzică. Atmosfera familială se îngreunează cu năvala unui ciocan pneumatic pe palma din ziua precedentă. Dimineața, mama deschide, cu inima strânsă, ușa la camera băieților. Un pat este gol. La micul dejun stau patru la masă, toți mănâncă pâine cu margarină și beau ceai. „Oare Brad ce mănâncă?” – oftează mama. Vârșnicul

Benczédi Kovács Aladár își macină între dinți micul dejun plin de calorii. „Nu-i voie să vă faceți rău unul altuia – spune după o vreme. – Familia Benczédi Kovács a fost unită mereu.” „Nici nu noi ne facem rău unul altuia, ci tu nouă!” – se uită la el fiul mai vârstnic, Aladár. „Dacă mi te împotrivesți, asta nu înseamnă unitate” – se răs-tește taică-său. Abebe se holbează întunecat la ceașca cu ceai. „Bred nu mă iubește!” „Da’ de unde – zice mama, - în această casă toată lumea iubește pe toată lumea!” „Mamă – își lipește mâna Benczédi Kovács Abebe – nu doar pielea, ci și inima îți sunt albe.” Părinții se uită unul la altul. Patru bucăți, devin confuze. Pe nesimțite, Aladár junior se întinde spre stomacul lui. Abebe sare de pe scaun, Benczédi Kovács Aladár se uită aspru la el: „Abebe, ăsta nu e dormitor, ci bucătărie! Aici întotdeauna primul care se ridică este capul familiei!” Fără vorbe, Abebe se așează înapoi. „Unde sfinte te-ai pornit?” – zise mă-sa. „La școală. Așa am hotărât să-mi iau bacalaureatul, apoi mă duc la facultate.” Tatăl rămâne cu gura căscată. Nici ceilalți nu mai primesc aer. Muzică.

9.

Rezumatul părții precedente: La micul dejun tatăl arată cât de importantă este unitatea familiei. Abebe anunță că inima mamei este albă și merge la facultate. Guri căscate. Muzică. Nouă zi, cina de ieri, familie dezbinată. În fiecare zi se pune masa pentru Bred. Chiar și atunci când nu e nimic de mâncare. De afară se aude lătrat: tatăl a dat drumul lui Rongyos (Zdrențărosul). Doar câinele sătul poate fi ținut în lanț. Mama și cei doi membri albi ai familiei stau la masă. Astăzi familia are la cină dovleac. Benczédi Kovács Abebe tocește în cameră. Benczédi Kovács Aladár e descumpănit. În ochii lui Ali se cuibărește invidia. Notele lui Abebe se îmbunătățesc în mod îngrijorător. „Asta mie nu-mi place Benczédi Kovács Jessica...” spune stăpânul casei și imediat se îneacă cu o coajă de sămbure. „Ce nu-ți place, dragul meu soț?” – întreabă Jessica, care e neobișnuit de agitată azi. „Puștiul ăsta vrea să se tragă din rând...” „Din care rând?! Cel alcătuit din tine și Ali?! Păi aici am ajuns deja?! Doi oameni fac un rând? Lasă-l să învețe! Întotdeauna am spus: cine are două mâini bătătorite, să muncească, cine are cap, să învețe!” Din pricina indignării, lui Benczédi Kovács Aladár îi alunecă pe gât o sămânță întregă de dovleac prăjit. „Tu... tu... - înecându-se - animalule! Știi tu ce-ți aduce ție hrana cea de toate zilele?! Astea... astea două bătătorite!” „Sigur, dar mai ales damigeana!” Tuse. În clipa următoare Ali își bate tatăl pe spate, iar acesta nevasta. Muzică.

Traducere din limba maghiară
de Adela Iancu

proza

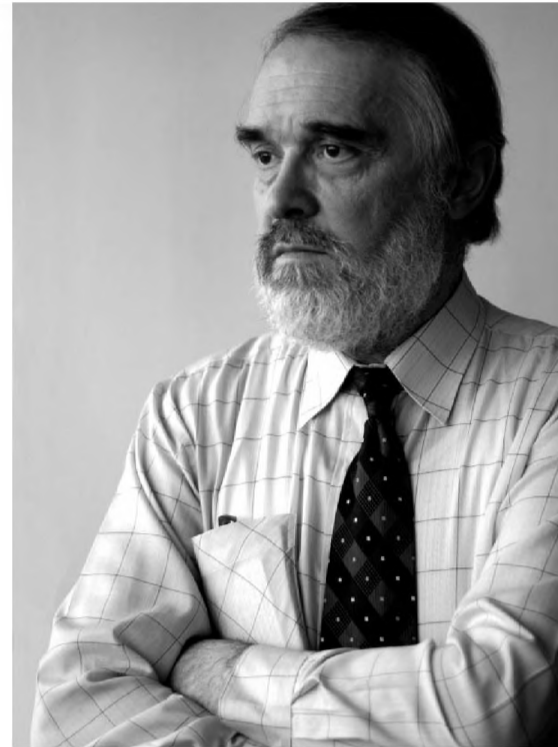
Costel de la Ploiești

Adrian Grănescu

Luni dimineața, după ce-abia a trecut Duminica Orbului, mă plimb cu prietenul Costel, la Ploiești, într-o gară... „*Acei care cred numai în bani nu sunt prea cinștiți*” – scrie-ntr-o „cercevea” sub sticlă, aforism, la crîșmă... După nenumărați ani de așteptare, certitudini și nehotăriri, Costel și-a publicat opera lui, carte amplă, despre Caragiale... M-a invitat, martor, la lansare. Oricum, eu sunt liber o vreme, mi-a fost ușor să mă urnesc, n-am „obligații”, de la teatru am fost dat afară pentru purtare necuviincioasă fiindcă am spus (imediat după terminarea revoluției, în „comitet”) că oamenii se-mpart în două: oameni de teatru și oameni de bine. Costel mi-arată gara și podul rulant, turnanta de la depou unde se-ntorc (ca la Ploiești) locomotivele, cu fața spre spate...

Luni dimineața, după ce abia a trecut Duminica Orbului, mă plimb cu prietenul Costel, la Ploiești, într-o gară... „*Omul cînd pierde cîstea n-are ce să mai piarză*” – scrie-ntr-o „cercevea” sub sticlă, aforism, la crîșmă... Stăm la terasă-n gară, bem bere rece și scriem cărți poștale, eu dictez, gîndesc (am idei), caut cuvinte potrivite, dictez, Costel cu stiloul său fermecat, așterne rînduri caligrafice, negre linii subțiri, are cerneală, specială, din China. Trimitem prietenilor din studenție, scriitori, cărți poștale, privim spre podul rulant, turnanta de la depou unde se-ntorc (ca la Ploiești) locomotivele, cu fața spre spate.

Luni dimineața, după ce-abia a trecut Duminica Orbului, mă plimb cu prietenul Costel, la Ploiești, într-o gară... „*Chelțitorul la tinerete este cerșetor la bătrînețe*” – scrie-ntr-o „cercevea” sub sticlă, aforism, la crîșmă... Nici vorbă să gîndim la ce va fi de-acu-nainte-n țară, nici vorbă, bem bere rece, ni-e gîndul la Caragiale, scriem cărți poștale la prieteni scriitori, citim aforisme, descoperim și descifrăm etimologii. Fiul său ne cîntă la violoncel *Kol Nidrei*, o tristă melodie numai bună pentru o înmormîntare – triști surîdem, fără viitor, privim spre podul rulant, turnanta de la depou unde se-ntorc (ca la Ploiești) locomotivele, cu fața spre spate.



Adrian Grănescu

foto Ștefan Socaciu

Luni dimineața, după ce abia a trecut Duminica Orbului, mă plimb cu prietenul Costel, la Ploiești, într-o gară... „*Fericirea dă amici, nenorocirea îi încearcă*” – scrie-ntr-o „cercevea” sub sticlă, aforism, la crîșmă... Vremea frumoasă ne face mai optimiști, povestim despre planuri editoriale (o altă carte despre Nenea Iancu) eu despre-o nouă slujbă de bibliotecar, în care-mi pun nădejde... Am greșit, recunosc, am greșit jignind (majoritatea) cînd am spus că oamenii se-mpart în două: oameni de teatru și oameni de bine, promit solemn, nu voi mai face politică de niciun fel. Miroase-a floare de liliac întîrziată, dinspre Cîmpina adie vîntul... Fără nicio îndoială, lucrurile se vor schimba (în bine), ne spunem amîndoi, sperăm, privind spre podul rulant, turnanta unde se-ntorc (ca la Ploiești) locomotivele, cu fața spre spate...

Luni dimineața, după ce-abia a trecut Duminica Orbului, mă plimb cu prietenul Costel, la Ploiești, într-o gară... „*Binefacerea pusă rău este o faptă rea. (Omul bun nu face rău decît cînd se-mbogățește)*” – scrie-ntr-o „cercevea” sub sticlă, aforism, la crîșmă... Bem bere rece și-l venerăm pe Nenea Iancu, cărțile poștale tocmai le-a dus chelnerul la cutie, am vrea să ni se-alătore toți prietenii, azi scriitori împrăștiați prin țară, tristețea ne-a trecut (tristețea melodiei auzite te-nseninează...) ascultăm mai departe muzică citind aforismele lui Moise. Chiar Nenea Iancu se-apropie de noi venind din fum, ne recunoaște... Printre amabilități schimbate reciproc – are „ochi” doar pentru exeget – îl rugăm să ne dea un autograf... din păcate n-are la el (la crîșmă unde-i „responsabil”) nicio carte disponibilă, dar fericit, scoțînd de sub teighea, ne scrie cîteva rîndulețe („dedicate”) pe-o carte (auzi!) cu *Apropouri* de-a lui Cilibi Moise. Dispare în neant, noi nu știm cum să ne-mpărțim darul neașteptat, ne hotărîm că-n anii cu soț o va păstra unul din noi, în cei fără soț, celălalt, simplu de tot, conchidem privind spre podul rulant, turnanta de la depou, unde se-ntorc (ca la Ploiești) locomotivele, cu fața spre spate...

poezia

Robert Raul Jianu

Robert Raul Jianu (n. 1984, Novaci) este absolvent al Facultății de Științe Juridice și Administrative din cadrul Universității „Constantin Brâncoveanu”, Târgu-Jiu. Angajat al unui birou notarial din Tg. Jiu, consideră lectura și cinema-ul hobby-ul său major. În debutul, în paginile *Tribunei*, minimalist, biografist, cu un foarte atent controlat dozaj al patetismului, ne obligă să-l urmărim cu încredere mai departe. (Șt. M.)

Ofițerul din Vietkong povestește

*Uneori ne infiltram în Saigon
prin Laos ori prin Cambodgia
Călătoria putea să dureze
și-un an
Așa încât abia după vreo doi
am primit de la ea o scrisoare
pe care umezeala și mizeria
junglei o făcuseră de necitit
Era însă prima scrisoare
trimisă de ea
am stîns-o la piept plîngînd
și am sărutat-o*

Două frunze de coca pe oceanul înstelat

Sintem delfinii
mărilor virtuale
Aici omul încă
nu a harponat

Aici petele
de hidrocarburi
nu au întins
cuveturi

ale morții
Trăim în triburi
de-o necesară violență

Miguel

Miguel își plimbă
proteza de cauciuc
acționată bioelectric
peste mîna cu pete maronii
și pilozitate.
Chipul maur,
în oglindă,
surîde eclectic
gîndind ce părți
ar mai trebui amputate.
E toamnă.
E dimineată.
Hameiul a fost din nou infestat
Cu ciuperca din care extrag
acidul lisergic.
Încep rebeliuni.
Hamusul i-admonestat.
Se impun sancțiuni.
De data asta energic.
Miguel își privește,
admirativ,
ochiul de opal
cu ochiul drept,
sclipind de sănătate.
Chipul maur,
din oglindă,
surîde regal
gîndind ce părți
ar mai trebui amputate.

Zmeu verde

Mi-e silă cînd apar
în poze pe blogurile alea

Mi-e silă cînd mă filmează
cu mînuțe neîndemînatice

Vin din oraș

și-n dreapta drumului prăfos
deasupra gropilor
saltă mașinile de salubritate

pe cînd în stînga
pedalez acum fioros
ca un dragon de hîrtie

Collapsed in Love

Asemenea unui dragon
de Komodo
otrăvești aerul
pe care-l respirăm
apa pe care o bem
cuvintele pe care
mi le șoptești
la telefon

Gelozia ta azi/ elicopterele
-ncărcate cu napalm ieri
coborînd
cu indiferență tehnologică
peste jungle și orezării

Dovleci

Mîini mari și păroase și bătătorite
scosese, pînă spre noapte, cartofii
În luncă pămînt nisipos ocrotește
de zeci, de sute de ani, tuberculii

Ne hîrjoneam în treninguri
acoperite de scaieti
aproape la fel de perfecți
și de luminoși ca dovlecii

În porumbiște, sub înserarea
de periferie ideologică, iată-i
arzînd galben, carmin, portocaliu
ca niște cranii aztece



emoticon

Cocoloșiada

(Încheiere temporară)

Șerban Foarță

- Eu cred, ca în folclorul bogomilic, că pămîntul nostru a fost plat, ca o coală de hîrtie, ca o hartă. Numai că, supărându-se pe oameni, Dumnezeu îl va fi strâns în pumn, făcându-l ceea ce e azi: un cocoloș. Toate păcatele ni s-au ascuns, ca șerpilor, în innumerabilele pliuri ale acestui ghemotoc.

- Eu, dimpotrivă, cred că ghemotocul (de forma căruia e nu numai Pămîntul, dar și planeteii & *il sole e l'altre stelle*, i s-a impus lui Dumnezeu (în calitatea lui de demiurg) din motive economice precise: de drămuire, dacă vrei, a unui spațiu, totuși, limitat... Tot de sorginte bogomilică, de altfel, e și legenda după care Domnul a „furgăsit”, de la arici, virtuțile ghemotocirii!

- Cocoloșirea suprafeței, așadar, ar fi de ordin strict geometric, topologic; fără semnificație peccatologică, adică?!

- Firește; altfel, pentru ce, într-o cimilitură indigenă, Soarele (care, precăt bănuie, nu-l va fi supărat pre Dumnezeu) este, și el, un cocoloș: „Dintr-un cocoloș de unt/ Toate văile se ung”, - un ghemotoc, adică, de lumină ca unguent univer-

sal: oloi pe rana creațiunii...

P. S.

Emil Cioran consideră „risible” cuvîntul care desemnează, în *Kabbalah*, „restrîngerea” lui Dumnezeu: *tzintzoum*, - adică acceptarea magnanimă, de către Cel nelimitat, a unui spațiu (locativ) mai mic, pentru ca, în cămara, în atenansa, eventual, rămasă goală, să se instaleze Lumea noastră.

(În paranteză fie spus: acest „risible” nu-i o formă de criptoantisemitism, motivația-i fiind una de natură eufonică, iar nu mai mult.)

Nu știu dacă auzului ebraic *tzintzoum* îi „țiuie” ca *alui* nostru; dar dacă, în același scop, Atoatele s-ar face cocoloș, efectul comic ar fi unul sigur...

În română, bineînțeles, - în care *cocoloș* sau *gogoloi* (ca și *cvasisinonimul mototo*) sunt niște vocabule hilare, ca, îndeobște, orice termen ce presupune o reduplicare, de ordin onomatopeic, a uneia dintre silabe.

(Cum, oare, ar suna, să zicem, un... psalm fol-

cloric, ca acesta: „Fă-te, Doamne, gogoloi,/ Să avem un loc și noi;/ Fă-te, Doamne, mototo!,/ Să rămâie puțin gol;/ Fă-te, Doamne, cocoloș,/ Să intrăm și noi în coș...”?)

Pe lângă, însă, că e comic, cuvîntul *cocoloș* e sugestiv, are, adică, o *innere Form*, prin care se străvede obiectul denumit. - Cele trei *o-uri* succesive, sonuri prin excelență rondo, sunt, zice-s-ar, prin ele înseși, trei cocoloașe/gogoloaie/mototoluri. Efectul comic pare să survină din chiar acest exces de „pitoresc”

(Un caz *cvasi-identic*: *ghemotoc*, - cuvînt, în comparație cu *ghem*-ul, *derizoriu*.)

P. P. S.

Până la noi ordine, Domnul cu papion, de dedesubt, își ia adio de la Dvs.



Remember J.D. Salinger

Eternitatea lui J. D. Salinger și criza de mesaj a lui Barack Obama

Marius Jucan

Eternitatea a fost contractată de J. D. Salinger de timpuriu, atunci când dintr-un capriciu aparent bizar, scriitorul a întors spatele faimei, și și-a transferat renumele literar în titlul unei proprietăți private, hașurându-și viața cu pasiunea unei fantome. Salinger a lustruit cu răbdare benedictină tăcerea existenței sale post-alectorale într-o taină hagiografică, ridicând în buncărul izolării sale un altar de sfânt literar, și interzicând, desigur, orice intruziune mediatică

De veghe în lanul de secară, O zi perfectă pentru peștele banană, Pentru Esmé cu dragoste și abjecție, etc., „hit-uri” ale realismului simbolic și atitudinii anti-orice, au combinat transparența și ambiguitatea, devenind proza șic și șoc pentru generații de-a rândul, atât pentru rafinații dezabuzăți ori ignoranții entuziaști ai artei ficțiunii, oferind, democratic, tuturor satisfacție. Critici ai consumerismului, sociologi ai identității post-belice, educatori ai inadecvării juvenile, terapeuți ai anxietății schizofrene, cercetători ai moștenirii lui Mark Twain și Ernest Hemingway, pacifiști practicanți și milioane de cititori de pretutindeni au căzut de acord, cu toții, în privința valorii excepționale a literaturii lui Salinger. Și sunt de acord, în continuare.

Ceea ce demonstrează că eternitatea antumă a lui J. D. Salinger nu a fost doar crudă (prin tăcerea ei ascetică) cu fanii autorului, ci și benefică lor. În mod asemănător cu tehnicile din unele povestiri zen, în care, pentru atingerea stării de satori se recurge la o palmă, două, pentru

a gusta puritatea realului, lovitura vidului elocvent din scrierile lui Salinger a permis iubitorilor creației sale să respire prin gradul zero al scriiturii tămăia capodoperei în vremuri lipsite de transcendență. Și să creadă, cel puțin pentru o vreme, că au fost mântuiți de real prin frumusețe.

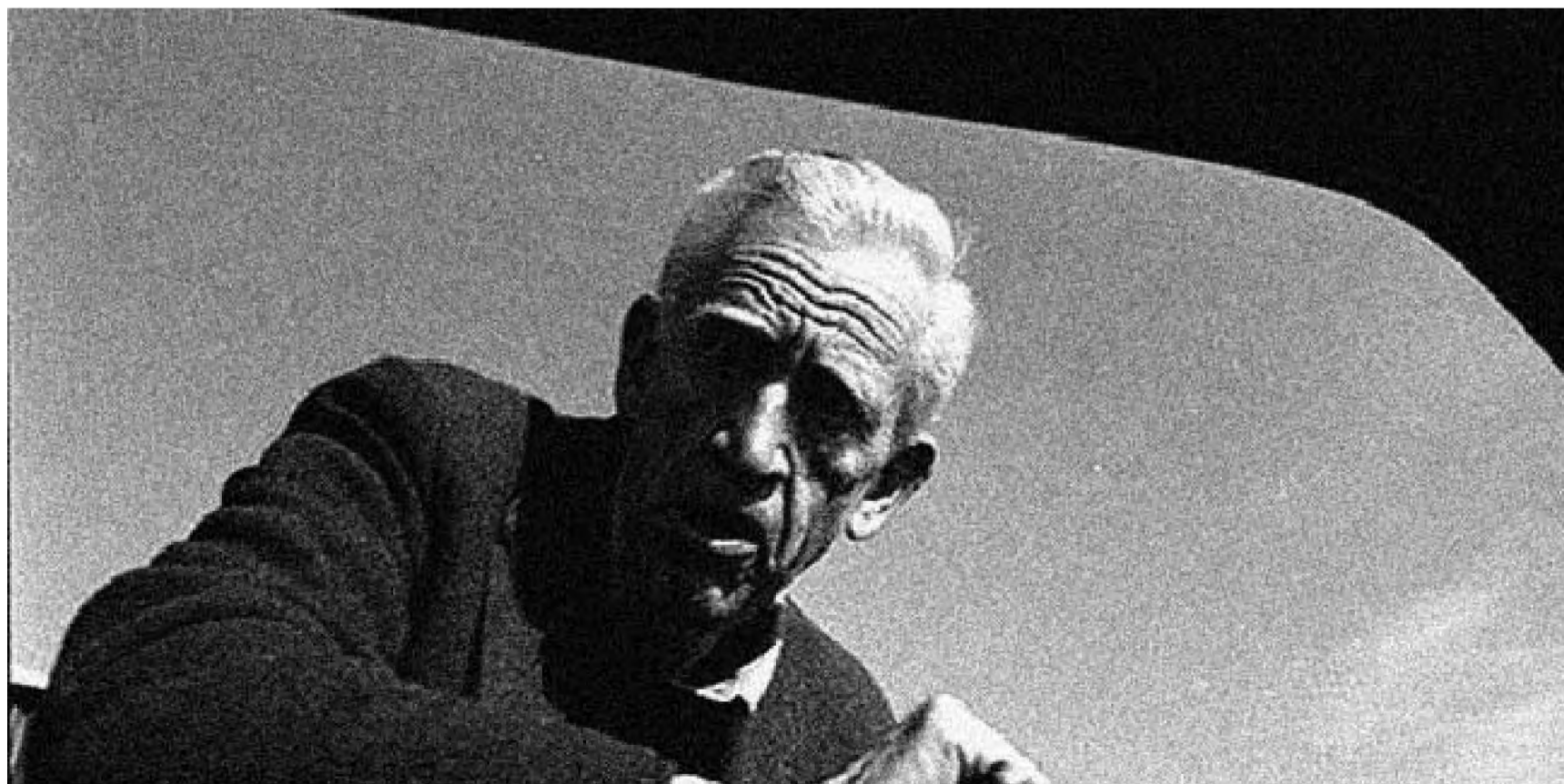
Spre deosebire de steaua scriitorului auto-eternizat, tribuna președintelui Obama nu este un loc nici ferit, nici confortabil pentru eroul american, salingerian sau nu, cu atât mai puțin pentru actualul și dinamicul președinte american. Candidatul speranței și schimbării devenit al patruzeci și patrulea președinte american este obligat să înfrunte procentele neiertătoare ale primului an de guvernare. Doar 48,7% din americani îi aprobă politica; 46,3% cred că America merge pe un drum greșit.

După pierderea unui loc strategic de senator în Massachussets, deținut de Partidul Democrat din 1952, criza de comunicare a guvernării Obama este un fapt. Sfârșitul războiului în Irak, visul asigurării medicale, culpa încălzirii globale, pata morală a închisorii de la Guantánamo Bay, cântăresc mult mai greu, ori, paradoxal, mult prea puțin în comparație cu realitățile din 2010.

