

TRIBUNA

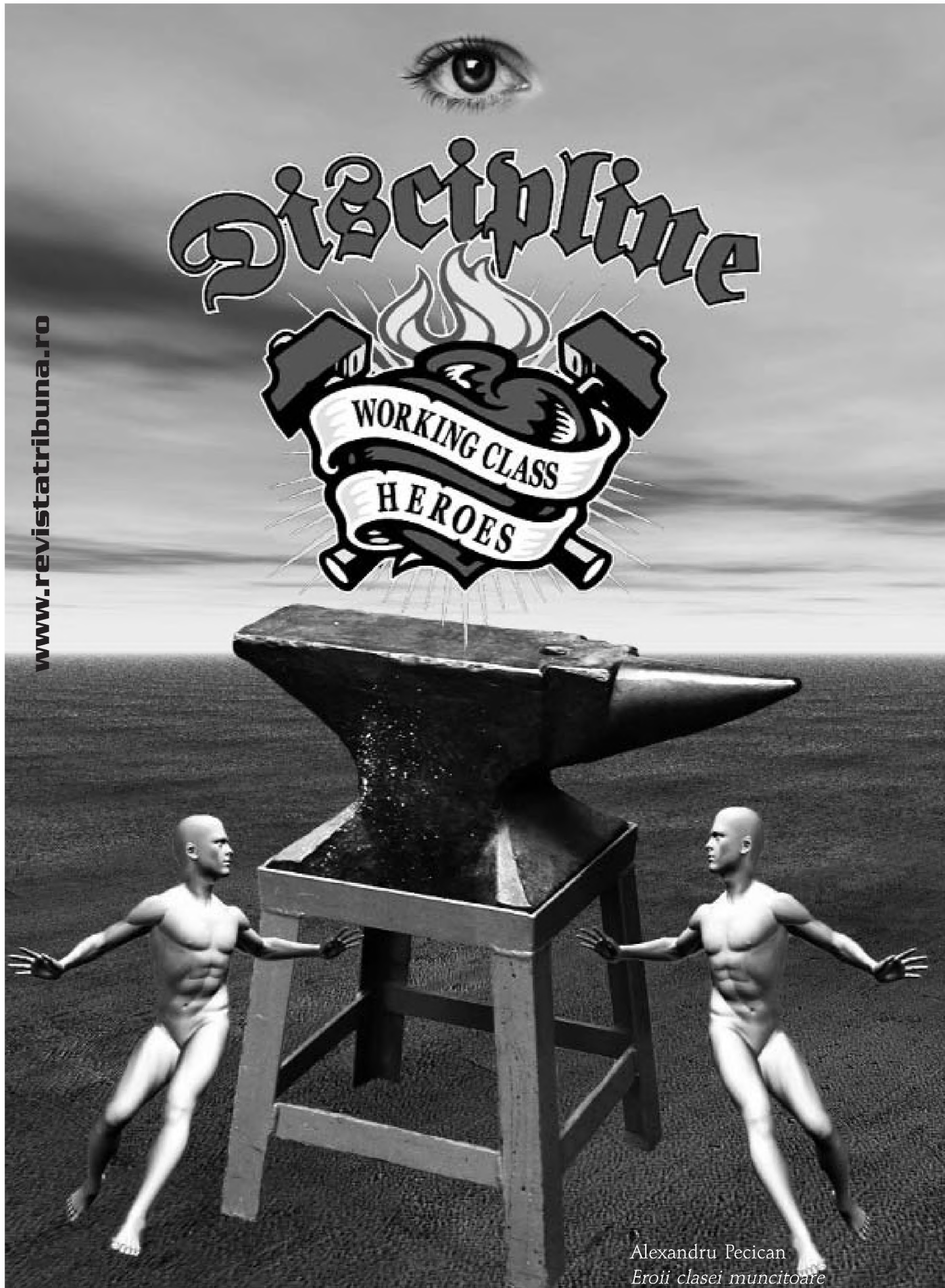
181



Judetul Cluj

3 lei

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



www.revistatribuna.ro

Alexandru Pecican
Eroii clasei muncitoare

O carte în dezbatere

Andrei Marga - Absolutul astăzi.
Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger

Ion Vlad
Fascinația „listei” și a
universului infinit

Irina Nastasă
Emil Cioran
precizări biografice

Poezii de
Gheorghe
Azap

Ilustrația numărului: Alexandru Pecican

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

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

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

info

Concursuri, festivaluri, colocvii

Festivalul Național de Poezie „Gellu Naum” 2010

În perioada ianuarie - iunie 2010, Colegiul Național „Mihai Eminescu” din București, sector 4, str. George Georgescu nr. 2, organizează Festivalul Național de Poezie Gellu Naum.

Festivalul se desfășoară pe două secțiuni, **poezie** (categoriile **gimnaziu** și **liceu**) și **eseu** (**liceu**).

Doritorii vor participa cu: a. câte **5 texte**, creații personale (pentru secțiunea de **poezie**) - **nepublicate (în format electronic sau hârtie) până la acea dată**; b. maxim **2 pagini** de interpretare (format A4, Times New Roman, 12) a unor texte scrise de Gellu Naum (pentru secțiunea de **eseuri**) - **nepublicate (în format electronic sau hârtie) până la acea dată**.

Faza locală - se va organiza de către instituțiile școlare doritoare până la 28 februarie 2010. Se vor califica pentru faza următoare 5 autori de poezie și autorul unui eseu din fiecare unitate școlară participantă.

Faza județeană/municipală - se va desfășura în intervalul **1-5 aprilie 2010**, respectând secțiunile și categoriile. Etapa municipală se va desfășura la Colegiul Național „Mihai Eminescu”. Laureții fiecărei secțiuni (premiile I, II și III) se vor califica pentru faza națională. **În etapa municipală, concurenții înscriși în concurs cu texte vor participa în mod obligatoriu la atelierul de creative writing.**

Preselecția pentru faza națională: - se va organiza în situația în care numărul de concurenți promovați la faza anterioară depășește 40.

Organizatorii vor asigura întrunirea membrilor juriului și jurizarea individuală. Referatele întocmite de membrii juriului vor răspunde aceluiași criterii. Minim 3 referate pozitive sunt obligatorii pentru promovarea textului.

Materialele câștigătoare la faza județeană/municipală vor fi trimise pentru preselecție în format electronic pe adresa de e-mail a Colegiului Național „Mihai Eminescu” (colegiul_eminescu@yahoo.com) sau specificând:

Titlu: **Înscriere concurs** /Numele și prenumele participantului /Școala de proveniență /Clasa /Numele profesorului îndrumător /Secțiunea

Termen limită de primire a materialelor: **10 aprilie 2010.**

Faza națională: - are loc în perioada **28-29 mai 2010**, în orașul **Brezoi**, județul Vâlcea. La această etapă pot participa maxim 40 elevi. Echipajul fiecărui județ va fi însoțit de un profesor.

În perioada iunie-octombrie, organizatorii vor publica Antologia cuprinzând textele laureaților și o vor distribui acestora. Ea va fi popularizată în cadrul târgurilor de carte și pe site-ul festivalului.

Informații suplimentare pe site-ul festivalului: www.festivalulgellunaum.wordpress.com

Concurs de volume de debut “Ars Maris”

Asociația Culturală “Ars Maris” și Editura Galaxia Gutenberg anunță lansarea Concursului de volume de debut “Ars Maris” (poezie și proză - proză scurtă sau roman). Se vor acorda 4 premii: Marele Premiu, respectiv premiile I, II și III, care vor fi decernate în cadrul ediției a IV-a a Festivalului Multicultural Internațional “Ars Maris” de la Reghin (octombrie 2010). Lucrările premiate vor fi editate în cursul anului 2011 de către Editura Galaxia Gutenberg.

Condiții de participare: concurenții să nu aibă mai mult de 40 de ani și să nu fi debutat editorial. Lucrările (1 exemplar listat; pentru proză maximum 200 de pagini, 2000 semne/pagină), semnate și însoțite de datele personale și de contact ale autorului, purtând mențiunea Pentru concursul “Ars Maris”, vor fi expediate până la data de 1 septembrie 2010 pe adresa: Redacția Editurii Galaxia Gutenberg, str. Republicii nr. 24, cod 400015, Cluj-Napoca, jud. Cluj. Informații suplimentare la tel.:0724-225184, 0749-153967. - lucrările pot fi expediate până la 1 septembrie 2010.

Concurs național de Poezie

Primăria Municipală Gherla și Casa Municipală de Cultură Gherla, în colaborare cu Mănăstirea Nicula, organizează **CONCURSUL NAȚIONAL DE POEZIE ProVERS**, ed. a IV-a, mai 2010. Concursul se va desfășura pe două secțiuni:

I. Volum de debut: scriitorii care au debutat în volum, la orice editură națională sau internațională (condiție unică - ISBN), între 1.VI.2009-1.IV.2010, pot trimite, într-un plic A4, volumul de debut, în 5 exemplare, cu CV atașat, sau în format electronic, pe adresa concursului. Va exista un singur premiu național. Până la 1 februarie 2010 se așteaptă propuneri pentru Marele Premiu de Debut, din partea cititorilor, a scriitorilor, a criticilor, pe adresa concursului. Totodată, volumele pot fi trimise și prin atașare, la adresa de mail a Concursului.

II. Grupaj de poezie în manuscris: tinerii poeți, cu vârsta maximă de 30 de ani, nedebutanți în volum și (implicit) nemembri ai USSR, pot trimite, până la data de 15.IV.2010, minim 7 și maxim 10 texte poetice, tehnoredactate față-verso, în 5 exemplare, la 1 rând, font Times New Roman, dimensiune 12. Într-un plic format A4 se introduce grupajul de poeme; pe prima pagină a grupajului este scris un motto; în același plic A4 se introduce un plic mic, închis, cu același motto scris pe verso; înăuntru plicului concurentul va pune un CV care va cuprinde: a. motto-ul pus pe plicul mic și pe grupajul de poezii; b. nume/prenume; c. dată/loc de naștere; d. studii, premii/distincții/activitate culturale/literare; e. un crez poetic de maxim 10 rânduri; f. o fotografie tip buletin (facultativ). Adresa la care vor fi trimise lucrările (pt. ambele secțiuni) este Casa Municipală de Cultură Gherla, P-ța Libertății, nr. 1-2, mun. Gherla, jud. Cluj, cu mențiunea „Pentru Concursul de Poezie ProVERS - grupaj de poezie”. Grupajul de poeme poate fi trimis și pe adresa concur-sulprovers@yahoo.com. În acest caz, se atașează mesajului și CV-ul.

Juriul: 6 persoane - scriitori și critici literari de marcă (componenta juriului va fi făcută publică la 15 martie 2010). Din juriile anilor trecuți: Ion Pop, Daniel Cristea-Enache, Al. Cistelean, Horea Poenar, Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov, Ion Mureșan, Ioan Es. Pop, Ioan Pinte, Claudiu Komartin, Ștefan Manasia etc.

Festivitatea de premiere va avea loc în cadrul **ÎNTĂLNIRILOR DE LA NICULA**, ed. a V-a, mai 2010. Premii: Premiul național ProVERS pentru volum de debut: 1500 RON; Premiile pentru grupaje de poezie: Marele Premiu - 1000 RON, Premiul I - 700 RON, Premiul II - 600 RON, Premiul III - 500 RON, Mențiune I - 400 RON, Mențiune II - 300 RON, Mențiune III - 200 RON. Vor fi acordate premii suplimentare, oferite de instituțiile culturale clujene, de publicații și edituri și de persoane fizice: cărți, abonamente, publicații, bani. Drumul, cazarea și masa vor fi asigurate de către organizatori. **Deadline: 15 aprilie 2010!**

Contact:

Luiji BAMBULEA - 0742 699 745 / luiji16sem@yahoo.com
concur-sulprovers@yahoo.com / <http://concur-sulprovers.wordpress.com>

bour



editorial

Beneficiile deținerii unui comisariat european important

Sergiu Gherghina

Recenta numire a lui Dacian Cioloș în funcția de comisar european pentru Agricultură și Dezvoltare Rurală este intens mediatizată de cel puțin o jumătate de an. În luna octombrie, marcată de interimatul guvernamental și instabilitate politică, mulți oameni politici români, inclusiv cei doi candidați principali la președinția țării, declarau drept foarte dificilă sau imposibilă numirea unui comisar român într-un post atât de important pentru Uniunea Europeană (UE). Exceptând situația internă, existau unele opinii conform cărora atitudinea pozitivă a Irlandei (a ratificat Tratatul de la Lisabona) avea să fie răsplătită cu o astfel de poziție. În plus, reticenta Franței din acea perioadă, până atunci fervent susținător al României, au condus la un sentiment de pesimism vizibil și în mass-media. O lună mai târziu, la finalul lunii noiembrie, acesta avea să fie contrazis de anunțarea oficială a candidaturilor pentru pozițiile de comisari europeni. Dacian Cioloș era nominalizat pentru funcția de comisar la Agricultură. Urmare a unei prestații general apreciate de către oficialii europeni și pe larg relatată în mass-media autohtonă, acesta și-a început mandatul. Există beneficii pe care România le poate avea ca urmare a faptului că un reprezentant al său este comisar pe probleme de agricultură? În condițiile în care acest sector este o componentă decisivă a economiei naționale, răspunsul la această întrebare devine unul important.

Pot fi numite cel puțin trei beneficii, fiecare dintre ele urmând a fi detaliat în rândurile de mai jos. Un prim avantaj poate fi identificat la nivelul imaginii țării în contextul european. După aderarea din 2007 României i s-a oferit un portofoliu minor, un comisariat care se ocupa, în principal, cu traducerile documentelor Parlamentului European (PE). La trei ani după această aderare și în cadrul primei Comisii Europene în care avem dreptul la un reprezentant cu mandat întreg, România deține unul dintre cele mai importante portofolii din Uniune. Pe lângă un element clar de vizibilitate adus României, poziția actualului comisar poate fi decisivă în raporturile cu alte țări. De-a lungul timpului au existat state membre care au dorit diminuarea acestui sector și a importanței sale în cadrul european. În același timp, alte state-membre, printre care și susținătorii noștri francezi, au insistat pentru menținerea acestui sector, fondurile alocate la nivel comunitar fiind foarte utile pentru dezvoltarea acesteia. Situația într-una dintre cele două tabere va aduce cu sine îndepărtarea de anumite state-membre cel puțin în acest domeniu.

Un al doilea avantaj al acestei numiri este acela al promovării la nivel european al realităților românești, a dificultăților cu care se confruntă agricultura autohtonă. Lărgirea către Est, începută în 2004 și continuată în 2007, a adus cu sine aderarea a zece state post-comuniste în care segmentul agricol nu poate fi neglijat. Spre deosebire de vechile state membre, agricultura din Europa Centrală și de Est are particularitățile sale regionale: este marcată de un grad de tehnologizare redus, se bazează pe mai multe subvenții, aspectele de eficiență și eficacitate a producției sunt limitate. Prin promovarea unui

reprezentant regional toate aceste particularități vor deveni cunoscute astfel vor avea șanse mai mari să devină abordabile. În condițiile în care comisarul european pentru agricultură trebuie să discute și să aplice o politică pentru toate statele membre, cunoașterea multiplelor valențe existente înlesnește procesul de luare a deciziei. Prin urmare, deși nu se poate discuta despre o favorizare a României, posibilitatea prezentării problemelor sale într-un cadru larg este derivată direct din contextul creat prin numirea lui Cioloș.

În al treilea rând, poziția ocupată oferă un plus la nivelul cunoștințelor referitoare la procedurile ce trebuie parcurse pentru accesarea fondurilor comunitare. Dosarele ce trebuie întocmite pentru aplicații și accesare de fonduri sunt complexe, deseori necesitând cunoștințe tehnice. Deținerea poziției de comisar nu implică o creștere automată a utilizării fondurilor de către România, ci doar oportunitatea sporirii șanselor pentru folosirea lor. În mod normal, programele de instruire și asistență tehnică în întocmirea documentației necesare pentru fondurile destinate agriculturii vor fi numeroase în această perioadă. Prin urmare, impactul pozitiv se înregistrează la nivel instrumental, mecanismul de cunoaștere a procedurilor și legislației fiind cel asupra căruia se așteaptă efecte pe termen scurt și mediu. Rezultatele – creșterea exponențială a fondurilor europene accesate în România în domeniul agriculturii – pot fi detectate doar pe termen îndelungat.

Aceste beneficii sunt generale, se referă la procese și la situații contextuale din care România are de câștigat. Nu există avantaje directe, specifice, particulare, palpabile ce pot fi derivate din promovarea unui român într-un post-cheie al Comisiei Europene. Absența acestora poate reprezenta un aspect negativ pentru cei care, la două decenii după schimbarea regimului politic în România, încă așteaptă ca promovarea unei persoane să aducă beneficii celor apropiați. Nu pot fi cerute sau așteptate tratamente preferențiale din partea unui comisar însărcinat cu rezolvarea problemelor a 27 de state într-un domeniu vital pentru multe economii. Cetățeanul român trebuie să perceapă acest comisar



Alexandru Pecican

A 7 - tea cupă

la fel ca și cel olandez, belgian, german, ceh sau britanic. Profesionalismul de care a dat dovadă în perioada audierilor și în primele acțiuni întreprinse după numire par a justifica în cazul lui Cioloș raționamentul echidistanței și al cunoașterii domeniului de activitate. În aceste calități rezidă beneficiul complementar pe care îl are România în această situație. Într-un cadru politic intern presărat de exemple negative (scandaluri de corupție, dosare utilizate politic, amestec politic în domeniul judiciar, decizii contradictorii ale guvernanților etc.), prestația și poziția ocupate de Cioloș sunt un exemplu de bună practică. Acesta a reușit să adune aprecierile unanime ale europarlamentarilor români (vezi exuberanța lui George Becali după audieri și declarațiile Monicăi Macovei) și să convingă un auditoriu variat de competența sa. Acest element este vizibil pentru fiecare dintre noi și nu poate trece neapreciat: încrederea redusă în instituțiile democratice care ne reprezintă (unul din cinci români are încredere în Guvern sau Parlament și unul din zece în partide) ar fi fost probabil diferită dacă am fi avut în fața noastră astfel de exemple.

Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Pitești

Centrul Cultural Pitești, Consiliul Local Câmpulung, Arhiepiscopia Argeșului și Muscelului organizează

COLOCVIUL NAȚIONAL „GENERAȚIA 80 LA MATURITATE” ediția I Pitești, 27-28 mai 2010

Autor proiect - Dumitru Augustin Doman

Coordonator colocviu - Nicolae Oprea, președintele Filialei

În program: * Simpozion: *Paradigma generației 80, unitate și diversitate în cadrul grupării*; * Recital poetic;

* Lansarea primului volum din *Generația 80 văzută din interior...*

Se vor acorda următoarele premii: Premiul de Excelență *Laurențiu Ulici*, Premiul de Poezie *Ion Stratan*, Premiul de Proză *Gheorghe Crăciun*, Premiul de Critică, eseu, teorie, istorie literară *Alexandru Condeescu*

Notă: Se acordă exclusiv scriitorilor optzeciști pentru volume apărute în anul 2009.

Juriul va fi alcătuit din cinci critici literari optzeciști din cinci orașe diferite ale țării.

Autorii care candidează la premii sunt rugați să trimită cărțile în trei exemplare, până la 15 aprilie a.c., pe adresa: Dumitru Augustin Doman, Centrul Cultural Pitești, Casa Cărții, Bl. G1, Pitești, Jud. Argeș, Cod 110013. Informații la tel. 0248 210 604 sau 0740 62 09 64.

cărți în actualitate

Viața de inox în monitor

Octavian Soviany

În raport cu discursul „mânios” al grupului de la Fracturi, poemele lui Gabi Eftimie (*ochi roșii polaroid*, Editura Vinea, 2006) reprezintă, neîn-doielnic, o nouă vârstă a autenticismului: încrâncenarea, gesticulația truculentă și violențele de limbaj sunt substituite aici de notațiile „la rece”, iar poeta nu mai acuză, nu se mai revoltă, mulțumindu-se să ia act, pur și simplu, de aspectele dezolante ale unei „brave lumi noi”, percepute, cu placiditatea camerei de înregistrat, în exclusivitate prin senzori. Astfel că mișcărilor afectelor vor fi permanent refulate, poemele din volum vor transcrie filmul contactului epidermic cu lucrurile

(a căror existență pare mai certă decât aceea a ființelor) în mijlocul unor decoruri de o artificialitate extremă, prin care fojgăie o umanitate suspectă din punct de vedere ontologic, al cărei arhetip este „cadavrul fardat”, supus așadar unor operații de cosmetizare ce îi infuzează aparențele vieții, luminozitatea dubioasă a putregaiului:

„un soare ca un cerc/ de decor, descărcat/ un acumulator defect// în lumina nevrotică/ se târăsc la suprafață, ies din pereți, se preling/ gemând/ *glycerine*// strălucirea cadaverică pătrunde/ prin piele se impregnează în corp/ ca mirosul/ ca bătrânețea// nicio umbră nicio urmă de milă” (*peisaj*).