Discursul prezidențial al încrederii ce urmărea acum un an „unitatea scopului împotriva conflictului și discordiei”, nu mai are decât un ecou vag printre milioanele de aderenți. Lupta președintelui cu hidra crizei inspiră mai degrabă compasiune, scrie *Der Spiegel* (20 Ianuar, 2010). Obama trebuie să se comporte ca un președinte,

nu ca un legislator, consiliază gratis *Newsweek* (January, 28, 2010). Obama încearcă să se dovedească același, cel dinainte de guvernare, dar va reuși oare, se întreabă *International Herald Tribune* (January, 28, 2010). Toate drumurile și căile deschise de către Obama trebuie confirmate acum, avertizează Jean Marie Colombani în *El Pais* (28 de enero, 2010). Șomajul, datoria publică, relațiile cu Europa, Rusia, China au devenit complicații cotidiene. Semnale tot mai consistente îl arată pe președinte înclinat spre un etos socialist, atunci când definde etica marilor bănci, deși încă sensibil la impulsuri liberale, în cazul salvării afacerilor mici (*small business*). Președintele, care „pare a conduce Institutul Brookings și nu Statele Unite” (*Newsweek*, February, 1, 2010) și-a încheiat discursul despre starea națiunii cu neașteptata aserțiune că „nu pleacă” (în munți, sau după original, „pe dealuri”). Imprevizibila remarcă, a cărei țintă aparentă era să fortifice încrederea audienței, a spus probabil altceva. Anume că președintele are nevoie de un nou început.

Tăcerea obstinată a distinsului pustnic stilist și relansarea posibilă a omului-simbol al Americii vorbesc aproape la fel despre grandoaarea, iluziile și suferințele unei țări ce nu dorește, în pofida riscurilor, să-și abandoneze tinerețea.



Ipostazele tăcerii

Andrei Mocuța

Tăcerea scriiturii

În haosul formelor, în deșertul cuvintelor, scriitori precum Valéry, Gide și Montherland și-au închipuit că vor ajunge la un obiect complet lipsit de istorie și că vor găsi prospețimea unei stări noi a limbajului. Beletistica („les belles lettres”) amenință orice limbaj care nu este întru totul întemeiat pe cuvântul social. Fugind tot mai departe de o sintaxă a dezordinii, dezintegrarea limbajului nu poate duce decât la o *tăcere a scriiturii*.¹

Pentru anumiți scriitori, limbajul, principală și ultimă ieșire din mitul literar, recompune ceea ce pretindea să evite în primul rând: nu există scriitură care să rămână revoluționară și orice tăcere a formei nu se poate debarasa de impostură decât printr-un *mutism complet*. Mallarmé exprimă perfect acest episod fragil al istoriei, în care limbajul literar nu se menține decât pentru a-și exprima mai bine necesitatea de a muri. Este o formă de artă care are structura unei sinucideri. În ea, *tăcerea* este un timp poetic omogen care înțepenește cuvântul între două straturi și-l face să explodeze nu atât ca fragment al unei criptograme, cât ca o lumină, un vid, oucidere, o libertate.

„Limbajul mallarmean este Orfeu care nu-și poate salva ființa iubită decât renunțând la ea și care aruncă totuși o privire înapoi.”² Și pentru că tot l-am pomenit pe Orfeu, în cartea sa, *Sfâșierea lui Orfeu*, Ihab Hassan încearcă să îl plaseze pe Salinger în *tradiția literară a tăcuților*, care îi include pe Sade, pe dadaști, pe suprarealiști și scriitori precum Hemingway, Kafka, Camus și Beckett. Iată un fragment:

„Scriitorul din spatele lui Buddy, însuși Salinger, devine treptat la fel de tăcut precum cititorul ideal. La început, tăcerea e metaforică, atât de îndrăgite limbuții și digresiuni se deformează, limbajul autodistrugându-se în efortul de a se elibera de kitsch și sentimentalism. Pentru ca la final, Salinger să înceteze să mai publice. Poate fi aceasta vreo formă de refuz sacru?”³

Acest tip de *spunere transparentă*⁴ a fost inaugurat în anul 1942 de romanul *Străinul*, unde Camus împlinește un stil al absenței care este aproape o absență ideală a stilului. Scriitura se reduce atunci la un fel de mod negativ în care caracterele sociale sau mitice ale limbajului se anihilează în profitul unei stări neutre și inerte a formei.

„Grupul tăcuților”

Literalmente (dar și, forțând puțin, *literamente*), Salinger a fost mai mereu o absență decât o prezență. Scriitorul Ron Rosenbaum explică, în articolul său *The Catcher in the Driveway*⁵, noțiunea bizară de „Grup al tăcuților” (*Party of Silence*), o minoritate puternică formată din patru scriitori americani: J. D. Salinger, Thomas Pynchon, William Wharton și Don DeLillo. *Tăcerea* lor variază de la a *publica dar a nu apărea deloc în public* (Pynchon), la a *publica sub un pseudonim pentru a evita publicitatea* (Wharton), la a *publica dar a fi rușinos în public* (DeLillo) și la a *scrie dar a nu publica* (Salinger). Motivele celui din urmă sunt multiple:

„Găsesc o pace extraordinară în a nu publica. E pașnic. E calm. Publicarea e o invazie a intimității mele. Îmi place să scriu. Iubesc să scriu. Dar

o fac doar pentru mine și plăcerea mea.”, sau „Am scris povestirile cu mult timp în urmă și nu am avut nicio intenție să le public. Am vrut ca ele să moară de o moarte perfect naturală.”

Oricât de original ar părea acest *Party of Silence*, el nu reprezintă decât *expresia unui anumit grad de reticentă* dacă e pus față în față cu „tăcerea arzătoare” a lui Nikolai Gogol; probabil cel mai sfâșietor caz din istoria literaturii. Gogol a azvârlit în flăcări manuscrisul operei sale *Suflete moarte*, ca rezultat al unei căderi nervoase.

Cât îl privește pe Salinger, el este confruntat cu o tăcere a cărei putere este cea mai irezistibilă: *tăcerea intenționată* ca etapă a unei renunțări spirituale și numită „tăcere distinsă”.⁶ Totul a început atunci când a adoptat influențe hindu-budiste. A devenit un susținător înflăcărat al *Învățăturilor lui Sri Ramakrishna*, un studiu despre misticismul hindus, tradus în limba engleză de Swami Nikhilananda și Joseph Campbell.

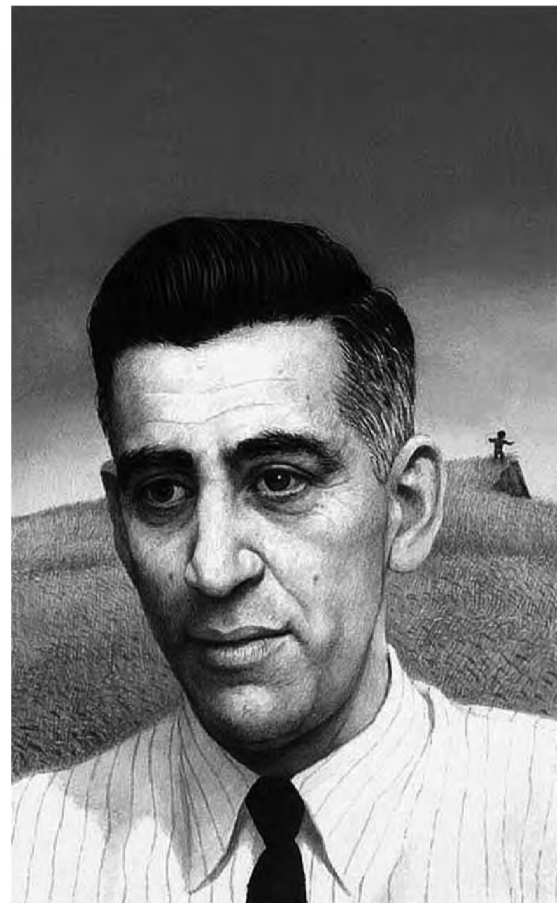
Tăcerea distinsă

Învățăturile lui Swami Vivekananda și Sri Ramakrishna, care i-au deschis ochii înspre modul alternativ de viață (*existența cea dreaptă* ca ființă umană și *exprimarea cea dreaptă* ca artist; ba chiar mai mult, Salinger este printre puținii scriitori moderni a cărui *viață și artă* se completează atât de bine încât una pare prelungirea celeilalte), pledează pentru organizarea tuturor vocațiilor umane în jurul unui singur scop divin principal. De fapt, atât Sri Ramakrishna, cât și discipolul său cel mai talentat, Swami Vivekananda, au arătat cum prin *renunțarea* la fructele activității umane și prin devotarea vieții unei singure activități *distinse* – iar acea activitate să fie propria viață – nu va mai exista separare între *existența cea dreaptă* și *exprimarea cea dreaptă*.

Ar exista zvonuri că, în scrierile sale, Salinger își folosește personajele drept purtători de cuvânt care să propovăduiască despre experiențele sale religioase, meșteșugite foarte bine, bineînțeles, într-un discurs ficțional. Se pare că el nu e mulțumit cu zugrăvirea unui realism social în povestirile sale. Probabil că încearcă, prin ficțiune, să comunice epifanii, realitatea profundă a personajelor, experiențele cele mai revelatoare. Renunță la nervozitatea și cinismul din romanul *De veghe în lanul de secară* ce l-a consacrat ca scriitor și își întoarce fața de la satira socială de dragul sondării sufletului și a realității spirituale. Devine din ce în ce mai conștient că, atacând relele unui sistem social, ficțiunii îi este imposibil să mai problematizeze cu ideea de *existență dreaptă*.

Criticii nu se dezmint, totuși, și cataloghează povestirea *Franny* drept una din cele mai devastatoare satire scrise despre o lume plină de îndocri-nați dornici să își etaleze erudiția lor și nu despre pelerini în căutarea căii celei drepte.⁷ Un motiv pentru care *Franny* este o satiră neobișnuit de bine cumpănită e faptul că Franny pare la fel de absorbită de rugăciunea inimii precum e iubitul ei Lane de propriul lui eseu despre Flaubert. Ea este la fel de neatentă la remarcile lui pe cât Lane este la ale ei, deși Franny regretă vizibil mai mult că i-a retezat discursul pentru a-i cere măslina decât regretă el că a întrerupt-o pentru a-i subtiliza pachetul de unt.

Apoi, Salinger mută decorul din metropola suprapopulată într-un topos coconic al narcisistului casnic. Odată cu această transformare, jargo-



nul și limbajul hiperexpresiv și hiperconsumist al lui Holden Caulfield se diluează într-un abia perceptibil ecou solipsistic: de la interminabilele monologuri ale lui Buddy, la scrisorile confesive ale lui Seymour, și la sfaturile duhovnicești ale lui Zooey către Franny. Astfel că, dintr-o perspectivă pur mistică, neadaptarea socială a acestor indivizi nu este decât un semn al zdrăveniei lor sănătăți spirituale.

Note:

1 cf. Roland Barthes, *Scriitura și tăcerea*, traducere din limba franceză de Dolores Toma, în *Secolul 20*, nr. 8-9-10/1981, p. 37

2 idem, p. 38

3 Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, The University of Wisconsin Press, 1982, p. 251

4 apud Dolores Toma, în *Secolul 20*, nr. 8-9-10/1981, p. 39

5 cf. Catherine Crawford: *Writers on J. D. Salinger and His Works*, New York: Thunder 's Mouth Press, 2006

6 „elected silence” în termenii lui Thomas Merton (călugăr catolic care s-a reorientat către budismul zen)

7 cf. Warren French, *J. D. Salinger*, Twaine Publishers, New York, 1963, p. 142

B. Fundoianu Estetica „falsului tratat”

Mircea Muthu

Inteligența ascuțită, spiritul disociativ și intemperanța nativă pliate pe existențialismul în gramatică franceză și de coloratură prioritar ebraică i-au asigurat lui Fundoianu un loc bine particularizat în modernismul franco-român. Absența spiritului sistematic și pledoaria, constantă totuși, pentru „imaginația ca predicat al realului” (și asta, urmând demitizării, la meridian românesc, a *Peisajelor* din Herța natală), în sfârșit, cultivarea eseului mai ales filosofic încercuiesc o personalitate puternică, paradoxală în opțiuni dar și în aprehensiuni tranșante. Nu e de mirare, în consecință, „maniera arogantă în care își permite să abordeze sacrosantele probleme ale Esteticii” (scrisă totuși cu majusculă!) și revenirea la aceasta – „știm că acum e greu... să acuzăm Estetica de ușurătate” – spre finalul opului singular, cu subtitlu semnificativ, *Eseu despre criza de realitate*, publicat mai întâi în versiune franceză (1938) și tradus în limba română după aproape o jumătate de secol¹. Exprimându-și neîncrederea în acuratețea științifică a Esteticii dar apelând frecvent la unele categorii și principii esențiale ale acesteia Fundoianu propune, cum s-a observat, o meditație acidă despre poezia europeană modernă². Dintre puținele comentarii consacrate exclusiv *Falsului tratat de estetică* segmentat în șapte capitole scurte, din necesitatea, probabil, a unui *respiro*, rețin cele trei sensuri conotative ale „falsității” esteticii, creionate recent de către Grigore Smeu: sensul mai accentuat categorial, autorul recurgând la termenul consacrat (Estetica); sensul limitativ, obiectul propriu-zis al discuției fiind poezia modernă; sensul întrucâtva interdisciplinar, de vreme ce ne aflăm „în ipostaza unei analize la granița dintre estetică, critică și istorie literară, cu înclinarea decisivă spre abordări ale poeziei”³. În realitate, tratatul fusese prefigurată de către publicistul Fundoianu încă din anii 20 ai veacului trecut. Aprecierea poeziei, invadată de „realul care trebuie strâns în brațe” (Arta ca adaos de Ființă, cum va conchide mai târziu, Gadamer) și, concomitent, devalorizarea poeziei pusă în seama câtorva curente importante și, la fel de eronat, în aceea a lui Verlaine se găsesc în frazele teoreticianului precoce, publicate în *Sburătorul literar* din 1922 și unde nu lipsesc încercările de tipologizare, diseminate și amplificate în textul francez din 1938. Iată cum vituperează, apodictic, în *Spre clasicismul cel nou*: „Clasicismul a murit din prea mult exces de ordine; romantismul a murit de prea multă libertate; simbolismul moare de o excesivă anarhie. Dar ceea ce rămâne din ele, întrupat în operă, este tocmai excesivul, tocmai trebuința de risc, pentru a putea revela o clapă ignorată, care nu avea nicio chemare în concert și care de-acum înainte este crezută necesară numai pentru că un minut a fost crezută singura necesară”. În chip identic inventariază „măștile” poeziei în *Probleme de „poetică”*: „De-a lungul curgerii ei prin istoria umană, poezia a cunoscut toate aspectele, a îmbrăcat toate măștile; Homer a fost arhitectul ei; Dante a fost profetul ei; Lucrețiu i-a fost filosoful; mai rămânea un loc și un loc penibil: acela de sceptic. I-a fost ursit lui Verlaine să fie scepticul poeziei și părintele adevăratei ei decadente”⁴. Or, de aici până la „conștiința rușinoasă a poetului”, care „s-a aruncat în brațele mecanicismului, scientismului, etnicismului și gândirii speculative” de la

romantism la suprarealism nu mai este decât un pas. Marile curente sunt respinse pentru că ar fi privat poezia de „modul propriu de aprehendare a realului”, culpabile fiind mai ales primatul spiritului pur și autonomia formală a actului poetic. De la Platon la Mallarmé și Verlaine sau Valéry suntem antrenați într-un discurs adesea vaticinar ce scurtcircuitează în mod paradoxal cu antinaturalismul funciar din *Privești* (1930). Excepțiile – Rimbaud, căruia îi consacră un studiu-autoportret, apoi Baudelaire – îngroașă, prin ricoșeu, „conștiința rușinoasă a poetului” care, reiterează eseistul, și-ar fi pierdut vibrația la transcendent, religios și mister pe linia „excesivului”, redevabil expresionismului și, corelativ, existențialismului în spectaculosul eu auctorial, individual și imploziv⁵.

Unde găsim totuși e s t e t i c a în acest angrenaj în care critica se conjugă cu istoria poeziei? Lectura *Falsului tratat de estetică* reține câteva elemente ce acompaniază, din plan secund, întregul discurs. Mai întâi Fundoianu surprinde cu acuitate și în același ton cu avangardismul contemporan criza conceptului de artă, datorită – și aici intervine paradoxul – „tocmai faptului că există un concept de artă”. Numai că esteticianul de această dată, pornind de la examenul critic al poeziei moderne – inadecvarea gândirii la obiect, lipsa cauzalității naturale, a principiului identității și a inteligibilității absolute a lumii – ajunge la concluzia hipertrofiată, anume că „însăși nașterea conceptului de artă a constituit un eveniment nefericit”. Paradoxal rămâne aici apelul la estetica creativității (și aproape deloc la aceea a receptării), adică la o estetică de „jos în sus”, Fundoianu plecând totuși de la conceptele abstracte (transcendent, mister, inteligibilitate absolută ș.a.). Că era interesat de procesul formativității o demonstrează recenzarea primului volum din estetica sistematică a lui Liviu Rusu (*Essai sur la creation artistique*, 1935). Chestiunea „eului originar”, încorporarea acestuia în „eul artistic” și, mai larg, „estetica dinamică” a acestuia sunt deductibile în pledoaria lui Fundoianu despre poezia ca revelare a sensului existenței. Pe de altă parte, suportul demersului preia, sub formă interogativă, un concept crucial al esteticii, anume *reprezentarea*. *Falsul tratat* debutează cu întrebarea reiterată: „Ce înseamnă efectiv, o cunoaștere care nu se exprimă prin judecăți, ci printr-un obiect de făcut? Actul poetic stă oare în activitatea care-l produce ori în obiectul-poem care o reproduce?” Răspunsul îl aflăm la finele studiului, într-o pagină antologică prin pertinentă și unde se găsesc posibile inserții din textele lui Stefan Lupașcu – autorul teoriei despre terțiul inclus. Așadar, în momentul în care a avut loc, experiența poetică nu e un substitut al obiectului, după cum nu e nici însuși obiectul, ea e *participare la obiect*. Cum anume? „Prin străfulgerarea unui al treilea termen care este demersul propriu al poeziei” și care are menirea de „a suprima a s i m p t o t i c obiectele și spațiul care le suportă”. Ecuția *producere – reproducere* /id est: reprezentare/ este abolită în această concluzie, la prima vedere deconcertantă. Dar nu e vorba doar de *obiect și spațiu*, ci și de „asimptota” istoriei la eternitate, tradusă în poezia pe care la un moment dat Tudor Arghezi – unul dintre spiritele tutelare ale lui Fundoianu – o compara cu incan-

descența unui arc voltaic. „Poezia ne invită, și tocmai prin asta e poezie, să rămânem în clipă, motiv pentru care eternizează clipa”. Exemplul despre „esența acestui trandafir pe cale de a muri” rămâne concludent pentru dubla capacitate, analitică și poetică, a lui Fundoianu, care nu a cunoscut probabil genul haiku – exemplu de neegalat de suspendare fenomenologică sui-generis în gramatica generală a poeziei.

Problematizarea obiectului general al Esteticii (Arta), concretizarea acestuia (Poezia) și punerea sub semnul întrebării a conceptului de *reprezentare* au un același numitor, anume consubstanțialitatea imaginarului cu viața, curentă de altfel în estetica psihologică a epocii. Or, în temeiul amintitei consubstanțialități va fi doar amintită, asertorizată, o componentă importantă a Esteticii generale: relația dintre *Frumos* și *Bine* ca o parte din dubla echivalență statuată de antichitate (Frumosul = Binele = Adevărul). Iată, „așa cum nu e exclusiv Frumosul, arta n-ar putea fi în mod exclusiv nici Binele, e ceva mai consubstanțial vieții, o substanță de care viața nu se poate despărți ca s-o proiecteze înafara ei înseși și s-o obiectiveze fără a contribui la propria-i distrugere inevitabilă”.

Denunțând „sleirea în termen scurt a funcțiilor existențiale ale poeziei” din perspectiva unei poietici sui-generis Fundoianu ilustrează un anume context cultural, tulburat de avangardismele epocii, anunțând discuțiile teoretice despre natura și funcționalitatea limbajului poetic. În deceniile următoare interpretările s-au mai limpezit în sensul aplecării fie spre *primatul ontologiei limbajului*, fie pe *calitatea prioritar instrumentală* a acestuia. Or, autorul *Priveștilor* preferă prima direcție la modul eseistic și în stilul său precipitat. Circumscrierile teoretice *in statu nascendi* se datează și faptului că textul este vertebrat, în întregimea lui, de creativitatea lirică, meditația propriu zis estetică fiind adiacentă. Altfel, *Falsul tratat de estetică* are valoarea unui *torso* incitant, percutant în ansamblul creației lui B. Fundoianu.

1 Benjamin Fondane, *Faux traite d esthetique*, Paris, 1938 ; *Fals tratat de estetică. Eseu despre criza de realitate*, trad. de Sorin Mărculescu, în B.Fundoianu, *Imagini și cărți*, Minerva, București, 1980, p.592-692 (ediție din care am extras citatele).

2 Cf. Mircea Martin, *Introducere în opera lui Fundoianu*, Minerva, București, 1984 și Marin Bucur, B. Fundoianu - priveștile poeziei, Albatros, București, 1985

3 Grigore Smeu, *Istoria esteticii românești*, vol.II, Editura Academiei Române, București, 2009, p.145

4 B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, ed. cit., p.155 și 185

5 O teorie a artei literare ca "exces sistematic" elaborează, în epocă, Paul Zarifopol dar pornind de la studiul meridionalului I.L.Caragiale (Cf. Studiul nostru Paul Zarifopol între fragment și construcție, Albatros, București, 1982, p.72-88).

D.H. Lawrence Cărțile

Sunt cărțile doar niște jucării? Jucăriile conștiinței? Ce este omul, atunci? Eternul copil precoce? Este omul nimic mai mult decât un copil precoce, care se distrează mereu cu jucăriile tipărite numite cărți?

Și asta. Până și cele mai mari personalități își cheltuiesc timpul construind splendide jucării noi. Ca *Fickwik* sau *Doi într-un turn*.

Dar problema e mai complicată.

Omul e un aventurier al gândului.

Omul e un mare explorator al conștiinței.

Unde a început aventura și unde se va sfârși nu știe nimeni. Dar iată-ne aici, cu o bună parte din drum parcurs, însă fără niciun final în zăre. Iată-ne aici, în nefericitul Israel al conștiinței umane, rătăciți în sălbăcia haosului mondial, chicotind, boscorodind și instalându-ne tabăra. Nu e nevoie să călătorim mai departe.

Bun, să ne ridicăm corturile și să vedem ce se întâmplă. În cel mai rău caz, va apărea un Moise cu toiagul lui de alamă în formă de șarpe. Moment în care putem porni iarăși la drum.

Omul e un aventurier al gândului. Și-a planificat traseul încă din erele străvechi. Obişnuia să gândească în mici imagini de lemn sau piatră. Apoi în hieroglife pe obeliscuri, tăblițe de lut sau papirus. Acum gândește în cărți, între două coperti.

Partea proastă a unei cărți este că stă închisă între coperti. Când omul trebuia să scrie pe pietre și obeliscuri, îi era destul de greu să mintă. Lumina zilei era necruțătoare. Dar nu peste mult călătoria inițiată l-a dus în peșteri, grote și temple secrete, unde-și putea crea o ambianță proprie și se putea minți pe sine. O carte este o vizuină sub pământ, cu două capace. Locul perfect în care să-ți torni minciuni.