Abundă trăirile autiste, născute din conștiința acută a neputinței de a comunica prin limbaj, ajungându-se în felul acesta la canale insolite de comunicare, amintind oarecum de „semiozele viscerale” ale lui Adrian Urmanov, care antrenează senzațiile tactile și termice, ajungându-se la o „vorbire prin pipăit”, al cărei conținut e frica de întuneric (asociat cu imaginile animalității colcăitoare) și de moarte: „de obicei vorbeam cu el când dormea/ și el mă asculta/ îi spuneam cele mai interesante lucruri/ care s-au întâmplat în capul meu/ îl mângâiam în timp ce vorbeam cu el// era prietenul meu cel mai bun// îi țineam mâna pe capul meu în timp ce dormea/ să simt căldura și liniștea și îi povesteam/ despre pietrele pe care le ridicam când eram copil/ sub care găseam gândaci și târătoare/ îi spuneam despre un loc unde plouă întruna/ și unde/ atunci când vor să moară/ oamenii se culcă pe jos cu gurile deschise/ cu fețele întoarse spre cer” (*azi nu mi-e frică de liniște*). Căci, într-o bună parte a ei, lirica lui Gabi Eftimie este una a atacurilor de panică, a fricilor ce se nasc dintr-o teribilă senzație de insecuritate, antrenând de fiecare dată o mișcare de repliere dinspre lumea „exterioară” (spațiu al „morții generalizate”) spre carcasa protectoare ale ego-ului, unde se mai face simțită temperatura animală a vieții: „acum îmi amintesc din poze alb-negru/ cine e fata asta care deschide gura/ cine e fata asta care țipă ca și când cineva ar asculta-o// - luați-mă acasă - // acum nu foarte multe de spus (PANICĂ!)/ - luați-mă acasă/ eu nu vorbesc bine limba asta/ aici nu-i niciun stimul// prea periculos să te aventurezi în afară/ afară nimic nu e viu” (*nu prea multe de spus*). Infernul invocat în asemenea texte este de obicei acela al corporației, al birourilor care se transformă în spații concentraționare, în lumi ale „oamenilor în uniformă”, unde fiecare mișcare e atent supravegheată, iar existența se reduce la o succesiune de gesturi mecanice: „25 grade Celsius/ camere video în fiecare încăpăre/ niciun moment fără rost/ umiditate normală/ angajații merg în direcția săgeților// (...) ei se relaxează la soare/ în zumzăitul plăcut/ toți cu bulinele roșii lipite pe haine/ în puncte cheie/ să poată fi găsiți și-n întuneric// nicio infor-

mație în plus/ doar un fundal negru cu trasee albe// un om înmărmurit luat în stop-cadru inert traversând/ încăperea lovindu-se de lucrurile din jur”.

Materia din care e fabricat ambientul acestor lumi, unde igiena a luat locul moralei, este inoxul, element la fel de malign ca și plumbul bacovian, căci are proprietatea de a se răspândi peste tot ca o metastază, atacând în cele din urmă și fibrele sufletești: „de fiecare dată când vreau să scap/ stau aici/ în cada asta rece/ mă lipesc de metalul emailat/ să știu că va rămâne la fel de rece/ în cubul ăsta igienic// după ce apa caldă s-a scurs în roto-coale/ stau aici/ doar să stau și să tremur/ în mână părul lipit// îmi clănțnesc dinții/ apa s-a scurs demult/ mă lipesc și mai tare de metal” (*inox*). Corespondentul acustic al materiilor supra-igienizate este „melodia” - bruiatul ce parazitează gândirea, amplifică stările de autism (omul devenind o anexă a căștilor, care, asemenea unor excrescențe, fac un corp comun cu timpanele) și impun ritmurile ritualurilor „birocratice” de peste zi, transformând viața în coregrafie absurdă: „sunt cu bunicul în aceeași cameră/ eu stau la calculator și lucrez la ale mele/ el își mișcă degetele de la picioare pe muzică// ne mișcăm împreună/ nu e nimic de carnaval nu e nimic brutal/ numai noi nimeni altcineva/ o prezență vie/ un creier ars// aceasta este tăcerea fericită/ împărțim același cod genetic/ atâta tot că tu dormi// bunicule împărțim același cod genetic/ bunicule ne mișcăm împreună pe muzică” (*smileyul tău doarme*).

Rezultatul acestor operațiuni de dresaj, prin care subiectul uman este adus la numitorul comun al inoxului va fi starea de „ok”, ce coincide cu mortificarea totală a țesuturilor sufletești, care capătă insensibilitatea superlativă a lucrurilor, astfel încât omul devine un simplu robot, perfect integrat în comedia grotescă a producției și consumului: „îmi merge bine mersi. sunt ok. mersi de întrebare. eu sunt ok/ la fel ca restul prietenilor mei/ înghițind bani, cheltuind bani/ explozii fără sunet/ oameni frumoși și obiecte noi și licioase în cap” (*PoliUretanul împotriva PoliEtilenei*). Umanitatea din versurile lui Gabi Eftimie va atinge în felul acesta anonimatul perfect, reducându-se la o sumă de puncte de pe ecranul ordinatului, comutabile în totalitate unul cu celălalt, între care nu pot funcționa decât relații supuse hazardului: „dacă suni la un număr necunoscut la întâmplare/ și încerci să ghicești cine va răspunde/ și vocea de dincolo nu e speriată// ce poate ieși din asta// dacă te urci în mașina unui necunoscut/ și-ți povestești viața întreagă șoferului/ și el face la fel/ ce poate ieși din asta// o țigară care te va calma 5 minute/ o dată pe săptămână apropierea prietenilor/ melodia din capul tău tot timpul// o satisfacție locală/ o zvâcnire care va evolua” (*melodie*).

Cel mai infernal dintre „monștrii reci” care populează asemenea bolgii este, prin urmare, calculatorul; el anulează liniile de graniță dintre real și virtual, e un uriaș depozit de existențe posibile care fabrică în serie oameni lipsiți de identitate: „sunt un hacker/ am fost în sufletele lor// în poza găsită pe masa dintr-un garaj cu un băiat de 12 ani/ incredibil de frumos// în camera de luat vederi cu care a filmat trotuarul/ drumul lui de acasă până la serviciu// în mașina albă din garaj parcată lângă volga aia în care am dormit/ și siguranța că și el dormea

gabi eftimie ochi roșii polaroid
acesta este un test

în aceeași parcare subterană/ în mașina de lângă mine// (...) și telefoanele/ și întrebarea care-mi verifică status-ul/ gabi, e ok, e totul bine?” (*Sva*). Orice conectare la spațiul virtual se va confunda acum cu o experiență a golului, prin intermediul căreia subiectul uman va lua act de propria sa nihilitate, de vreme ce a exista e tot una cu a apărea pe ecranul monitorului: „eu stau mereu aici în monitor/ în creierul meu înflorește ceva ca o plantă/ ca o floare de inox// (...)mă ascund în spatele monitorului/ colegii mei nu vor observa nimic/ lângă mine e un pahar cu apă/ cursorul pălpâie/ monitorul ăsta e gol// se vede doar fața mea” (*monitor*).

Omul a devenit astfel o ființă dejecțională, fascinată de rezidual și excremențial, de gropile de gunoi ce constituie reversul birourilor computerizate, iar fața ascunsă a inoxului și a materiilor hipersterile se dovedesc a fi substanțele fetide, putridul, resturile și rămășițele: „jeleuri colorate sau străvezii/ și cauciuc și inox/ și neoane și amfetamine/ jgheaburi și țevi/// gunoaiele te atrag ca zepelinul muștele/ sunetul te izbește cu pieptul de zid/ dar nu te mai doare deloc - dar/ nu te mai simți bine decât acolo// și vrei doar un zid de pe care să te prelingi” (*spații la limită*). Poemele din cartea lui Gabi Eftimie se constituie în felul acesta într-o sașă deza-buzată a omului actual, care dezvăluie cu cruzime, fără niciun strop de iluzie, pentru prima dată în istoria nu prea lungă a liricii 2000, viscerale putrefacte ale unei lumi care funcționează după legile corporației și aduce în prim-plan facies-ul total lipsit de semne particulare al unei variante mai eficiente (*made* peste Ocean) a „omului nou”. Scriitura e austeră, lipsită de patetism, iar poeta posedă o știință a rupturilor semantice, care face ca adesea textul să „deraieze”, deșușând în finaluri greu previzibile, însușire ce conferă șirurilor inscripționate ceva din caracterul spontan al proceselor din intimitatea materiei vii, dar și girul autenticității depline.

Gabi Eftimie ni se înfățișează astfel (și nu doar prin tematică) în ipostaza unei deschizătoare de drum spre noi teritorii poetice, căreia experimentele mai recente prin zonele „spațiului privat” îi sunt, de bună seamă, îndatorate. Prezență discretă, lipsită de vocația gestului truculent și a posturilor exhibiționiste, ea rămâne o poetă cu un accentuat timbru personal, al cărei debut ar fi meritat mult mai multă atenție din partea comentatorilor, cât și a colegilor de generație.

Un jurnal al bolii

Ion Cristofor

Iulius Iancu
Prințesa din Harduf
 Bacău, Tipografia Columna, 2009

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

Recent, sensibilul memorialist și poet dă la iveală o carte de o factură mai aparte, ce ne permite să pătrundem în locuința sa, ca martori ai vieții sale intime, nu lipsită de griji și de tristețe. Volumul are un titlu ce nu ne lasă să bănuim prea multe, *Prințesa din Harduf* (Tipografia Columna, Bacău, 2009).

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

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

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

amvon, dar cu multă înălțare sufletească”. În acest perimetru se va desfășura viața unei perechi ce a știut să-și construiască „o viață familială caldă”, dar și să „împartă iadul împreună, cu stoicism și răbdare”.

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

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

comentarii

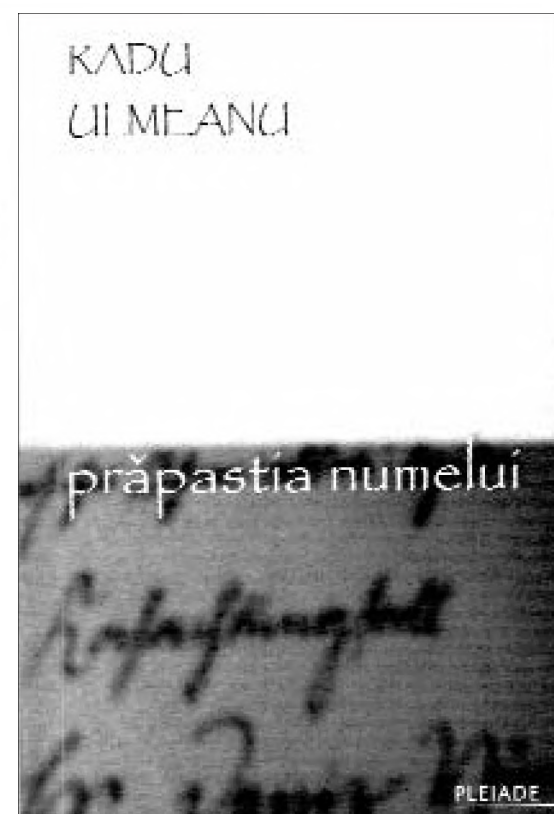
Nucleul de rezistență al poeziei lui Radu Ulmeanu

Ion Zubașcu

Masiva antologie de versuri *Laptele negru*, Brumar, 2008, și puternicul roman despre revoluție, *Chermeza sinucigașilor*, Pleiade, 2009, prin care acest poet șaptezecist a revenit spectaculos în prim-planul vieții și competiției literare, după o absență mai îndelungată din arenă, au ridicat orizontul de așteptare al viitoareii cărți la un nivel exigent. Dornic să nu piardă trendul ascendent pe care se află, Radu Ulmeanu menține trează atenția iubitorilor de poezie cu un elegant volum de versuri, *Prăpastia numelui*, scos la editura proprie, Pleiade, Satu Mare, la sfârșitul anului 2009. Cartea pare a fi o culegere eterogenă de versuri extrase din mai multe caiete de creație, rămase de la vârste și experiențe poetice diferite, astfel încât dai destul de greu și cu răbdare binevoitoare de nucleul dur al volumului, cel care îl menține pe valorosul poet Radu Ulmeanu la cotele așteptate, „unde se sparg cuvintele ca nucile grele ce cad din copaci/ de greutatea zumzetului interior”. Obsesiei mai vechi a unei geneze viciate la proporții cosmice, din volumele anterioare ale poetului, aflate sub semnul Apocalipsei, Radu Ulmeanu îi adaugă în noua carte o deschidere mai accentuată către scenariul cotidian al lumii și al propriei biografii, străbătut în subsidiar de fiorul unei tragedii înglobatoare, cu rezonanțe meta-

fizice, atât de specifice poeziei ardelenesti: „La capătul lucrurilor fără de capăt/ stă zeul solemn mărginit el însuși, doar de nemărginirea aceasta/ peste care se întinde acaparatoare lacrima mămă”.

Acest nucleu de rezistență relansatoare a poeziei lui Radu Ulmeanu ar putea fi constituit de șase poeme puternice de la mijlocul volumului, *Fundul Angelinei Jolie*, *Jurnal* (I, II), *Pe măsura păcatelor*, *Nu știu și Îmi amintesc* (p. 42-54), care par să regăsească un filon mai vechi al poeziei sale din formidabilul poem *Spectacol*, al unui volum anterior. Textul cu *Angelina Jolie* conectează poezia lui Radu Ulmeanu la fluxul viu al celor mai bune poeme postmoderne, cu un pre-text liric extras din halucinantul spectacol de sunete și imagini al lumii pe care o îmblânzim continuu locuind-o. Partea indecentă de trup a celebrei actrițe americane și buzele ei de sex-simbol al anilor 2000, atât de prezent pe ecranele și în paginile cotidianelor planetei, îi prilejuiesc lui Radu Ulmeanu o amară meditație despre moarte, poemul său declanșând arcul voltaic între o imagine fetiș a lumii și detaliul autobiografic anonim, între un eros mondial exhibat carnavalesc pe toate căile și prin toate mijloacele, tocmai pentru a camufla tragedia discretă, atât de personală a



fiecărei ființe care moare în singurătate. Poemul *Jurnal* menține poezia la aceleași exigențe de autenticitate, pe un fundal strict actual (transmișiile tv, după investirea lui Barak Obama, o blondă dintr-un supermarket vorbind la telefon etc.), investigând câmpurile de realitate dintre personaje, cu mijloace de o subtilitate la care doar



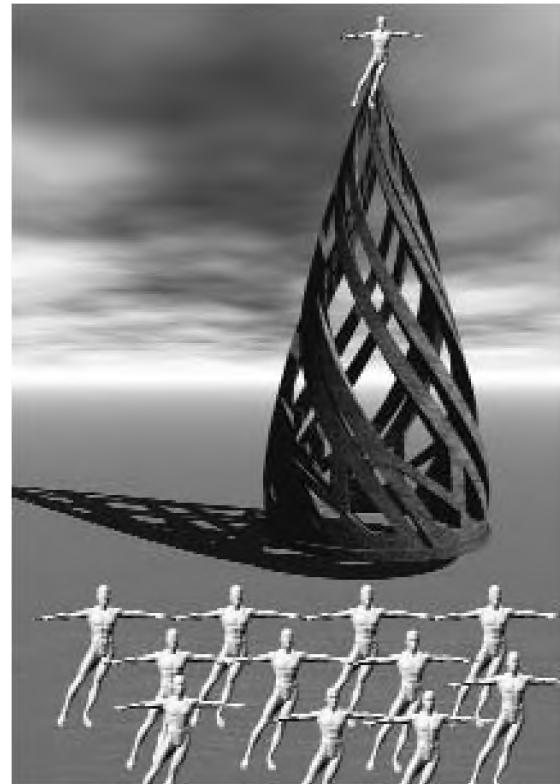
poezia validă are acces, dar și teritorii sentimentale delicate, tabuizate de tradiție, de multe ori interzise: “o fată de o frumusețe plină de prospețime/ căreia nu știam, atunci pe loc, de-aș vrea să-i fiu iubit sau părinte”. Aceste domenii erotice de graniță (abordat în mai multe poeme) va fi extins în cele mai captivante pagini cu scene de dragoste fierbinți, în romanul lui Radu Ulmeanu, *Chermeza sinucigașilor*, publicat tot anul trecut.

Cu poemul *Pe măsura păcatelor*, poezia lui Radu Ulmeanu își deschide disponibilitățile multiple (poate prea multe) spre pamfletul politic de cea mai acidă virulență. Pornind de la detalii istorice notorii, ale vicierii conștiințelor la atingere cu puterea politică maculatoare (tabloul kitsch cu Ștefan cel Mare ciocnind o cupă de șampanie cu Ceaușescu, harta României desenată ca un vagin, sau filosofii care-l preamăresc pe președintele Băsescu), spectacolul grotesc al degradării umane este ridicat, pe principiul avalanșei, la proporțiile cosmice ale întregului sistem solar: “Ce s-ar putea spune la urma urmei/ despre poporul ce scoate la lumină/ asemenea personaje, despre continentul ce-și asumă/ o asemenea țară, despre planeta pe care se înșurubează/ un asemenea continent/ despre sistemul solar în care se petrec asemenea gogomăni”. În acest registru grav și responsabil, Radu Ulmeanu își tratează de altfel toate temele, detectând o atât de neliniștitoare “ostilitate a universului”: “iată semnele vremii sunt cât se poate de sordide,/ istoria o ia pe trei cărări înainte, de parcă s-ar fi îmbătat/ bându-ne sângele alcoolizat de stres și nebunie”.

Pornind de la informația insolită, aflată pe Google, că s-a născut în anul morții gangsterului american Al Capone, poetul român își reevaluează propria biografie, sub semnul ratării. Întrucât a venit pe lume noaptea, până și uzitata sintagmă “a văzut lumina zilei” pare compromisă din start, în cazul său, Radu Ulmeanu având un destin aflat mereu sub semnul inadaptării, boemei și nonconformismului social: note la purtare scăzute din clasele elementare, eliminare din liceu, exmatriculare din facultate, poezia sa hrănindu-se din aceste refuzuri consecutive, atât de riscante, ale compromisului de orice natură, în căutarea inconfundabi-

lului “sunet al poeziei pe care tot vreau de atunci s-o abandonez/ pentru o proză asemeni celei de față în care/ să nu se mai exalte nimic”. Autenticitatea curată a acestor mărturisiri e dublată de o ironie autoflagelatoare dar plină de forță, care îi sporește benefic poezia: “în studenție, ca să fac pe grozavul/ rodeam pahare în dinți și le sfărâmam cioburile/ între măsele”. Această tensiune teribilă a dorinței de afirmare cu orice preț, mai ales sub plafonul tot mai jos al “acelui comunism feroce” pe care l-au traversat promoțiile literare '60-'70-'80, “când ne hăituiam milițienii pe străzi pentru că purtam plete”, face din poemul *Îmi amintesc* un veritabil imn generaționist, cu care se poate identifica oricine a trăit acele vremuri. Ceea ce-i sporește valoarea acestui text e acel frison tragic, specific întregii poezii a lui Ulmeanu, care urmărește nu doar punctul maxim de ascensiune al unei exaltări, ci mai ales momentul prăbușirii și al dezastrului, ridicat întotdeauna la scară cosmică: “lumea în sine prăvălindu-se la picioarele lui Dumnezeu/ ce se întoarce cu spatele”.

Volumul continuă cu o suită de poeme, psalmi ai lamentației pe teme eclesiarhice recurente, cu sclipiri cristaline de versuri realmente frumoase (“Acolo genii ale morții, acolo/ plânsete de vrăbii lângă crini tăcuți”), dar și cu o serie de sonete și improvizații, pe cele mai diverse teme, de la amintiri pitorești din armată, până la altele de pe malul Senei, versificații destul de facile (unele părand parodii), care pulverizează tensiunea bună, creată de ciclul anterior. Din fericire, volumul regăsește forța celor mai valoroase creații ale lui Radu Ulmeanu, de până acum, în cele patru texte finale, patru poeme în proză extraordinare, *Pofta istoriei*, *Animalul de aur*, *Cutremure* și *Pădurea nebună*, care pot fi așezate în descendența rimbaudienelor “*iluminări în Infern*”, sau ale textelor lui Lautreamont, din halucinantele *Cântece ale lui Maldoror*. În aceste poeme, instinctul poetic al lui Radu Ulmeanu ia în stăpânire un ton epopeic, magmatic, foarte greu de atins, și doar după o experiență poetică de o viață, în care poate fi spus și cuprins totul, crima și extazul, sexul și moartea, sublimul și abjecția, detaliul biografic cel mai crud și mântuitoarea sacralitate, grotescul și



Alexandru Pecican

Catedrala Neamurilor

clipa firească de viață, animalitatea sordidă și cea mai caldă atingere umană, câmpurile bio-electrice ale celulelor și istoria mare a lumii, cu economia ei implacabilă, carnavalul și liturghia, apocalipsa și o nouă, mai promițătoare geneză: “Ce spun profeții despre viața de apoi? Suntem cu totul mascați. Apele bulbucate curg cu un rânjel puternic la vale. Masive muntoase ară în cer vidul unor noi teorii. Pulsează oceanul. Aștri. Marii artiști veghează asupra perfecțiunii creației”.

Radu Ulmeanu ar putea fi un asemenea “mare artist”. Cu volumul *Prăpastia numelui* se află, însă, într-o situație inconfortabilă. Debutând și publicând foarte devreme în revistele literare, în siajul generației '60, dar cu volum abia în 1979, odată cu avalanșa înnoitoare a generației '80, el nu s-a decis să despartă apele de uscat, scriind încă într-o paradigmă estetică epuizată, nehotărându-se să mizeze totul pe cartea înnoirii radicale, sens în care curge atât de vitala poezie de azi. Ulmeanu are toți așii talentului în mână, hiba ar fi doar regia și montajul. Acest volum de tranziție îi deschide două mize mari, spre care ar putea evolua poezia sa viitoare: cea autobiografică, cu inserții contextuale ale scenariului socio-politic de ultimă oră, și cea a eposului de mare forță și anvergură, din ultimele patru texte ale cărții. Generațiile tinere vin cu volume foarte unite, din punct de vedere tematic și stilistic, cu construcții bine gândite și regizate, fiind tot mai vizibilă profesionalizarea meseriei de poet. Sub presiunile acestei tendințe de maturizare generală a tinerei literaturi române, nimeni nu mai poate da înapoi sau sta pe loc. Nici măcar un poet de valoare și talentul lui Radu Ulmeanu.



Alexandru Pecican

Aeroportul internațional

cartea străină

Fascinația „listei” și a universului infinit

Ion Vlad

Miraculoasele efecte ale aglomerărilor de lucruri, siluete, cărți, cataloage, fantomatice înșiruirii de „imagini” produc cititorului sau celor atrași de arta plastică un veritabil vertij, ca într-un joc uluitor și amețitor, numeroase reprezentări inedite sau imagini surprinzătoare. Acestui fenomen îi dedică Umberto Eco o carte unde artele se întâlnesc pentru a redefini „obiectele” și a le da o formă, așadar o realitate artistică nouă. E vorba de *Vertigo. Lista infinită*, apărută la Editura Enciclopedică RAO în 2009, în același an cu ediția italiană de la Bompiani, *Vertigine della lista*. Manifestările unui discurs de o evidentă diversitate: aglomerarea, enumerarea, înșiruirea, listele, cataloagele, Biblioteca – spectacol al cărților și al înmulțirii acestora etc. – par aidoma unui vertij amețitor (lat. vertigo însemnând învîrtire, vârtej, amețeală).

Semioticianul și autorul unor lucrări de o mare autoritate, poeticianul (admirabila lucrare Poeticile lui Joyce), naratologul (Lector în fabula) invită o „listă” (termenul va reveni, desigur, în accepțiunea conferită de poetica enumerării) de scriitori, de la Dante și Cervantes la Edgar Poe, Lautréamont sau Rimbaud, Pablo Neruda și Marcel Proust etc., și de plasticieni celebri precum Hieronymus Bosch, Pieter Breughel, Albrecht Dürer, Hans Memling, Salvador Dalí, Andy Warhol și mulți alții pentru a argumenta natura unei poetici adesea convertite în retorica unei construcții unde intervenția „cititorului” poate elabora, grație unui semnificat mereu îmbogățit, un sens și o realitate autotelică. E un mod de a da un semnificat ce tinde spre revelarea esenței și naturii lăuntrice a unor reprezentări convertite în discurs.

Umberto Eco stabilește, potrivit cu natura discursului literar și a celui propriu artelor vizuale, termenii – în totul previzibili – ai unei poetici a enumerării. Componenții listei, independent de substanța și de manifestările lor, se constituie în reprezentări; cu alte cuvinte, în structuri discursive, prin participarea – spuneam – a destinatarului provocat și stimulat prin enumerări și prin liste, prin efectul imediat al aglomerării și acumulării de elemente. Formula nu e nouă și limbajul a generat frecvent surpriza unor forme în care cuvîntul substituie obiecte sau infinit de numeroase forme; elementele descriptive pot nu doar înregistra, ci și produce în imaginarul cititorului o lume, echivalență a unei realități imediate, palpabile și aparent insignifiante. Literatura rusă, în special, construiește atmosfera unui anume univers prin aglomerări și succesiuni infinite parcă de elemente; asupra lor se proiectează (poetica narativă în una dintre ipostazele consacrate) umbrele și siluetele unor personaje cu reacțiile și impulsurile lor intime.

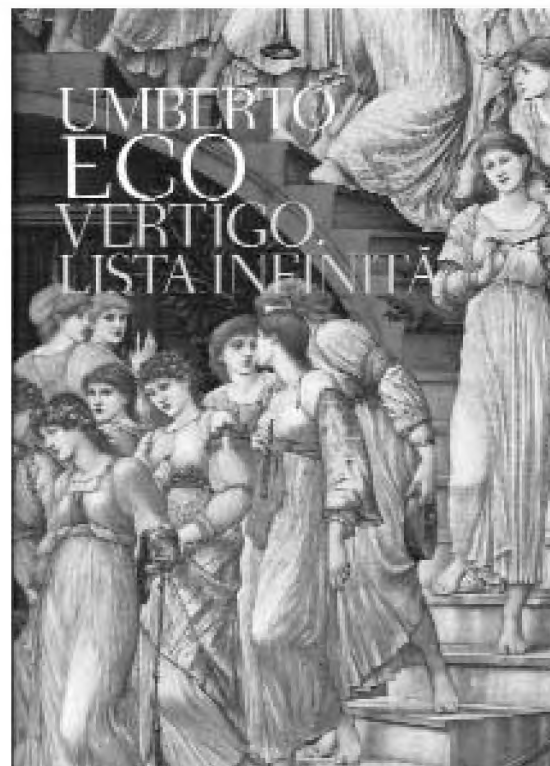
În cele din urmă, avem de remarcat, în special în literatură, o poetică descriptivă, cu minuția și savanta organizare a lucrurilor sau cu haotica și regizata lor expunere. Umberto Eco deschide seria impresionantă a exemplurilor cu scutul (descriși!) al lui Ulise și transcrie un fragment de o rară elocvență și sugestivitate din *Iliada*: țipătul lui Ahile atrage un număr impresionant de zeițe („toate câte își au lăcașul în prăpastia mării: Glăuce, Thalia, Cymodóce[...] Amáthea cu frumoase plete

și toate Nereidele din străfundul mării...”) În fond, e vorba de un *infinit* al umbrelor protectoare. Discursul se modelează și se adecvează formulei de enumerare sau de aglomerare într-un spațiu aparent finit, dar cu proiecția – de cele mai multe ori – a unui nesfârșit precum într-un basm sau într-o feerică eliberare a imaginației.

Spuneam că modalitățile sînt deschise; de la ceremonialul înfruntării cavalerilor din *Cavalerul Lancelot*, romanul lui Chrétien de Troyes, și pînă la dialogul lui Pantagruel, „cuprins de înfrigurare”, citind titluri de cărți: *De numeris et signis*, *De inenarabilibus*, *De magia* etc., literatura a produs numeroase modele cu alte conotații și cu alte situații ale referențelor. Îmi îngădui să convoc și alte opere, în ideea îmbogățirii „dosarului”, așa cum am făcut-o înainte. Dacă „batalioanele de cuvinte” (George Steiner) ale lui James Joyce permit un *joc al imaginarului* și al referențelor multiple (obiectele din bucătăria lui Leopold Bloom, într-o așezare ce tinde spre aglomerarea haotică a lucrurilor), la Dino Buzzati geneza biblică se transformă într-o istorie unde primează jocul; efectul e enorm, dar defel ireverentios atunci cînd Cel de Sus stîrnește imaginația îngerilor, făurind „modelele” tuturor viețuitoarelor de pe planeta Pămînt, una dintre cele mai mici, dar îndrăgită de candoarea acelor făpturi mai mult sau mai puțin inefabile... Alteori descrierea se „narativizează”, devine substitutul unor prezențe omenești. *Casa cu No.10* este elocventă pentru o formulă regăsită surprinzător într-o perioadă ulterioară, mai exact în romanul „noului val” francez, unde personajul și relatarea narativă sînt excluse categoric, prevestind eșecul total al unui experiment steril și numai cu vagi ecouri în proza deceniilor următoare. Proza lui

Al. Macedonski pare a fi, indirect, prin natura descrierii, rezultatul unui aparat de filmat ispitit de panoramarea unui interior, în absența „locatarilor”: „În niște dulapuri cu geamuri scobite în zid[...] vedea însă și cărți, dar nu pe franțuzie, ci toate legate în piele ca niște ceasloave și cu tiparul pe o hîrtie scoțioasă[...] Cît despre gazete, nu se pre pomenea alta decît *Vestitorul țării românești*, dată la lumină de obște cunoscutul Carcalechi...” (*Opere*, VI, Ed. Minerva, 1973). Lucrurile, obiectele diverse, o combinație de culori și de lumini, interiorul și aromele vechi precum ziarul, trimit spre o lume aflată în amurgul ei în totul revolut și vag desuet.

Acumularea de obiecte, suita de reprezentări realizată prin aglomerare, adesea haotică, dezordonată; detaliile dintr-un decor heteroclit și amalgamat; jocul alternanțelor și stimularea unui sistem de referenți țîn de poetica acestor modalități prezidate de enumerare și de relevarea unui microcosm încărcat de conotații. Am să amintesc de privirea lui Cicikov din *Suflete moarte*, avidă de elemente de natură să-i recomande viitorului interlocutor în itinerariile sale; dar fiindcă am pomenit de noul roman francez, poetica acestor înlănțuiri de detalii dintr-un interior devine definitorie, tinzînd să surprindă esența: *incipit*-ul la *Lucrurile*, romanul lui Georges Perec, anunță un discurs inconfundabil: „Ar fi o încăpere de zi, lungă de vreo șapte metri și lată de trei. La stînga, într-un



fel de firdă, un divan mare de piele neagră ponosită ar avea pe de lături două biblioteci de cires deschis, unde cărțile s-ar îngămădi claie peste grămadă...” (ELU, 1967). Profesînd o proză influențată de simbolism,

D. Anghel compune proze asemănătoare unor stampe, înrudite, pînă la un punct, cu prozele lui Ion Vinea. La D. Anghel, plăcerea de a privi și de a înregistra nostalgic o lume dispărută inexorabil: „De pretutindeni [zborul lui Blériot la București, într-o demonstrație în totul inedită], de prin mahalale și vecinătăți, poporul s-a trezit [...] și atunci, vehiculele cele mai extraordinare, căruțele cele mai ancestrale, tot ce, în sfîrșit, poartă roți și copite a fost scos la iveală”; rădvane, diligențe, tramcare, carul cu boi, docare și faetoane de gală, brecuri și cabriolette, landouri, furgoane militare, ambulanțele, bicicletele, „ca un fluviu monstruos și crescut de ploii...”. Asistăm – uluiți și învîluiți în misterul efectelor produse de modalitățile *recreate prin privire* – la redescoperirea unor forme inedite, altminteri lipsite parcă de semnificații; o veritabilă epifanie a formelor se construiește ca text, ca discurs narativ unic și irepetabil.

Uneori listele, cataloagele, dicționarele și, mai presus de acestea, BIBLIOTECA realizează – microcosm pasiv pentru moment – un nou univers poetic, FORME sau, altfel spus, o nouă realitate oferită *privirii* cititorului sau pasionatului de artele plastice. Copleșitoare pagini de un tragism absolut realizează *hybris*-ul sau postulează valoarea formelor înscrise în discurs. Pentru autorul acestor însemnări, o creație îndeosebi e suprem edificatoare. Sîntem în Roma, noaptea, pe o ploaie teribilă, iar echipa lui Federico Fellini străbate periferiile și zonele întinse dincolo de tumultul orașului. Macaraua surprinde mașini, case, ruine, strigăte, ca într-un infern instalat definitiv; e Roma, orașul unde grotescul, tragicul și URÎTUL sînt avertismentul ultim pentru cei închiși între zidurile invizibile ale Cetății. *Roma* (1972) continuă să obsedeze și să refacă sensul *catharsis*-ului antic... Privirea restituie în forme atari modalități, redescoperite de Umberto Eco într-o carte memorabilă.

istorie literară

Din avangardă în ariergardă (III)

Ion Pop

Două dintre spațiile publicistice care leagă „avangarda istorică” de – ca să zicem așa – „istoria în avangardă” au fost revistele *Orizont* (apărută sub direcția lui Sașa Pană între 1 noiembrie 1944 și 1 martie 1947) și *Revista literară*, care o continuă de la 15 martie la 21 decembrie 1947, avându-l ca prim-redactor pe Miron Radu Paraschivescu. Îndeosebi în cea dintâi îi regăsim pe mulți dintre avangardiștii anilor '30, atrași desigur spre noua publicație de redactorul ei șef. Dacă suntem atenți la lista colaboratorilor, observăm că ei sunt dintre cei care au ilustrat doar prima mare etapă a mișcării românești, căci membrii grupului suprarealist întemeiat în 1940 lipsesc. (E o absență ce trebuie pusă, desigur, pe seama conflictului dintre cele două „vârste” avangardiste, pe care urmau să-l evidențieze rândurile scrise în *Critica mizeriei*, broșura-manifest semnata de Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu în 1945, după care „moderniștii” români s-ar fi limitat doar la experiențe formale, de ordinul imaginii poetice, și n-ar fi înțeles caracterul mai profund revoluționar al suprarealismului. Între alții, vizat direct era acolo și Sașa Pană).

În relație evidentă cu directivele din noul context politic, Sașa Pană le și transcrie numele în noul catalog al „scriitorilor luptători”: „Găsesc de a mea datorie să remarc în mijlocul acestor scriitori-luptători pe aproape toți conducătorii și unii din colaboratorii revistelor de avangardă dintre cele două războaie mondiale. Ei sunt prietenii Scarlat Callimachi, Ion Călugăru, Dan Faur, B. Florian, M. H. Maxy, C. Nisipeanu, Miron Radu Paraschivescu, S. Perahim, St. Roll, I. Vitner, Al. Dimitriu-Păușești, subsemnatul, de la *Punct*, *Integral*, *Unu*, *XX literatură contemporană*, *Alge* și *Radical*. Drumul acestora de la literatura și plastica protestatară, la început formală, la una de fond (realism socialist) este și al lui Aragon, Paul Éluard, Picasso, S. Dali în Franța, pentru că a fost iscat de aceleași împrejurări.” (v. *Unde merge literatura?*, în nr. 7 al publicației). În *Manifestul cititori și colaboratori*, din numărul 1 al *Orizontului*, la care se și face trimitere, exigența primă fusese tocmai aceasta: „Poet, romancier, scriitorul trebuie să fie luptătorul în mâna căruia stă condeiul, armă temerară, menită să lumineze și să încante mințile. Scriitorii trebuie să fie, susține Mareșalul Stalin, inginerii sufletului omenesc.” Se adaugă imediat cuvintele lui Malraux (era și el, nu-i așa, un scriitor din tabăra Aliaților), după care „Creația lor naște din constrângeri și trăiește în libertate”... În acțiunea de recuperare a avangardei istorice, Sașa Pană va accentua, de altfel, mereu asupra caracterului protestatar, antiburghez și antifascist al mișcării, în termenii actualizați pe care îi vehiculează noua politică culturală postbelică. Astfel, în numărul 10 al revistei din 1 aprilie 1945, unde tipărea și partea a doua dintr-o substanțială evocare, în trei secvențe, a vieții și operei lui B. Fundoianu (*De la B. Fundoianu la Benjamin Fondane*), el ține să reproducă în facsimil coperta unui număr din revista *unu* (nr. 39, din octombrie 1931), însoțit de acest semnificativ comentariu: „La 1 aprilie 1928 a apărut primul număr al revistei UNU, despre care Ilarie Voronca scria că „trebuie să rămână o continuă nedumerire ca noi înșine, ca tot ce ne înconjoară”. Dar mișcarea de la UNU a fost mai mult: ea s-a adevărit un permanent protest al unor spirite nonconformiste,

împotriva literaturii și a literatorilor reacționari. // Revista UNU, înfruntând vigilența cenzurii, a apărut cinci ani, iar activitatea Editurii a continuat până la instalarea primului guvern legionaro-antonescian. // Activitatea majorității colaboratorilor din țară și străinătate, a aceluia care au știut să se depășească, s-a prelungit, din 1940, prin luptă în ilegalitate împotriva fascismului cotoptor și asasin, iar de la 23 august 1944, descătușați, ei continuă să militeze, prin scris și grai, pentru progres, cultură și binele celor ce muncesc.”

Blindajul ideologic nu e greu de sesizat: sunt subliniate tocmai meritele militant-revoluționare ale acestor scriitori, cu ingredientele orei, privind depășirea, desigur, a unor reminiscențe burgheze din mentalitatea lor și, mai ales, justa încadrare în rândurile luptătorilor pentru noile idealuri, formule a căror enumerare nu va mai lipsi de acum înainte din niciun text programatic oficial, din nicio lozincă apelând la angajarea politică a scriitorilor și artiștilor. Între astfel de parametri ideologici vor fi evocați, la rubrica „Prezentări”, și alți foști camarazi de crez avangardist, precum pictorul Jules Perahim (*Jules Perahim. Simple date*, în nr. 4), Ion Călugăru (în nr. 8, 1 martie 1945), Henri Gad, (nr. 1 și 2, din 1945), Claude Sernet (pseudonimul francez al lui Ernest-Mihail Cosma (*De la Mihail Cosma la Claude Sernet*, în nr. 5-6, 7), Aurel Baranga. *De la revista „Alge” la „Marea furtună”*, în nr. 12, *Ilarie Voronca*, în nr. 21, din 15 septembrie 1945). Cu ocazia fiecăreia dintre aceste „prezentări”, în care reușește, de altfel, să contureze mici sinteze expresive ale activității celor evocați, Sașa Pană ține să pună în evidență merite ce țin de angajarea lor, de spiritul nonconformist, antiburghez care i-a animat în trecutul avangardist. Nu rămân neobservate nici vizita lui Ilarie Voronca la București (ianuarie 1946) și a lui Tristan Tzara (noiembrie a aceluiași an). Întâmpinat afectuos, cel dintâi e prezentat drept „Cunoscutul poet..., actualul director al emisiunilor române a(le) Radiodifuziunii de Stat franceze” și invitat să colaboreze la revistă, „printre redactorii și colaboratorii căreia... va regăsi vechi prieteni și permanente prietenii din timpul unei fronde literare care se poate socoti în decenii” (în nr. 4, februarie 1946). În numărul următor, se anunță, însă, plecarea poetului, fără ca acesta să fi colaborat la *Orizont*. Aceeași rubrică de note („Semne la Orizont”) scrie despre așteptarea sosirii lui Tristan Tzara, după treizeci de ani de la expatriere. E un bun prilej, și el semnificativ, pentru a apăra din nou trecutul avangardist despre care redactorul șef putea bănuși că va fi atacat de pe pozițiile ideologice tranșante de ultimă oră: „Și poate, cu acest prilej, se va isca o discuție din care publicul, dar și criticii, se vor dumeri că mișcarea Dada, despre care, ori de câte ori se scrie, e acuzată că „n-a creat” nimic – nici n-a vrut să construiască. Mișcarea Dada a creat posibilitatea pentru acel nou fior poetic care a împlinit intervalul dintre ultimele două războaie mondiale. Darâmând, Dada a redat cuvântului bulevardele largi pe care s-au înălțat monumentele noii literaturi. Dadaismul n-a fost ori n-a vrut să fie o școală literară. // Bun venit, profetului Dadaismului, lui Tristan Tzara!”