Ceea ce ne aduce la adevărata dilemă a omului în lunga sa aventură cu conștiința. E un mincinos. Omul e un mincinos față de sine însuși. Iar dacă și-a spus o minciună, se învârte în cerc după minciuna aceea, ca și cum ar fi un punct fosforescent pe vârful nasului său. Coloana de abur și coloana de flăcări îl așteaptă să termine. Îl străjuiesc, mute, așteptând să-și șteargă *ignis fatuus* de pe vârful nasului. Dar omul, cu cât mai mult timp se ține după o himeră, cu atât mai sigur este că zărește lumina.

Viața omului este o nesfârșită explorare a conștiinței. Ziua, îl precede coloana de abur, croindu-i drum prin pustietatea timpului; noaptea, coloana de flăcări. Până în punctul când el își toarnă o minciună – încă una. Din acel moment, îl precede minciuna – ca morcovul fluturat în fața asinului.

Există, în conștiința omului, două straturi de cunoaștere: lucrurile pe care el însuși și le spune și lucrurile pe care le descoperă. Aproape întotdeauna, lucrurile pe care și le spune singur sunt plăcute, dar sunt minciuni. Lucrurile pe care le descoperă sunt de obicei cam amare.

Omul e un aventurier al gândului. Prin gând înțelegem, bineînțeles, descoperirea. Nu înțelegem faptul că-și spune adevăruri istovite și trage concluzii false – ceea ce trece de obicei drept gândire. Gândirea este o aventură, nu o scamatorie.

Dar, firește, este aventura omului întreg, nu doar a spiritului său. Iată de ce nu-i putem crede în totalitate pe Kant sau Spinoza. Kant gândea cu mintea și spiritul; nu gândea niciodată cu sângele.

Sângele din corpul omenesc gândește și el, obscur și masiv. Gândește în dorințe și revulsii, ajungând la concluzii bizare. Concluzia minții și spiritului meu este că ar fi perfectă, lumea asta a oamenilor, dacă toți locuitorii ei s-ar iubi. Concluzia sângelui meu spune că aceasta e o aiureală, găsind prezumpția oarecum dezagustătoare. Sângele mă anunță că nu există perfecțiune. Există doar lunga, nesfârșita aventură în conștiință, în tot mai periculoasa vale a zilelor.

Omul află că mintea și spiritul l-au îndrumat pe o cale greșită. În prezent, ne-am abătut teribil de mult de la drum, urmându-ne spiritul, care zice că ar fi splendid dacă totul ar fi perfect, și ascultându-ne mintea, care zice că totul ar fi perfect pentru noi dacă am elimina neplăcuta realitate că suntem înzestrați cu sânge.

Ne-am îndepărtat din păcate de drum și suntem irascibili, ca cei care s-au rătăcit. Dar ne spunem: de ce să-mi bat capul? Soarta va lămuri lucrurile.

Soarta nu lămurește lucrurile. Omul e un aventurier al gândului și numai aventurându-se în gândire poate re-descoperi calea.

Să luăm, bunăoară, civilizația noastră. Ne cuprinde mânia deoarece nu ne place cu adevărat, acum că o avem. Am construit-o timp de mii de ani, atât de temeinic încât n-o mai putem clinti. Dar, de fapt, o urâm.

Mare păcat! Dar ce e de făcut?

Nu e nimic de făcut. Suntem ca niște copii îmbufnați, supărați că nu ne place jocul în care ne-am prins, simțind că am fost obligați să ne jucăm, contrar voinței noastre. Așa că ne jucăm neglijent, fără chef.

Ne jucăm rău și jocul, desigur, merge din rău în mai rău. Lucrurile merg din rău în mai rău.

Treaba lor. N-au decât să meargă din rău în mai rău. *Après moi, le déluge*.

Neapărat! Dar un potop presupune un Noe și Arca lui. Bătrânul aventurier și vechea aventură.

Dacă ne gândim bine, Noe contează mai mult decât Potopul, iar Arca mai mult decât vechea lume înecată de ape.

Acum suntem nemulțumiți, așteptăm să vină Potopul și să înec lumea și civilizația noastră. Bine, să vină. Dar cineva trebuie să aibă pregătită Arca lui Noe.

Ne imaginăm, de pildă, că dacă peste Europa s-ar abate o teribilă catastrofă, o teribilă vărsare de sânge, din ruine și sânge ar răsări inevitabil o mână de suflete renăscute.

Greșim; dacă ne uităm la oamenii scăpați din infernul abătut asupra Rusiei, nu vedem prea multe suflete renăscute. Ba sunt mai speriate și mai dezorientate decât oricând. În loc să le fi redat bărbăția, marea catastrofă i-a emasculat complet.

Ce e de făcut? Dacă o mare catastrofă ne va lipsi și mai radical de bărbăție, atunci o mare catastrofă nu servește la nimic. Atunci nimic nu ne mai poate servi pe noi, sărmanii oameni prinși în imensa capcană a civilizației de noi făurită.

În sine, dezastrul nu l-a ajutat niciodată cu nimic pe om. Unicul lucru care slujește este scântea vie, aventuroasă, din ochii omului. Dacă nu există o scânteaie vie, aventuroasă, moartea și dezastrul sunt la fel de lipsite de sens ca ziarul de mâine.

Să luăm căderea Romei. În Evul Întunecat – secole-

le cinci, șase și șapte – catastrofele suferite de Imperiul Roman nu i-au schimbat deloc pe cetățenii romani. Și-au văzut de treabă ca de obicei, cum ne vedem și noi de treabă azi, distrându-se când aveau ocazia, nesinchisindu-se. Hunii, goții, vandalii, vizigoții și ceilalți i-au șters de pe fața pământului.

Cu ce rezultat? Marea barbariei s-a umflat și a acoperit Europa de la un capăt la celălalt.

Dar, mare noroc, a existat Noe cu Arca lui plină de animale. A existat creștinismul incipient. Au existat solitarele mănăstiri fortificate, ca niște mici arce plutitoare, în care aventura s-a păstrat vie. Nu există o întrerupere a mării aventuri a conștiinței. În cea mai urlătoare vijelie, câteva suflete cutezătoare stau la timona arcei, sub curcubeu.

Călugării și episcopii Bisericii Timpurii au păstrat sufletul și spiritul omului neînfrânt, nesupus, nemișorât în urlătorul potop al Evului Mijlociu. Pe urmă, acest spirit al curajului nemuritor a fost preluat de barbari, în Galia, în Italia, și noua Europă a început. Germenele n-a fost lăsat să moară.

Dacă toți oamenii din lume și-ar pierde curajul și proșpețimea, lumea s-ar sfârși. Tot așa credeau și evreii Antichității: dacă în lume nu exista cel puțin un iudeu care să se roage cu ferocitate, rasa era pierdută.

Așa că începem să înțelegem unde ne situăm. Nu obținem nimic lăsând totul pe seama sorții. Omul este un aventurier, nu trebuie să renunțe cu niciun preț la aventură. Încercarea este încercare; soarta sunt circumstanțele din jurul aventurierului. Aventurierul în plină aventură este germenul viu din haosul circumstanței. Fără germenele Noe cu Arca lui, lumea ar fi recoborât în haos, în genunile Potopului. N-a recoborât fiindcă Noe plutea, cu animalele sale.

Tot așa cu creștinii, la căderea Romei. În micile mănăstiri fortificate, s-au apărât de urgia invaziilor, fiind prea săraci ca să stârnească jinduilele altora. Când ulițele din Lyons erau bântuite de lupi și de urși, când mistreții sălbatici grohăiau și râneau pavajul templului lui August, episcopii creștini bântuiau și ei, ațintiți și hotărâți, precum niște pionieri săraci, pe străzile în ruină, căutându-și enoriașii. Era marea aventură, la care nu renunțau.

Dar Noe, se înțelege, e întotdeauna o minoritate nepopulară. Tot așa și creștinii, când a început declinul Romei. Creștinii din zilele noastre constituie o majoritate jenant de populară, așa că le-a venit și lor rândul să decadă.

Eu cunosc grandoarea creștinătății: este grandoarea trecutului. Știu asta, dar, de n-ar fi fost primii creștini, n-am fi ieșit niciodată din marasmul și dezastrul fără orizont al Evului Întunecat. Dacă trăiam în anul 4000, Dumnezeu să mă ajute, aș fi fost un creștin adevărat și pățimaș. Un aventurier.

Dar trăiesc în 1924 și aventura creștinismului s-a terminat. Creștinătatea s-a golit de aventură. Trebuie să inițiem o nouă explorare, în căutarea lui Dumnezeu.

Traducere de
Virgil Stanciu

multimedia

O gramatică a imaginii

Diana Cozma

Elena Abrudan
*Comunicare vizuală - o perspectivă
 interdisciplinară*
 Cluj-Napoca, ed. Accent, 2008

De ce este astăzi, mai mult ca oricând, necesar un studiu al comunicării vizuale? În ce măsură au survenit mutații în definirea, asumarea și vehicularea noțiunii de „comunicare vizuală”? Care sunt punctele de contact, dar și diferențele specifice între imaginea plasată sub tușa arhaicității și cea atinsă de plurivalența și fragmentarismul societăților postindustriale? Iată câteva întrebări pe care și le pune Elena Abrudan în cartea sa *Comunicare vizuală. O perspectivă interdisciplinară* apărută la editura Accent, Cluj-Napoca, 2008, angrenându-ne într-un joc al cunoașterii vizuale. Vizualul prin însăși definiția atribuită de la începutul acestui demers „se referă la felul în care se constituie văzul, la felul în care vedem sau ni se permite sau suntem educați să vedem văzutul și nevăzutul, vizibilul și invizibilul”. În consecință, orizontul cunoașterii vizualului este suficient de vast pentru a ne preocupa întreaga existență. Propunerea Elenei Abrudan de structurare a problematicilor sale complexe reprezintă un efort meritoriu. Studiul său se înscrie pe orbita cercetării științifice riguroase, ample documentate, reflectând schimbările esențiale survenite în ultimele decenii ale secolului al XX-lea și primul deceniu al celui de-al doilea mileniu în labirintul loc al vieții sociale dintr-o multitudine a perspectivelor aflate sub semnul imaginii.

Dacă insul contemporan a devenit sensibil la un anumit tip de *percepere a formelor artificiale*, însoțită de o relativă abandonare a *perceperii formelor naturale*, este evident că „producătorii de imagine” trebuie să-și propună ca obiectiv esențial un anumit tip de educație prin intermediul căreia să se modeleze colorarul emoțional al individului și, desigur, implicit, modul de articulare a conștiinței sale. Să observăm că odată cu dezvoltarea internetului „producătorul de imagine” a coborât din panteonul specialiștilor în domeniul public, ba chiar mai mult, a ajuns să atingă nivelul individual al fiecăruia în parte. Așadar, cu adevărat necesară se dovedește a fi „alfabetizarea vizuală”. Aceasta spre a nu aluneca în *devălmășie vizuală*, unde fiecare individ furnizează imagini în sine și nimeni nu le mai pricepe, nu le mai poate descifra ori percepe frumusețea. Astfel ceea ce numim „vizual” riscă să-și piardă capacitatea de a comunica. Să notăm aici faptul că *analfabetismul vizual* presupune credința că imaginea încărcată de sens crește de la sine în natură. Nu avem decât să o culegem fără efort de pe marginea drumului. Toate bune și frumoase, dar ce e rău în această obscură credință? Nimic rău, în general, doar că astfel ne potolim setea de a fi înțeleși fără a fi nevoiți să înțelegem nimic. Mai rămâne în acest caz comunicarea funcțională? Comunicarea poate funcționa univoc? Ea nu se comportă ca pendularea unui flux informațional între punctul alfa și punctul beta? Nu putem, la modul onest, decât să avansăm ideea că probabil, definiția *comunicării* va rămâne de-a pururi a fi acel „no man's land” al valorilor comune ce pot fi contestate sau împărțite din momentul în care sunt recunoscute pe baza unui set de convenții asumate. Comunicarea vizuală, deci, trebuie să aibă la bază un set de reguli conve-

nite și însușite asemeni oricărui limbaj: alfabet, morfologie și sintaxă. Aceasta pe lângă estetica sa implicită.

Odată această perspectivă stabilită, problematica pusă în discuție avansează pe noi coordonate și Elena Abrudan remarcă că e nevoie de un echilibru al părților, de o îngemănare a tipului de cogniție rațională cu cel de cogniție intuitivă. Firul subțire care desparte capacitatea de incapacitatea de a comunica vizual este întrețesut cu dibăcie, reliefând în textura cărții doza de obiectivitate a discursului. Orice extensie a vizualului care ar putea conduce spre o instrăinare de cuvânt trebuie să deschidă perspectiva complementarității cuvânt-imagine, logică rațională-logică vizuală. Percepția imaginii prin cogniția intuitivă pune în mișcare de multe ori procesul cogniției raționale și, deși poziționată la marginea trăirii în vis și astfel, implicit, activă în inconștient, declanșează un mecanism al cunoașterii profunde exact în momentul transpunerii în cuvânt. Se elimină în acest flux al cunoașterii orice reziduu al discursivității, nonlinearity, predictibilității asumării și înțelegerii obiectului cunoașterii. Procesarea imaginilor și efectul acestora asupra noastră le conferă gradul valoric real, ne spune autoarea. Conștientizarea metaforei vizuale acutizează capacitatea speculativă și asociativă a privitorului. O apropiere extrem de riscantă de imagine cu a ei aparență opulentă, atractivă prin suprafețe bi și tridimensionale, coloristică, proporții, atmosferă învăluită în lumină plină sau atinsă de magia clar-obscurului, imagine în mișcare induce ideea *imago*-ului care propune *viziuni asupra lumii prin ordonarea ei în termeni vizuali*. Elena Abrudan creionează un istoric al vizualului reliefând ideea unui lanț neîntrerupt al progresiei fenomenului vizual în cultură. Vizualul este corelat nu numai cu estetica artei, dar și cu psihologia, studiile culturale, autoarea definind comunicarea vizuală ca un domeniu în curs de constituire, în care se regăsesc teorii și metode de cercetare care imprimă acesteia amprenta interdisciplinarității.

Insul zilelor noastre e asaltat la fiecare colț de stradă de afișe uriașe, viu colorate, ambientul său profesional e împodobit de monitoarele veșnic aprinse din care pâlpâie imagini, iar retras în ungherul său casnic dă față în față cu ecranul din care irump cascade de imagini. E dificil într-adevăr să-ți îndrepti privirea undeva fără a nu fi copleșit de fluxul nonstop al vizualului. În acest context, autoarea subliniază influențele directe sau indirecte, pozitive sau negative, conștientizate sau inculcate inconștient, dar, sigur pregnant exercitate asupra existenței individuale a privitorului / interpretului de imagine. Nu ne miră deloc să aflăm astfel că însăși configurarea vieții sociale se află sub pecetea vizualului datorită proliferării mijloacelor de transmitere a acestuia. Sau că vizualul a ajuns să construiască realități care, de multe ori, consoanează în ființa intimă, personală a fiecăruia dintre noi imprimându-i limbajul comportamental. Astfel se pare că instrumentarul comunicării vizuale are drept țintă relevarea caracterului în continuă face-re-prefacere a feliilor de real, etalând interpretări ale dimensiunilor vieții deopotrivă personale și sociale. Acest schimb continuu între obiectul imagistic, creatorul acestuia și receptor se află într-o relație de interdependentă și potențare continuu reciprocă. Relație accentuată și prin alternarea pos-

turii de „creator” cu cea de „receptor” în comunicarea cotidiană. Prin observarea lumii reale și, deci, implicit, a interpretului de imagine, creatorul acesteia modifică concomitent conținutul și forma imagistică. Oricum, de-a lungul întregului excurs pe care ni-l propune, autoarea observă corespondențele între natura, rostul și rolul *imago*-ului în periplul său de-a lungul secolelor și cel al *netului* imagistic contemporan.

Totodată este subliniat și exemplificat rolul preponderent jucat de artă, psihologie și studii culturale în configurarea domeniului comunicării vizuale. Accentul este plasat cu precădere asupra studiului imaginii plastice, interpretări ale unor tablouri reprezentative semnate de pictori celebri care declanșează mutații la nivelul organizării materialului creativ, pe de o parte, dar provoacă și modificări în interiorul procesului de receptare. În modernitate dimensiunea temporală ca management al timpului a devenit definitorie pentru existența individuală. Astăzi se mai găsesc doar reminiscențe ale ipostazei privitorului care-și îngăduie libertatea de a contempla imaginea imortalizată într-un tablou. Trecerea de la imaginea statică la imaginea în mișcare își află astfel una din cauze în perceperea și experimentarea elementului temporal. Secolul vitezei imprimă deopotrivă noi conținuturi și forme imagistice. Oricum, fiecărui element care stă la baza, de exemplu, a esteticii media - lumina și culoarea, spațiul bidimensional, spațiul tridimensional, timpul și mișcarea, sunetul aferent imaginii - Elena Abrudan îi acordă spațiul necesar de prezentare, observând cu finețe, dar și maximă precizie, relevanța diferențelor de lumină în crearea atmosferei și, în același timp, în generarea unor anumite stări emoționale și, implicit, coduri comportamentale. Dar nu numai lumina, precizează autoarea joacă un rol cheie în crearea atmosferei și stărnirea emoțiilor. Culoarea e definitorie: „O scenă mai întunecată sau cu decor abia sugerat va evidenția performanța artistică a dansatorilor înveșmântați în haine intens colorate”. Jocul umbrelor accentuează frumusețea, stranietaatea, misterul consistenței vizuale. Simbolistica culorilor, seriile de asocieri declanșate în procesul de percepere a imaginii conduc organic spre două tipuri de reacții, respectiv atitudini emoționale: implicarea de tip aristotelic ce reclamă un proces al purificării și distanțarea de tip brechtian ce duce la reflecție, comentariu lucid, ironie, autoironie.

Studiul frumuseții îngemănat cu *răspunsul psihologic* al privitorului / contemplatorului / interpretului axat pe *netul* de relații dintre obiect artistic, creator și privitor articulează coordonatele jurnalismului de artă ca și corelare a ideilor exprimate de artiști cu informația științifică. Jurnalistica ca interpretare a realului nu ca real în sine. Mixtura artei cu știința se produce, am spune, deloc paradoxal odată cu exemplara întâlnire a religiei cu știința, evidențiată magistral de M. Scott Peck în *People of the Lie*. Astfel autoarea reliefează dimensiunea comunicării vizuale prin intermediul căreia se poate realiza colaborarea între științe și arte cu beneficii de ambele părți, observând că natura estetică a comunicării vizuale reprezintă șansa înțelegerii complexității informațiilor vizuale.

Deosebit de revelatorie este observația axată pe infinitatea variantelor de interpretare a obiectului artistic. Conexiunile declanșate de o unică imagine duc la o proliferare interpretativă. Este evident că vizualul a devenit un model alături de modelul medical, modelul moral sau modelul dramatic. Dimensiunea gnoseologică este hrănită continuu





cu informație filtrată, am putea spune, de multe ori, alterată sau exacerbată livrată de creator. Până la urmă, ca și în cazul contemplării unui tablou sau lecturării unui studiu științific, interpretul de imagine televizuală, de exemplu, depune un efort în descifrarea și interpretarea informației, decantând adevărul de minciuna textului vizual. Într-un ton firesc, autoarea concluzionează, de altminteri, că receptarea textului vizual sau lectura acestuia ajunge să fie privită ca act co-creativ al privitorului / cititorului. Imaginea-text rămâne, conform teoriei lui Umberto Eco, o *operă deschisă*, iar audiența se instituie într-o comunitate de semnificare vizuală. Căci *imaginile-texte deschise* pot fi interpretate dintr-o multitudine de perspective lansate de un număr covârșitor de indivizi.

Observând că „Studierea simbolurilor utilizate în discursul verbal constituie doar o mică parte a studiului asupra simbolurilor care afectează viața cotidiană” autoarea se apropie de teoriile și practica teatrală a ultimelor decenii. Scena-metaforă, obiectul conotat ritualic, interpretarea esențializată, structurarea scenelor prin tehnica montajului se îngemănează cu acele imagini care întredeschid accesul la o seamă de experiențe umane care nu sunt experimentate printr-o discursivitate verbală. Lupta împotriva excursului esențialmente discursiv, a verbalizării excesive, perceperea realității prin intermediul visului (o altă formă imagistică), contemporaneizarea temelor fundamentale ale condiției umane axate pe forme vizuale și-au făcut semnalată prezența, poate, și datorită nevoii de a înlătura vâlul de pe acea parte a existenței umane ascunsă de limbajul discursiv.

În capitolul *Impactul comunicării televizuale* deosebit de interesante sunt asocierile scenei politice actuale, a actanților mediatici, a tematicilor sociale, culturale abordate și a formelor diverse în care acestea sunt turnate, cu mitul și ritul străvechi denotând astfel punctele de contact între arhaic și modern. Spațiile deschise - locuri ale istorisirii și ceremonialurilor executate în prezența tuturor membrilor comunității - sunt preluate de minusculul spațiu virtual din interiorul ecranelor omniprezente în locuința fiecăruia dintre noi. Performarea săvârșită inițial de maeștrii ceremonialurilor, inițiată ai practicilor străvechi, ajunge astfel, prin proliferare, să fie îndeplinită de actorii mediatici. Imaginea în mișcare uzitată de televiziune, film și computer ne bombardează zilnic, rolul ei devenind major în articularea formelor expresive care influențează patternul de gândire al *privitorului*.

Cartea Elenei Abrudan ridică întrebări fără a da răspunsuri. Având la bază o bibliografie amplă și la obiect ar risca să te-ndrume pe o cale a științificității pure, însă autoarea dozează cu acribie informația utilă și exemplul grăitor, stilul academic și deliciul excursului istoric. Te călăuzește cu erudiție pe calea descoperirii propriilor răspunsuri și, mai ales, te îndeamnă să navighezi tu însuși pe oceanul interdisciplinar al comunicării vizuale.

arte & investigații

Bolșevismul și arta proletară

Prolegomene la o istorie a artei comuniste în România

Radu Vasile

Dirința imensă de schimbare cu care lumea Europei a pășit în secolul al XX-lea era zăgăzuită de parlamentarismul burghez și de sistemul alianțelor politice care păreau de neclintit, demoralizant pentru vizionarii unei noi ordini sociale. Forțele sociale evoluau apatic, în pofida unui climat politic exploziv, înlănțuite cu pietrele de moară ale „bunei guvernări” care excludea mecanismul răsturnării ordinii sociale preconizate de teoria social-economică și politică „fabuloasă” care cuprinsese mințile politice tinere odată cu lansarea, în anul 1848, a *Manifestului Partidului Comunist* de către Karl Marx și Friederich Engels. Spectrul sângeros al Revoluției se lansase încă o dată asupra Europei, peste care plutea „stafia comunismului”, din ce în ce mai des invocată.

Lenin - legalitate și conspirativitate

Părăsirea teatrului luptei politice parlamentare a fost pentru revoluționarii ruși modalitatea preferată de a muta lupta politică pe un teren versat, cu metode antidemocratice și totalitare, însoțite de violență. Prima conspirație comunistă avusese loc în cadrul Revoluției Franceze, prin „Conspirația Egalilor”, care a reinstalat complotul în arsenalul luptei politice pentru preluarea puterii, metodă sângeroasă abandonată pe vremea monarhiilor absolutiste. Conducătorii acesteia, Gracchus Babeuf și Augustin Alexandre Darthé, au fost ghilotinați pentru aceasta. Scriitorii și artiștii preferau pamfletul și scânteierea ideilor politice prafului de pușcă și pumnalului. Niciunul nu ducea atât de departe fanatismul convingerilor lor, pentru a-și pune în pericol propria lor viață sau pe a altora. Aceste metode „radicale” au fost reinventate de personaje politice temperamentale, extremiste, care s-au impus prin forță, acționând pentru nimicirea cadrului politic democratic și pentru supremația propriului crez ideologic și politic.

Cel mai impresionant dintre ele a fost Vladimir Ilici Lenin. În 1902 - prin broșura *Ce-i de făcut?* - acesta a conturat cadrul organizației politice conspirative care să asigure succesul preluării puterii: disciplina severă, practica ilegalității, acte false, case și tipografii clandestine etc. (1) Marea majoritate a scriitorilor și a artiștilor aveau o vocație pacifistă, în afara acelor dominați de paranoia puterii. Cu alte cuvinte, convingerile lor erau strâns legate de obiectivele muncii și ale creației artistice, ei fiind greu de atras să devină mercenarii luptei politice fără menajamente. Nu aveau vocația unor „revoluționari de profesie” și, cu atât mai mult, puterea sacrificiului de sine.

Cu o acribie și o minuțiozitate remarcabile, acest mecanism de explozie „terroristă” a fost studiat și construit de Lenin pe baza experienței sale pragmatice de revoluționar „de profesie”, prin asumarea critică a resurselor socialismului european din epocă, punând în ecuație potențialul social al vechii culturi ruse, prin personalitățile sale cele mai manifeste: Lev Tolstoi și Maxim Gorky. După alegerea sa în Prezidiul Partidului Social Democrat al Muncitorilor din Rusia, în anul 1906, Lenin se autoinstruiește asiduu, călătorind prin Europa pentru a vedea realitățile social-politice din alte țări, încercând să lege teoria marxistă de practica revoluționară. Experiența dramatică a Primului Război Mondial, apropierea sa de cercurile culturale anar-

histe, contactul cu vechii socialiști legați cu „frânghiile” luptei parlamentare, înțelegerea reacției nihiliste a tinerilor artiști proletarizați, exhibiționismul teribilist - „de cabaret” - al tinerilor intelectuali europeni de origine semită care nu vedeau gravitatea pericolului fascist, toate au determinat noua poziție a lui Lenin. Opoziția subtilă, de divertisment, „în răspăr” ironic la adresa spânzurătorilor care se șteau în zare, și lipsa de scrupule a omului politic l-au convins de necesitatea răsturnării prin forță a vechii stări de lucruri și a instalării unei noi ordini sociale, oferind, prin aceasta, o șansă istorică: nu intelectualității, ci proletariatului. Această „cultură a conspirației” a fost preferată de toți conducătorii comuniști, ca o metodă predilectă de preluare a puterii, administrarea acesteia fiind exercitată cu aceleași mijloace totalitare, chiar dacă, în „epocile de stabilitate”, comunismul a introdus guvernarea „de fațadă”, fals democratică.

Pornind de la principiile de clasă ale marxismului, Lenin a decelat o artă și o cultură „de stânga”, cea care trebuia să fie proprie proletariatului, masei populare. Capitalul de simpatie care a însoțit ideologiile de stânga s-a amplificat, în timp, pe măsura degradării condițiilor de viață ale artiștilor și proletarizării lor. Opțiunea lor de stânga pornea de la refuzul vechii arte a realismului burghez ai cărei destinatari se împușinau pe zi ce trecea, în proporție inversă cu grupurile de tineri care, proveniți din familii modeste, se ambiționau să îmbrățișeze o carieră artistică. Vechile *Academii Regale*, care putuseră asigura o existență satisfăcătoare, privilegiată chiar, unor grupuri limitate de inițiați, eșuaseră în *Școli de Arte Frumoase*, în *Academii libere*, democratice, dar ineficiente, pe măsură ce ideologiile de stânga deveneau dominante în organismul social. Acestor tineri cu potențial exploziv de gândire revoluționară, Lenin le-a alăturat sărăciea rurală și proletariatul orașelor subdezvoltate din Rusia Imperială. Consecvent preceptelor lui Tolstoi - care privea cu nedismulată afecțiune „mujicul” rus, clasa socială producătoare de bunuri în societatea feudală rusă, sau ideilor lui Maxim Gorky - care idealiza proletariatul incipient din aceeași țară, Lenin a fost primul „revoluționar de profesie” care, înainte de a fi plătit de partid sau de Revoluție din cotizații sau donații, a apelat la exproprierea sau, pur și simplu la jafuri, acte banditești, sechestrare sau naționalizări, după ce, o vreme, a trăit, asemeni contelui Tolstoi, ca un latifundiar de pe urma moșiei de la *Kokushkino*, pe care o moștenise de la tatăl său.

Contactul permanent, „legătura cu masele” l-au ferit de pericolul de a deveni o minte intelectuală ilustră, izolată în obscuritatea discretă a bibliotecilor. Prin *Tezele din Aprilie* (1917) elaborează programul Revoluției înarmate sub deviza *Totul pentru Puterea Sovietelor!*, iar în *Statul și Revoluția* conturează organizarea noului stat condus prin „soviete” - sfaturi alcătuite din muncitori, țărani și soldați. Polemizând în permanență cu „dușmanii Revoluției” pe locul de supliciu al adversarului politic, așezându-i și supunându-i oprobiului social, pe rând, pe Georgi Valentinovich Plehanov, pe Nikolai Ivanovich Buharin, pe Lev Davidovich Troțky sau pe alți „tovarăși” revoluționari.

Arta rusă din primele două decenii ale secolului al XX-lea evolua pe aceleași coordonate cu cele ale artei europene și transversa o „Revoluție” menită să

înlocuiesc structuri remanente ale artei neoclasică și romantice din secolul al XIX-lea, precum și ale realismului burghez al celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Un mic grup de pictori și poeți de avangardă au proclamat, în decembrie 1912, în Rusia, celebrul lor manifest care stă la originea transformărilor artei din secolul al XX-lea: *Un afront adus gustului public*, prin care îi expulzau dintre ei pe Pușkin și Tolstoi - ca artiști „învechiți”, reprezentanți ai vechii aristocrații țariste. Conducătorul grupului era David Burliuk, alături de acesta aflându-se Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Mihail Tatlin, Nathan Altman etc. Această opțiune a grupului a fost o greșeală fatală, concepțiile lui opunându-se ideilor despre conținutul, rolul și funcțiile artei în comunism, așa cum încolțeau acestea în mintea lui Lenin. „Importul” de revoluție artistică futuristă sau cubistă era cea mai proastă soluție pentru acesta. El căuta conceptul unei arte aservite intereselor revoluționare ale proletariatului, accesibilă claselor sociale sărace, fără să fie contaminată de preceptele burgheze.

„Cubo-futurismul” prefigurată de Velimir Hlebnikov și Aleksei Kruchenyk și care inova pe marginea limbajului artistic căutând... *cuvântul așa cum este* (limbajul „zaum” sau „transmental”), satisfăcea poate poetica docilă a unor artiști care făceau revoluție cu aprobare de la stăpânire, pe când Lenin căuta un concept nou „de artă proletară”, chemată să submineze puterea politică a statului burghez. Cu toate acestea, cubo-futuriștii se alătură loviturii de stat bolșevice din 7 noiembrie 1917. Printre aderenți, apare statura spectaculoasă și manifest-zgomotoasă a unui tânăr poet și pictor, Vladimir Mayakovsky, care elaborase împreună cu Burliuk și cu Vasily Kamensky un *Jurnal al futuriștilor*, pe manșeta căruia lansaseră sloganul *Traiască Revoluția spiritului!* Era o chemare la adresa „proletarilor artei”, care se uneau cu „proletarii din fabrici și uzine”, oferindu-se ca aliați ai acestora în marea Revoluție socială. Anatoly Lunacharsky - devenit comisar al poporului însărcinat cu instruirea și cultura în noul guvern (sfat) bolșevic, acceptă inițial prezența involburată a tinerilor artiști pe „frontul” artelor, chiar dacă recunoaște că poemele mayakovskyene, erau prea sofisticate pentru gustul proletar și nu puteau să placă. Nu i-au plăcut în primul rând lui Lenin!

Confuzia politică și avânturile anarhice nu erau de natură să contribuie la înregimentarea artei, chiar dacă Mayakovsky declara, în 1912: *Noi, ceilalți futuriști, am fost chemați și predestinați la o muncă fraternă de către Karl Marx: Nu explicați lumea, ci schimbați-o!* Numai noi, artiștii noii lumi, suntem în măsură să schimbăm lumea. (2) Observând indiferența, ușoara ostilitate a lui Lenin față de entuziasmul lor programatic, futuriștii insistă prin cuvintele lui Nikolai Punin: *Dacă ni s-ar permite să folosim forța statului pentru a aplica ideile noastre, nu am spune nu.* (3) Nu li s-a permis! În schimb, Lunacharsky convoacă o *Adunare generală a muncitorilor artei, științei și literaturii*, pentru a elimina acest produs al decadentei burgheze și a bloca dominația lui nelimitată. Se contura ideea înlocuirii definitive a tot ceea ce era contaminat de societatea burgheză și proiectarea unei arte noi, prin crearea unui institut al culturii materiale unde pictorii ar putea să se pregătească pentru munca de creație a noilor obiecte folosite de proletariatul. (4)

În pofida acestui „angajament” și al altor câteva similare care au apărut în acei ani, precum *Manifestul Realismului* redactat în anul 1920 de Naum Gabo și Antoine Pevsner, care spunea *Lăsăm în urmă trecutul ca pe un stârv! Lăsăm profesiilor viitorul! Pentru noi luăm ziua de azi!* (5), în pofida LEF-ului (*Frontul de Stângă al Artelor*), al cărui pro-

gram a fost redactat în 1923 de către Mayakovsky, sau a *Programului Grupului Productivist* redactat de Aleksandr Rodchenko și Varvara Stepanova, Lenin va alege altă soluție. În locul școlilor tradiționale de artă, se înființează *Institutul de Cultură Artistică din Moscova* (INHUK) - sub direcția lui Wassily Kandinsky, *Institutul de Stat al Culturii Artistice din Petrograd* (GINHUK) - sub conducerea lui Kasimir Malevich, *Școala „Reprezentanții noii arte”* (UNOVIS), la Vitebsk - sub conducerea lui Marc Chagall, toate imaginate după modelul mișcării *Bauhaus* de la Weimar, pentru a înlocui vechea *Școală de Fictură, Sculptură și Arhitectură* din Moscova și *Atelierele Centrale de Artă și Tehnică* (VHUTEMAS).

Astfel, primii copii ai Revoluției proletare pe frontul artelor au fost sacrificați, locul lor luându-l tot un model „de import”, exprimat printr-un eseu-manifest de către Alexandr Gan, în anul 1922. În felul acesta se lansa „Constructivismul”, având drept concept central arhitectura - cu rolul de *condensator social* - și se vor produce repede primele „modele” din noua artă revoluționară sovietică. Se crea astfel primul sistem de creație etatistă a artei, statul comunist asumându-și rolul de a administra arta, de a întreține artiștii, formându-i pentru uzul și interesul său propriu. Pe fondul acesta s-a declanșat, cu câțiva ani înainte, polemica lui Lenin cu Alexander Bogdanov asupra înțelesului noțiunii de „cultură proletară” și a raporturilor acesteia cu „ideologia”. Potrivit lui Lenin, noțiunea de „cultură proletară” era mai largă pentru că includea și elemente de cultură burgheză, precum igiena și disciplina muncii, pe când termenul de „ideologie” avea o referire strictă la ideile politice ale clasei muncitoare. Partidul este purtătorul acestei ideologii, iar cultura proletariatului nu putea exista în afara acesteia. Era un model cu mult mai radical decât își putuseră altădată imagina Ludovic al XIV-lea sau Pousin, Napoleon al III-lea sau Ingres. Cu bună știință, anesteziat de elanurile revoluționare, artistul îl acceptă, renunțând cu neașteptată ușurință la libertatea lui tradițională.

Înregimentarea care se pusese la cale deschidea drumul proletcultismului și realismului socialist care vor domina timp de o jumătate de secol arta țărilor din „lagărul socialist”. Acest lucru nu a fost înțeles la vremea lui nici de către avangardiștii Kandinsky, Malevich sau Chagall, atrași cu o forță magnetică de perspectivele etatizării, instituționalizării și instrumentării artei, dar oportunistul și inteligența lor genetică sclipitoare n-au rezistat decât puțină vreme tăvălugului politic declanșat de partid prin ideologie. Fără a avea o etică a compromisului atât de dezvoltată, aceștia părăsesc teatrul luptei artistice și se refugiază în vechile „cazemată” ale artei burgheze. O experiență similară li se va rezerva artiștilor burghezi din țările Europei estice, care vor fi siliți să parcurgă același purgatoriu al artei proletcultiste odată cu trecerea țărilor lor în universul concentrațional comunist.

Lenin a organizat cu o energie uimitoare această nouă „societate fără clase sociale”, în pofida faptului că a fost grav rănit în atentatul din 30 octombrie 1918 de către Fania Kaplan. După încheierea războiului și Pacea de la Bresk-Litovsk cu vechii aliați (9 februarie 1918), Lenin înlocuiește „comunismul de război” cu planul impresionant al *Noii Politici Economice* (N.E.P.) care prevedea reconstruirea industriei și a agriculturii sovietice și formarea unei noi culturi bolșevice, proletare, cu rol determinant în atingerea acestor schimbări social-economice gigantice.

Potrivit concepției marxist-leniniste, „cultura proletară” este o „cultură de clasă”, reprezentând ideologia clasei dominante în societate - proletariatul și răspunzând intereselor acesteia. Ea trebuie să înlocuiesc radical, după revoluție, „cultura burgheză”,



Pavel Șillingovski, *Portretul lui Lenin*, 1928, guașă pe hârtie, în Eleonora Brigalda-Barbas - *Maestri basarabeni din secolul XX*, Editura ARC, 2004

așa cum afirmase la începutul secolului al XX-lea Alexandr Bogdanov, unul din fruntașii secțiunii bolșevice în Partidul Social Democrat din Rusia. Potrivit acestuia, proletariatul nu va putea să-și afirme rolul de clasă dominantă fără a avea o cultură proprie. În primii ani ai sec. al XX-lea, în cadrul *Școlii de la Capri* (Italia) - un seminar de vară la care participau tineri intelectuali ruși sub oblăduirea lui Gorky, Bogdanov și Lunacharsky - se instruiă viitorii reprezentanți intelectuali ai proletariatului. Greșeala acestor strategii politici a constat în faptul că ei vedeau conturarea acestei culturi proletare în mod autonom față de Stat și față de Partidul Bolșevic. În opoziție cu aceștia, Lenin a impus Congresului P.C.U.S. din octombrie 1920 subordonarea culturii proletare statului - prin *Comisariatul de Instruire al Poporului* și aplicarea unei severe „discipline de partid” impusă artiștilor și oamenilor de cultură. Această poziție radicală a lui Lenin a stârnit numeroase dispute, cărora acesta le-a răspuns printr-o scrisoare deschisă, la 1 decembrie 1920, în ziarul *Pravda*: *Sub culorile culturii proletare se ofereau muncitorilor concepții de filozofie burgheză (mașinismul), iar în domeniul artei li se ofereau gusturi absurde și perverse (futurismul)* (6). Această poziție, chiar după moartea lui Lenin, va rămâne dominantă!

(Continuarea în numărul viitor)

Note

1. Stéphane Courtois, *Dicționarul Comunismului*, Editura Polirom, 2008, pag. 171
2. Michel Aucouturier, *Realismul socialist*, Cluj, 2001, pag. 12
3. Punin, *Futurismul, artă de stat*, în Michel Aucouturier, *op.cit.*, pag. 15
4. Aucouturier, *op.cit.*, pag. 17
5. *Manifestul Realismului*, în *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, 1968, pag. 356
6. Michel Aucouturier, *op.cit.*, pag. 26

Semnul originii

Sorin Nemeti

Este o onoare și o plăcere deosebită să prezint noua carte a profesorului meu, Mihai Bărbulescu (*Signum originis. Religie, artă și societate în Dacia romană*, Editura Academiei Române, București, 2009, 302 p.). Cu un titlu semnificativ, *Signum originis* și un subtitlu explicativ, *Religie, artă și societate în Dacia romană*, lucrarea se înscrie în seria culegerilor de studii de tipul *scripta minora*, culegeri necesare în momentul de vârf al unei cariere științifice. Selecția studiilor ilustrează preocupările constante ale autorului: sunt adunate contribuții ce au apărut în publicații științifice în intervalul de timp dintre 1974 și 2006. Este mărturia scrisă a peste 30 de ani de studiu în slujba cunoașterii omului roman, a provincialului care a trăit, a creat și s-a închinat aici acum două milenii.

Profesorul Mihai Bărbulescu a scris cu pasiune și acribie despre păgânismul clasic greco-roman. Cartea se încheie cu două studii despre „Lumea care se naște: creștinismul”, dar preocupările majore sunt centrate de analiza sistemului religios pe care îl numim azi, antitetic și peiorativ uneori, „păgânism”. Fie că este vorba de simpla „existență în societate” ca om religios, cu tot ce implică ea, anume „gesturi” ca frecventarea templelor, dedicarea de altare sau monumente votive și funerare și parcurgerea ritualurilor prescrise, fie de arta provincială, în fond reprezentarea plastică a figurilor divine, constatăm o revenire perseverentă la același subiect: religia individului din Dacia. Ne referim aici la acel *homo religiosus* daco-roman al cărui portret e schițat în *Interferențe spirituale în Dacia romană* și a cărui fizionomie este căutată atent și retușată în deceniile ce au urmat.

Lucrarea apărută la Editura Academiei Române din București, într-o bună prezentare grafică, are un aparat critic unificat și patru grupări tematice bine definite: credințe religioase (I. A exista în societate, adică a fi religios), ritualuri (II. Gesturi și semne), artă votivă (III. Artă provincială, religie universală) și nașterea noii religii (IV. Lumea care se naște: creștinismul). La sfârșit întâlnim câteva pagini de note finale unde sunt menționate nu doar publicațiile unde au apărut inițial contribuțiile, ci și completări bibliografice și semnalarea informațiilor apărute ulterior primei publicări, ba chiar și distanțări față de propriile opinii exprimate în trecut. Toate acestea, împreună cu selecția operată, asigură soliditatea volumului în peisajul științific actual.

Valabilitatea concluziilor formulate de profesorul Mihai Bărbulescu de-a lungul timpului trebuie să fie un exemplu de metodă și de atitudine mai ales în contextul actual al disoluției reperelor și al exploziei anarhice de publicații

istorico-arheologice cu colective redacționale fictive și formale, publicații prea deschise tuturor, permissive și care se ascund după concepte importate gen *peer review* fără acoperire în real.

De la început se remarcă în alegerea subiectelor preocupare pentru clasic, greco-roman. Dincolo de aspectul neuniform, pluricultural, civilizația romană din Dacia este marcată de prezența unificatoare a greco-romanului. Personificările noțiunilor abstracte și a valorilor morale, *genii* și *numina*, muza Polyhymnia, divinități ca Iupiter, Hercules, Mercurius, *Parcae* sau afișarea imaginii acelei Lupa capitolina ca semn al originii romane, toate acestea sunt expresii a ceea ce era comun în acest *melting-*



pot cultural care a fost provincia Dacia: anume apartenența la civilizația greco-romană, împărțirea acelorași bunuri culturale, valori religioase și morale, gust artistic, totul sub patronajul instituțiilor unui imperiu universal. Un imperiu conștient de misiunea sa civilizatoare, dar în același timp impregnat de relativism cultural, aici găsim și locul și africanii și zeii lor, egiptenii sau cei din Palmyra Syrii.

Subiectele predilecte se referă la religie, ritualuri și artă, dar, permanent, iese în relief Potaissa, orașul roman aflat în centrul intereselor profesorului Mihai Bărbulescu timp de aproape patru decenii. Inscriptii dintr-un templu de la Potaissa, inscriptii din castrul de la Potaissa dedicate geniilor protectoare, cultele egiptene de la Potaissa, documente culturale din castrul legionar de la Potaissa, arta provincială la Potaissa, Iupiter de la Potaissa. Pentru profesioniștii arheologiei și istoriei vechi din România numele profesorului Mihai Bărbulescu este sinonim cu cercetarea orașului roman Potaissa. Orașul antic și castrul legionar de aici au beneficiat de o cercetare perseverentă, obstinată, întinsă pe patru decenii, Potaissa fiind un oraș îndărătnic, care nu s-a lăsat ușor descoperit, într-o Turdă modernă dificilă, plină de piedici, mai ales administrative.

Este mai rar azi să mai și citești o carte pe care o prezinți. Eu îmi fac *mea culpa* și mărturisesc că am citit-o, mai exact, am recitit-o. Am avut plăcerea să văd aranjat, completat pentru prima dată un *puzzle* ale cărui piese le văzusem anterior risipite. Și cu riscul asumat de a fi taxat drept sentimental trebuie să spun că re-lectura acestor studii mi-a adus în minte multe momente din ultimii 19 ani. Momente când buchiseam un extras din *Africa romana*, când vreuna din piesele discutate s-a descoperit în praful saharian al castrului turdean, când discutam pe stradă despre comunicarea de la al III-lea colocviu *Politique edilitaire*, când se concepea *Funeraria daco-romana*. Momente despre care îmi amintesc cu plăcere la acest moment aniversar, când *Signum originis* se oferă cititorilor.



religie

teologia socială

Condamnarea comunismului (V)

Radu Preda

Apropierea împlinirii a primelor două decenii de la căderea comunismului a exercitat o presiune asupra celor implicați în dezbaterile legate de natura și modalitatea condamnării ultimului regim totalitar al Europei să marcheze în consecință momentul. Această necesitate s-a convertit într-un act de compensare a mesajului inconsecvent dat până acum de exemplul de Adunarea Parlamentară a Consiliului Europei prin cele două Rezoluții din 1996 și 2006, de Guvernele est-europene, care au tot amânat procesul de deschidere a arhivelor sau de Parlamentele care au negociat politicianist armistiții morale transpartinice privind neaplicarea măsurilor lustrative. Una peste alta, se dorea evitarea pe cât posibil a riscului de a comemora „căldicel”, neconvincător, două decenii de la încheierea celui mai brutal experiment social de durată, cu cea mai mare întindere geografică și cu numărul cel mai mare de victime. Acest *ethos* este caracteristic Declarației de la Praga privind conștiința morală europeană și comunismul (vezi textul la adresa www.teologia-sociala.ro).