În ce-l privește pe Ilarie Voronca, revista va avea totuși, ocazia nefericită de a-l evoca, foarte pe larg, în numărul 8, din 1 mai 1946, al revistei:

cu mai puțin de o lună înainte, poetul se sinucisese la Paris, după ce vizita la București păruse a fi fost dintre cele mai benefice, cu regăsiri afectuoase de prieteni și evocări nostalgice ale trecutului său literar românesc. Scriu pagini de frumoasă aducere aminte Sașa Pană (două pagini de revistă pentru *La moartea risipitorului de iubire și imagini*), Stephan Roll (*Îndrăgostitul de oameni*), Aurel Baranga, Al. Șerban, prelungite în numărul 10-11 de rândurile francezului Jean Rousselot și însoțite de ambele dați, cu traduceri din opera celui dispărut (poezia *Eram de-ai voștri* și proza *Despre ce este vorba*, în talmăcirea lui Sașa Pană (n.3. 8), o secvență din *Mic manual al perfecte fericiri*; în nr. 12 (august, 1946), va apărea un alt poem, tradus de Miron Alfa (M.R. Paraschivescu), *Contrabanda*, iar în nr. 15, se reproduce un fragment din *Ulise*, poem a căruia ediție a doua, anuțată, nu a mai fost tipărită; în februarie 1947 (nr. 3) Sașa Pană traduce, de asemenea, poezia *Iarnă*.

Sosirea la București a lui Tristan Tzara, la 24 noiembrie 1946, prilejuiește alte evocări. Sașa Pană este din nou în fruntea gazdelor primitoare, scriind despre *Importanța prezenței lui Tristan Tzara în România*. Interesant este că și aici se simte nevoia accentuării laturii contestatate, antiburgheze a mișcării Dada, nu fără a se pune în relief „depășirea” de sine, marcată și altădată: „Dadaștii opuneau o spontaneitate distrugătoare tuturor formulelor sclerizate, așa-ziselor noțiuni de „onoare, patrie”, goale de orice conținut, ordinei mincinoase, disprețului total pentru om”. Întemeierea de către Tzara, alături de Paul Vaillant-Couturier, a Asociației Scriitorilor Revoluționari ilustrează evoluția spre „o revoltă mai disciplinată, organizată și practică”, iar „activitatea de poet angajat” e subliniată și prin participarea la faimosul Congres pentru Apărarea Culturii de la Paris și solidaritatea cu combatanții de pe frontul spaniol antifranchist. În fine, se notează, cu precauții și referințe ce se vor convingătoare ideologic, că: „Poezia de mare carat a lui Tristan Tzara este în slujba omului, chiar dacă nu este înțeleasă de foarte mulți. Dar poezii sunt ca piloții: unii de probă, alții de linie” – cu precizarea, diplomatic făcută, că comparația este a „scriitorului-luptător” Jean-Richard Bloch... În sprijin este adusă și afirmația cumva paradoxală a lui Tzara că „Poezia nu trebuie să aparțină unui partid, poetul însă trebuie”... Un text al lui Tzara, publicat tot aici, - *Ce înseamnă poezie* - spune că: „Noi am lipsit poezia de iluzie. Ea nu mai este despărțită de restul lumii, poetul supraterestru nu mai există, poetul este un om viu, iar poezia este în viață”...

Un răspuns la „Poșta redacției” din același număr, dat viitorului prozator Costache Olăreanu, care sesizase pericolul, este și el edificator pentru situația de cumpănă în care se afla poezia în acest moment de tranziție vulnerabilă: „Nu cerem poezie actualizată, pentru scopuri incidentale (cum ne cerți d-ta), deși poezia circumstanțială – cum i-au zis francezii – își are rosturile ei. Noi cerem poezie și nimic mai mult. Și dacă ți-am scris că, „suntem în 1946”, am înțeles să profiți de tot ce s-a câștigat până acum, dar să nu uiți că anumite experiențe au fost depășite (s.n.). Cred că articolul domnului Tristan Tzara, *Suprarealismul și epoca de după război*, te va lămuri și va lămuri pe mulți.” Ampla conferință a lui Tzara cu acest titlu se va și publica în numărul următor, pe cinci pagini, în traducerea aceluiași Sașa Pană.

Se vede destul de limpede din asemenea exprimări că împăcarea dintre exigențele mai vechi și firești ale avangardei ca revoluție a limba-

jului poetic și imperatiile angajării în concretul acțiunii sociale nu e tocmai ușor de realizat. Conștiința încărcată a foștilor nonconformiști în materie de literatură și artă simte nevoia să se ușureze prin explicații și „scuze”, prin scoaterea la iveală a liniilor care unesc revoltele trecute cu prezentele angajări, iar posibila acuzație relativă la dificultățile de acces la mesajul experienței de creație se caută a fi preîntâmpinată prin apelul la o complexitate a expresiei artistice încă recunoscută în principiu, dar care cade sub suspiciunea unor neînțelegeri și respingeri viitoare. Incompatibilitatea dintre discursul tranzitiv al angajării într-o comunicare de idei (lozinci) imediat receptabile de către o masă largă de presupuși cititori și cu efecte ce se voiau mobilizatoare în slujba „Revoluției”, și specificul estetic al comunicării literare și artistice e sesizată, - de aici și asigurările ce se oferă în privința a „tot ce s-a câștigat până acum” în materie, desigur, de diversitate și bogăție a limbajului.

În articolul deja menționat, *Unde merge literatura?*, Sașa Pană preciza că reia aici, „completându-le, după manuscris, cu paragrafele care n-au apărut în numitul ziar”, răspunsurile date la o anchetă a lui Dan Petrașincu din *Tribuna poporului* din 1942. Se vorbește în el despre trădarea unor scriitori șovini, cu „ură de rasă”, simpatizanți legionari (Liviu Rebreanu e un exemplu, cu „pseudoromanul, legionarofil *Gorila*”), pe care „scriitorii de azi îi vor izola ca pe leproși”, sunt invocați din nou „scriitorii luptători pentru o condiție umană demnă” și se spune că „romanul realismului socialist va fi căutat de mase tot mai largi”; dar nu e omisă, mai ales, problema poeziei cu mesaj transparent, care - se precizează, totuși - trebuie să-și asigure calitatea estetică: „După poezia intimistă de ieri, întrevăd o poezie care să electrizeze mulțimile, o poezie străbătută de un larg suflu de generozitate, o poezie clară, luminoasă și răscolitoare. Prin aceasta nu înțeleg că poemul trebuie să devină simplist; el rămâne o bijuterie, dar la îndemâna tuturor minților și tuturor sufletelor (s.m.)”.

E un repertoriu cvasicomplet de cerințe ale orei față de creația artistică, în care principiul *sine qua non* al condiției estetice este menținut, nu fără a lăsa dubii în privința posibilității de echilibrare a clarității și luminozității cu „opacitatea”, fie și relativă, a textului poetic. Chestiunea nu e deloc minoră, și ea rămâne preocupantă, căci tot



Alexandru Pecican

Curtea miracolelor

Sașa Pană revine, în octombrie 1946 (nr. 15 al revistei) în *Premise la o nouă condiție a scriitorului român*, unde aceeași problematică e, în mod semnificativ, reluată. Cerând pentru scriitorul ca „muncitor calificat”, condiții de viață decente, cum n-ar fi avut în regimurile trecute, neuitând nici necesara alfabetizare a maselor și cultivarea gustului pentru lectură, el spune: „și aici gravăm adevărul axiomatic: toate creațiile să se adreseze poporului, să fie puse în slujba poporului și să fie de un înalt nivel artistic (s.n.). Lozincă e încă o dată frumoasă, dar „înaltul nivel artistic” e greu să fie asigurat în condiții de alfabetizare și cultivare incipientă a gustului pentru lectură.

Problema nu e doar a lui Sașa Pană, ea marchează și alte luări de poziție ale avangardiștilor câștigați de partea noilor stări de lucruri din România. Despre o artă „accessibilă tuturor și înțelegerii tuturor” vorbește, de exemplu, și pictorul M. H. Maxy, fostul director al revistei *Integral*, nu înainte de a-și aduce aminte că „arhitectura nouă a luminat fabricile, prin zidurile albe de sticlă și lumină a creat spațiul viu al muncii” (omitând, însă, că fenomenul se întâmplase în toată lumea... capitalistă!), și după ce arătase că sloganurile noilor angajări fuseseră repede însușite: „În ziua în care artistul își va da seama că, ieșind dintr-un mediu burghez cu toate prejudecățile, cu toate pozițiile antagoniste, va putea să reintre în mijlocul clasei din care în fond face parte, în ziua aceea va exprima însăși viața omului.” (*Arta românească*, în nr. 3, din 1 ianuarie 1945).

„Algistul” din anii '30, Aurel Baranga, apare desigur de derutat și se cam incurcă, începând chiar din titlu, atunci când reflectează pe aceeași temă, punând în chestiune chiar demersurile novatoare ale avangardei, articolul în *Arta - viziune directă a vieții sociale* (nr. 9, din 15 martie 1945):

„Activitatea artistică s-a fărâmițat într-o sumedenie de grupuri cu concepții personale, depărtate de viață și de un sens general. Expresionismul, exotismul, suprarealismul, futurismul, dadaismul, mașinismul, fauvismul sau picassismul sunt numai câteva exemple din aceste „biserițe” ce nu și-au înțeles rostul lor de funcție tranzitorie spre o artă realistă, rămânând la forme străine de înțelegerea marelui public. Este adevărat că ar trebui să vedem în această divergență (a ideilor și tendințelor - n.m.) un semn de vitalitate, de gust de invenție și cercetare favorabilă progresului gândirii artistice; de data aceasta, însă, ea reflectă decadența spirituală căreia i-au căzut pradă artiștii”. Și continuă: „nu această artă decadentă, de laborator, pusă în formule sintetice, poate satisface simțul nostru estetic, ci numai o artă izvorâtă din sentimente reale și profunde, care să inspire bucuria de a trăi, o artă care să fie la același nivel cu stadiul nostru științific de astăzi... Arta este făcută pentru toți și trebuie ținut seama de psihologia celor mulți”... Toate îndrăznelile experimentelor de odinioară par a fi uitate de unul dintre propovăduitorii lor, ca în cazul mai timpuriu al lui Gheorghe Dinu, eticheta decadenței e lipită nonșalant tocmai pe cercetarea novatoare de laborator artistic, criteriul accesibilității prevalează asupra exigențelor „simțului nostru estetic”, optimismul programatic e afixat automat, în ecou la doctrina „realismului socialist”, iar pretenția corespondenței nivelului artei cu „stadiul nostru științific de azi” e flagrant contrazisă de simplificările sumare la care se dedă autorul de avangardă pocăit. Baranga se va întoarce și el la această delicată problematică, bunăoară în articolul *Despre poezie* (nr. 5-6, din martie 1946), unde scrie despre „criza acută a poeziei din ultimii cincisprezece ani”, despre o „poezie de dreapta” și „poetii hieratici, învăluți în intratabile hermine,

poetii cultivatori ai turnului de fildeș”, dar și despre „poezia precară” a celor ce scriu direct, „pentru mase”, conchizând că „în măsura în care poezia este poezie, ea nu mai este de stânga. Este poezie și este deajuns”. Asupra acestor chestiuni va trebui să revină, însă, în numărul următor, fie pentru că fusese admonestată, fie că și-a dat seama că cele scrise anterior se pretează „la o serie întreagă de interpretări defectuoase”. În consecință va sublinia, revenind la linia corectă ideologic, după care „poezia și dreapta sunt două noțiuni antinomice”, că „insul dreptei este de la început refuzat de starea poetică” și că poezia filosofică este „un exercițiu de laborator ratat”. În schimb se scapă și scrie că poezia e analogă cu visul, „continentul negru” al subconștientului... (*Despre poezie*, II).

E sugestiv, pe de altă parte, pentru atmosfera momentului, comentariul lui Sașa Pană la scrisul poetului în articolul *Aurel Baranga. De la revista „Alge” la „Marea furtună”* (acesta fiind titlul unui roman tocmai tipărit), în numărul 12, august 1946. „Alge: o tulburare prin sens și prin viață, o nedumerire în scris, o lunecare pe schiuri îndrăznețe, cu cari ne simțeam frați. *Unu* nu mai era singur în bătaia pentru altceva... Universul lui Baranga abundă în imagini proaspete, neașteptate, frumoase în arbitrarul lor, care oferă cititorului posibilități de colaborare cu poetul”; iar acestea „sunt pentru toată lumea” - se scrie aici. (Să notăm că, în același context, un Ion Caraion, un neoavangardist în felul său, era mai exact și mai nuanțat în considerarea situației scriitorului din imediata apropiere: „După cum nu orice scriitor are prilejul să devină un luptător de aceeași forță, tot așa nu orice scriitor poate scrie cu același talent despre toate lucrurile. Strădania multor poeți tineri de azi, de a confecționa o poezie socială urgentă este greșită. (...) Recunoaștem cu toții cât de necesară e arta socială, cât de mult înseamnă o literatură populară pentru momentul istoric nou. Dar literatura își are organicitatea ei. Talentul, spre folosul lui și spre folosul societății, nu trebuie siluit și pus să facă ce vrem sau trebuie, ci ceea ce crede și simte el. Să nu fie revoluționar cine nu crede în revoluție”... Este o poziție rezonabilă, dar care va avea tot mai puține șanse să se impună în condițiile date.

Note:

- 1 Geo Bogza, „Despre moartea lui Ilarie Voronca”, în *Revista literară*, 1946, nr. 6, p. 5.
- 2 A. Baranga, „Tot despre poezie”, în *Revista literară*, nr. 15, 25 mai 1947.
- 3 I. Călugăru, „Confuzii - confuzii ideologice”, *ibid.*, nr. 24, din 27 iulie 1947.
- 4 M. R. Paraschivescu, „Tradiție și progres în poezie”, *ibid.*, nr. 27, din 17 august 1947.
- 5 Ovid S. Crohmălniceanu, „Suprerealismul, azi, o diversiune ideologică”, în nr. 28, din 24 august 1947.

Căci în aceleași pagini se publică materiale prin care se resping foarte net experiențele suprarealiste imediate, cum se întâmplă în numărul din 8 martie 1945, în care sub semnătura Paul Scorțeanu, apare o recenzie la „*Medium*” de Gellu Naum. Înregistrând „o adevărată ofensivă dată de suprarealiști” în lunile din urmă (1945 este, într-adevăr, anul în care apar mai multe cărți

Momentul estetic și momentul fizic (Garabet Ibrăileanu) (II)

Hergyán Tibor

(Urmare din numărul trecut)

Discursul Adelei, ilustrat prin câteva secvențe, este discursul unei femei dispusă și așteptând să fie cerută în căsătorie; un discurs-preambul al unei femei care a așteptat în trecut și așteaptă pragmatic încă și în prezent, dovadă replica ei în momentul când doctorul evită și ultima ocazie de a se afirma („un sentiment foarte curios“): „- Adică bun de pus la muzeu“. Felul de a vorbi al Adelei nu poate fi calificat echivoc, discursul ei este clar. Această voință sau disponibilitate exprimată fără ezitări o despart de eroinele turghenievieni, nu-i scad însă din feminitate, din eternul feminin râvnit de Ibrăileanu și de Codrescu; căci dacă misterul se leagă de figuri mai puțin conturate și articulate, meritul romanțierului român este, în schimb, individualizarea Adelei, unicizarea ei (nu în sensul exclusiv al idealizării). Eșecul misterului se compensează prin particularizare extrem de convingătoare. Complexul bărbatului îi sporește femeii șansele de afirmare, și astfel ea nu se mai bucură de o ipostază benefică misterului, fiind obligată măcar la o minimă acțiune și sprijinind – vrând-nevrând – o altă idee a lui Ibrăileanu, formulată în același studiu programatic, *Creație și analiză*: „pentru că personajul intradevăr evoluează, e mereu altul, se schimbă el însuși din cauza timpului și a împrejurărilor, și ele schimbătoare. Un scriitor care și-ar ținea personajul identic, nu s-ar supune la obiect“⁹. Ideile esteticianului, în sine juste, luate împreună și utilizate în crearea portretului Adelei, produc desigur o contradicție, căci ori mister și staticitate, ori renunțare la mister și evoluție. În primul caz rămânem în domeniul analizei, în al doilea trecem în cel al creației, în sensul în care scriitorul înțelege termenii. Putem concluda că în Adela Ibrăileanu a sacrificat tocmai o parte din ce i-a fost mai prețios – din misterul eternului feminin –, căci altfel nu putea să-l țină pe Codrescu ascuns sub măștile sale. Complexul realului îl determină pe doctor să transforme jurnalul, genul notațiilor adevărate, în poveste și să redistribuie rolurile; să transforme ființa iubită, persoana (căci, din punctul de vedere al doctorului, Adela e vie) în personaj, romanțând jurnalul pentru că deghizarea confesiunii și a sincerității nu se putea duce prea departe; estetica invocă, la un punct, etica. Aici Codrescu seamănă cu Sandu, fiecare trece de la jurnal la roman din cauza unei insuficiențe vitale, încât se pare că, dintre cele două genuri confesive, primul (jurnalul) este mai avantajos pentru amândoi. Prețul romanului este abandonarea vieții. Vieții i se potrivește mai bine jurnalul.

Dacă misterul feminin a suferit din cauza ridicării involuntare a Adelei la rangul de personaj, este la fel de adevărat că, studiind-o pe femeie la diverse vârste și apoi ipostaze, se vindecă de o boală parcă incurabilă și pe care am numi-o fixație în dihotomie. Pentru Codrescu nu existau la început decât femeii-imagini (ideale) sau femeii-materie. Individualizarea Adelei realizându-se prin acest transfer spre statutul de ființă reală, spre o „prezență teribilă“, procesul particularizării ei va echivala cu depășirea de către narator a îndelungatei și traumatizantei sale viziuni dualiste asupra femeilor. Codrescu va descoperi încetul cu încetul sub coaja formelor abstracte și a imaginilor eterice senzația fizică a femeii, iar idealizarea femeii va lua o întorsătură producându-se prin diferențiere și

prin desprindere de schema generalului.

Operația doctorului începe cu mult înainte de sosirea Adelei în stațiune. Căci, de fapt, romanul îi aparține lui, iar întâlnirea „întâmplătoare“ cu femeia reprezintă un soi de tratament al naratorului privat de evoluția psihologică organică și de o desfășurare a ei în etape naturale. La el semnele maturității apar precoce, iar ale infantilismului, târziu, încât nici inteligența nu i le poate masca. Biografia naratorului și a Adelei suprapunându-se parțial, revederea la Bălățești în plină feminitate a femeii, îi prilejuise lui Codrescu șansa de a-și „reface“ viața lipsită până atunci de procesul evolutiv sănătos – „Nici o femeie (...) n-a avut pentru tine atîta realitate acumulată“. Deficitul existențial s-a manifestat înainte într-o pronunțată activitate imaginară, în crearea unor tipare-model fictive ale lumii, ca puncte de reper orientative. Dar receptarea artificială și mediată a lumii îi produce doctorului o sete de viață aproape bolnavă, exasperantă. În primă fază, raportul cu Adela este supus acestui demers vindecător, terapeutic, iar prezența fizică a femeii va avea efect: după ce, paralizate, facultățile intelectuale și imaginare cedază, și după ce gustul deliciae implicării în realitate, Codrescu „întinerește“, reface adică drumul odată străbătut al vieții. Își reîmprospătează și își reorganizează aparatul receptiv, demontând încetul cu încetul construcțiile mentale și imaginare inadecvate „momentului fizic“. Se desparte de modele construite artificial și se supune, sub protecția spontaneității, „uitării de sine“. Amintirile sunt recalculat și reapreciate și nu le mai salvează nici estetica. Traducând în termeni adecvați subiectului, am spune că doctorul parcurge drumul dureros/voluptuos de la simetria frumuseții abstracte – „modelul schematic“ – a Elvirei la asimetria gurii Adelei. Despărțirea de modelul vechi, *neindividualizat*, se face prin apropierea de un model nou, *particularizat*. Eroul lui Ibrăileanu, exact ca și cel al lui Ivasiuc, prin contactul șoc cu o tânără femeie, trece de la un principiu absolut la un cu totul alt principiu absolut.