Data la 3 iunie 2008, rezumând discuțiile conferinței internaționale pe temă desfășurate la sediul Senatului ceh care s-a bucurat de prezența mai multor foști șefi de stat din Europa de Est, în frunte cu Václav Havel, Declarația de la Praga are un ton ferm și se adresează nemijlocit conștiinței clasei politice europene să țină cont de toate implicațiile avute de comunism, unele dintre acestea amplificate sau cel puțin prelungite de lipsa unei abordări clare a acestuia din partea Europei postcomuniste. Motivele semnatărilor Declarației sunt formulate după toate regulile tehnice ale unui astfel de text și merită să le cităm *in extenso*. Astfel, potrivit inițiatorilor, tema comunismului nu poate fi nici amânată și nici tratată superficial „[...] întrucât societățile care își neglijează trecutul nu au viitor; întrucât Europa nu va fi unită atâta vreme cât nu va fi capabilă să-și reconcilieze istoria, să recunoască nazismul și comunismul ca moștenire comună și să conducă o dezbatere sinceră și amănunțită despre crimele tuturor regimurilor totalitare din secolul trecut; întrucât ideologia comunistă este direct responsabilă de crime împotriva umanității; întrucât o conștiință încărcată de trecutul comunist este o povară grea pentru viitorul Europei și al copiilor noștri; întrucât diferitele moduri de a evalua trecutul comunist pot duce la împărțirea Europei în «Vest» și «Est»; întrucât integrarea europeană a constituit o reacție directă la războaiele și violențele provocate de sistemele totalitare de pe continent; întrucât conștiința crimelor împotriva umanității comise de regimurile comuniste pe întregul continent trebuie să se răsfrângă asupra tuturor minților europene în aceeași măsură în care sunt cunoscute crimele regimurilor naziste; întrucât există similitudină substanțială între nazism și comunism în ceea ce privește caracterul lor abominabil și crimele săvârșite împotriva umanității; întrucât crimele comunismului încă trebuie să fie evaluate din punct de vedere legal, moral, politic și istoric; întrucât acestor crime li s-au găsit justificări spunându-se că au fost comise în numele teoriei luptei de clasă și a principiului dictaturii «proletariatului», folosind teroarea ca metodă de a menține dictatura; întrucât ideologia comunistă a fost folosită ca instrument în mâinile celor care au clădit imperii în Europa și Asia pentru a-și atinge scopurile expansioniste; întrucât mulți dintre cei care au comis crime în numele comunismului nu au fost încă aduși în fața Justiției iar victimele lor nu au fost încă despăgubite; întrucât

furnizarea de informații extinse despre trecutul totalitar comunist care să ducă la o mai bună înțelegere și abordare a temei este o condiție necesară pentru o viitoare integrare solidă a tuturor națiunilor europene; întrucât reconcilierea finală a tuturor popoarelor europene nu este posibilă fără eforturi susținute în vederea stabilirii adevărului și a recuperării memoriei; întrucât trecutul comunist al Europei trebuie analizat în amănunțime atât în mediul academic cât și în rândurile publicului larg, iar generațiile viitoare ar trebui să aibă la dispoziție informații despre comunism care să le fie ușor accesibile; întrucât în diferite părți ale globului mai rezistă doar câteva regimuri comuniste, care însă controlează aproape o cincime din populația lumii și, prin accesul la putere, încă săvârșesc crime și aduc prejudicii mari bunăstării popoarelor lor; întrucât multe țări, deși partidele lor comuniste nu sunt la putere, nu s-au distanțat de crimele regimurilor comuniste și nici nu le-au condamnat [...]”.

Citând apoi în sprijinul său actele și normele în vigoare referitoare la moștenirea comunistă, Declarația propune 19 măsuri concrete. Printre acestea, una intens discutată în ultima vreme, cu toate că, așa cum am văzut în Raportul Lindblad din 2005 premergător Rezoluției 1481/2006 a APCE, nu este formulată pentru prima dată, vizează „stabilirea datei de 23 august, ziua semnării Pactului Hitler-Stalin [în 1939, n.n.], cunoscut ca Pactul Molotov-Ribbentrop, ca zi de comemorare a victimelor regimurilor totalitare, atât naziste cât și comuniste, în același mod în care Europa comemorează victimele Holocaustului la data de 27 ianuarie”. Punând degetul pe rană și arătând că deceniile de complicitate intelectuală a stângii comuniste din Vest nu pot fi reduse la o simplă cochetărie ideologică, fără urmări, Declarația de la Praga pledează pentru „acceptarea responsabilității paneuropene la crimele comise de comunism”. Pentru prima dată într-un astfel de document din ultimele două decenii, se tematizează participarea, directă sau indirectă, a întregii Europe la drama comunistă și se spulberă iluzia etică larg răspândită că, fiind dincolo de zidul Berlinului, în partea liberă, această Europă necomunistă a fost/este lipsită de orice responsabilitate pentru ceea ce s-a petrecut de cealaltă parte. Fără a mai zăbovi aici asupra altor aspecte din document, după ce se pronunță pentru realizarea justiției și condamnarea crimelor și ideologiei comuniste, Declarația din 2008 propune „fondarea unui Institut al Memoriei și Conștiinței Europene care să fie A) institut european de cercetare pentru studierea totalitarismului, dezvoltând proiecte științifice și educaționale și oferind suport rețelei de institute naționale de cercetare care se specializează pe tema experienței totalitare, B) și un muzeu/centru comemorativ paneuropean al victimelor tuturor regimurilor totalitare, cu scopul comemorării victimelor acestor regimuri și a conștientizării crimelor comise de acestea”.

Punerea de către Declarația de la Praga pe același plan a totalitarismului comunist cu cel nazist a reaprins polemica în jurul unicității Holocaustului. Criticii acestei omologări aduc în sprijinul lor faptul că țările baltice, la insistențele cărora s-a făcut această precizare, încearcă în acest fel să relativizeze propria lor responsabilitate de a fi colaborat cu regimul nazist. Oricare ar fi însă adevărul istoric și intenția, reală sau presupusă, demersul de „unificare” a conștiinței europene prin integrarea în memoria vie a continentului și a perioadei comuniste nu poate fi decât de bun augur. În plus, în ceea ce privește situația Europei de Est, punerea pe același plan a celor

două forme de totalitarism care au marcat acest „scurt secol XX” (Eric Hobsbawm) ajută la înțelegerea mai bine a tragediei prin care a trecut Europa de Vest pe durata regimului național-socialist. Altfel spus, comemorarea victimelor comunismului este un foarte binevenit *aide mémoire* pentru comemorarea victimelor nazismului și reciproc.

Declarația de la Praga a fost un puternic gest simbolic însă cvasi-privat, în ciuda semnăturii unor titulari de funcții publice, motiv pentru care în lunile următoare publicării ei s-a dus o intensă activitate de lămurire pentru oficializarea mesajului ei la nivelul Parlamentului European (PE). În acest efort se înscrie dezbateră din 25 martie 2009 de la sediul PE din Strasbourg. Promovată de Președinția cehă a Uniunii Europene din prima jumătate a lui 2009, dezbateră a scos în evidență dificultățile încă existente în găsirea unui limbaj politic comun. Chiar dacă fronturile nu mai sunt atât de adânci precum în urmă cu un deceniu și mai bine, diferențele de viziune sunt nu mai puțin vizibile. Sintetizând, în timp ce europarlamentarii de dreapta se pronunțau în favoarea unui act de condamnare fără echivoc a totalitarismului comunist, cei de stânga pledeau pentru lăsarea pe seama istoricilor a acestei sarcini și, pe ansamblu, exprimau dubii dacă întreaga complexitate a fenomenului istoric ar putea fi cuprinsă în textul unei Rezoluții. Tot din partea stângii va veni și rezerva față de alegerea datei de 23 august, Pactul Molotov-Ribbentrop neputând fi în această optică făcut responsabil pentru toate injustițiile petrecute de-a lungul secolului trecut. Nici alte grupuri parlamentare, precum cel liberal sau ecologist, nu se vor arăta prea entuziaste, acuzând chiar pe inițiatorii dezbaterii de oportunism și populism. Pentru a complica și mai mult lucrurile sau pentru a reduce la absurd ideea condamnării totalitarismului comunist prin invocarea altor totalitarisme care ar trebui la rândul lor sancționate de către PE, un reprezentant al grupului independent propunea punerea pe agendă a radicalismului islamic. Una peste alta, dezbateră din martie 2009 a arătat nu doar lipsa, previzibilă, a consensului politic legat de *modul* abordării totalitarismului comunist. Mult mai gravă este aici absența unui minim consens legat de *necesitatea* condamnării ideologiei comuniste și a faptelor provocate de aceasta.

Rezultatul concret al Declarației de la Praga și al dezbaterilor controversate ulterioare, la nivel oficial sau în presa de idei, a fost adoptarea (533 voturi pentru, 44 împotriva și 33 abțineri) de către Parlamentul European, la 2 aprilie 2009, a unei Rezoluții care preia fondul celor afirmate în documentul formulat în 2008 în capitala cehă. Astfel, este lansată chemarea în vederea articulării unei Platforme a memoriei și conștiinței europene care să pună în legătură unele cu altele centrele și institutele de cercetare și să constituie baza unui viitor Muzeu/Centru de documentare/Memorial al victimelor comunismului european. Data de 23 august este propusă ca zi de comemorare „cu demnitate și imparțialitate” a „victimelor tuturor regimurilor totalitare și autoritare”. Sugestiv pentru lipsa consensului politic despre care am amintit este faptul că în ciuda condamnării unanime a încălcărilor drepturilor omului de către regimurile totalitariste și autoritare, Rezoluția PE evită cu grijă să condamne nemijlocit, pe nume, comunismul. Iarși, pentru a căta oară, condamnarea crimelor comunismului nu face pasul esențial către condamnarea ideologiei care le-a făcut posibile.

În fine, cel mai recent document oficial care se ocupă cu problematica regimului comunist este Declarația de la Vilnius a Adunării Parlamentare a Organizației pentru Securitate și Cooperare în Europa (OSCE). Adoptată în cadrul celei de XVIII-a întruniri care a avut loc între 29 iunie -

(continuare în pagina 31)

dezbateri & idei

Drum sinuos, candidați problematici

Sergiu Gherghina

Procesul de investire a actualei Comisii europene a fost cel mai îndelungat dintre toate de până în prezent. Votul din Parlamentul European (PE) are loc la nu mai puțin de opt luni din momentul alegerilor europene din iunie 2009 și la aproximativ cinci luni de la reconfirmarea în funcția de președinte a lui Jose Manuel Barroso. La finalul lunii noiembrie a anului trecut, acesta a făcut publică lista comisarilor săi, iar numeroase ore de audiențe din perioada 11-19 ianuarie 2010 au condus la aprobarea acesteia de către europarlamentari. Singura modificare, care a provocat și o amânare a deciziei finale de aproximativ două săptămâni, a fost retragerea comisarului desemnat din Bulgaria, înlocuitorul acestuia fiind audiat la începutul lunii februarie. Puterile sporite acordate prin Tratatul de la Lisabona legislativului de la Strasbourg și Bruxelles aduce cu sine, pe lângă aspectele pozitive legate de legitimitatea deciziei sau intensitatea dezbaterilor, creșterea semnificativă a factorului „timp” în finalizarea proceselor inițiate. Nu trebuie uitat faptul că și votul pentru candidatura lui Barroso a fost amânat câteva luni în decursul anului trecut. Întrebarea la care răspunsul de mai jos încearcă să răspundă este în ce măsură un astfel de control strict al PE a reușit eliminarea elementelor problematice din cadrul listei de candidați propusă spre aprobare. Un astfel de demers este relevant în contextul în care votul final de pe 9 februarie europarlamentarii au trebuit să acorde încredere întregii Comisii, nefiind posibilă respingerea individuală a comisarilor.

Rumiana Jeleva, candidatul propus de către premierul bulgar pentru poziția de la Dezvoltare și Ajutor umanitar, este cea mai cunoscută problemă cu care actuala Comisie s-a confruntat. Prestația slabă a acesteia la audierile de la începutul lunii ianuarie din comisia de specialitate a condus la o opinie defavorabilă din partea europarlamentarilor. Toate grupurile politice din legislativul european, cu excepția celui al Partidului Popularilor Europeni – din care face parte Jeleva – au exprimat dubii referitoare la capacitatea candidatei bulgare de a ocupa postul de comisar. Principalele probleme ridicate s-au referit la lipsa acesteia de experiență în domeniul pentru care candida și necunoașterea limbii engleze. Acestor elemente li s-au adăugat unele inconsistențe și neclarități ale intereselor financiare ale candidatului. Aceasta a fost acuzată că ar fi ascuns faptul că a fost la conducerea unei companii de consultanță în perioada în care a fost europarlamentar (2007-2009). Răspunsul său a fost neconvingător, ocolind întrebarea și argumentând că declarația pentru postul de comisar a fost completată când nu mai deținea nicio acțiune la respectiva companie. În urma audierilor, trebuia decis prin vot secret susținerea pentru acest candidat. Datorită premiselor sumbre, Jeleva s-a retras, iar premierul bulgar a desemnat un nou candidat în persoana Kristalinei Gheorghieva, vicepreședinte al Băncii Mondiale, instituție la care lucra din 1993. Audierea acesteia din urmă, pe 3 februarie 2010, a permis un vot favorabil din partea comisiei de specialitate.

Din cadrul aceluiași PPE au mai existat doi

nominalizați cu probleme în cadrul audierilor. Lituianianul Algirdas Semeta, desemnat pentru postul de comisar pentru Impozite și Combaterea Fraudei și maltezul John Dalli, noul comisar pentru Sănătate și Protecția Consumatorilor, au fost neconvingători. Semeta a dat răspunsuri vagi și neadecvate la întrebările privind paradisurile fiscale, managementul fondurilor Uniunii Europene și oficiul de combatere a fraudei al Uniunii. În același timp, evitarea întrebărilor a reprezentat una dintre problemele invocate de către europarlamentari. În pofida acestor inconveniențe, Semeta a avut un discurs clar din care reieșeau prioritățile sale pentru mandatul de cinci ani pentru care candida: sporirea efectivității unității anti-fraudă a UE (OLAF), progresul politicilor de taxare, diminuarea erorilor la plata fondurilor UE. Prin aceste detalii a demonstrat bună cunoaștere a portofoliului pentru care a candidat, iar acest element a fost decisiv pentru acordarea unui vot favorabil acestui candidat. Principala problemă, vizibilă din gradul ridicat de generalitate al răspunsurilor, a fost absența unor idei noi și practice pentru rezolvarea problemelor Uniunii. Dalli a avut unele probleme asemănătoare în oferirea de răspunsuri concise, dar planurile sale și discuțiile inițiate cu privire la politicile de protecție a consumatorilor au permis un aviz favorabil fără mari probleme. Dalli a menționat propria experiență politică îndelungată în timpul audierilor, aceasta nefiindu-i însă utilă în momentul întrebărilor punctuale (de exemplu, ce boală ar prioritiza în lupta sa pentru protecția consumatorilor). Răspunsul său general conform căruia se va concentra pe determinanții bolilor decât pe bolii contrazicea parțial ceea ce spusese câteva minute anterior.

Un alt comisar cu prestață slabă în momentul audierilor a fost Neelie Kroes (din partea grupului liberal ALDE), actualmente vicepreședinte al Comisiei, comisar pe probleme informatice (Agenda digitală). Fost comisar pentru concurență, aceasta a avut probleme la audieri, dovedind



că nu stăpânește deloc domeniul. Comisarul olandez a provocat reacții de dezaprobare după ce la audiere a oferit răspunsuri vagi. Unele întrebări au fost legate de prestația sa la precedentul portofoliu, fiind criticată pentru lipsa de activitate din mandatul încheiat. Prin urmare, a fost necesară convocarea unei a doua runde de audiențe pentru ca aceasta să facă dovada capacităților sale de a administra portofoliul încredințat în cadrul noii Comisii.

Catherine Ashton a obținut susținerea pentru ocuparea postului de șef al diplomației UE după câteva critici foarte dure. Înalț Reprezentant al Uniunii Europene pentru Afaceri Externe, Ashton a susținut audierile în fața a patru „președinți” (vezi articolul lui George Jigla referitor la acest aspect): Jerzy Buzek (președintele PE), Herman van Rompuy (președintele Consiliului European) Jose Manuel Barroso (președintele Comisiei Europene) și Jose Luis Rodríguez Zapatero (premierul spaniol a cărui țară deține președinția UE). Ea nu reușit să impresioneze membrii comisiei de audiere din PE, primind critici îndeosebi pentru lipsa de viziune și imprecizia răspunsurilor oferite. Totuși, datorită capacităților sale de dialog, abilităților de diplomat și a susținerii intense de care beneficia din partea Partidului Socialiștilor Europeni (PES) din care provine, Ashton a primit un aviz favorabil.

Aceste cinci cazuri reflectă problemele existente la nivelul competenței unor comisari desemnați, doi dintre ei în poziții foarte importante. Deși au durat timp îndelungat, audierile nu au reprezentat un filtru de selecție, ci mai degrabă posibilitatea de a arăta puterile sporite ale PE. Cu excepția Rumianei Jeleva, niciunul dintre candidații pentru care au fost ridicate semne de întrebare nu a fost penalizat. Nici măcar în cazul acesteia nu se știe care ar fi fost deznodământul dacă nu s-ar fi retras. PE nu pare decis să se împotrivescă unor nominalizări inițiale, ci doar dorește să arate că are mijloacele de a o face. O analiză a transcrierilor audierilor indică faptul că standardele acestora sunt deseori scăzute, fără a minimiza în vreun fel prestația general lăudată a comisarului român Dacian Cioloș. Mai mult, aceste audieri au părut unele mai degrabă politice. Pe de o parte, candidații au fost susținuți necondiționat de către formațiunile politice din rândurile cărora erau nominalizați. Pe de altă parte, unii europarlamentari formulau opinii prin raportare la grupul politic de care candidatul aparținea, fără referire la capacitățile dovedite ale acestuia/acesteia. Audierile pentru comisarii europeni, deși aparent lipsite de rezultat și doar cauzatoare de întârzieri, au permis cetățenilor europeni identificarea unor probleme la nivelul Comisiei. Fără audieri, acestea ar fi rămas necunoscute. În acest sens, practica este utilă și apropiată cetățeanul european de politica de la nivel comunitar.

Note:

i Inițial, investitura Comisiei era programată pentru data de 26 ianuarie 2010.

ii Detalii despre audierile lui John Dalli sunt la www.europeanvoice.com, accesat ultima dată la 13 februarie 2010.

Știință și violoncel

Genealogia în teste

Mircea Oprită

Genealogia este o disciplină ceva mai extravagantă, dar practicanții ei o iau foarte în serios, angajându-se în studii pe cât de speciale, pe atât de meticuloase realizate. Istoricul se servește de ele ca de un instrument prețios, fiindcă îi descâlcesc itele unor familii cu rol important pentru destinele societății, stabilind descendențe, interferențe, înrudiri și dependențe cu efect mai mic sau mai mare în politica epocilor cercetate de el. Nu e mai puțin adevărat că, de la acest nivel savant, unde documentul paleografic se învecinează cu probele heraldicii, genealogia alunecă ușor și spre un registru popular, invitând pe oricine să-și cunoască figurile înscrise pe liniile directe ale neamului său. E un fel de democratizare a domeniului inițial. Fenomenul conduce, de regulă, la rezultate de interes minor pentru ansamblul societății, dar de mare și caldă valoare sufletească pentru individul obișnuit, sensibil mereu la rășfoirea unui album de familie, acesta din urmă îmbogățit, când se poate, cu figuri apărute din negura secolelor anterioare.

Practicată profesional sau ca hobby, genealogia își are, fără îndoială, satisfacțiile și surprizele ei. Cercetătorul profesionist urmărește familiile nobiliare pentru a obține din studiul lor amănunte privitoare la contextul istoric și la jocurile politice practicate în diverse epoci. „Amatorul” își caută propria ascendență, din curiozitate, din orgoliu, ori mânat de speranță, aflându-și strămoșii, va trăi mulțumirea de a-și înțelege mai bine identitatea proprie. Între atâtea figuri venerabile, va fi el însuși mai mult decât un simplu accident izolat pe firul timpului.

Genealogiștii lucrează cu documente de arhivă,

hrisoave vechi, însemnări făcute pe biblii și cărți de rugăciuni, catastife bisericești și de stare civilă, tot soiul de acte în care se înregistrează evenimente personale ca: nașteri, căsătorii, conscripții militare, decese, mutații, emigrări și imigrări. Pe lângă regi și nobili, spre care se îndreaptă heraldica, statele au avut tot interesul să-și țină o scriptologie scrupuloasă privitoare la cetățenii lor de mai redusă importanță, măcar din grija de a nu scăpa din vedere obligația impozitelor și a altor taxe pretinse oficial. Jurnale scrise, ba chiar și tradiția orală constituie, de asemenea, surse explorabile cu folos, după ce elimini din ele, prin confruntări repetate, fantazările mitomane și datele deformate de capriciile memoriei.

Informații există, prin urmare, berechet pentru cine le caută și le analizează cum trebuie. Puse cap la cap, ele reconstituie linii de descendență, vârste, ocupații, migrări sau schimbări ale numelor de familie și așa mai departe. Cu asemenea mijloace tradiționale sau făcut adevărate minuni, atât în spațiul european, cât și în cel asiatic. Poate mai ales acolo, în India și China, unde cărțile de genealogie pomenesc familii vechi de milenii, cu nume de persoane, ocupații și membri colaterali, unele ramuri ale acestor clanuri ajungând până în prezent. Cazul cel mai spectaculos mi se pare cel al lui Confucius, cu un arbore de familie ce crește spornic și nu se ofilește de 2500 de ani, încât ocupă un loc de onoare între performanțele consemnate de *Guinness Book*.

De când cu internetul și cu analiza ADN-ului, disciplina a luat o turnură cu adevărat modernă, adăugându-și între metodele de lucru explorarea informa-

țiilor conținute în codul genetic uman. Uneori stabilită pe această cale a legăturii genealogice trezește furtuni dramatice, bunăoară în cazurile de paternitate renegată, când dovezile descendenței apar nu în arborile desenat cu sânge al familiei, ci la tribunal. Alteori explorările de acest gen produc bucurie, precum în viața unui octogenar american care și-a „recuperat” recent tatăl dispărut de la domiciliu în 1926, ca să-i apară urmele abia acum, la celălalt capăt al planetei, în Australia.

James William Smithers în emisfera septentrională, John Henderson Gray în cea sudică, nu se știe nici astăzi ce conflicte cu legea va fi avut de și-a luat tâlpășița, ascunzându-se printre canguri. După mai bine de o jumătate de secol, și chiar după propria moarte, testele ADN ale urmașilor l-au dat la iveală, dintr-o bază de date cu 68.000 de probe trecute pe computer. Tatăl iubitor și soț bun (așa se spune) pe ambele continente unde a trăit, acest bigam fericit își revelează adevărata identitate cu concursul fulgerător al genealogiei electronice, după decenii de căutare zadarnică prin mijloace documentare și administrativ-polițienești. Reuniți în sfârșit în jurul aceleiași mese de familie, numeroșii frați vitregi de pe ambele ramuri genealogice, americană și australianoasă, nu cred să-i păstreze amintiri ranchiunoase, măcar pentru faptul că datorită enigmelor sale existențiale au apărut în lume și trăiesc. Norocul că au ajuns să se cunoască i-a costat ceva între 100 și 700 de dolari, prețul testelor ADN. Toasturile lor de târzie bună întâlnire reprezentă însă și o recunoaștere a faptului că investigarea genealogică a spart toate frontierele consacrate, intrând de-acum pe teritorii complet noi.

zapp-media

Informație fără zurgălăi

Adrian Țion

Tendul scandal-senzațional-bășcălie a luat-o razna în media românească din ultimele luni. Tabloidizarea politicului a atins un punct culminant recent prin difuzarea înregistrării cu spurcăciunile debitate de golanul Almanah despre candidatul la șefia PSD, pe care pretindea că-l sprijină și-l respectă. Firește, l-ar fi respectat, dacă l-ar fi bătut pe Băsescu; de unde putem trage concluzia că politicieni de teapa lui Vanghelie, școlit pe bulevarde, respectă puterea, nu afirmarea valorilor întreținute de ideologia partidului din care face parte și cu atât mai puțin subordonarea în folosul cetățeanului. Repezit la gură, și-a dat imediat mentalitatea de boulevardier pe față, dacă mai era cazul, insultând pe ariviștii din partid care „își dau nevestele pentru o funcție”. Dar chiar gravitatea celor afirmate de primarul sectorului 5 este tratată în presă ca simplu pretext de creștere a audienței sau prilej de amuzament amestecat cu bălăcăreală, ceea ce mi se pare și mai grav. Derapajele de acest fel sunt pândite, așteptate și înhățate ca informație obiectivă sau comentariu. În loc să suscite atitudini ferme sau polemici aprinse, aceste alunecări spre scandal sfârșesc, de obicei, în pamflete ieftine, dar mult gustate. Pe bună dreptate sublinia Eugen Lovinescu, încă din timpul său, că, la noi, înflorirea spiritului pamfletar se dezvoltă în dauna celui polemic. Stringent actual!

De unde să se nască exigența și verticalitatea morală, imparțialitatea judecăților de valoare când răspundem visceral, ironic, în doi peri și haotic problemelor importante? Și corecta informație a cetățeanu-

lui e o treabă foarte serioasă. „Antenele” de tip OTV-ist, ziarele (cu puține excepții, printre care, totuși, trebuie să amintesc *România liberă*) se îngrămădesc să prindă în dinți prada informativă pentru a o sfâșia cu plăcere sadică în fața camerei sau pe prima pagină a tabloidelor încă nesătule de crime, sex și politicie dezgustătoare. Toată lumea îl ascultă pe Mircea Badea, admirându-i voroava cea sprintenă și pitorească, uitând că de fapt el nu analizează, nu dă soluții, ci totul e „să ne rădem”, după cum recunoaște frecvent. Și uite așa „ne rădem” de Mazăre cel înzăpezit pe autostradă înainte de a ajunge la Rio (uitând că din banii noștri se plimbă în Brazilia), rădem sau ne mirăm de poliștului pământit de o isterică în județul Mureș, rădem și ne indignăm de calculele făcute de Boc în legătură cu pensionabilii care consumă încă fondul de salarii în loc să moară mai repede. Ne minunăm că aleșii, în goana lor după bani pentru salarii și pensii, au ajuns să propună până și diminuarea alocațiilor copiilor din familii bogate. Mai privim cu satisfacție cum dă Valentin Stan cu praștia în Teodor Baconski acuzat de rasism, ba ne mai unge pe suflet apelativul de „derbedei politici” aplicat de același clasei conducătoare din țara văzută drept „hazna de minciună ordinară” și piața pamfletului mediatic se extinde de la o zi la alta. Vreau să spun că informația însăși, prinsă în acest curs trivial, a degenerat în secvențe de carnaval sau de coșmar jalnic. Emisiunile de divertisment amplifică dizgrațios canavaua realității și de aceea totul pare a fi îmbibat în această polojenie permanentă, atrăgător colorată, de parcă un alt fel de a face jurnalism astăzi nici nu

există sau e atât de perimat încât nu poți decât să privești spre reviste serioase sau spre informația corectă cu dezinteres, dacă nu cu scârbă.

O veste cât de cât bună, încurajatoare va să zică, vine dinspre *Antena 1*. Lucian Mândruță și Alessandra Stoicescu și-au încheiat activitatea în cadrul *Observatorului*. Nu asta e vestea bună. Ei și-au făcut datoria, au citit de pe prompter ce li s-a dat, au fost prezențe agreabile în casa oamenilor seară de seară. La ultima transmisie au lăcrimat împreună cu echipa. Prestația lor va rămâne un mod convingător, dacă nu un model chiar de prezentare a știrilor. Totuși, un model intrat în desuetudine din moment ce realizatorii vor să aducă un aer proaspăt. Ne-am săturat cu toții de „sânge pe pereți” și accidente de dragul accidentelor, de fufe prezentate pe post de personalități, etc. Nu e de mirare că în această degringoladă a valorilor promovată fără discernământ, starleta porno Alina Plugaru a vrut să parvină și în politică, rămânând jignită foarte că nu a fost primită în PD-L. Sau ce știre e aia din care aflăm că Zăvoareanca a aruncat cu pipi peste puiul congelat lăsat de o mână vrășmașă pe mașina ei? Aceste fapte arată că media românească a contribuit masiv la lungirea nasului multor nulități. E timpul să cam terminăm cu de-astea, dacă se poate. Cel puțin *Antena 1* își propune schimbarea. La pupitrul *Observatorului* a fost preferată Alina Petrescu și se preconizează un profil mai sobru de prezentare a știrilor. Știrista a dezvăluit că va fi un gen de „informație fără zurgălăi”. Să vedem cât va rezista. Să nu ne trezim că Alina Plugaru îi va lua locul după un timp.

sport & cultură

“Străinii sînt profesioniști față de români” sau palma care doare

Demostene Șofron

Am putea spune fără să greșim cu nimic, *glasul păcătosului adevăr grăiește*. Este însă un adevăr care doare, este o palmă dată fotbalului românesc, este palma care vizează direct, cluburi, președinți sau manageri generali, patroni/ finanțști, antrenori, jucători de toate vîrstele și, printr-o extensie firească, conducătorii fotbalului românesc la nivel de federație de specialitate, respectiv ligă profesionistă.

Declarația lui Florian Walter – numele vă este cunoscut și nu voi insista asupra lui – nu face altceva decît să potențeze sărăcia fotbalului românesc, lipsa lui de credibilitate, chiar dacă... Chiar dacă încă mai avem cluburi sau școli private de fotbal, chiar dacă mai avem antrenori interesați real de descoperirea tinerelor talente, chiar dacă mulți fotbaliști români fac obiectul unor transferuri în campionate europene mai mult sau mai puțin puternice, chiar dacă... Puțini sînt cei care reușesc și care dau măsura talentului și a seriozității lor. Marea majoritate se pierde într-un etern anonim, cu reveniri palide în fotbalul românesc, fotbal tot mai mult văduvit de talente autohtone, tot mai încărcat de străini, expirați fizic, foști lustruitori

ai băncilor de rezervă.

Declarația lui Florian Walter, citez, *“Străinii sînt profesioniști față de români. Sînt crescuți într-o altă civilizație și au mentalitate de lider”*, ridică multe semne de întrebare. Ce se ascunde însă dincolo de civilizație și mentalitate? Răspunsul nu este greu de dat. Este dorința reală de afirmare în sportul de înaltă performanță. Este respectul datorat clubului, spectatorilor, celor care investesc în oameni și rezultate/performance. Este respectul de sine nu în ultimul rînd.

Fotbalistul român? Este în căutare de contracte avantajoase material și financiar încă de pe băncile junioratului. Ar trebui să vorbim atunci despre părinți și rolul părinților, dornici de succes familial rapid și consistent! Cunosc cazuri de părinți care negociază la sînge contractul copilului sportiv, negocieri care nu țin cont de vîrsta copilului sau de posibilitățile sale fizice și psihice. Este un lucru valabil deja la mai toate sporturile... cu accente supărătoare numai la noi. În alte țări, aceste lucruri sînt bine, foarte bine cuprinse și reglementate prin legi care protejează, copilul în

primul rînd. Mai departe... Fotbalistul român nu prezintă încredere, fiind ușor de tentat cu sume consistente de către părțile adverse. Adrian Porumboiu, alt nume cunoscut al sportului rege de la noi din țară, a ajuns să prefere jucători străini în lot în locul românilor, români gata oricînd să pună de-un... blat! Mai intră în discuție momente de genul ‘Valiza’, lipsa de credibilitate a arbitrilor noștri, tot mai puși la colț, mai intră în discuție ‘dezvăluirile’ din viața intimă a jucătorilor sau conducătorilor de cluburi, viața dezordonată a celor ajunși la bani prin superficialitate și publicitate falsă, scandalurile și divorțurile care țin paginile tabloidelor – unde sînt succesele de altă dată ne-am putea întreba pe drept cuvînt – jocurile de culise, lipsa de credibilitate a celor ce conduc federația de specialitate și liga profesionistă. “... dar străinii sînt mai profesioniști” grăiește tot Florian Walter, declarație din 13 februarie 2010. Nu greșește deloc. Știe ce spune și în spatele afirmațiilor sale stau argumente. Unul este trist, fotbalistul român este interesat de bani, bani, bani, nu contează de unde și cum, dacă sînt sau nu curați/murdari, ... Seriozitatea și implicarea în joc? Vorbim despre fotbalul altora. Al nostru este jalnic, patetic, murdar. Va rămîne încă mult timp de acum înainte. Pentru că murdar este cuvîntul de ordine la noi. Păcat...

portrete ritmate

Cum te poți îndrăgosti de actrițele teatrului maghiar clujean fără nicio sfială...

Radu Țuculescu

...căci sfiala o cuprinde doar pe Șeherezada atunci cînd se arată zorile și trebuie să-și întrerupă povestitul. Dar actrițele nu sînt, oare, și ele niște Șeherezade care în fiecare seară, uneori pînă noaptea tîrziu, ne povestesc interpretînd diverse personaje?

Titlul acestor rînduri mi-a răsărit în minte în urma vizionării spectacolului semnat de Andrei Șerban *Strigăte și șoapte* montat la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj după filmul omonim al lui Ingmar Bergman. Dar el mocnea de multă vreme printre gîndurile mele, căci mai sus amintita instituție o “vizitez” regulat și, constant, ea mă obligă la exerciții de admirație.

Roșu este simbolul fundamental al principiului vital. Cel deschis e exploziv, diurn, masculin. Cel închis e, dimpotrivă, nocturn, feminin, tainic reprezentînd misterul vieții. Roșu este culoarea sufletului, a libidoului, a inimii, a erosului liber și triumfător. Culoarea roșie a sîngelui profund are o dublă semnificație: ascuns, el este condiția vieții iar vărsat el înseamnă moarte.... Iar Andrei Șerban, cunoscîndu-i multiplele-i simboluri, ne aruncă-n brațele acestei culori, precum în numeroasele brațe ale unei ființe vii, supranaturale, din care nu mai avem scăpare... După un început pirandellian (de fapt, întreg spectacolul are o dimensiune pirandelliană în construcție și mi-am amintit, cînd a început în holul din fața studioului, de Șase personaje în căutarea unui autor, dar pe urmă am uitat repede, captivat de-o misterioasă atmosferă în care realitatea cea mai frustră se va amesteca cu o realitate magică, așa cum îi plăcea lui Ingmar să o facă fără a da niciun soi de explicații cuiva.), am pătruns, ca printr-o nevăzută poartă stelară, într-un “univers” roșu...Totul (podeaua, pereții, scaunele spectatorilor) era de un roșu aproximativ închis, de fapt în mai multe nuanțe, ponderat orgiastic, trezind dorințe și dureri

trupești dar și chinuri sufletești, aprinzînd focuri în pîntece și în alambicul misterios al inimii. Iar actrițele au început să se miște în acest spațiu, cînd îmbrăcate în alb pur, cînd în negru, cînd în cenușiu, în funcție de dorința regizorului, adică a lui Bergman însuși îndrăgostit și el de ele (dar putea să fie și Șerban ba chiar mi-am imaginat, la un moment dat, că se născuse un nou regizor care se numea Andrei Bergman ori Ingmar Șerban...), de aceea va și interpreta diferite personaje episodice, ca să se afle și mai aproape de aceste ființe capabile să umple spațiul scenic treptat și temeinic, punînd stăpînire pe gîndurile și simțirile noastre. Iar ele, actrițele, de data aceasta au fost atît de aproape încît le simțeau respirația și le-ai fi putut atinge, doar întinzînd mîna, ba le-ai fi putut lua și în brațe, dacă patima (roșie...) te-ar fi năcut de-a binelea... Nevăzutele lor atingeri au amplificat emoția scenică, cea unică emoție care se naște între actor și spectator numai în cazul spectacolelor de indubitabilă calitate.

Și am să încep cu Kézdi Imola (căci orice bărbat are, printre iubirile sale, una mai aparte, o slăbiciune ca să zic așa, iar eu recunosc fără nicio sfială...): ea trece cu lejeritate, eleganță, viclenie și impertinență de la profilul superb al unei virgine naive și prostute la cel al femeii vampă, prefăcută și acaparatoare, de la suferința impresionant de sinceră care stîrnete lacrimi la ubicuitate și impertinență și sadică indiferență ca să se întoarcă iarăși la superbul ei profil de adolescentă abia intrată-n valurile vieții. Kézdi Imola este o actriță de înalte carate în stare să strălucească și dacă ar traversa doar o singură dată scenă, fără să rostească vreun cuvînt.

Se arată a-i călca pe urme, foarte tînăra Petho Ágnes (achiziție de care teatrul poate fi deja mîndru), jucînd rolul muribundeii, al celei care suferă și care le atrage pe celelalte în jurul ei, precum lampa fluturii.

Cu adevărată dexteritate, ea interpretează contrastantele tonalități ale partiturii, obligînd spectatorii să simtă profund ceea ce se petrece cu ea, atît fizic cît și spiritual.

Kató Eموke , cu părul ei roșcat, pare chiar născută din acel univers al roșului care ne-a prins, treptat, pe toți în captivitate. E distantă și impunătoare, e statuară și rece, aparent cu sentimentele, definitiv, înghețate. O excelentă actriță care, uneori, lasă impresia că te-ar putea străpunge doar cu privirile.

Nu în ultimul rînd, Varga Csilla își construiește și ea rolul cu cea mai mare atenție, reușind performanța de a fi expresivă și atunci cînd doar șade pe scaun și privește în gol ori o mîngîie pe cea aflată pe patul de suferință.

Sarcina singurului bărbat (actor) din spațiul scenic este enormă, cînd are de “înfruntat” acest cvartet de aur al femeilor (actrițe). Dar dacă el se numește Bogdán Zsolt, atunci putem fi liniștiți că se va descurca foarte bine, chiar nevoit fiind, adesea, să iasă din rolul lui Bergman și să intre în pielea altor personaje, total diferite.

Andrei Șerban a realizat un spectacol de-o excelentă acuratețe, fără fisuri, fără excese, curat ca un cristal, clar în simbolică, respectînd codurile lui Bergman dar propunînd, discret, și propriul său cod. Are momente și de fin umor, cînd deconspiră, în mod vădit, convenția scenică: de exemplu, sîngele ce se scurge din rănile interpreților (în unele scene) are o evidentă culoare de magiun, de dulceată din care Bogdan Zsolt chiar și gustă, scurt, cu comică încîntare. Mi-am amintit de un alt spectacol văzut la teatrul Ariel din Tg. Mureș, semnat de Horațiu Mihaiu, după filmul *Ciinele andaluz* de Bunuel, bineînțeles în cu totul alte registre dar pornind tot de la admirația față de un regizor și un film anume.

Strigăte și șoapte este un spectacol care merită neapărat văzut măcar o dată. Eu am să-l văd de mai multe ori căci... marile iubiri nu e voie să fie neglijate...

structuri în mișcare

Mica sirenă și Pieter Bruegel cel Tânăr (flashback-uri)

Ion Bogdan Lefter

Lucașfărașul subacvatic

7 decembrie 2008. *Mica sirenă* a lui Victor Ioan Frunză și a Adrianei Grand, lângă noi, la Tândărică, în cadrul ediției a 4-a a Festivalului internațional al teatrului de animație. Mediatizare slabă, încît evenimentul se desfășoară aproape în anonim. La spectacolul-vedetă, din ultima seară de festival, sîntem cîteva zeci de persoane (cîți or fi fost în zilele precedente?!). Traversăm foaierea și sala, renovate și amenajate foarte simpatic, pe gustul publicului de prînchindei ai casei, și ne așezăm pe scaunele urcate pe scenă, în jurul micului acvariu în care VIF & AG au imaginat iarăși minunății în miniatură, în ciclul lor de *Teatru mic pentru cei mici (și mari, ar trebui adăugat!)*, la care lucrează de cîteva stagiuni împreună cu trupa Teatrului de marionete din Arad. Acvariul e un cub fără capac ale cărui suprafețe exterioare sînt recipiente transparente, înguste, în care înnoată minusculi peștișori colorați, adevărați, dînd iluzia că întregul volum de joc ar fi umplut cu apă. Pe sus, în mijlocul de fapt gol sînt introduse în marea adîncă Mica sirenă și celelalte personaje ale poveștii lui Andersen, adaptate de regizor, cu unele simplificări ale textului, dar și cu extensii contemporane, mai ales iconice.

...și se pornește basmul visului „luciferic” (am zice noi, românii, gîndindu-ne la poemul eminescian) de transcendere a limitelor și de acces la condiția umană. Surprinzătoare – sau... „banale” cînd e vorba despre montări VIF & AG! – desfășurări vizuale: imagini colosale, pînze pictate și fotocollaje coborîte în interiorul acvariului sau ridicate amplu, ca panouri de decor, în fundalul spectacolului, pe toată lățimea scenei, reproducînd aglomerația pe verticală a Manhattanului, ascensională, ca și aspirația imposibilă a Miciei sirene. Personaje cu aer urmuzian, meșterite miraculos, „mecanomorf”, de AG, combinație de păpuși și componente tehnice, cu aer *science fiction*, însuflețite cu o emoționalitate intensă de către cei patru păpușari, în primul rînd de Carmen Mărginean și Adina Doba, mînuitoare hiperdextere de marionete și totodată, prin gestică, joc corporal și voce, actrițe complete, secundate de Ovidiu Calbău și Cristian Bordaș. În zona new-york-eză a decorului se vor insinua și sugestii critice, apropo de „luciferism”, dar și imaginile Turnurilor gemene străpunse de avioanele lui 11

septembrie. Povestea curge înainte pe mai multe planuri, cînd în lumea adîncurilor, cînd la suprafață, acolo unde Mica sirenă își dorește fierbinte să ajungă. Drama crește pe nesimțite din feerie, atingînd o incandescență incredibilă, sfîdînd dimensiunile miniaturale ale cubului de apă gol pe dinăuntru, cu peștișori inocenți zvicnind în dreapta și în stînga, sub spoturile reflectoarelor.

Încă o dată: ce artiste de vîrf sînt cele două doamne păpușărese, Carmen Mărginean și Adina Doba, ca și necunoscuta în „lumea mare” a teatrului românesc! (În schimb, *Mica sirenă* a participat în vara lui 2009 la Secțiunea Off a Festivalului de la Avignon...)

Cu Pieter Bruegel cel Tânăr, în București, la Palatul Regal...

Septembrie 2007. Telefon de la Ileana Ploscaru-Panait, cu o rugăminte paradoxală: tocmai ea, artistă de meserie, graficiană și gravoriță (dacă substantivul gravor are formă pentru feminin!), mă roagă să-mi aleg eu – cum o vor face și alți invitați – un tablou din Galeria de Artă Europeană a Muzeului Național de Artă al României și să-l comentez în fața camerei de luat vederi. Ne știm de mult, din lumea culturală, iar în ultimii ani am colaborat pentru mai multe emisiuni produse de ea la TVR Cultural (din primăvara lui 2007, e co-producătoare a *Artei.ro*, în care mai-vechea mea *Cartea* a devenit *Carte.ro*). Cum s-o refuz?!

Fac mai întîi o vizită „virtuală” în Galerie, conectîndu-mă la pagina de Internet a Muzeului. Sînt stocate 60 de lucrări, de la vechi pînze și panouri pictate de secol XV, traversînd epocile, cu cîțiva El Greco, între care *Răpirea fecioarelor*, un Rembrandt, *Aman implorînd iertare Esterei*, *Lupta lui Hercule cu leul din Nemea* al lui Rubens (toate trei – știute din copilărie, cînd mama a cumpărat un set de reproduceri ieftine după capodoperele de la Muzeul de Artă și le-a agățat prin rotație pe peretele camerei noastre, încît eu și fratele meu să le „învățăm...”), pînă la cîteva piese moderne: un tablou al lui Monet, un bronz al lui Rodin, un peisaj pătros al lui Vlaminck și altele cîteva. Ezit între mai multe variante. Mă atrag cîteva lucrări mai puțin cunoscute: o *Natură moartă* a lui Jan Davidsz de Heem (1606-1684), aglomerare de fructe poli-

morfe, deja cu un început de degradare, drept care au apărut insectele devoratoare; un *Peisaj cu ruine, personaje și animale* al lui Antoine Benoît Dubois (cca 1619-1680), misterios, învăluit în ceața rîului traversat de oameni și vite; o *Poartă (Saint-Tropez)* a impresionistului Paul Signac (1863-1935). Mă opresc totuși la ciclul anotimpurilor (uleiuri pe lemn) al lui Pieter Bruegel cel Tânăr (1564-1638, unul dintre fiii marelui Pieter Bruegel, paștor și continuator al tatălui).

Deh, atracție olandeză! Nu doar față de marii pictori neerlandezi, ci și față de lumea de acolo, atît de bogat și de reprezentativ prezentă în cele patru cadre ale ciclului. A trecut ceva timp de cînd am predat doi ani universitari la Amsterdam, ca profesor-invitat, la începuturile primului deceniu postcomunist. Altă lume – firește... – decît cea din tablourile de sfîrșit de secol XVI și început de XVII! și totuși, aceleași sînt turlele catedralelor și acoperișurile țuguiate ale caselor, ca și obiceiul patinajului pe canalele înghețate, iarna. Atunci cînd temperatura coboară suficient sub zero (deci nu chiar în fiecare an!), se desfășoară și astăzi în Olanda, ca și în urmă cu multe secole, *Elfsteden tocht*, crosul pe canalele înghețate care unesc 11 orașe...

Intru pentru filmare în Palatul Regal, urc în Galeria de Artă Europeană, ajung în fața tablourilor. Mai degrabă mici, la așa o cuprindere largă a imaginilor (între 42 și 43 pe 57-59 de centimetri). Scene de sezon: oamenii au ieșit la săpatul grădinii primăvara; seceră grîul vara, pe căldură mare, cu pălării de paie pe cap, stingîndu-și setea cu ulcioarele burtoase; fac provizii toamna, taie animale, cară butoaiile pline; și se veselesc iarna, probabil de Sărbători, patinînd sau doar privind, plimbîndu-se prin zăpadă ori pe gheață, strîngînd vreascuri pentru foc, în timp ce pe toate coșurile din jur iese fum subțire. Scene aglomerate, cu ciorchini de personaje, în maniera cumva-naivă și vag-caricaturală a familiei și a unei importante filiere a picturii occidentale medievale.

Începem: echipa filmează în timp ce mă apropii pe culoar de peretele pe care stau expuse cele patru tablouri. Mă opresc în dreptul lor și improvizez cîteva minute de descriere, în Palatul Regal, în centrul Bucureștiului, cam la patru secole după ce Pieter Bruegel cel Tânăr le-a pictat, în Țările de Jos, probabil la Antwerpen (astăzi în Belgia)...