Procesul iluminării este desigur lent și nu va transforma psihologia naratorului, îi va schimba însă gândirea și – naratorul fiind și un „scriitor“ –, estetica. „Criza“ se prezintă fiziologic – „În piept însă încep să se zvîrcolească vîperea“ – și se va rezolva filozofic. În apropierea femeii schemele cedază, iar Codrescu observă la Adela ceea ce nu observase la Elvira, de pildă – o polifonie a gesturilor, despărțirea de profilul vag prin diferențiere: „Era zîmbetul ei obișnuit, acum mai complicat, și disocia: ușoară ironie în ochi, simpatie caldă în glas“. Trecând de la iluzii, reverii sau visuri, doctorul degustă voluptatea șocului fizic, necenzurat de spirit: „atingerea cu ea, prin ușoara smucitură a părării, șocul fizic dintre noi m-a făcut să-i simt în mine ființa, să am voluptatea ei impusă mie“. Îndepărtarea de imaginea aproximativă se face prin descoperirea unor trăsături care vor duce la unicizarea femeii – „Adela are în unele momente o altă voce“, trăsături sau gesturi care, fără să-i afecteze frumusețea de ansamblu, o particularizează, cum de pildă „tulburătoarea asimetrie a gurii“. Asimetria, ca deviere benefică, se asociază în noua estetică a lui Codrescu cu spontaneitatea și cu ușoara dizarmonie: „Ce seducător de frumoasă era în tulpă albastru, legat cu o ispititoare *neglijență* pe frunte“ (s. n.). Doctorul, fără îndoială, face progrese în reorganizarea preferințelor sale estetice și își adaptează aparatul receptiv în funcție de asta; când Adela îi face țigările, acesta nu ezită să-și manifeste spriritul critic afirmativ: „Cît îmi pare de bine că nu sînt bine reușite, că-i simt în fiecare defect mișcările, degetele, gîndul ei, urma vieții ei misterioase... Perfect reușite, ar fi impersonale!“. Aici doctorul a optat net pentru o nouă estetică a

feminității, desigur nu fără o ușoară undă de fetișizare, înclinație spre un alt fel de absolutizare – „Începe să-mi fie scump tot ce e al ei și, mai scump decît totul, ușoara asimetrie a gurii“.

Această mirare exagerată în fața „eternului feminin“ trădează satisfacția doctorului pentru descoperirea aspectelor particularizante ale femeii, dar ascunde și o tot atât de vizibilă strategie de retragere prin adorație. Dezarmat de „noua“ frumusețe a Adelei, doctorul are toate justificările să cultive defensivă: „mă simt tot mai mic față de ea“; voluptatea senzuală sprijină filozofia „supunerii“. Cedând aparatul senzorial, cedează și conștiința. Dominația prin structuri abstracte, ca și la Ilea din *Vestibul*, se schimbă într-o sclavie voluntară în fața fenomenului indefinibil al vieții; o adevărată eliberare de sub teroarea propriilor viziuni structurate în scheme inerte, provocată de rebeliunea simțurilor. Fantasmale și imaginile lui Codrescu, precum schemele desenate ale lui Ilea au aceeași funcție, de ocrotire împotriva spontaneității „periculoase“ venite din exterior. Dar spontaneitatea nu mai e nici la Codrescu, și nici la Ilea (după o retrospectivă analitică) dușmanul vieții, ci agentul ei. Ilea renunță la metoda de cunoaștere, Codrescu își denunță vechea estetică. Și, pentru asta, Adela nu trebuia să facă decât o singură mișcare: „Dar când s-a dus să-și ia batista de pe masă, geniul nemilos și-a luat revanșa. Estetica nu-l poate învinge durabil. Dacă ar reuși, ea ar fi un antidot al amorului: frumusețea ar deservi femeia“ (s. n.). Estetica, adică principiul normativ, nu mai poate cuprinde nimic din ceea ce e viu.

Indiferent de neîmplinirea iubirii dintre quadragenar și Adela, apropierea fizică a femeii devitalizează spiritul platonice al doctorului, reînviind-o organele de receptare senzoriale, încât „seducătorul“ începe să simtă mirosul florilor, să aprecieze unduțiile mișcării, să delimiteze tonurile vocii etc., și nu în ultimul rând, fiind vorba de un raport fizic, „greutatea Adelei“: „a alunecat peste mine cu toată greutatea ei, cu ea toată. *Fină acum* o văzusem, o auzisem, uneori mă atinsese. Acum greutatea ei m-a făcut să-i percep existența sub altă categorie a sensibilității: aceea care dă senzația realității ultime, indubitabile“ (s. n.). Mărturia doctorului nu putea fi mai clară: prin „experiența Adela“ Codrescu trece la un alt nivel al existenței. Estetica armoniei artificiale este schimbată voluntar cu una a armoniei afectate: „ce dureros de femeie era cu rochia sfișiată la poale și cu părul în *dezordine*“ (s. n.); „te arde un fier roșu prin inimă, acum cînd ți-o imaginezi dormind în *dezordinea* pinzelor albe!“ (s. n.). Esteticianul visător salută „compromiterea“ esteticii, căci este răsplătit cu tulburarea și trezirea instinctelor, amorțite de prea multe reverii.

Trezirea sensibilității senzoriale n-a fost fără consecințe nici pentru Adela, care consimte apropierii doctorului și îi sugerează acestuia „o promisiune de intimitate“, iar quadragenarul, tot mai tulburat, își dă seama de apropierea inevitabilului moment decisiv, pe care încearcă să-l amâne și în continuare, cu abilitate. Marcat de șocurile fizice, luciditatea nu-i mai este relevantă, prin urmare argumentele pro și contra Adelei nu mai pot fi cântărite cu adevărat, ci doar colecționate, fără să-i ofere vreun prilej de ieșire cugetat. În plină înflorire a relației, se arată deja semnele epuizării: pe Adela o consumă „cochetăria“ fără sens, pe doctor „imoralitatea“ inversării rolurilor și belșugul feminin. Strategia doctorului este scoaterea femeii din contextul „neproductiv“ și banal al sătulețului și deplasarea scenelor în natura „semnificată“ din împrejurimi, dar, vai, nu pentru a intensifica raportul dintre cei doi, ci invers, pentru a-l paraliza „transfigurându-l“. Educația vilegiaturistă a Adelei și-a avut rostul (Codrescu nu face nimic fără un anumit scop precis), sensibilizându-i femeii încă în copilăria ei receptivitatea față de natură. Nimic nevinovat la prima vedere, dar consecințele plimbării prin munții apropiați o tulbură tot atât de mult pe femeie cît îl tulbură pe doctor apropierea fizică a Adelei. Am fi tentați să credem că pasiunea pentru natură vizează satisfacerea unor afinități pentru alt fel de frumuseți, ori, Codrescu prin estetica naturii își justifică și își

consolidează complexul față de realitatea imediată, concurând-o cu o alternativă de un ridicat potențial poetic și mai ales cu una eternă, infinită, reducând existența (și responsabilitatea) individuală la o importanță infimă – exact cum mai târziu minimaliza personajul lui Ivasiuc actele morale culpabile cu mutațiile geologice. Cu aceste prilejuri, nedepinsă cu experiențe „metafizice” sau cosmice, distrată ori înspăimântată, Adela își manifestă „asimetriile”, „dezordinile” pe care Codrescu nu ezită a le colecționa senzorial și a le exploata literar. Această cealaltă lume, de „sus”, îi permite doctorului intimități nepermise „jos”: „I-am propus pardesiul meu”. Dar „priveștiștile neverosimile” au efect dublu, căci raportul doctorului cu natura nu e de asimilare, ci de confruntare, raport pe care Adela – fără să-l știe – îl simte. Doctorul se înșeală când notează în jurnal: „O simții înfiorându-se. În adevăr, razele soarelui nu mai aduceau căldură”, deoarece motivul adevărat al înfiorării este implicarea Adelei în procesul „transfigurării”, și nu temperatura, de astă dată, scăzută. Codrescu supraapreciază intenționat apetitul pentru metafizică al femeii, și nu este prima oară când îi transferă propriile sale calități sau afinități – este o „maladie” a romanelor confesive, de analiză, în care naratorul suferă deseori de o deficiență a imaginației creatoare (Ioana „seamnă” și ea cu Sandu, precum doamna T. cu Fred Vasilescu, amândouă fiind alter-ego-urile feminine ale partenerilor lor): „repetă fără sfârșit, ca într-o obsesie, câteva măsuri dintr-o mazurcă. *Își acompania un gând? O imagine stăruitoare din trecut? De acum?*” (s. n.) – iată cum Codrescu atribuie femeii propriile sale dispoziții defensive, visătoare, nehotărâte.

Cu un simț al temporalității infinite, cu toate că prezența Adelei anihilează provizoriu atât trecutul cât și viitorul din conștiința doctorului, acesta își recuperează în natură eternitatea „pierdută”, într-o realitate cosmică, și o fixează pe femeie într-o ipostază atemporală. Doctorul vânează imagini memorabile pentru vremea când Adela nu va mai fi. Procedeu conservării femeii se execută prin întipărirea în memorie a unor imagini-arhetipale, asociate cu „amintirea” senzațiilor-șoc, de natură fizică. Fără a-l schimba, doctorul și-a cultivat mecanismul de îmbunătățire a memoriei, de data asta cu elemente palpabile, reale, amăgindu-se cu posibilitatea reînviării lor ulterioare; ca urmare, el își arhivează ca un colecționar meticolos și priepuț la valori imaginii și senzații tari pentru viitor, și nu-și dă seama că de fapt acestea sunt și ele proiecții, fantezmele sale de acum, impregnate de sentimentul thanatic: „Culcată pe cîmp, în stînga, pînă departe, mergea în aceeași direcție cu noi, cu o exactitate fatală, o fantasmă apocaliptică, neagră, imaterială, în care se deslușea umbra trăsuri, a cailor, a vizitiului, a coanei Anicăi, și una informă, mare, bizară: a mea și a Adelei. Contopirea asta, în umbra de pe cîmp, îmi era ascuțit de prețioasă”. Trecutul începe, așadar, cu mult mai devreme în conștiința doctorului; despărțirea de Adela are un caracter apriori. Codrescu, deși se înfioră de „transfigurările” produse de el însuși – „acum întîia oară văzui, cu strîngere de inimă, deasupra buzei ei o umbră ideală de puf auriu”; „spunînd că n-are să uite niciodată soarele de pe Ceahlău, *îmi împlîntă o săgeată ascuțită în inimă*” (s. n.) – își continuă depozitarea conștiinței cu stop-cadruri unice, ca un sinucigaș căruia îi este mai frică de Adela („frica mea de ea”) decât de un viitor fără ea. Înainte de „ultima zi. Ultima”, care în viața doctorului echivalează cu renunțarea la acea „realitate acumulată” singulară, își încarcă toate caturile sensibilității cu Adela, toată ființa, supraîncărcată deja cu ea. Bălțatești este locul unde Codrescu o înmormântează virtual pe Adela și o transformă în trecut; nu înainte însă de a-și umple toate organele capabile de depozitare cu câte o parte din ea, în vederea unei reconstrucții ulterioare:

ochii îi depozitează asimetria surâsului, nările mirosul de ambră, brațele greutatea corpului, degetele fierbințeala mîinilor, conștiința ideea teribilei ei prezențe etc. Ce contradicție ibraileană: teama de ființa iubită se transformă în cultul ei dus pînă la fetișizare!

Problema esențială a romanului este, oarecum împotriva intențiilor autorului, nu enigma Adelei, ci a lui Codrescu, adică motivul capitulării în fața femeii iubite, dorite, și, de fapt, cucerită. Comentariile critice se reduc, în esență, la trei posibilități: excesul de analiză (George Călinescu: „acțiunea erotică paralizată de prea multă disociație”¹⁰), complexul oedipian (Nicolae Manolescu) și frica de viață (Ion Vartic). Mecanismul disimulării al lui Codrescu, cum am încercat să ilustrăm, este amestecarea și colecționarea a mai multor cauze posibile: de fiecare dată când doctorul pune sub lupă un gest al Adelei, de fapt cantitatea versiunilor se transformă automat în întrebări și „nedumeriri”. Analiza fiind de fapt inexistentă, trebuie să renunțăm la concluzia lui Călinescu; complexul oedipian poate intra printre cauzele adevărate, însă plasarea la începutul romanului a secvenței referitoare la amintirea mamei, deci în partea concentrată cu deghizări abile, face vulnerabilă teoria lui Nicolae Manolescu. Iar ideea criticului că motivul frustrării i-ar fi necunoscut și lui Codrescu („naratorul din Adela nu cunoaște adevăratul motiv al comportării sale”¹¹) este în principiu acceptabilă, dar, cum afirmase Ion Vartic, „în acest jurnal nimic nu este întâmplător”¹², e greu de crezut ca un roman ca acesta, al disimulărilor extrem de rafinate, să ne producă fie și numai o virgulă inconștient. Tocmai aspectul acesta, al ascunderii, îi scapă, ni se pare, lui Nicolae Manolescu, susținând că Ibrăileanu a ales formula de jurnal din plictisul față de roman – „o estetică bazată pe oboseala de ficțiune”¹³ – or, Ibrăileanu nu putea să scrie romanul în formulă de roman fără să-l dea în vileag pe protagonist. Prin urmare, a rămas jurnalul, genul nesincerității, cum spunea Camil Petrescu.

Revenind la motivul frustrării, neexcluzând nici posibilitatea ca motivele să fie chiar mai multe (nu ar fi de mirare nici asta), după opinia noastră „eliberarea pradei” se datorează *geloziei virtuale* sau, altfel spus, *fricii de rival*, idee care se suprapune parțial cu cea a lui Ion Vartic, în măsura în care frica de rival este un sentiment sinonim cu frica de viață.

Codrescu fiind o fire cu gândire dihotomică, produce și o altă distincție între femei; în experiența „lui” a întâlnit două feluri de femei, unele care încă nu au trăit viață sexuală, și altele care au practicat-o sau o mai practică încă (Adela este scoasă arbitrar din această categorizare: „Pe domnul L***, cauza eficientă a transformării, îl ignorez, îl neg. Negînd cauza, neg efectul”). Experiența este săracă – prima aventură amoroasă desăvârșită o are cu o vieneză care seamănă însă exact cu Adela („femeia aceea subțire și înaltă, cu formele adolescente încă la vîrsta de douăzeci și cinci de ani”), prin urmare și cu mama lui, și totuși, complexul oedipian nu funcționează; a doua experiență nu merită prea multă atenție, fiind vorba de o „femeia-femelă”, doar prin singurul aspect comun și esențial cu prima, și anume că nici ea nu-i aparținea exclusiv lui („într-o zi apărui omul de doi metri”), la fel cum și vieneză „aparținea de drept altuia”. Așadar *singurul* motiv al nemulțumirii față de tânăra vieneză care iubea „cu toate fibrele corpului ei, cu căldura ei exasperantă” este că „aparținea de drept altuia”. Experiența într-adevăr e săracă, și acum vedem de ce e și concludentă. Imaginația doctorului, de data asta negativă, se întoarce asupra lui: el o „vede” pe Adela în ipostaza de soție care aparține de drept și altuia, prin urmare renunță. Cauza esențială a fugii este gelozia, sentiment care însă nu putea fi dezvăluit sau mărturisit în jurnal, nici măcar lui însuși, căci, pe de o parte i se asociază un sentiment incomod, rușinea, pe de altă parte dăzvăluirea sinceră ar strica jocul cu explicațiile. Dar

să evocăm gândul lui Codrescu după ultimul cuvânt al decepționatei Adela („bună seara”): „Și m-am despărțit de dînsa c-un sentiment de fericire, de durere, de *rușine*, de triumf, de spaimă” (s. n.). De remarcat aici faptul că, așa cum am mai observat, adevărurile doctorului sunt plasate printre alte cvasi-adevăruri, iată că *rușinea* (sentimentul principal) este situată exact în mijlocul sentimentelor secundare. Cum literele din numele Adelei (cele importante) au fost ascunse între alte litere (mai puțin importante), așa sunt ascunse cauzele adevărate ale retragerii printre cele false.

Ar mai fi de adăugat, pentru a sublinia și cu argumente secundare concluzia, că întotdeauna doctorul studia cu atenție comportamentul femeilor căsătorite, întâlnite cu ocazia excursiilor și vizitelor sale prin împrejurimi, nescutind de scrutări nici măcar soțiile preoților, având convingerea, din prudență neformulată, dar prezentă, că femeile căsătorite, cele care practică amorul fizic, sunt țintele-ispite ale dorințelor masculine, ale rivalilor potențiali adică. La un popas din Humulești, doctorul auzi cum crâsmărița cânta: „*Suspine crude pieptu-mi zdrobește*”, și comentează: „Desigur că acela care o făcea să suspine atât de crud nu era crîșmarul”, altfel spus soțul, care întretimp „stătea pe prispă, în vestă, cu picioarele goale în papuci”. De aici nu e decât un pas pînă s-o vedem pe Adela – așa cum și-o imaginează prin analogie și înlocuire Codrescu – în locul crâsmăriței, și pe doctor în ipostaza umilă a crîșmarului. Tot în acest pasaj în care „(e)ros plutea în atmosfera din valea Ozanei”, doctorul observă cum o femeie tânără, „*teribilă*” cu sîinii mici, cu coapse fine, cu gleznele goale (...) înainta din lan spre un flăcău tomnatic” (s. n.). Nu mai trebuie subliniată ideea că femeia teribilă este, de fapt, un alter-ego virtual al Adelei, precum nici gândul că flăcăul însă nu este identic cu quadragenarul. Identificarea Adelei cu femeia care aleargă prin lan de dorul iubirii, pentru un altul, o face naratorul însuși când îi împrumută acesteia din urmă un adjectiv („*teribilă*”) și un obiect (un turban), aparținînd înainte exclusiv Adelei (!), și niciodată altei femei – tocmai când Adela e departe, lăsată în Bălțatești. Dar pentru a continua firul demonstrației și să evocăm o imagine „transfigurată”, din natură, urmărind felul cum obsesiile reprezentative ale naratorului trec din conștiință în subconștient: „ajunseserăm pe culmea înflorită, din care se înalță ici-colo mesteceni tineri cu trunchiuri albe, cu crengi subțiri plecate în jos, cu frunzele blonde de toamna timpurie de pe înalțimi: apariții grațioase, feciorelnice, fete neîmplinite, goale sub veșmintul părului despletit și mai departe, pe urma lor, *brazi înalți, silvani iscoditori, veniți din pădurile negre*”. Iarăși nu mai e nevoie să inventăm rivalii lui Codrescu, motivul geloziei lui virtuale, i-a arătat-o el însuși, de data asta „inconștient”. Dar, fire dialectică, a făcut-o și conștient: „la apariția *lui*, durerea mea, și durerea ei că mă ucide ori că renunță la viața ei”. Sublinierea aparține autorului de jurnal.

Cu explicațiile-justificări ale doctorului, această frumoasă analiză „negativă” ia sfârșit, căci „tranzacția cu natura” nu putea fi dusă prea departe, fără compromiterea femeii iubite. Romanul, acest discurs șeherezadesc, cu tot eroismul său, se opune de la un punct vieții, precum prin eclipsarea adevăratelor mobiluri ale eroului, convenției sincerității, jurnalului și, astfel, literaturii.

Note:

9 Garabet Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 198

10 George Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, p. 667

11 Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 157

12 Ion Vartic, *Emil Codrescu și complexul lui Nabokov*, în *Modelul și oglinda*, Cartea Românească, București, 1982, p. 107

13 Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 146

imprimatur

Darul Parisului

Ovidiu Pecican

Mă număr printre cei care cred că literatura în forma ei scrisă nu trebuie să fie unica preocupare a unui scriitor. Dacă respectivul are acces și la mijloacele orale de împărtășire a ideilor sale – radio, televiziune, film, chiar micul ecran al telefonului mobil, *blackberry*, internet, multimedia etc. –, acestea sunt medii tehnologice care merită să fie testate, apropiate și folosite de el. Altminteri, literatura va rămâne condamnată definitiv să reprezinte o achiziție arhaică la care se apelează nostalgic, cu instrumentele și din fotoliul bunicii... Spiritul creator al literaturii nu are cum fi mai prejos de cel al omului de știință, în pofida diferențelor de mijloace și de abordări.

Ca o consecință directă a acestei încrederi în adecvarea literaturii la revoluția tehnologică de mare viteză pe care o trăim (și care nu încetinește, nici nu se „stabilizează”, ci continuă să accelereze și să se diversifice), salut cu bucurie încercările confrăților care privesc testarea propriei vocații în media, să le spunem eufemistic, „netraditionale”. Deși încă Iorga și Rebreanu erau, în perioada interbelică, oaspeți recurenți ai radioului, singurele consacărări pe care acesta le-a adus, realmente, unor autori de mare impact ai literaturii noastre sunt cele prilejuite de emisiunile săptămânale „Teze și antiteze la Paris” a Monicăi Lovinescu și, respectiv, „Povestea vorbei” a lui Virgil Ierunca (cu o contribuție substanțială a lui Alain Paruit). Televiziunea a fost mai generoasă cu literații români, dar, în același timp, ea nu a consacrat decât voci deja consacrate (care, de altfel, nici nu au rezistat până la capăt în fața micșorărilor de audiență): Nicolae Manolescu și Octavian Paler la *ProTv*, Ion Bogdan Lefter și H.-R. Patapievică la *TVR Cultural* etc. Dar cu toții, aceștia din urmă, veneau pe urma gloriei televizioniste îngăduite de Partidul Comunist, în anii '70, a lui Adrian Păunescu.

În fine, tot acest preambul mă introduce în chestiunea despre care voiam să vorbesc: aceea a scriitorului înafara paginii, pe care îl prilejuiește contactul cu celelalte medii comunicaționale, și la exemplul concret recuperat de pe benzile magneti-



Alexandru Pecican

Emblema uitării

ce de foaia tipărită: Lucian Raicu. Plecat în Franța în 1986, el a devenit colaborator al posturilor de radio *Deutsche Welle*, *Vocea Americii* și *Europa liberă*, câștigând bani relativ modești, dar prin contribuții care țineau de exersarea pasiunii, vocației și meseriei lui, scrisul. Într-un anume sens, să scrii ca *free lancer* este o ipostază a afirmării depline în meserie. Sunt mulți care mângălesc hârtia în intimitate, neputând publica ceea ce adună prin sertare. Sunt alții care publică pe cheltuială proprie sau numai ceea ce li se cere. Să ai însă posibilitatea de a umple un spațiu radiofonic cu orice ți se pare ție nimerit, primind o retribuție pentru asta, este de văzut însă ca un moment de grație în cariera scriitorului.

La Lucian Raicu acest stadiu al realizării de sine a survenit târziu, conturând un „ultim Raicu”. Anterior, în România dictaturilor roșii, el izbutise să își creeze faima unui monograf înzestrat al lui Gogol și Rebreanu, dar și a unui eseist preocupat de resorturile subtile ale creativității și creației.

Volumul de autor *O sută de scrisori din Paris* (București, Ed. Cartea Românească, 2010, 320 p.) oferă, în selecția criticului Livius Ciocârlie, o sută dintre textele citite de Raicu la *Radio France International*, de fapt eseuri și glose în marginea unor evenimente de lectură, a unor întâlniri – cu locuri, autori și cărți – capabile să transforme; aproape un jurnal interior, o dovadă a unei continuități de preocupări și a unui mod de a metaboliza provocările. Acestea din urmă sunt prilejuite, în multe dintre cazuri, de o reeditare, de întâlnirea cu niște manuscrise – bunăoară, ale lui Blaise Pascal – sau cu o voce (a lui François Mauriac); în general, fiind vorba despre un program radio cu finanțare franceză, direct sau indirect, temele abordate au legătură cu Franța și cultura ei.

La drept vorbind însă, chiar și fără asta, difuzând pe unde radiofonice din capitala hexagonală, dar venind din România, era inevitabil ca Lucian Raicu să cadă în interiorul modelului – fascinant și tiranic – al Monicăi Lovinescu și al lui Virgil Ierunca. Firește, orientându-te după numărul de pagini alocat tabletelor lui Raicu, dimensiunile nu sunt comparabile. Pentru cei doi clasici ai genului, programele erau de circa o oră. Autorului celor *O sută de scrisori din Paris* îi vor fi revenit circa zece minute. Însă nu la asta mă refeream, ci la calibrare, la turarea intelectuală, la țintele vizate. Ceea ce Raicu pierde în lungime, recâștigă în înălțime. Există „seriale” de câte trei sau mai multe texte grupate în jurul aceleiași figuri. Camus, Mauriac, Raymond Aron se bucură de asemenea tratări, în câte trei episoade; ca și Cioran, de altfel. Nathalie Sarraute, în schimb, beneficiază de cinci runde de discuție. Iar exemplele pot continua.

La ce banchet sunt însă chemate toate numele, operele, ideile etalate cu eleganță, într-un stil accesibil fără a face concesii, de către eseist? În principiu la celebrarea Parisului, s-ar zice, de vreme ce chiar primul text al culegerii vorbește despre această metropolă ca despre un „oraș al orașelor” cu o fascinantă capacitate „absorbantă și centralizatoare”. La drept vorbind, însă, nici Fellini nu vorbea în alți termeni despre Roma, la rândul lui. Magnetismul metropolelor de veche și ardentă cultură europeană poate fi un tenant



Alexandru Pecican

Întoarcerea zeilor

serios, dar până și în spatele lui se deslușește altceva, chiar mai profund. Acest „ceva” este, desigur, o tendință, poate o vibrație, care face din tema metropolei cosmopolite cu vocație culturală o mantră și mandală în același timp, prilejuind o concentrare și o incantație de inițiat „la punct fix”, pentru eliberarea a ceva cu adevărat semnificativ. Or, ceea ce degajă cartea ultimului Raicu dincolo de fotografiile, de pozele, de ilustratele pariziene, este un ritual al lecturii și reflecției convertit într-unul al comunicării, pe care criticul ajuns la vârsta extragerii esențelor îl practică. Nu degeaba revin leit-motive precum manuscrisele lui Pascal, vocea lui Mauriac, stilul epistolar al lui Voltaire... Semnul punerii în pagină, articularea și „gâfăitul” rostirii îl subjugă și poartă cu ele pe românul descins într-un punct mereu visat, vreme de decenii, de către sechestratul în est. Descoperire a toposului de referință, capabil să descătușeze chipul cel mai bine păstrat de interioritatea scribului, dar și ieșire la rampă, timidă poate, mereu mediată de aparenta discuție în jurul altor teme, nicidecum confesiune nudă, cam aceasta descoperi că ar putea fi epistolele radiofonice către vechii lui concetățeni, rămași acasă, ale lui Lucian Raicu.

Acest Raicu, mie personal, îmi este mai aproape și mai drag decât monograful și exegetul unanim recunoscut. Acela a devenit între timp un alt personaj. Depărtarea ni-l apropie, tot așa cum astăzi, postumitatea ni-l face contemporan, neîmpiedicată de prezența lui fizică, eliberată de constrângerile conjuncturale. Prelungire a *Tezilor și antitezilor la Paris*, epistolariul radio se recomandă ca un șir de admirabile, frumoase pretexte, contaminate, în expresia lor decantată, clară, dar subtilă, de ceea ce obișnuim să numim – fără a mai argumenta – cartezianismul stilului literar francez.

sare-n ochi

Blogland 2

Laszlo Alexandru

Moș Nicolae, urmașul lui Roș Cocos

Evenimentul zilei simte nevoia să ne prezinte, romanțios nevoie mare, sfârșitul unui torționar. Li s-au terminat românilor lacrimile de milă, în marea boierie pe care o trăiesc, de-a venit vremea să-și plîngă propriii călăi. Aflăm că securistul Pleșiță era cam nostalgic, la azil, înainte de a-și da ultima suflare. Tăcut, nesociabil, dar – probabil – de o mare sensibilitate sufletească, s-a apucat să-i sărute mîna medicului său curant, în ultimele clipe înainte de moarte. Nimeni din clinică nu știa cine este cu adevărat, i se cunoștea doar prenumele: Nicolae. Ca să nu fie prea puțin, a fost poreclit Moș Nicolae. Un om scufundat în gînduri, trăind parcă în trecut, uneori cu un zîmbet misterios pe figură. Oare la ce se gîndea el, în singurătatea tristă dinaintea mării treceri?

Misterul morții fiind un prag de nepătruns cu mintea, inclusiv în situația mega-nemernicilor care ne scutesc pe rînd de abjecta lor existență, putem să ne lansăm doar în supoziții, de-aici, de pe partea ceastalaltă a frontierei. Poate că, cine mai știe?, Pleșiță stătea mereu cu ochii pironiți în gol și nu se lăsa distras, pentru că era ocupat să-și amintească de victimele sale. Sau poate că nu oamenii înșiși (în asemenea situații, chipurile își pierd importanța), cît metodele de schinguire a lor se înghesuiau, toate, în acel punct fix de pe perete, pe care-l privea de-a lungul întregii zile.

“O palmă – peste urechea stîngă. Ochelarii îmi zboară, din fericire se opresc tot pe masă – masa neagră, desigur. / ‘Tu-ț’ cristuăsu’ mă-ti dă fașis’-hi! Dă bandit-hi! Pii ce crediai, thu, bă?! / Încă o palmă. Acum îmi țiuie urechea stîngă. Îmi țiuie, dar l-am înregistrat – cam știu cum se grafiază... / Îmi țiuie, îmi țiuie, urechea. O, de-abia e începutul, mă încurajez. Asta a fost doar bună-zuia, pînă la să-ne-vedem-sănătoși mai este, mai este. / - Dhă ce nu thă uîți ău uăichii miei, bă?! / Mă apucă de barbă. Își potrivește, îndelung (deși cam prea febril pentru un profesionist), degetele în barba mea – cam lungă, prea lungă, nepermis de lungă, ar fi trebuit să prevăd, să iau măsuri – și începe să tragă: în sus, în dreapta, în stînga: / - Bohaiule! Io-te-te la thine com arăț’: ca on bo-hai! / Trage, smucește, apasă, ridică. Simt că îmi dau lacrimile de durere – ce-a vrut să zică: buhai? (...) De astă dată, mă prinde cu totul nepregătit. Și dezzechilibrat. Mă răstorn peste colțul mesei, apoi cad în patru labe, cu scaunul peste mine. Mi-am pierdut ochelarii din nou. / Mă lovește cu picioarele în coaste, în burtă. Nu grozav. Suportabil. Icnesc, totuși, cînd mă atinge, ascuțit, la subțioară. / - Scaul’ d-acolia, bă! Ce, numa dintr-atît-hi? Pii stai, tu, ban-di-t’le! / Nu trebuie să se jure, știu ce urmează. Tocmai de aceea nici nu mă ridic de jos. Îmi duc o mîna la gură, o apropiu de ochi: sînge. / Încă un picior în coaste: / - Ce, ‘ț dete buărșu? Pii, stai, ban-di-t’le, să vez’ ce mai vine! Asta-i numa-aperitivu’! (...) Mă apucă de barbă. Zmuțește. O palmă. Un pumn. Încă o palmă. Un picior în fluierul piciorului. Și iar mă apucă de barbă. Mă trage după el, pînă aproape de ușa. Apoi mă împinge – de barbă – pînă la fe-reastră. Și iar spre ușa. (...) La început nu înțeleg ce vrea să-mi facă. Cu mîna stîngă mă ține de umărul drept, cu dreapta îmi umblă pe la barbă. Închid ochii de durere și mă străduiesc să nu-mi iau mîinile de la spate. / Ceva mă fulgeră în gît. A, da, asta li se făcea popilor ortodocși și

călugărilor. Li se strivea traheea cu creasta degetelor încleștate în barbă, cu pumnul orientat în sus. «Frînge-Gît» i se spune. (...) Pînă una-alta, îmi dă drumul de barbă. Și încearcă altceva: / Mă calcă pe amîndouă labele cu un picior și îmi dă brînci pe spate. Instinctiv, îndoi genunchii. Cad rău, mă lovesc cu ceafa de parchet – dar «Frînge-Glezne» nu mi-a frînt gleznele – sau încă nu-mi dau seama.” Iar cei curioși de marile capacități profesionale ale lui Nicolae în acțiune n-au decît să continue, pe cont propriu, lectura din cartea autobiografică a lui Paul Goma, *Culoarea curcubeului*.

Nu știm dacă, în iarna precedentă, pensionarii luxosului azil de bătrîni din Cluj-Napoca, unde a stat demn pînă la sfîrșit, cu ochii pe pereți, generalul securist Pleșiță, și-au scos sau nu botoșeii la ușă, în amintirea vremilor copilăriei. Dar, dacă ar fi aflat cine le este vecin de apartament, poate că unii dintre ei, în loc să aștepte desaga plină de cadouri și ciocănitul emoționant în ușă, i-ar fi strigat îngroziți lui Moș Nicolae: “nu baaaateeee!! nu baaaateeee!!”.

Marketing cu Marino

Scandalul într-un pahar cu apă, stîrnit în jurul “dezvăluirilor” făcute de și despre Adrian Marino își are părțile sale amuzante. Lumea n-a citit cartea care abia stă să apară, însă deja se ceartă în legătură cu ceea ce conține. O îndemînică manevră a șefului de la Polirom seamănă vînt ca să culeagă furtună.

Așa-zisele dezvăluiri sînt de fapt niște truisme cotidiene. Fiindcă ce anume aflăm din scînteile presărate la ziar? Că Pleșu are operă cam subțire? Că Liiceanu se autoproclamă un model moral, ca să mulgă vaca profitului economic, cu mîna cealaltă? Că Noica a fost un “Căpitan” legionar-oculist, în momente succesive, în funcție de cum bătea vîntul istoriei? Că Eugen Simion e un carierist implacabil, ahtiat după onoruri și salarii colosale de la buget, pe care le lopătează cu polonicul? Dar toate acestea se știau și se răs-cunoșteau. Le-au zis deja mulți alții, fără să aștepte pentru asta trecerea într-o lume mai bună...

Iar acuzațiile și cearta de “reflux”, care ne șoptesc că Marino a colaborat activ cu Securitatea, așadar dezvăluirile lui sînt lipsite de consistență etică, au o alură la fel de improvizată, indiferent că sînt sau nu adevărate. Pentru că nu vedem documentele pe care se bazează (ele continuă să rămîna prin culise) și pentru că prea sînt lansate la momentul “oportun”, ca o defensivă usturătoare, și nicidecum din... setea de adevăr public.

Cu acest prilej, Mircea Dinescu și-a demonstrat consecvența, bifînd un nou gest de *incompatibilitate*. Fiindcă, în conformitate cu legea, a fost *incompatibil*, atunci cînd a intrat să facă parte din CNSAS (ca fost membru de partid comunist), a fost *incompatibil* cît a lucrat la CNSAS (ca șef de sereleu) și e *incompatibil* cînd îl acuză pe Marino de colaboraționism (tocmai el, ca angajat al CNSAS, care ar fi fost obligat să-și țină gura, în schimbul privilegiului de a... linge dosare).

În mijlocul furtunii, singura întrebare cu sînge rece care mai rămîne de formulat este: *cui prodest?* Răspunsul e la fel de simplu: celui care a

declanșat totul. Căci adevărul public nu se îmbogățește prea mult din asta – în schimb editura...

Așa grăit-a Lavricuștra

“Camil este unic. Citindu-i *Jocul ielelor*, *Suflete tari* și *Joc venețian*, ai senzația **francă** că în fața ta se află un scriitor grandios” (vezi *Luceafărul de dimineață*).

Ba nu, ba nu. Citindu-l pe Lavric, ai senzația **francă** că în fața ta se află Titu-tu Maiorescu-cu. De la Academia Română.

Perfectul acrobat

Cînd se strică menajul, ies la iveală caracterele. În contextul presiunilor pentru îndepărtarea/susținerea lui Marius Oprea la șefia Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului din România, își face apariția prin culise și umbra lui Vladimir Tismăneanu. Care ar fi exercitat presiuni pentru mazierea incomodului investigator și acapararea institutului, prin intermediul unor sateliți.

Nu atît lupta (feroce) dintre două personalități mă interesează aici, cît amprenta unui stil. Marius Oprea face publice manevrele de captare ale lui Tismăneanu, de pe vremea alianțelor cointeresate. Aflăm astfel despre sforăriile omului din Washington – citate dintr-un mail de-al său –, pentru a se cocoța în vîrfurile de popularitate: “Dacă nu s-a făcut, pe site la IICCR aș dori să puneți drept carte a lunii *Perfectul acrobat*, volumul despre Răutu, scris de mine și Cristi Vasile”. Iar indicațiile prețioase, incluzînd și laturile financiar-contabile ale traficului de influență (căci obrazul scump cu cheltuială se ține), continuă cu seninătate: “Aș dori mult ca IICCR să achiziționeze și să distribuie circa 200 de exemplare din *Raportul final* și să facă același lucru, poate mai multe exemplare, din volumul de exemplare care va apărea la Humanitas”. Rezultatul? Conducătorul IICCR a executat directivele și a achiziționat volumele indicate, astăzi mărturisind cu obidă: “Mi se cere să cumpăr atîtea exemplare din *Raportul final*, dar eu nu am putut să cumpăr mînuși ca să umblăm între coastele morților, pentru că nu avem fonduri”.

Tot în aceste zile, profesorul Michael Shafir și-a exprimat, pe căi informale, stupoarea în legătură cu metodele balcanice îmbrățișate de politologul Tismăneanu. Noua poveste, pe scurt: invitat în decembrie 2008, de către Lavinia Stan și Lucian Turcescu, să răspundă la un șir de întrebări legate de realitățile social-politice est-europene, Shafir și-a permis să amintească, într-un colț de frază, nemulțumirea sa legată de unele detalii din *Raportul final* coordonat de Tismăneanu. Și cu ce s-a ales? După ce cartea “urmînd a vedea lumina tiparului la o respectabilă editură ieșeană” (cin’ să fie? cin’ să fie?) a fost “revăzută” de însuși washingtonianul menționat, lui Shafir i s-au oferit două versiuni: fie își elimină criticile, fie își retrace textul. Autorul a ales ultima variantă, neuitînd să amintească: “Nu este prima oară cînd dl. Tismăneanu exercită de la distanță același rol pe care Monica Lovinescu l-a exercitat după 1989: cel de cenzor neoficial (vezi cazul Norman Manea și demisia «protestatară» din colegiul revistei 22)”.

Între cenzură (de la distanță, prin interpuși), trafic de influență sau campanie forțată de imagine, Perfectul Acrobat își deschide calea – fără scrupule – în cultura și politica românească. Pe cînd o recenzie hiperbolică, prin *Times* (Continuare în pagina 15)

traduceri

Jarry! J'arrive...

(Grupaj și tălmăciri de Serban Foartă. Cu un portret dublu de Félix Vallotton)



CURÉ-DENT [sic]

*Nu-i nimeni să regrete,
sfârșindu-se, că nu
va fi vânat egrete
sau antilope gnu.*

*Mai mulți au să se plângă,
în clipa-n care mor,
că au trecut pe lângă
norocul vieții lor.*

*Doar unul singur are
să vrea, dorindu-și mult,
în loc de lumânare
sau alt obiect de cult,*

*o scobitoare, - cè pe
propria-i limbă e
cure-dent, care începe
întocmai cum curé*

*ce se traduce, oh,
prin preot sau paròh.*

Eu nu știu dacă frate-meu mă uită,
Dar mă simt mult prea singur, cu, departe
De mine, capul drag care se uită
În amintire ca în altă parte.

Portretu,-n fața mea, i-l am din nou,
Urât sau nu, ești după cum vrea uzul.
E Dublul vid și van ca un cavou,
Frumosu-i glas mi-a părăsit auzul,

Ce fals îmi sună, astăzi, dinadins.
Poate-l ignoră, scump-postumă rană.
Rămâne, dincolo de scris, un ins
De litere și-o tandră frântă până.

MADRIGAL

Copila mea, - a mea zic, fiind tu
A tuturor, nefi'ndu-ți nimeni domn,
Suntem acasă: culcă-te și somn
Ușor, - să-nchidem geamul și să nu...

E-un pic cam sus. Aici și lumea-i gata,
Iar absolutul, să-l mai negi, nu poți;
Nu-i rău să vii după ce pleacă toți,
Pe Messalina ziua dând-o gata.

Ești singură. Căzând, nu mai cobori.
Terestrul zumzet nù trece prin ușa
Cea grea, fiind departe, - cum cenușa,
De-albastrele cățui cerești, în zori.
Lung clipocit al crapilor în rut
Cu gura ca un o,

Căscată a sărut
La Fontainebleau.

Cum se făcu, din două zodii, una?
N-ai fi, - pe-un alt trotuar de-aș fi trecut,
Sau castă ai fi fost pe totdeauna,
Cum 'neacă-se-n oglindă un trecut.

Noroiu-abia de-a mângâiat condurul
Piciorului infim de mic, al tău,
Și-i fi'ndcă ai mușcat adânc din Rău
Că gurii tale-i e tot pur conturul.

REGULARITATEA RACLEI
(fragment)

Inși
În apa de granit sur prinși;
Laguna,-n juru-ne,-i dolentă.
Gondola, ce,-ntre timp, adoarme,
Doarme
Lentă.

Duh
După duh, fâlfâie-n văzduh:
Lenj alb de înger cu-ochi de linx
Avid, - ce,-asupra-ne, când cade,-i
Ca de
Sfinx.