Condamnarea comunismului (V)

(urmăre din pagina 27)

3 iulie 2009 în capitala Lituaniei, Declarația cuprinde o Rezoluție referitoare la reunificarea Europei divizate. Atenția este îndreptată către respectarea drepturilor omului și a libertăților civile, regimurile totalitare fiind respinse ca atare, indiferent de baza lor ideologică. Textul amintește de faptul că „(...) în secolul XX țările europene au cunoscut două mari regimuri totalitare, anume nazismul și stalinismul, care au cauzat genociduri, violări ale drepturilor omului și a libertăților fundamentale, crime de război și crime împotriva umanității.” Imediat după aceea, recunoscînd specificitatea Holocaustului, documentul amintește

importanța aplicării măsurilor de prevenire a acțiunilor antisemite și readuce aminte statelor membre de angajamentul luat de acestea, în Declarația din 1990 de la Copenhaga, „de a condamna clar și fără echivoc totalitarismul”. Este subliniat apoi rolul pe care îl are asumarea istoriei și a memoriei în procesul de trecere de la dictatura comunistă la democrație. Declarația amintește și de recenta Rezoluție a PE de declarare a zilei de 23 august ca moment de comemorare a victimelor totalitarismelor. Încurajînd statele membre să mijloacească în rîndul tinerilor, prin intermediul școlii și al organizațiilor non-guvernamentale, o viziune completă asupra istoriei recente, documentul atrage atenția și asupra continuării deconspirării crimelor totalitarismului, etapă esențială către consolidarea instituțiilor statului de drept și garanție că astfel de fapte nu se vor mai repeta. Același text își exprimă îngrijorarea față de tendința de glorificare a nazismului și a stalinismului de

către grupările anarhice. Fără să ofere nimic nou în comparație cu documentele anterioare, Declarația de la Vilnius reiterează și fixează cadrele în care, retoric și politic, se poate la ora *actuală* discuta despre comunism. Cum afirmam deja, este probabil prea puțin pentru unii, prea mult pentru alții, dar în niciun caz prea tîrziu.

Neuroștiințele în teatru și coregrafie

Alba Simina Stanciu

Propunerile anilor '80 aduse de școlile de teatru nord-americană și vest-europeană avansează noțiunea de "artă performativă" care o aprofundează, extinde și reformulează pe aceea de "artă teatrală". Una dintre ultimele preocupări ale teoriei și practicii experimentale teatrale reprezintă conjuncția dintre științele cognitive, neuroștiințele și *performance*. Menționăm așadar noile criterii analitice propuse de *Noua Teatologie* coordonată de profesorul Marco de Marinis de la Bologna și Jean-Marie Pradier, fondatorul *Etnoscenologiei*. Ambii cercetători direcționează abordarea actului teatral către paralelismul între teoria și procesul de construcție a performativității și aportul noilor științe și descoperiri aducătoare de beneficii creative spectacolului teatral. Sunt implicate științe ca *neurobiologia*, *psihiatria biologică*, *neurologia* etc., introduse în câmpul de interes al teatrologiei.

Primele cercetări absorbite de interesul *Noii Teatrologii* includ activitățile lui Nils L. Wallin, director al Institutului de Biomuzicologie din Suedia (promotor al cercetării cu bază în pluridisciplinaritatea muzicală: *muzicologie evoluționistă*, *neuromuzicologie* și *muzicologie comparată*), dar mai ales ale lui Paul MacLean de la Yale (teoria *the triune brain* - neocortex, limbic, reptil - trei unități ale creierului, trei nivele de inteligență, de sensibilitate, de percepție a stimulilor externi ca mișcarea, cromatica, muzica). Creierul reptil sau "primul creier" înmagazinează instinctele, violența, coordonează funcțiunile vitale și întregul sistem nervos. O mare parte din antrenamentele de artă ale actorului - cum sunt cele coordonate de Madelaine Barchevska în cadrul *BioArt Centre* din New York, Phillip Zarilli de la Universitatea din Exeter, Anglia, și mulți alții - se vor axa pe controlul acestei zone a creierului. Gândirea performativă a coregrafiei contemporane nu rămâne indiferentă acestor perspective. Este situația propusă de cunoscutul dansator olandez Ivar Hagendoorn. O formulă coregrafică inventivă, originală, cu bază *neuroestetică*, definită ca produs al condițiilor impuse de fenomenele psihice ale receptării, ale senzațiilor, reacțiilor mentale ale receptorului în relație cu mișcarea, cu nuanțele și tonurile culorilor sau cu expresia corporalității în mișcare. Construcția coregrafiei accentuează componentele vizuale, plastice, pornind de la calitatea lor de stimuli, precum și de la orizontul de așteptare al receptorului dornic fie de elemente șocante, fie de încântare în momentul desfășurării actului teatral. Concepția regizorală a lui Hagendoorn mizează pe așteptările audienței, pe complexitatea de asociații date de desenul și simbolică mișcării, de lumină și sunet. *Neuroestetica* este o știință recentă, preluată în *performance* ca urmare a impactului produs de cercetarea lui Semir Zeki, profesor la University College London, care dezvoltă acest studiu în colaborare cu celebrul pictor francez Balthus (Balthasar Klossowski de Rola).

La nivelul metodelor de antrenament ale actorului care urmăresc direcția propusă de neuroștiințe aducem în discuție numele lui Madelaine Barchevska, cunoscută pentru programul de cercetare și experimentare *BioArt Centre* sau *BioArt Theatre Laboratories*, fondat în 1988. Interesul pentru relația dintre teatru și științele cognitive a

actriței dramatic-lirice și regizoarei americane este declanșat de comunicările științifice ținute de Jean Marie Pradier la Tisch School of the Arts. "Pragmatismul estetic" devine metodă de *training*, înseamnă definirea concepției estetice a spectacolului numai prin fizicitatea actantului. Laboratoarele *BioArt* excelează în repertoriul de exerciții fizice pentru creșterea potențialului corporal, exploatează corpul fizic pornind fie de la "jocurile teatrale" ale lui Viola Spolin, sau de la *Psihosinteza* lui Roberto Assagioli, avansând către studiul reacției actantului și răspunsul receptorului în câmpuri estetice generate de triada mișcare, cromatică, stimulente ritmice și acustice. La aceasta se adaugă o veritabilă compilație a școlilor post-stanislavskiene de pe teritoriul nord-american. Prin prisma *neuroștiințelor* sunt reevaluate tehnicile corporale dezvoltate de metode recunoscute ca ale Soniei Moore (personaj care impune în America sistemele de antrenament ale actorului de tip Vahtangov și Stanislavski), școala *Body and mind centering* a lui Bonnie Bainbridge-Cohen, axată pe percepția spațiului scenic în funcție de datele emoționale și sensibile, *Method Acting*, mișcarea scenică cu bază senzorială a Stellei Adler, exercițiile de tehnică mentală ale lui Uta Hagen etc. Sistemul nervos al actorului constituie cel mai important aspect al pregătirii. Cu cât actorul este mai conștient și mai stăpân pe sistemul său nervos, cu atât mai mult va magnetiza audiența.

O altă modalitate de aplicare a neuroștiințelor în spectacolul teatral este *Rasaesthetics*, concept promovat de Richard Schechner de la Tisch School of Art, care în revista *Drama Review* (2001) pune problema locului "unde este localizată teatralitatea în corp". Participant la exercițiile psihofizice din cadrul *Laboratorului teatral* al lui Jerzy Grotowski și Ryszard Cieslak, fondatorul *Performance Group* și *Wooster Group* propune noțiunea *Rasaesthetics*. Plasează sursele spectacolului dincolo de componentele destinate vizual-auditivului și rațiunii ce caracterizează teatrul aristotelic, insistând asupra senzorialului, a procedeelelor de activare și control al sistemului nervos, muscular, până la gust și miros. Menține linia lui Antonin Artaud, care vede actorul ca pe un "campion al emoțiilor". Întregul concept de performativitate al lui Schechner este o apologie adusă teatrului oriental și ritualic care beneficiază de o localizare viscerală și nu cerebrală. Termenul *Rasa* (tradus ca "esență" sau "sevă") este extras din *Natyasastra* de Bharata, unde este evidențiat caracterul corporal al teatrului-dans indian. *Rasa*, după cum explică Schechner, înseamnă sinteza mental corporală între "*vibhava* (stimul), *anubhava* (reacție involuntară) și *vyabhicari bhava* (reacție voluntară)". Mai precis, *Rasa* presupune climaxul acestei combinații prezentă în actul teatral. Procesul este comparat cu o plăcere erotică atât de participare și exprimare a performerului cât și de asimilare din partea auditoriului. Exercițiul propus în cadrul *Performance Studies* se bazează pe *Rasabox* - alcătuită după cele opt expresii facial-corporale *rasa* din *kathakali* - dezvoltat ca sistem ce antrenează capacitățile psihofizice ale actantului, fluiditatea trecerii dintr-o

stare emoțională în alta. Sunt aplicate tehnici somatosenzoriale în vederea controlării sistemului nervos central, începând de la exerciții de respirație *pranayama*, yoga și bioenergetică, sau exercițiile de mișcare utilizate de coregrafia contemporană de tip Rudolf Laban. Richard Schechner mărturisește în *Drama Review* suportul experimentelor sale în studiile de neorobiologie ale lui Michael Gershon din *The Second Brain* (1998). Potrivit acestei teorii, există un al doilea "creier" localizat în organele interne ale zonei abdominale, dotate cu un sistem nervos extrem de sensibil emoțional, instinctiv. Aceasta trimite o dată în plus la ceea ce japonezii numesc "hara", centrul gravitațional al corpului uman, nucleul, extrem de folosit în teatrul tradițional asiatic, în special japonez, *Noh* și *Kyogen*. Întreaga substanța a vieții și a artei, vizuală sau performativă, implică această zonă anatomică. Cunoscutul regizor, actor și antrenor al artei actorului Yoshi Oida vorbește despre aceste procese în *Actorul invizibil*.

Menținând ideea "localizării" simțului *performance*-ului în corpul uman sunt demne de amintit teatrul lui Richard Foreman, fondatorul *Ontological-Hysteric Theater*, ce concepe ca poetică spectaculară etalarea "viscerală" a artei prin melanjul performativului cu sensibilitatea la nivel de organic a auditoriului - și studiile regizorului coregraf Phillip Zarrilli, care pornește de la includerea artelor marțiale în procesul de *training* al actorului. Profesor la Universitatea Exeter, Anglia, Zarrilli este autor al lucrărilor *Acting (Re)Considered* (2002), *When the Body Becomes All Eyes* (1998), *Martial Arts in Actor Training* (1993), *Psychophysical Acting. An intercultural approach after Stanislavski* (2008) etc., în cuprinsul cărora explică procesul psiho-fizic al actorului declanșat în interiorul zonei abdomenului, apoi direcționat către corporalitate și emisia vocală. Începând din 1976, regizorul dezvoltă un sistem "pre-expresiv" de încălzirea a trupului și minții pentru interpretare. Se disting combinațiile dintre *taiquiquan*-ul chinezesc, *yoga*, *kalarippayattu*, cel mai vechi stil de luptă cunoscut etc. Rezultatul este "trezirea" întregului sistem nervos al corpului care devine alcătuit "în întregime din ochi". Dezvoltă partituri de corporalitate pe drame non-verbale cum sunt piesele dramaturgului performer japonez Ota Shogo - opțiune convenabilă datorită "esteticii silențiozității" promovată de acesta - sau noul val britanic reprezentat de generația lui Martin Crimp și Sarah Kane.

În concluzie, extensia noilor practici teatrale și a neo-teatrologiei către științele creierului, *neuroștiințele*, este o formulă prin care creatorul de spectacol - regizor, coregraf sau performer - nu doar revigorează arta teatrală, ci dobândește metodele științifice prin care accesează propriile resurse psiho-fizice, devenind în mod conștient un mentor, un dirijor al operațiunilor mentale și emoționale ale auditoriului. ■

film

Sus, în aer

Lucian Maier

De la eroul filmului semnat de Jason Reitman poți învăța cum să câștigi ore bune în viață dacă nu ai bagaje de cală atunci când vrei să zbori cu avionul, dacă știi la ce coadă să te așezi la îmbarcare, dacă te-ai prins că pantofii care nu au șireturi sînt mai practici, și, eventual, dacă nu ești femeie și nu îți plac zorzoanele de metal. Cei pe care filmul vrea să îi prelucereze nu prea au ce timp să salveze cu șmecheriile pe care le predă Ryan Bingham, că ei nu vor zbură niciodată milioane bune de kilometri, încît să aibă ce să adune în traista temporală; însă e important să fii în pielea lui Bingham, să guști din viața lui și să o compari cu a ta, pentru a primi cumsecade învățătura filmului!

Bingham e un tip care a zburat atît de mult cu avionul, încît, pentru el, viața a ajuns să însemne zborul. La început spune că pentru a-l cunoaște ar trebui să stăm lîngă el la bordul avionului. Autorul are grijă să permită privitorilor să acceseze gîndurile lui Bingham, astfel vom ști că forfota aeroportului, sushi-ul ieftin și cozile de la *check-in* îi creează un profund sentiment că e acasă. Și nu-i de mirare că a ajuns să dezvolte o teorie motivațională bazată pe practica *bagajului-sumar-cu-lucruri-esențiale*, pe care o fundamentează în miile sale de îmbarcări aeronautice. O teorie - *Ce ai în rucsac?* - pe care, din poziția de invitat special, le-o înscenează celor aflați la ananghie. Teoria spune că pentru orice om cel mai relaxant lucru ar fi să se trezească dimineața fără nimic. Acum, întîmplător, pentru unii pămînteni chiar asta se întîmplă. Să te trezești dat afară de la muncă asta înseamnă: adio casă, mașină, vacanțe, minim confort, că toate depindeau de venitul acela.

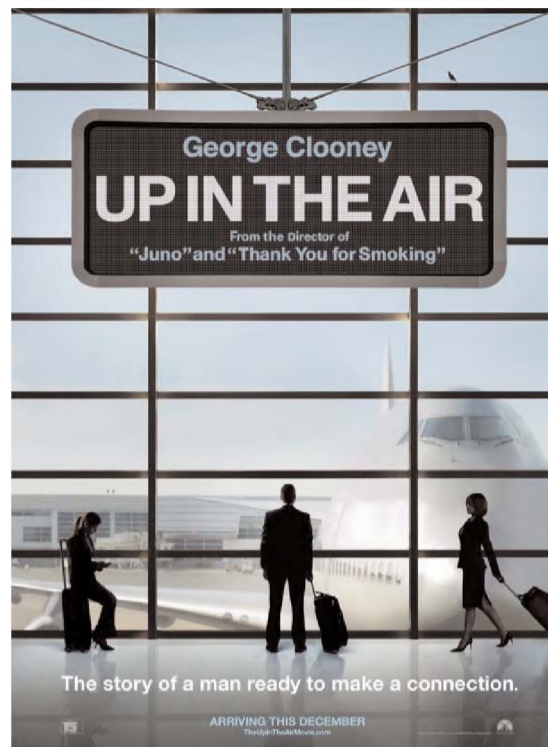
Iar meseria lui Bingham e chiar aceea de a concedia oameni. El salvează șefi-emasculați, căroră li se înmoaie genunchii atunci cînd trebuie să își anunțe angajații că sînt în plus în firmele lor. Și pentru aceste clipe Bingham are o teorie, cum că pierderea slujbei e o oportunitate fabuloasă pentru cel disponibilizat, îi oferă posibilitatea de a descoperi ceea ce îi place cu adevărat și de a se dedica acelei cauze, care sigur îl va duce la prosperitate. Și îl asigură pe cel dat afară că nu îi spune baliverne, că toți marii bogătani ai Americii s-au aflat cîndva pe acel scaun pe care stă și dis-

ponibilizatul în acea clipă.

Lumea antică grecească, în miturile și tragediile ei, era condusă de trei legi. Legea divină, legea cetății și legea familiei. Omul niciodată nu reușea să respecte aceste trei legi simultan, așa că ajungea într-o prăpastie pe care o săpa vindicativ legea încălcată. Tragedia lui Oedip (și a familiei sale), amintită de Homer sau Hesiod și prezentată de Sofocle în trilogia Thebană, pornește dinspre tatăl său, Laios, care, dorind să respecte legea cetății și legea familiei, cere zeului Apollo un moștenitor. Era o rușine să nu ai copii, așa că regele nesocotește previziunile zeului și îi poruncește lui Apollo să-i aducă un fiu. Legea divină e încălcată, omul manifestă lipsă de respect față de ființa superioară, așa că mecanismul destinului e pus pe roate odată cu nașterea lui Oedip. Nici măcar zeul nu mai poate opri evenimentele, destinul e deasupra sa.

La două mii cinci sute de ani după scrierea acestor povești, cele trei legi au ajuns la Hollywood, într-o formă adaptată zilelor noastre. Legea cetății și legea familiei corespund visului american, anume laturii sale practice - succesul social - și laturii sale sufletești - realizarea familială, pilonii ordinii și civilizației umane, conform viziunii burgheze locale. Legea *divină* e vizibilă în intervenția politicii de studio, pentru restabilirea ordinii generale, odată ce ea a fost încălcată. Adică tot în favoarea primelor două legi, în favoarea visului american. Important e să avem în vedere și faptul că rezultatul aplicării celor trei legi în politicile Hollywood-ului vizează atît personajele de pe ecran cît și spectatorii din sală. La urma urmei esențială e lecția cu care pleacă spectatorul acasă, în favoarea ei e gîndită măsura în care personajul primește pedepse ori bomboane.

Cu a treia teorie de pe ecran apar și problemele de ținută morală a demersului gîndit de Reitman. În spiritul celor discutate în paragrafele anterioare, Bingham încalcă legea familiei. E un lup singuratic, a prins rădăcini în stilul său de trai, doar că stilul ăsta nu corespunde valorilor familiei. Așa că Bingham are parte de o lecție, care, chiar dacă nu îl duce pe el în postura de cap de familie, îi arată cît de important e să ai o familie și cît de tristă e viața lui dacă ajunge să fie sincer cu el însuși. Pentru spectator, însă, șansa



bucuriei există. În timp ce urmărește cerul, noaptea, vede o stea ceva mai aprinsă, apropiată, care se mișcă, el va ști că acela e avionul în care călătorește Bingham, va ști că omu-i necăjit și va avea grijă să facă în așa fel încît în viața sa să existe armonie spirituală; va avea grijă de familie, de prieteni, acestea sînt adevăratele comori ale vieții. Ceea ce în genere e adevărat, doar că aici, în felul în care își alcătuieste Reitman pledoaria, treaba asta e revoltătoare.

Up in the Air are o serie de paranteze pe parcurs, în care vedem cum oameni obișnuiți discută despre ce înseamnă pierderea locului de muncă sau arată cum au reacționat în clipa în care au aflat vestea concedierii. Finalul filmului încheie paranteza cu un discurs al acelorași oameni, în care vedem exact ceea ce susține morala filmului: că în aceste vremuri trebuie să avem încredere în familie, că ea ne ajută să trecem impasul social, că nu-i atît de grav că nu mai ai un loc de muncă, acasă tot ești iubit.

Hollywood-ul manipulează ceea ce consideră valoare după interesul momentan al celor care dictează - cei care pun banii la bătaie pentru producții. Atunci cînd economia merge, ei fac filme în care munca e pe primul loc și e promovată ideea că numai munca îți poate aduce statut social, bunăstare și împlinire acasă. Cînd e nevoie de eroism pentru a străbate Orientul Mijlociu toarnă un 300. Acum, cînd e criză, familia e în prim plan, prietenia, căldura căminului. În lumea în care trăim asta e realitatea de fapt, doar că e o realitate care întotdeauna folosește în primul rînd lor, celor care construiesc visuri în uzinele hollywoodiene. Iar problema acestui film e că morala finală nu e susținută numai de poveste (de creație); în acest caz și lumea din afara creației e adusă în favoarea demonstrației. Povestea nu mai ajunge pentru a convinge, trebuie transbordată oamenii simpli din realitatea lor în realitatea producției și trebuie ca sensurile producției să devină sensurile lor. Și, bineînțeles, trebuie turnat umor peste poveste, trebuie pusă în chipuri dezirabile (George Clooney și Vera Farmiga, ispita feminină pe care destinul i-o scoate în cale lui Clooney), morala să fie ușor de asimilat și să pară simpatică.

George Clooney în *Sus, în aer*

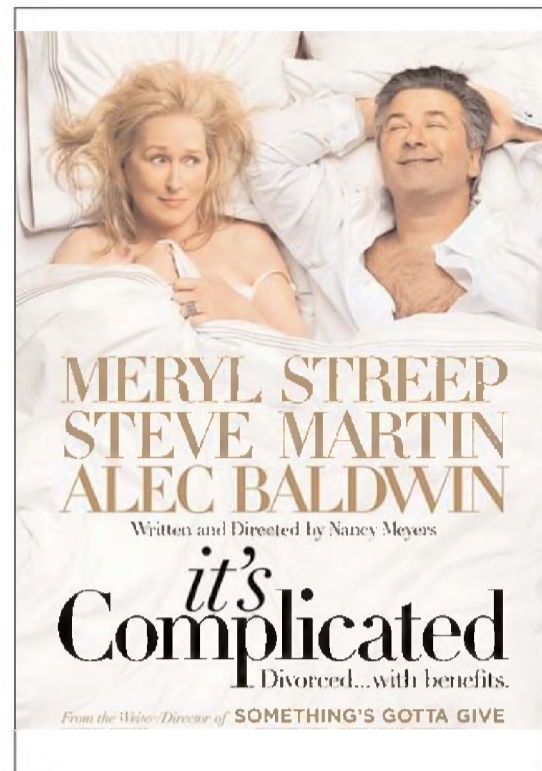
Forspan

Ioan-Pavel Azap

Chiar dacă ești adeptul necondiționat al ideilor lui, nu poți să nu recunoști că omul a intrat într-un cerc vicios: a ajuns el însuși un instrument (poate nici măcar atât de inocent precum pare la prima... vizionare!) al capitalismului pe care îl blamează cu atâta ferocitate. Filmele lui sunt un mijloc de defulare pentru masele populare: „bine la mai zice, așa e, mama lor!” - după care omul se întoarce la ale lui, reintră în sistemul care îl macină secundă cu secundă, lăsându-i însă marea satisfacție că poate injura liber și, mai ales, îi poate aplauda pe cei care îi sintetizează năduful, scutindu-l de efortul de a mai încerca să-și schimbe destinul sau să-și depășească ingrata condiție (cât de cât) umană. Cred că Michael Moore, celebrul documentarist american, este plin de bune intenții, dar el însuși a ajuns, chiar fără voia sa un manipulator... manipulat! (Căci ce altceva este - în ultimă instanță, în esență - filmul, dacă nu un mijloc de manipulare a ideilor, sentimentelor, atitudinilor?!) Acesta cred că este **Capitalismul: O poveste de dragoste** (*Capitalism: A Love Story*, SUA, 2009; sc. și r.: Michael Moore).