Isc
Din fiecare câte-un disc
Pe care-l rog, pe-obscur limburi
De foste suveniruri, s-aprindă,-n
Oglindă,
Nimburii.

O
Gondolă trasă încotro
Vrea moartea, pe sub punți cu-ogivă
De înverzit granit bătrân,
E în
Derivă.

BARD ȘI COARDĂ

Mort craiul, douășuna de salve de bombardă
Instaurează doliul în Place de la Concorde.

Să-i așezăm pe raclă cea mai macabră coardă,
În timp ce tac și harfă, și-oboii, și clavicord.

Ca să-nsoțească bardul și imnu-i cel din bardă,
Vrea cerul o orație funebră drept exord.

Tămâia-nvinge izul de pui lăsat să ardă
La foc scăzut de-o țafă, - cu lumea,-n dezacord.

La Luvru,-n zi de lucru, dormea întreaga gardă:
Palatele-s corăbii ce, noapte, duc la bord.

Înconjurat, sicriu-i de-o preaneghioabă hoardă
De longobarzi, piei-roșii, kalmuci, kurzi, inși din nord.

Străjerii, făr' de-un rânjet și-o gură ce se-ncoardă
Și mușcă, nù pun Cârna pe fugă-n timp record.

Un dinte poa' să muște cât plumbul poa' să ardă,
Orz dat la găște,-i tunul din Place de la Concorde

Pe lângă marea Coasă, muscheta e bastardă,
Detune tunul, coarda vibreze lung, my Lord.

Helveții gărzii,-n mână au câte-o halebardă, -
Fii, Doamne, cu defunctul regal misericord!

SCALDA REGELUI

Pe pașiști de sinopol, rampând, fluid dragon
De-argint, sub soare, iată, e Vistula-n văpaie,
Ci regele Poloniei, fost crai în Aragon,
Gogeamite ghiorlanul, gonește, gol, spre baie.

Pairi doișpe-i stau în preajmă viteazului poltron.
Îi dărdăie osânza,-n mers, pe când suflu-i taie
Pământul; laba-i lată, ca,-n perna de pe tron
Șezutu,-n țărână-și lasă tiparul de tălpoaie.

Adăpostit de pântec ca de un scut obscur
Pășește. Redundanța ilustrului său cur
Nu-ncape în nădragii largi cu vipușcă roșie,

Pe care is, cu aur, pictați: în dos, un fel
De furibund războinic din neamul Piele-Roșie,
Călare, - iar în față ditamai Tour Eiffel.

CÂNTICUL DESCREIERISIRII

Multimp, io fost-am meșter în arta ebenistă,
Pe Champ d' Mars, parohia Toussaint. Consoarta
mea,

De jună,-mbrățișase profesia de modistă. -
Apă având, mereu, după ce bea.
Duminica, când cerul n-avea urmă
De nori, ne întoaleam la fix, și hai
Să urmărim, cu o întreagă turmă,-n
Ru' d' l'Échaudé, spectacolul dihai.

*Iată mașina-nvârtindu-se, iată
Cum zboară creierii, - carnea tăiată
Cum, pe buișui, îi cutremură-ndată.*
(Corul): Urrra,-n cur e tubu, vivat Taica Ubu!

Ăi mici, mânjiți pe mutre cu frișcă, amândoi,
Roteau în aer câte-o păpușă de carton;
Luând loc pe imperiala înaltă, lângă noi,
Soseam la destinație ca pe-un tron
Cu roate. - La barieră,-i cârd. Pe ghetre
Te murdărești, te-nghesui ca-ntr-un trib
Barbar. Io urc, atunci, pe niscai pietre,
De sângele țâșnit să nu mă-mbib.

*Iată mașina-nvârtindu-se, iată
Cum zboară creierii, - carnea tăiată
Cum, pe buișui, îi cutremură-ndată.*
(Corul): Urrra,-n cur e tubu, vivat Taica Ubu!

Io și nevastă-mea, de creieri, una-două,
Ne-albim, ăi mici îi papă, - n-ai alt gând
Decât să vezi satârul cum gătu-l taie-n două
Iar capetele pică-n coș, pe rând.

Când, tam-nesam, lângă mașină, uite
O pușlama, căreia-i spui, drăguț,
Dar ferm: „De-ajuns e omu să se uite
La tine, și să vază că ești șuț!”
*Iată mașina-nvârtindu-se, iată
Cum zboară creierii, - carnea tăiată
Cum, pe buișui, îi cutremură-ndată.*
(Corul): Urrra,-n cur e tubu, vivat Taica Ubu!

„Băi, Blegovici (mă trage de mână soția)
Dacă mai știi să birui situația ce-o încaleci,
Arată-ți - fîncă găzii n-observă - bărbăția
și-n capul ăluia să mi te balegi!”
N-aud eu bine sfatul înțelept,
Că-i și arunc în nas un căcălău,
Care, dintr-însul, ricoșează drept
În însăși mutra domnului călău.

*Iată mașina-nvârtindu-se, iată
Cum zboară creierii, - carnea tăiată
Cum, pe bujui, îi cutremură-ndată.*
(Corul): Urrra,-n cur e tubu, vivat Taica Ubu!

Curînd, peste barieră,-s zvârlit, mai mare groa-za,

De niscai haidamaci și ipochimeni,
Ce-mi tot îndeasă capul, cu pumnii, în găoaza
Din care nu se mai întoarce nimeni.
Păi, da, când pleci, duminica, s-asiști
La circu-n aer liber, fără cort,
Al descrierisirlor, cam riști,
Din strada d' l'Échaudé, să te-ntorci mort.
*Iată mașina-nvârtindu-se, iată
Cum zboară creierii, - carnea tăiată
Cum, pe bujui, îi cutremură-ndată.*
(Corul): Urrra,-n cur e tubu, vivat Taica Ubu!

Tăticul și-a dorit un ghiol
Ce unduie-ntr-un vânt volant;
E mic, dar niciodată gol,
Nici nu-l amenință vreun viol
Din partea vântului frivol,
Volant și frivolant Eol.

E mic, dar niciodată gol,
Trei rațe-noată,-n el, în stol.

Trei rațe albe,-n el, e-un stol
Pentru Delfin, ce-și intră-n rol.

Delfinul n-are decât rol
De vânător, - că-l dă de gol

O flintă de argint, - nu-n gol
Trăgând, ci-n rața-ntâi din ghiol.

Ochi-ntr-a neagră de pe ghiol,
Dar nimeri-ntr-albă... Paul,

C-așa îl cheamă, Prințe Paul,
Ești rău, și sufletul ți-e gol

De simțăminte, rău și gol,
Trăgând în rața-mi de pe ghiol,

În rața-mi albă de pe ghiol,
Din care sângele, domol,

Pe apa cu,-n străfund, nămol
Se-mprăștie,-n timp ce-un vânt volant
Adie peste ghiol frivol
Și-l încrețește frivolant.

NISIPARNIȚĂ

Atârnă-ți inima-n trei pari
Cu mâinile-n cătușe tari,
Atârn-o,-n timp ce te deploră,
Golindu-se de sânge,-n oră,
De sângele-ți pe care îl
Scurge-n reflexu-i propriu,-n mâl.

Te scurge, inimă, de sânge,-n
Domol nămol ce te constrânge.

Ți-o strâng cu degetele, trei
Stâlpi 'nalți de gresie, reci și grei,
Ne-nduplecați ca orice stei, -
Atârnă-ți inima de ei.

În negrul tău inel, Saturne,
Varsă-ți cenușa propriei urne.

Inima,-n aspri stâlpi de fier,
Atârn-o ca pe-un montgolfier,
Să-ți pierzi întregul lest, - să-ți fie
Nacelă greaua ta stafie,
A cărei ancoră cu zimți
În unghiile-ți de jos o simți.

orașul de baștină al criticului Nicolae Manolescu.
De la poalele Feleacului, aș ridica două degete
să-ntreb: primarul din Rîmnicu Vilcea n-a scris
vreo poezie? Să i se decerneze, cu un drum, și
premiul ARIEL, cel care scoate petele la pre-
spălare.

N-are vreun studiu cacofonic? Să i se repartizeze
premiul "Titu Maiorescu".

La noi în Balcani - vorba lui I. D. Sîrbu: "Mai
bine curvar și bețiv, decât celebru și lăudat".

Pe mine mie redă-mă

Nicolae Breban își lansează replica polemică
din *România literară* (nr. 4/2010) în cel mai pur
stil personal. Aproape că nici n-are mai fi avut
nevoie s-o semneze, îl recunoaștem la fix după
stilul inconfundabil. "În articolul polemic pe care
îl dedică eseului meu *Trădarea criticii*, apărut în
nr. din 29 ianuarie, curent, în «R.L.», dl. Grigurcu,
printre alte inexactități pe care nu le comentez
aici, afirmă, sub semnul întrebării, retoric, că «aș
fi jucat tenis cu generalul de securitate Pleșiță». Nu,
bineînțeles că nu este adevărat, dl. Grigurcu
preia o afirmație mincinoasă a d-nei Ileana
Mălăncioiu, din cartea d-sale cu Daniel Cristea-
Enache. La întrebarea mea de unde deține această
«informație», distinsa poetă s-a bilbit și nu știu
să-și fi retras pînă azi calomnioasa frază."

Dacă tot ne-am pornit cu Nicolae Breban pe
recensămîntul "inexactităților", apoi să le
numărăm, Coane, pe baza frazeologiei. 1) În
'R.L.' din 29 ianuarie a apărut nu eseul brebanian
Trădarea criticii, cum s-ar pricepe din exprimarea
romancierului, ci, viceversa, critica lui Grigurcu.
2) Afirmația că Breban a fost, înainte de 1989,
un agent de influență al lui Ceaușescu în

DĂ-ȚI SUFLETU-N TRIUNGHIU-ȚI CARE
TREI VÂNTURI ȘUI, DREPT LATURI, ARE.

Ci inima-ți, - la stâlp cu ea,
Al infamiei! Spre-a vedea
Și auzi cum lacrimi varsă
Mereu, pe coaja lumii, arsă.
Sus, brațele-ți, ajunse ciot,
Stând cu-osândiții cot la cot!
Satan, pe fruntea-ți cum e cornul
De străvezie,-a pus tricornul.
Sus, brațele-ți ca niște răngi,
Ca trunchiul ușurat de crângi!
Sudoarea frunții tale curge
În umbra-ți unde timpu-amurge,
Sudoarea palei tale frunți
Ce știe, moartea, când o-nfrunți,
A trupului, - să se tot verse
Pe sângerările-i neșterse.
Talia-ți de viespe să nu stea
Decât pe lângă cripta sa,
Albei lui cripte steie-i lângă,
Iar lava-ți rece să-l deplângă.

Spânzurătoare,-n locuri, trei,
Ridică-ți, cu stâlpi strâmți și grei,
Cu-o inimă, a ta, vânzării
Menită,-n ștreang, - cenușa cărri
O să se-mprăștie printre morți.

Povara triplei furci o porți
În inima-ți ce te deploră,
Golindu-se de sânge,-n oră,
Prin ciurul vântului, ce îl
Scurge-n reflexu-i propriu,-n mâl.

Occident nu provine de la Ileana Mălăncioiu, ci a
fost formulată de Dorin Tudoran, în eseul deja
clasicizat *Frig sau frică...* 3) Grigurcu nu afirma
retoric, sub semnul întrebării (cum vine asta?), ci
întreba pur și simplu: "E adevărat că Breban a
jucat tenis cu generalul Pleșiță?". Informația
respectivă, Grigurcu nu trebuia s-o preia de la
"distinsa poetă" Mălăncioiu, o găsea gata rotunjită
în pamfletul lui Paul Goma, din 1991, *Capra și
căprarul*: "De astă dată, [Breban] nu mai joacă
tenis cu Pleșiță; de astă dată, și-a găsit un parte-
ner dublu în persoana lui Măgureanu, con-
județean notoriu - nu de München, ci de Baia
Mare". 4) Păcat că nu se insistă, în recenta replică
brebaniană, pe relațiile familiare ale romancierului
cu alți politrucii de succes ai acelor vremuri, cum
au fost Cornel Burtică sau Dumitru Popescu
"Dumnezeu" - și nici aici Grigurcu nu trebuia să
se bazeze pe "distinsa poetă", era suficient să-l
citeze pe chiar titularul memorialisticii...

Din toate precizările formulate de autorul lui
Don Juan, convingătoare mai rămîne doar semnă-
tura: "Nicolae Breban, membru al Academiei
Române, Dehesa de Campoamor, Spania".
Numai aceste indicații în sine au valoarea de-a
contrabalansa trecutul de compromisuri al
romancierului, atrăgîndu-ne atenția că el s-a ajuns:
social, ca academician, și geografic-balneo-clima-
teric, la asta... la zi-i să-i zic... la... Campoamor.

Iar aici nu-l mai putem contrazice: Dehesa de
Campoamor e cu adevărat incomparabil, față de
azilul de bătrîni din Cluj-Napoca, unde Pleșiță s-a
mulțumit, înainte de căderea cortinei, chiar și
numai cu rolul de "Moș Nicolae".

Blogland 2

(Urmare din pagina 13)

Literary Supplement, eventual despre izbînda lui
Sorin Lavric? Că doar politologului evreu nu i se
pun bolovani în stomac, de scîrbă, nici măcar în
fața unei cărți neofasciste. Așa se explică, parțial,
și susținerea insistentă și deșănțată a altei min-
ciuni spectaculoase, monografia în care Marta
Petreu încerca, din răspuțeri, să pună semnul ega-
lității între victimă (evreul Sebastian) și călăi (unii
intelectuali extremiști interbelici). Perfectul
Acrobat a strigat entuziast, și la această grosolană
manevră publică, "Prezent la datorie!".

Niculăiță Minciu și-a cumpărat garsonieră în
zgîrie-nori, pe malul Potomacului.

Onoarea în Balcani

Primarul municipiului Rîmnicu Vilcea, Mircia
Gutău, deși a fost condamnat definitiv de
instanță și se află deja după gratii, a fost declarat,
de consiliul local de acolo, "cetățean de onoare".
În interval de două minute, consiliul dominat de
un anumit partid politic a schimbat regulamentul
de acordare a titlurilor onorifice (pînă atunci
inaccesibile celor condamnați pentru infracțiuni
de drept comun). În următoarele două minute,
pe fondul stupefacției holbate a opoziției
minoritare, prin vot democratic, primarul șpăgar a
fost răsplătit cu onorurile comunității. O mică
nedreptate s-a comis totuși cu viceprimarul, aflat
și el după gratii, însă deocamdată lăsat neonorat.
Știrea nu spune dacă au fost și focuri de artificii
ori salve de tun.

Situația nu mi se pare neașteptată pentru

poezia

Gheorghe Azap

Românele

Superbe-s, Doamne, și caline
Femeile de la Carpați
Că dau buluc să li se-nchine
Plasticienii inspirați.

Frumoase-coz și prea-gracile
Pentru eonu-acesta nou,
Cum le cântase în idile
Doar badea George din Hordou.

N-au nici yankeii, fără dubiu
(și tomite le-o spun pe șleau),
Așa femei ca la Danubiu!
Nici nemții; nici muscalii n-au!

Nici chiar celebrele gheișe
Din Țara Florii de Cireș
- Acelea cu priviri piezișe -
N-au farmecul mai urieș!

Aiurea-n cosmos, cine, oare,
Mai știe de vreun boi mlădiu
Cum doar la noi is exemplare,
Prin Clugi, Prin Ieși, prin Cișmegiu...

Deci și prin spații din-departe,
De-ar fi popoare mii și mii,
Femei nu afli-ntr-altă parte
Ca în Banat de cilibii!

Așa-s de gigea, îndeoseamă,
Încât, privindu-le-n sobor,
Chiar și cu văzul, îmi e teamă
Să nu știrbesc din vraja lor.

Iar când le guști: ca mursa-n drupe
Românele-s, într-amănunt!
Pupale-ar tetea, să le pupe,
Că imbatibile mai sunt!

Despre ceasul mergeșade

Ceasul, iată-mi-l că merge, tacticos, la mine-n
casă:
Veteranul ornice Weker („C.F.R.”), șezând pe
masă.
(Phii, ce de perfectă rimă am găbjit de astă dată,
Hât ca-n iepoca în care fost-au baba Ciușa fată!)

Merge diligent și teafăr, de vreo generații patru,
Stând în propria-i cutie - una cu decor de platuru -
Și-n cadența sa cazonă, orișicât mărșăluiește,
Nu străbate vreo distanță, fie și de două dește.

Merge până și-n răstimpul consacrat lui Moșu Ene
(Pomnul când mi-l dau palanca nimfe halucino-
gene).
Fără preget, zi și noapte stă mergând, încât vă jur
că
Ditamai oximoronul sapiența mi-o încurcă!

Șade smirna și aleargă totodată, parcă-i șișcă,
Reușind să-și facă rondul tomite când nu se
mișcă.
Bre, ce temă! că mă-mburdă în vârtejuri de
șarade:
Cum să steie, dacă merge? Cum să meargă, dacă
șade?

(Totuși, circumstanțe d'astea, când mă îmbârligă
foarte,

Știu să le împing spre tâmpla inșilor cu multă
carte
Și să mă ascund, strategic, sub vreo pavază pe
care
Modru nu-i să o atingă semnele de întrebare.)

În sfârșit, chiar că nu-mi pasă ornicele ce pozne
face,
Fiind alta calimera care nu mă lasă-n pace:
Câte veacuri va mai merge stând pe masă,
bunăoară,
Eu, când voi dormi sub iarbă, leneș ca un pierde-
vară???

Găbjire-aș constelații, câteștoate!

Vernală noapte! Iat-o că mă-mbie
Să priveghez, uimindu-mă de tine:
Etern celestiană superbie!

Ci, îndeoseamă șansele-s puțin
Când, egoist cât nici că se mai poate,
Găbjire-aș constelații, câteștoate,
Să mi le-nscriu în suflet cu aldine.

Între palpebre n-am nici catastife
Cât să-mi enumăr lăcomia-n ele:
Cea cu cognomen liric pentru stele,
Că prea le-ai, Doamne, meșterit zarife!

Adun (ciordesc!) mirajele toride:
Hât cele-n crug metope și triglife,
Dar mâna mea-i ulcior de Danaide!

Nici despre noi nimic nu se mai știe

Nici despre noi, încaltea, nimic nu se mai știe!
(Olio, ce negativă mi-e topica de azi!)
De parcă ne-nhățase, din șfung, o farfurie
Dintr-alea care zboară cu zeii lor nomazi.

De parc-am fost vedenii din Sopdit, bunăoară;
De parcă (oh, sintagma:) nicicând șezum și noi
Pe-o laviță de iarbă! Tu, lină căprioară,
Eu (spre hatârul rimei!), taman un bibiloi.

Picniți de vreo idilă sub Craiul Nou, subțire,
Ne-nfofoleam (ermetic) în romantism-sadea;
Și-mi recurgeai la surle să ungi cu nemurire
Căluții verzi (...ca prazul) din herghelia mea.

Da, fostu-ne-am alături ca-n cifra II (romană),
Convinși (cu jurăminte, sub aștri austeri)
Că n-o să explodeze-ntre noi nici o prihană
Încât să ne transforme-n jălalnici monomeri...

Și totuși... adorito, preț de vreun bob, mă iartă
(Deși nu cărdășisem cu inșii ipocriți):
Dacă-ți repet și-acuma că „așa fu scris în soartă”!
(No, că suspin ca Naso, printre hispizii scîți.)

Catrenul din de-asupra, desigur, vrea să spună
Că am rămas același, nițel afon, truver
(Și-n vânătări, o țără: cu rezidență-n lună),
Taman inabordabil, oniric și... prosper!

Tălică mi te afli în “Cizmă” așezată
(Am vestea asta faină dintr-un recent ziar),
Și-n lirica lagună, gustând vreo ciocolată,
Aluneci cu gondola prin Malamocco, chiar.

Povestioara noastră, deși-i nițel opacă,

De vreun deceniu, totuși, ajunsă-i la soroc;
Ne-au cășunat-o, însă, Moirele, așa că
Despre acea idilă nu se mai știe ioc!

Cromatică

“Nu voi mai fi tânăr niciodată”
Esenin

Nu mai am culori de bună-voie!
Unde fi-vei, verde-veronez?
Iarba mea abia mijită (:Chloe!),
După tine pururea oftez!

Mi s-a stins și cielito-lindo:
Sincerul albastru-ceruleu!
Spre zenit, zadarnic mai întind o
Rugăciune-a sufletului meu.