E tare complicat (*It's Complicated*, SUA, 2009; sc. și r.: Nancy Meyers; cu: Meryl Streep, Alec Baldwin, Steve Martin) este o comedie chiar plăcută, cu premise excelente, dar pe care le exploatează (prea) discret, destul de ilustrativ în raport cu potențialul subiectului - acesta din urmă generos și delicat în același timp. Povești

de dragoste la vârsta a doua spre a treia s-au mai văzut. Aici însă nu este vorba despre o (re)întâlnire peste ani, timp în care eroii au fost despărțiți de împrejurări vitrege (ca în *Dragoste în vremea holerei* - să zicem); nici de o dispută între doi rivali septuagenari pentru nuri încă apetisantei lor vecine aproape sexagenare (ca în *Grumpier Old Men / Morocănoșii* - de exemplu); nici de două ființe care își depășesc trágica solitudine consolându-se reciproc (precum în... *Niky Ardelean, colonel în rezervă* - de pildă; scurtele secvențe în care ofițerul rezervist îi administrează medicamentele soției bolnave, după ce fiica s-a înstrăinat căsătorindu-se și emigrând, sunt de o tandrețe inexistentă în alte filme ale lui Pintilie)... Este vorba de ceva mai „banal”. În ajunul nunții fiicei lor, între Jane (Meryl Streep) și Jake (Alec Baldwin) se reaprinde focul pasiunii și pentru o scurtă perioadă trăiesc o poveste de dragoste cu intensitatea unor amanți pățimași. Răstimpul este însă suficient pentru Jake, care își reconsideră existența și decide să se întoarcă la fosta soție. Filmul excelează la capitolul interpretare, cu o bilă albă pentru Alec Baldwin. Chiar și primul final este reușit, evitând happy-end-ul facil (fără a dramatiza, ceea ce ar fi fost chiar penibil). Dar ce caută Steve Martin în film? Ei bine, el are rolul de a-l face gelos pe ex-soțul rătăcitor și de a asigura un final luminos pentru Jane. De altfel, și el merită reținut pentru sobrietatea interpretării. *E tare complicat* are destule momente reușite



pentru a cădea bine la vizionare. Din păcate, în ansamblu este un film „călduț”, optând de regulă, din rațiuni comerciale probabil, pentru umorul direct, frust, acolo unde era de preferat ironia tandră.

colaționări

Herta, Michael și rigoarea

Alexandru Jurcan

Scria Gellu Naum că „avem câte un prieten în fiecare bucățică de nor - de fapt așa sunt prietenii când e atâta spaimă pe lume”. Spaimele își schimbă mereu înfățișarea, iar prietenii rămân la fel de necesari. Versurile de mai sus constituie motto-ul cărții *Animalul inimii* de Herta Müller (traducere de Nora Iuga, Editura Polirom, 2006). Exact... recentul premiu Nobel, al celei care a studiat la Timișoara și care a emigrat în Germania în 1987.

Și ce legătură să aibă cu regizorul Michael Haneke? Poate pentru că Michael a realizat *Cod necunoscut* cu Luminița Gheorghiu? Ori pentru că autorul filmelor *Fianista*, *Ascuns*, *Funny Games* vorbește în *Panglica albă* (*Das weisse Band - Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009; Globul de Aur din acest an) despre niște copii germani? Cred că afinitățile există la nivelul concentrat, exact, auster al OPEREI. Desigur - și premiile importante, pornind din același spațiu. Într-o lume saturată de culori, de comercial, de haos epic și amestec de genuri, Michael Haneke alege rigoarea în alb-negru. Și sugestia. Poeticul inclus în imagini. Herta procedează la fel: „Cu cât puricii de frunză fac mai mulți frați, cu atât se scurtează copilăria”. La Haneke adulții leagă o panglică albă de brațul copiilor, ca să semnaleze puritatea. Dacă e amenințată, se recurge la purificare, adică la bătaie. Dorința excesivă de puritate (alb din film), duce la... culoarea neagră, la violență. Să fie copiii vinovați pentru ceea ce se întâmplă

în acel sat izolat? Tinerii... naziști? Din cauza educației rigide și religioase dintr-o societate aproape feudală? O neliniște brutală într-o societate bolnavă, cu dorințe frustrate, într-un puritanism cu reguli și principii intangibile. Există ceva insidios ce tulbură pacea și liniștea rustică. E răul și misterul său. Să fie originile nazismului? Regizorul alege economia de mijloace, sugestia fără echivoc. Pe fețele personajelor se citește o viață întregă. Și la Herta Müller întrezărim „ținutul sărac de pe obrazul Lolei”. Aici e comunism, dincolo nazism. La Herta toți trăiau cu gândul emigrării, toți voiau să trăiască mai mult decât dictatorul. Răul e clar enunțat. În timp ce la Haneke oamenii nu înțeleg de unde vine amenințarea. Ei n-ar dori să plece din cauza celui ritual primitiv. Suntem prin 1913-1914, înaintea primului război mondial. Uși ce scârțâie, scări interioare, geamuri, lemn, cer, căruțe, lipsa muzicii, plus vocea languroasă din *off*, ca o muzică sui-generis. Satul e o lume întregă, unde răul încolțește neobservat și crește vertiginos. Dacă la Herta „iubirea avea gheare” și „totul mirosea a despărțire”, în *Panglica albă* patimile sunt reprimite. Eva și învățătorul trăiesc o poveste refulată într-un peisaj paradisiac. La Herta, despărțirile duc la disperare: „Nu mai respir decât ca legumele în grădină. Simt un dor fizic de tine.”

Sper că în cursa pentru Oscar nu va câștiga filmul *Un prophète* de Jacques Audiard, care prezintă ascensiunea criminală a unui tânăr. Actorul



Tahar Rahim convinge, însă există prea multe deja-vu-uri într-o violență flagrantă. Răul e arătat ostentativ cu degetul, în timp ce la Haneke întâlnim umbrele sublime ale artei, descinse din tonalitățile lui Bergman, așa precum Herta transfigurează în poetic scrâșnirile istoriei.

117. Trilogia grației divine (III)

Marius Șopterean

Actorul Jean Viennet mărturisește: "Bresson te pune să te îmbraci din cap până în picioare. Eu eram paznic de vânatoare; purtam deci ciorapi groși, de lână, bocanci mari, cartușieră, caschetă, o vestă de catifea, o cămașă groasă. Și era într-o perioadă când era cald. Mă îmbrăcam deci în felul acesta încă de dimineață, și în plus mai aveam o geantă de vânatoare și o pușcă. La un moment dat mi s-a spus: «este rândul dumitale»; și m-am prezentat - eram chemat pentru un plan detaliu al ochilor! Este tot ce am făcut în ziua respectivă. Echipat din cap până în picioare încă de dimineață... Nu eram niciodată la curent cu nimic, nici unii și nici alții. Ne interzicea să aruncăm o privire pe scenariu și chiar pe fotografiile făcute în cursul filmării."¹

Robert Bresson avea nevoie, o știau toți colaboratorii săi, de o atmosferă cu totul specială. Aceasta ținea de intimitate, mai bine spus de o anumită austeritate intimistă. El știa că cinematograful înseamnă echipă de filmare care, la rândul ei înseamnă sectoare de activitate extrem de importante, care implică zeci, poate sute de colaboratori. Ascuns îndărătul unor teorii despre film extrem de personale în constructivismul lor, Bresson își concepea filmul la fel cum își așterne pictorul imaginile pe pânza albă.² Nimeni nu știa ce urmează decât doar el, pictorul-regizor. Venea la locul filmării cu mult timp înaintea echipei și medita ore în șir asupra a tot ceea ce vedea. Uneori se întâmpla ca locul prestabilit să fie schimbat înaintea filmării. Nimeni nu știa ce avea să se întâmple de-a lungul unei zile de filmare și nici măcar dacă filmarea va avea loc. De aceea Bresson avea nevoie de actori docili, răbdători și, mai întotdeauna, fără cunoștințe deosebite despre cinematograful. Aproape că se afla în situația aceluia mânăitor abil care, prin har și inteligență, dă viață prin nevăzute fire marionetelor sale.³ Într-unul dintre dialogurile celebre purtate în vreme cu Jean-Luc Godard, Bresson se destăinuie: "O voce auzită la telefon este un lucru extraordinar. Așa încât ascult mult vorbindu-se. Vocea este aceea care ne informează cel mai mult asupra oamenilor. Mai mult, când aleg personajele, discut cu prietenii care mi i-au adus, vorbesc despre ei, văd dacă corespond și într-adevăr uneori am noroc. Până acum rareori m-am înșelat. Or, persoana de care suntem în sfârșit atât de singuri, siguri că nu ne-am înșelat asupra caracterului său, asupra personajului său, asupra vieții sale interioare, o introducem în secvență... și atunci se petrece lucrul următor: este ceva care nu merge. Se întâmplă atunci ceva admirabil: întrucât tu ești cel care s-a înșelat, urmează să te corectezi tu în raport cu el, în loc să se corecteze el în raport cu tine. Aici, și în acest mod, pătrunzi în creația cinematografică."⁴

La fel s-a întâmplat și cu cel de-al treilea film al trilogiei de care ne ocupăm: *Fickpoket*. Realizat în 1959 *Fickpoket* se găsește la granița dintre filmul francez clasic și cel novator, deschide seria cineaștilor *Noului Val Francez*, cineaști care au recunoscut valoarea, absoluta performanță stilistică a acestui film, dar nu l-au asimilat niciodată până la capăt acestei novatoare mișcări.

Într-o celebră carte de analiză stilistică aplicată celor mai importante filme profesorul de teoria filmului Robert Slam (ajutat de mai tânărul său coleg de catedră de la UCLA, Robert Burgoyne) plasează acest film pe linia narativității parametrice, în care "stilul domină plotul sau cel puțin se află într-o anumită

stare de egalitate"⁵. Din acest punct de vedere *Pickpoket* pare să fie opera cinematografică cu cel mai scurt synopsis din istoria filmului: un hoț fură din buzunare și în cele din urmă este prins de poliție. Am putea spune, la fel ca și despre celelalte două filme ale trilogiei despre care am vorbit numerele trecute, că plotul este totuna cu titlul filmului. Nimic în plus, nimic în minus. Că, pe parcursul curgerii narațiunii cinematografice⁶ lucrurile se complică puțin (relația cu Jeanne, cu prietenul său, Jacques, cu mama sa care va muri etc.) este adevărat, dar toate aceste praguri secvențiale sunt în fond prilej ca Bresson să își etaleze gândurile, cunoștințele și teoriile sale legate de ceea ce numim, simplu, regia de film. Dar, pentru a vorbi despre aceasta trebuie din nou să vorbim de modul în care Bresson își conduce personajul principal interpretat de Martin LaSalle. Pentru că, nu obosim a o spune, principala calitate a regizorului de film este castingul și, mai ales, modul în care își conduce actorii.

Martin LaSalle a fost găsit de Robert Bresson înainte cu mult de a intra în producție cu filmul *Pickpoket*.⁷ L-a întâlnit la un casting realizat cu ani în urmă, când îl căuta pe personajul principal din Jurnalul unui preot de țară. L-a rechemat pe LaSalle și a știut imediat că el este cel care îl va interpreta de hoțul de buzunare Michel. Măinile și mai ales ochii l-au convins pe Bresson că acest extrem de ascultător actor (neprofesionist) va fi personajul său principal. Mai avea ceva acest extraordinar model ales, gândit și construit de Bresson: modul de a sta în cadru. Să urmărim pe scurt începutul filmului: suntem pe un stadion de curse hipice. Lumea se adună în timp ce în off se aud strigăte și zgomotul caracteristic curselor de cai. Printre spectatori se află și Michel. Pare un obișnuit al acestor competiții. În spatele lui stă o doamnă. Degetele lui Michel lucrează. Privit din față acesta are o figură obișnuită, ca și până acum. Portofelul doamnei este furat. Michel pleacă ca și cum nimic nu s-a întâmplat. Va purta aceeași mască și de acum înainte. Nimic nu pare, indiferent de situațiile prin care va trece (boala și moartea mamei, amenințările poliției etc.), să se schimbe în masca personajului. și totuși ochii acestuia, niciodată nu vedem prim-planul personajului!, au aceeași straniețe ca și mișcările coregrafice ale gesturilor mâinilor - care dau tonul aceluși stil identificat de criticul american Robert Slam. Stilul este nu modul de a filma al lui Bresson (cu totul schimbat față de celelalte două filme ale trilogiei), nu povestea - este modul în care gândirea cinematografică a lui Bresson se contopește cu interpretarea lui Martin LaSalle, adică cu propria sa plămuire. Furtul ca simplă existență este, la Bresson, un mod de supraviețuire și o redimensionare a personajului aflat, asemeni unui Raskolnikov, undeva dincolo de legile Cetății. Pentru asta Bresson își imaginează conduita personajului la nivelul existențial al supraomului, al acelei existențe care se găsește deasupra oricăror altor existențe. De aici, o gândire specială asupra libertății lui Michel. Criticul de film, Gabriela Filippi remarcă pe bună dreptate: "De asemenea, nu pare că infracțiunile sale ar fi săvârșite din mizantropie sau dintr-o ură provocată, care se extinde asupra întregii umanități, ca în *L'Argent* (Banii, 1983). Această activitate îi procură personajului emoția, suspansul iar reușita lor îi oferă libertatea."⁸. Acea libertate interioară la care tânărul preot din Ambricourt (Jurnalul unui preot

de țară) nu poate ajunge decât prin moarte, acea libertate de dincolo de ziduri la care ajunge (tardiv) locotenentul Fontaine (Un condamnat la moarte a evadat). În cazul lui Michel există o bucurie ascetică în a se mișca de-a lungul și de-a latul orașului (aproape că nu există locație citadină prin care personajul să nu treacă: gară, bar, bancă, piețe etc.) în urmărirea prăzii. Știe că într-o zi va fi prins dar cu atât mai mult, de la zi la zi, acțiunile sale sunt tot mai diversificate, mai pline de precizie. Dar nu și de sens. Paradoxal, în momentul în care este aruncat în închisoare, gesturile sale mecanice, coregrafiate (asemeni personajelor gândite de Jacques Tati) capătă valoare. Degetele sale pe gratiile metalice și dorința de a o îmbrățișa pe Jeanne sunt imagini ale dobândirii liniștii interioare, a acelei tensiuni eliberatoare pe care o regăsim în datele de construcție ale preotului sau ale evadatului, eroii celorlalte două filme ale trilogiei. Prin *Pickpoket*, Bresson realizează unul dintre cele mai originale filme ale sale, una dintre cele mai perfecte - din punct de vedere stilistic - viziuni regizorale asupra existenței individului pierdut în jungla societății contemporane.

În dialogul cu Godard amintit anterior, Bresson mai spune: "Nu vorbesc deloc despre o originalitate a mea, dar există o definiție a originalității care este minunată și care, transformată, rescrisă ne-ar putea folosi în cazul de față: *Originalitate înseamnă să vrei să faci ca ceilalți și să nu reușești niciodată.*"

Note:

¹ *Image et Son*, nr. 20, 1967, p. 30.

² Robert Bresson spune: "În unele din filmele mele nu folosesc actori, nici măcar neprofioniști, ci «modelle», în sensul în care se spune *modelul* unui pictor sau al unui sculptor. Când alegerea modelului este justă, psihologia se face singură și eu mă corectez după ea. [...] După mine este greșit să-ți construiești un personaj în minte, în așa fel încât să spui, atunci când îți descoperi «modelul»: «Ah! Este chiar el». Când creează un personaj, actorii simplifică, schematizează, pe când o ființă omenească este subtilitate, mister, complexitate." (Georges Sadoul în dialog cu Robert Bresson, *Les Lettres francaises*, 1967, nr. 1174, pp. 67-68)

³ Vimenet, unul dintre foarte puținii actori care a vorbit de imposibila colaborare cu Bresson, nu crede că a lucra cu acest regizor este o încercare fizică grea și nici intelectuală: "Intelectuală, nu, din moment ce îți cere să nu gândești. Actorul este prezent ca un obiect și Bresson folosește obiectul atunci când are nevoie de el. Dar nu știi când și dacă are nevoie de el. și atunci te lași deplasat ca un robot... nu contezi ca individ." (*Image et Son*, nr. 20, 1967, p. 32).

⁴ *Întrebarea, Convorbire cu Robert Bresson* de Jean-Luc Godard și Michel Delahaye, CDC, ianuarie 1967, p. 202.

⁵ *New Vocabularies in film Semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*, New-York, Routledge, 1992.

⁶ Să notăm că acest al cincilea titlu al filmografiei sale este primul care nu apelează la o scriitură literară. Scenariul este scris de Robert Bresson sub influența unor lecturi din Tolstoi și Dostoievski. Neavând un model literar direct Bresson își asumă pentru prima dată o mare libertate, capabilă să dea expresie teoriilor sale legate de arta filmului.

⁷ În procesul de casting Bresson obișnuia să rețină chipuri și numele acestora chiar dacă nu le utiliza imediat, în proiectul aflat în curs. Realiza prin intermediul fotografiilor adevărate galerii de chipuri care puteau fi folosite la un moment dat.

⁸ *Robert Bresson și „Fickpoket”* de Gabriela Filippi în revista *Film Menu*, U.N.A.T.C., nr. 3, decembrie 2009, p. 27.

sumar

revista presei culturale	
Letiția Ilea Despre Cioran, Vișniec și presa scrisă	2
editorial	
George Jiglău Criza de după Lisabona. Prea mulți președinți pentru un continent?	3
cărți în actualitate	
Ion Cristofor Un poet solitar: Mircea Bârsilă	4
Mihail Vakulovski Prima beție	5
Ion Buzăși Cântarea Cântărilor. Antologia variantelor românești	5
comentarii	
Octavian Soviany Cu Marele Măcelar la capătul nopții	7
Ștefan Manasia Spiridușii, piticii, îndrăgostiții și comanda SAVE	8
cartea străină	
Mihai Mateiu Aleargă, Murakami, aleargă!	9
istorie literară	
Ion Pop Din avangardă în ariergardă (II)	10
Heigyán Tibor Momentul estetic și momentul fizic (Garabet Ibrăileanu)	11
incidențe	
Ana-Maria Suci Cenușiu, spațiu al sfâșierii	13
imprimatur	
Ovidiu Pecican Pulberea stelelor	14
sare-n ochi	
Laszlo Alexandru Blogland	15
traford	
Mihály Lakatos Benczédi Kovács Abebe (soap opera minorităților)	16
proza	
Adrian Grănescu Costel de la Ploiești	17
poezia	
Robert Raul Jianu	18
emoticon	
Șerban Foarță Cocoloșiada (Încheiere temporară)	18
Remember J.D. Salinger	
Marius Jucan Eternitatea lui J. D. Salinger și criza de mesaj a lui Barack Obama	19
Andrei Mocuța Ipostazele tăcerii	20
eseu	
Mircea Muthu B. Fundoianu. Estetica "falsului tratat"	21
excelsior	
D.H. Lawrence Cărțile	22
multimedia	
Diana Cozma O gramatică a imaginii	23
arte & investigații	
Radu Vasile Bolșevismul și arta proletară	24
istoria	
Sorin Nemeti Semnul originii	26
religie	
teologia socială	
Radu Preda Condamnarea comunismului (V)	27
dezbatere & idei	
Seigiu Gheighina Drum sinuos, candidați problematici	28
știință și violoncel	
Mircea Opiță Genealogia în teste	29
zapp-media	
Adrian Țion Informație fără zurgălăi	29
sport & cultură	
Demostene Șofron "Străinii sint profesioniști față de români" sau palma care doare	30
portrete ritmate	
Radu Țuculescu Cum te poți îndrăgosti de actrițele teatrului maghiar clujean fără nicio sfială...	30
structuri în mișcare	
Ion Bogdan Lefter Mica sirenă și Pieter Bruegel cel Tînăr (flashback-uri)	31
teatru	
Alba Simina Stanciu Neuroștiințele în teatru și coregrafie	32
film	
Lucian Maier Sus, în aer	33
Ioan-Pavel Azap Forspan	34
colaționări	
Alexandru Jurcan Herta, Michael și rigoarea	34
1001 de filme și nopți	
Marius Șoptorean 117. Trilogia grației divine (III)	35
plastica	
Horia Bădescu Regele Mag	36

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

plastica

Regele Mag

Horia Bădescu

Nu sunt prea numeroși artiștii pentru care pictura înseamnă mai mult decât nunțile culorii, baletul liniei sau savantul joc în spațiu al formelor. Aceia pentru care creația este mai înainte de toate viziune asupra lumii, situa-re a umanității într-un discurs ontologic și existențial. Aceia pentru care există și care lucrează cu nuclee simbolice, iradiante de sens, încărcate de semnificații care se țes și care țes o plasă de întrebări necesare și de răspunsuri închise în înseși acele întrebări, necesare exprimării umanității noastre.

Vasile Pop este unul dintre aceștia. Vasile Pop care, din cercul de exemplară discreție pe care l-a trasat în jurul existenței sale, scrutează lumea, prin halucinantă, magică lentilă a feres-trelor lui, cu ochiul neadormit al bufnițelor, «oarbele care văd în întuneric», cum ar spune poetul, în întunericul lumii profane, porțile vănilor și ale sufletelor.

Pentru că dincolo de știința «zugrăvelii», din-colo de rafinată sa artă coloristică - nu mi-am putut niciodată închipui, câte umbre și arderi pot sălășlui într-o culoare, ce infinită gamă de nuanțe poate zace într-un galben pălit și într-un vinețiu de seară înjunghiată de cețuri! - penelu-i dăruit deschide una dintre acele fante miraculoase prin care se poate privi nu îndărătul, ci în lăuntru al celor ce sunt, pentru a vedea cele ce nu sunt dar se află acolo. Și, mai cu seamă, prin care acestea - cele ce nu sunt, fiind - se uită în noi.

Cu admirabilă intuiție, Vasile Pop a descoperit și a dat viață subtilii interferențe dintre sinele și sinea universului, dintre înțeles și cel care înțelege, aceluși joc secund în care, rând pe rând, esența și conștiința își schimbă rolurile. Căci nu numai noi privim lumea, ci și lumea se uită în noi și din această relație se naște aura misterioasă de care se încarcă picturile sale, universurile sale familiale, casnice, atât de domestic alcătuite, însă învăluite într-o lumină miraculoasă, într-o gestică sacrală, care traduce natura cosmică a umanității și imanența transcendentului în lumea exprimată.

E o lume veche de înțelesuri în pictura lui Vasile Pop, descinsă, dintr-o mitică zare rurală, într-o contemporaneitate căreia încearcă, cu tragică inocență, să-i transmită coduri existențiale arhetipale. Coduri pe care le exprimă acele nuclee iradiante de sens care sunt înțeleapta bufniță, ochiul deschis asupra lumii, ochiul care privește în sufletul lucrurilor, fereastra, acel prag al lăuntruului înafarei și al înafarei lăuntruului, maternitatea ca apogeu al sentimentului de iubire, așteptarea, renunțarea și abandonarea de sine, întemeieri expresive ale vănilor existențiale, ale vănilor vieții și timpului.

Arlechinade tragice, muzicanți stranii topiți în penumbra ungherelor, lăuturi leneșe, trupuri abandonate unei așteptări fără sfârșit și fără speranță, ispitirea unei risipe de mere tomnatic, maternități, fantomatice cavalcade și peisaje



Vasile Pop

Autoportret

campestre, toate învăluite într-o misterioasă lumină, într-o magică somnie care le ridică peste pragul funest al corporalității în puritatea orizontului transcendent.

De aici această aureolă aproape liturgică insinuată în luminozitatea pânzelor sale, de aici poetica pe care volumele o decupează în spațiu, de aici dulcea rigoare a tușelor ori inocenta severitate a culorilor, de aici jocul subtil între abstracțiunea insinuată și figurativ, de aici modul atât de particular de a interpreta nuditatea trupului omenesc.

De aici imposibilitatea ca, privindu-i pânzele, să nu-ți amintești de acel necunoscut rege-mag, care merge mereu, neobosit, pe urmele Pruncului-Dumnezeu, la a cărui naștere n-a reușit să ajungă și pe care nu-l va vedea niciodată, descifrându-le pe fața Lumii. Imposibilitatea de a nu te simți implicat în această poetică picturală de care te pătrunzi și în care pătrunzi cu dorința de a rămâne cât mai mult acolo.

Vasile Pop, regele-mag, care, iată, de trei sferturi de veac privește lumea și pe sine, și pe noi odată cu sine, prin fereastra prin care viața își dezvăluie nemoartea și tragica ei frumusețe.

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. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