Am pierdut nuanțele efebe;
Cenușiu mi-e straiul actual.
Tot mai tern mă hazardez prin plebe,
Procopsit cu plumb în astragal.

Înclinat spre-o vârstă colilie,
Nici rubașca frez n-o mai îmbrac
(:A de-au fost cadorisită mie,
Dedemult, în târgul bric-à-brac).

Asfințind nădejile drapate-n
Pastelatul roșu-vermillon,
Anii mei cu zbenguiei de noaten
S-au pitit etanș într-alt eon.

D'alelei, din zurba mea involtă,
Nu mai am resurse în văleat
Nici să pun la cale vreo revoltă
De culoarea vântului turbat!

Și e târziu...

S-a buimăcit iubirea-n alagea
Ca-n tainițele unui giulgiu, parcă.
Devin cârcel, târându-mă spre ea,
În astă-noaptea cu penaj de țarcă.

Nu îi pricep năpasta, nicidecât!
Puteam să jur că locuiește-n stele
și-n bagdadii că nu i s-a urât
Să se gătească argintiu ca ele.

Cum, panaceu mi-a fost de rangu-ntâi,
Nici umbra sa n-am bănuit-o-n vale:
Convins fiind că doar lumină îi
Din borangicul feelor astrale.

Dar, aerul emană, resemnat,
Aroma ei din ce în ce mai scundă.
Prea-i voi fi-ntins podmet, la mine-n sat,
Unde primejdii lirice abundă!

Și e târziu. Dă cumpăna spre zori.
Mi s-a tocit și plânsul și tutunul...
Au trâmbițat cocoșii de cinci ori
Și-abia-mi îndur avalul, îndeunul.

(MCMXCII)

O carte în dezbatere

Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger

Argumente noi pentru o veche armonie

Nicolae Turcan

„Revenirea lui Dumnezeu” nu mai reprezintă astăzi o simplă idee lansată pentru a contracara celebrul dicton nietzschean că „Dumnezeu a murit”, ci e o realitate nebănuț de complexă (să ne amintim doar că sub conceptul de „Dumnezeu” se ascund, în fond, idei diverse, după religia și credințele fiecărui grup, ba chiar ale fiecărui om). Revirimentul, prezent și în gândirea teologico-filosofică, se edifică într-o contemporaneitate adeseori critică la adresa instituțiilor religioase și a valorilor creștine. Când gânditorii postmoderni refuză credinței orice fundamente metafizice (Gianni Vattimo), recunoscând însă elementului religios o vitalitate renăscută, încercarea de a gândi în acord cu tradiția Bisericii pare sortită eșecului. De aceea monografia pe care Andrei Marga o propune cititorului român – *Absolutul astăzi. Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger* (Ed. Eikon, Cluj, 2010) – nu poate să nu suscite curiozitatea cititorului care urmărește dialogul actual dintre teologie și filosofie. Interesul e cu atât mai sporit cu cât în cauză se află gândirea Papei Benedict al XIV-lea, adică a celui care a oferit, după expresia profesorului clujean, „opera majoră a reflecției teologice și filosofice moderne a revenirii lui Dumnezeu în conștiințele actuale” (p. 12).

Rațiunile acestei monografieri, prezentate de Andrei Marga în primele pagini, sunt următoarele: teologia și filosofia nu se mai pot suspecta sau ignora în culturile modernității târzii, de vreme ce adevărul e un concept ce nu poate rezulta decât din conlucrarea mai multor puncte de vedere; anvergura și originalitatea gândirii lui Joseph Ratzinger merită o discuție, fiindcă avem de-a face, în cuvintele profesorului Marga, cu „cel mai mare teolog dintre pontifii ultimelor trei-patru secole”; de asemenea, enciclicele pastorale ale Papei Benedict, cel care a asimilat o cultură filosofică și teologică remarcabilă, reprezintă ele însele adevărate opere de cultură, novatoare din punct de vedere filosofic și teologic deopotrivă (pp. 7-8).

Teza lui Andrei Marga este aceea că personalitatea actualului papă se coagulează în jurul „opțiunii pentru valori ferme, desfășurată dinăuntru unei concepții teologice și filosofice sprijinite pe Augustin și într-o lume provocativă la adresa tradiției” (p. 25). Cartea este structurată tematic, și, după o scurtă biografie a lui Joseph Ratzinger, urmată de prezentarea lucrării de doctorat despre Augustin și a scrierii de habilitare despre Bonaventura, ideile se organizează în jurul unor teme precum: creștinism și Biserică, interpretarea Scripturilor, relația cu iudaismul, criza morală și Europa de astăzi, raporturile dintre teologie și filosofie, rațiune și credință, ecumenism etc. Întrucât spațiul nu ne permite, vom lua în discuție doar câteva dintre aceste construcții.

Teologia lui Joseph Ratzinger are în vedere noua situație a Bisericii în lume, de aceea printre sarcinile ei se numără atât clarificarea rațională a tradițiilor creștinismului – ținând cont de faptul că textele Părinților Bisericii pot aduce lumină în dezbaterile actuale –, cât și oferirea de conținut și direcții nevoii

de transcendență și de religie a omului contemporan. De asemenea, prin dialogul între diferitele religii se poate aduce o contribuție la dezvoltarea unui etos al dreptății, păcii și păstrării creației. Una dintre temele teologice predilecte ale actualului Papă se referă la metoda istorico-critică în interpretarea Scripturilor și la necesitatea unei autocritici. Benedict XVI formulează patru argumente: (1) cu toate că metoda istorico-critică rămâne indispensabilă, Sf. Scripturi nu pot fi întâmpinate doar cu ajutorul ei; (2) deși excelentă pentru aflarea cu precizie a trecutului, metoda istorico-critică riscă să elimine trecutul din prezent, prin practica unei actualizări forțate; (3) prin uniformizarea evenimentelor, toate cuvintele rostite în Scripturi sunt considerate cuvinte ale oamenilor, ceea ce reduce câmpul semantic al Scripturii; (4) chiar dacă realizează contextualizarea scrierilor biblice, unitatea ca *Biblie* îi rămâne inaccesibilă metodei istorico-critice (p. 188). De aceea, întregirea metodei istorico-critice se poate face doar prin apelul la o exegeză canonică, bazată pe tradiția vie a Bisericii și luând în considerare conținutul și unitatea Scripturii – cea care nu poate fi posibilă în absența unei „decizii de credință”. Noua sinteză metodologică pe care Benedict al XVI-lea o propune privește, așadar, un raport corect cu tradiția Bisericii, fiindcă dacă Iisus istoric, este bine sesizat de cercetările istorico-critice, Iisus eshatologic le scapă. Cu alte cuvinte, chiar dacă avem acces istoriografic la omul Iisus, Hristos nu va putea fi sesizat, iar încercarea de a-l interioriza pe Iisus istoric este absurdă. O atare atitudine – romantică în fond, atâta timp cât simpla istorie nu creează un prezent, ci doar stabilește ce s-a întâmplat cândva – nu ar putea avea niciun fel de viitor, fiindcă l-ar rata pe Hristosul real, Dumnezeu devenit om din dragoste de oameni (p. 180). Printre regularitățile istorice minunea întrupării nu poate fi sesizată (p. 287).

În privința raportului dintre teologie și filosofie, Ratzinger repropune legătura osmotică dintre ele, arătând că divorțul lor modern, cu exponenți marcanți în Kant, Luther și Barth, se bazează pe confuzia dintre filosofie și metafizica în forma ei platonice sau aristotelice. Filosofia presupune o interogație care nu poate să evite problema morții, nici pe cea a *Logos*-ului, la fel cum nu poate renunța nici la ontologie. Noua relație între cele două presupune că „ambele sunt chemate, prin natura lor, să abordeze întrebările originare ale omului, ambele ajung la abordări ontologice, ambele rămân solidare cu rațiunea (*Vernunft*)” (p. 218).

Credința și rațiunea se reconciliază prin ele însele, fiindcă în structura lor fundamentală sunt în acord. Credința relevă de „domeniul deciziilor fundamentale” (p. 121) și nu se epuizează în vreun statut doar intelectual, volitiv sau emoțional, ci prin toate acestea laolaltă (p. 292). Departe de a aparține raportului rațional cunoștință – facere, credința este experimentată în relația a sta – a înțelege, fiind, în esența ei, întâlnire cu Dumnezeu cel viu. „Dumnezeu este conținutul propriu-zis și ultim al credinței noastre”, afirmă J. Ratzinger (p. 293). Prin urmare, credința

este neîncetat dinamică, ea trebuie trăită, gândită și dovedită mereu (p. 291). În pofida faptului că această postură pare a o îndepărta de rațiune, credința este totodată răspuns la *Logos*-ul care susține întreaga creație. Este impresionant accentul pe care J. Ratzinger îl pune pe raționalitatea credinței, în virtutea faptului că rațiunea însăși se întemeiază originar pe *Logos* (p. 133). Creștinismul a avut câștig de cauză în fața celorlalte religii, devenind o religie mondială, tocmai datorită sintezei pe care a realizat-o între „rațiune, credință și viață” (p. 132). De aceea credința și rațiunea nu sunt antagonice, mai ales dacă în conceptul rațiunii intră și rațiunea practică. În cuvintele sintetice ale profesorului Marga, raportul armonios dintre cele două este exprimat astfel: „Dacă credința creștină este autentică, aceasta nu descurajează libertatea și rațiunea omului; de ce ar trebui, așadar, ca rațiunea și credința să aibă angoasă una în fața celeilalte, dacă ele s-ar putea exprima cel mai bine când se întâlnesc și intră într-un dialog una cu cealaltă? Credința presupune rațiunea și o împlinește, iar rațiunea luminată de credință află puterea de a se înălța la cunoașterea lui Dumnezeu și a realităților spirituale. Rațiunea omului nu pierde nimic dacă se deschide spre conținuturile credinței; mai curând îi solicită acesteia liberul și conștientul acord” (p. 301).

Tema raportului dintre credință și rațiune se răsfârge și asupra crizei valorice a lumii moderne, lume a cărei „maladie propriu-zisă” este, în opinia lui J. Ratzinger, „deficitul moral” (p. 45). Acolo unde morala nu mai poate fi întemeiată, unde domnesc calculul și puterea, omul iese și el din scenă, căci „Demantelarea moralei antrenează cu sine și descompunerea omului” (p. 273). Analizând sistemul democratic, J. Ratzinger ia în discuție faptul că acesta este preferabil oricărui alt sistem autoritarist, sesizând, totodată, că fundamentele sale etice nu provin nici din sine însuși, nici din științele pozitive, ci îl precedă. Cum vacuumul valorilor este azi evident, aceste fundamente etice nu mai pot fi asigurate nici măcar de religia singură, devenită între timp sursă pentru manifestări și atitudini teroriste. „Patologiile rațiunii” și „patologiile religiei” trebuie vindecate doar prin conlucrarea dintre rațiune și credință, chemate la o reciprocă purificare (p. 247), în vreme ce creștinismul „trebuie să-și amintească mereu că este religia *Logos*-ului” (p. 208).

Probabil că acest volum va stârni vii dezbateri: unii filosofi vor fi nevoiți să accepte prospețimea și posibilitățile pe care gândirea creștină le pune în valoare, prin scrisul lui J. Ratzinger, în timp ce unii teologi vor sesiza că anumite idei de ecleziologie și hristologie, formulate odată cu conciliul Vatican II, sunt semnificative nu atât pentru originalitatea lor – tributară în mod asumat gândirii Sfinților Părinți și, prin aceasta, prezente deja în teologia ortodoxă – cât curajului și inteligenței cu care sunt puse în context contemporan, intrând în dialog fructuos cu filosofii ultimelor secole. Ceea ce rămâne însă indiscutabil este remarcabila densitate ideatică a acestei cărți care reușește să traseze, sub pana lui Andrei Marga, portretul de gânditor al lui Joseph Ratzinger, actualul Papă Benedict XVI, și să readucă în discuție importanța teologiei, a libertății de gândire și a tradiției Bisericii pentru înțelegerea lumii în care trăim.

Critica rațiunii istorice a creștinismului

I. Francin

Andrei Marga
Absolutul astăzi
 Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2010

„Cel care a fost socotit un «Mozart al teologiei» poate fi considerat, la fel de îndreptățit, un Husserl și Heidegger al acesteia.”, Andrei Marga, *Absolutul astăzi*, p. 34

Sunt de acord că titlul e mult prea pretențios pentru o simplă cronică de carte, riscând să mă plasez, contrar intențiilor mele, în orizontul unor promisiuni excesive, greu de onorat într-un spațiu literar atât de strâmt. Totuși, voi rămâne la el, și chiar ar fi nevoie să-l repet din când în când pentru a indica ceea ce consider a fi miezul gândirii teologico-filosofice a lui Joseph Ratzinger, actualul Papa Benedict al XVI-lea, cel puțin în felul în care am reușit să îl înțeleg eu parcurgând cartea profesorului Andrei Marga, *Absolutul astăzi*. Iar pentru a nu mă eschiva, odată formulată ideea, cred că se impune să trasez liniile între care respiră înțelegerea acesteia, dacă, evident, se va produce.

Fără nicio ambiguitate, ideea ne trimite imediat la Kant, anume ca metodă – *criticismul* –, pe de o parte, și ca obiect supus examinării – *rațiunea istorică a fenomenului numit creștinism* –, pe de alta. Din momentul în care profesorul Marga identifică în gândirea lui Joseph Ratzinger un moment de „cotitură istorică”, cred că trimiterea la Kant e de neocolit, la criticismul acestuia, care inaugurează un teritoriu absolut nou, de inepuizabilă fertilitate pentru tot restul gândirii speculative moderne de la el încolo. Plasat înăuntrul fenomenului istoric al creștinismului, care, în evoluția lui pe intervalul ultimelor două milenii dezvoltă, desigur, o rațiune particulară ce trebuie înțeleasă, asumată și lămurită oricărei curiozități posibile, ca gânditor ce-și asumă radical înțelegerea fenomenului în care este cuprins, consideră oportună această metodă de investigație, apreciind ca insuficientă analiza istoric-critică profesată de Adolf von Harnack și Rudolf Bultmann bunăoară. Angajarea unei asemenea metode este impusă de maturitatea istorică a creștinismului.

Creștinătatea noastră nu mai este ceva „natural” și de la sine înțeles de care să beneficiem printr-o transmisiune inerțială și a cărei legitimitate să fie dată, definitiv, de însăși prezența ei în formele istorice cunoscute. Creștinismul, ca orice formă istorică, temporală, suferă modificări, se poate eroda sau goli de semnificație și înțeles, riscând un moment de criză cu consecințe greu de prevăzut. De aceea trebuie să avem nu doar curajul, ci tăria spirituală și capacitatea intelectuală de-a ne autolegitima critic în fața istoriei, adică a ne re-întemeia. În acest punct de suspensie interogativă, creștinismul se obligă să scoată la lumină elementele lui fondatoare ce solicitează rațiunii să accepte extensii nebănuite, chiar să se lase împlinită de mister. Eu aș crede în această din urmă completare, dar nu găsesc destule temeieri pentru a susține că e și părerea profesorului Marga, care ține cu dinții și se bate până la ultima suflare pentru poziția unei teologii raționale. Oricum, nicăieri nu găsim nici măcar sugestia unei teologii mistice a creștinismului, ceea ce, la o privire mai severă ar putea fi socotit ca omisiune ori restrângere drastică a ocurențelor fenomenului cercetat.

Creștinismul are nevoie de o re-creștinare. Așa formulez eu ideea pe care înțeleg că o pune în operă Joseph Ratzinger. Așa sintetizez imperativul care justifică asumarea investigației critice a rațiunii

nilor istorice ale creștinismului. Mai departe, înarmat cu dosarul imens al fenomenului, teologul german vine cu analiza tematică a componentelor specifice credinței și, mai larg, civilizației creștine. Deși profesorul Marga a preferat să își compună monografia urmărind cronologia cărților, lucrărilor scrise și conferințelor lui Ratzinger, fixându-le în contexte specifice, dând citate ample și extrăgând relevanța acestora, eu voi schița aici mai degrabă o viziune arhitectonică.

Așadar, primul capitol important al dosarului creștin este Christologia. Fără Isus Christos nu există creștinism, nu există biserică, nu există mântuire. Poate tocmai pentru că e tema cea mai grea Joseph Ratzinger a lăsat-o la urmă, abia în acest moment elaborând o lucrare ce se anunță monumentală *Jesus von Nazareth*, al cărei prim volum a apărut. În monografia profesorului Marga sunt dedicate explicit două capitole acestei teme – *Dumnezeu cel viu* (95-103) și *Figura lui Isus* (283-291) –, care însă reverberază în aproape toate celelalte. Fiind complexă și, dacă vrem să spunem totul, ireductibilă la rațiune, tema e mai degrabă deschisă decât lămurită. Nu e de neglijat disocierea *Isusologiei de Christologie*, adică a figurii istorice a lui Isus de Christosul eschatologic, pentru a împăca istoria cu teologia și a pune în lumină consecințele Întrupării lui Dumnezeu în Fiul său, însă de aici ar fi trebuit făcut un pas mai departe. E drept, tangențial și în paragrafe care o reclamă, e atinsă ideea Trinității, însă nu există nicăieri în cartea profesorului clujean o dezbateră a temei Sfintei Treimi, și mi-e greu să inferez de aici că și Joseph Ratzinger ar fi neglijat-o. Formulată în cadrul Sinodului de la Niceea din 325, dogma Sfintei Treimi întemeiază spiritul creștin, filosofia Unului-Multiplu, a identității Ființei cu Persoanele divine, care este, de fapt, figura filosofică cea mai fertilă a ultimelor două milenii de gândire europeană. Iar de aici, din filosofia Trinității derivă absolut necesar capitolul *Pneumatologic*, taina Spiritului Sfânt, care, poate tocmai pentru că este o taină, lipsește de asemenea din abordările formal savante ale profesorului Marga.

Aici găsesc nimerit să fac o observație, care nu-i altceva decât extinderea câmpului de investigare. Nu cunosc în-tr-atât de bine scrierile lui Joseph Ratzinger încât să formulez avizat observația mea vizavi de ele, însă după cum transpiră din monografia profesorului clujean, ideea de Dumnezeu este asumată cu cele două ocurențe filosofice cunoscute: *Logos* universal și *Absolut* ființial, ceea ce dă satisfacție exigenței ontologice și celei gnoseologice. Nu văd însă cum și cine poate reduce la raționalitate formula Trinității și, derivat din aceasta, cine explică accesibil oricărei gândiri raționale *Întruparea* lui Dumnezeu în om, *Nașterea* din fecioară, *Învierea*, *Înălțarea* la Ceruri și *A doua Venire* a lui Isus Christos? Ele sunt taine, adică realități ale credinței ininteligibile rațiunii, și, fie sunt recunoscute și păstrate ca atare, fie, odată reduse la încercări explicative sunt denaturate, golate de sens. Fie acceptăm că creștinismul se întemeiază pe o taină ininteligibilă, altfel spus că temeiul credinței noastre ne scapă, parvenindu-ne în formula darului divin sau grației, fie ajungem să pretindem că ne întemeiem rațional obiectul credinței, situație în care Dumnezeu însuși ne-ar fi oferit de propria rațiune, pierzându-se ca Absolut. Observația mea este că *taina* (misterul creștin, identic cu figura lui Christos), și *mitul* ocupă un loc mult mai central în întemeierea crești-



ANDREI MARGA
ABSOLUTUL ASTĂZI
 TEOLOGIA ȘI FILOSOFIA LUI JOSEPH RATZINGER

nătății decât legitimarea rațională. Recunoașterea acestei conjecturi nu poate să dăuneze analiticii spiritului creștin. De fapt, dacă am înțelege taina lui Christos nici n-ar mai fi nevoie de credință. Creștinismul ar fi atunci o gnoză filosofică, iar biserică o universitate. În consecință, critica rațiunii istorice creștine devine inevitabil hermeneutică a mitului, simbolurilor și tainei.

E totuși momentul să mai facem un pas în construcția noastră și să spunem că ideea Treimii este analizată în cartea profesorului Andrei Marga, dar nu în logica raporturilor Ființă-Persoane, ci cu referire la taina Bisericii și a „comunității creștine”. Capitolele dedicate *Sensului Bisericii* (69-83) și *Fraternității* (89-95) dau seamă de înțelesul trinitar al „comunității credincioșilor” prinși și asumați prin har în dialogul neîncetat al Persoanelor divine. Pe urmele Sfântului Augustin și Tertulian, dar ghidat de concepția lui Romano Guardini Joseph Ratzinger preia sensul dublu al bisericii, de „popor” și „casă” a lui Dumnezeu, extrăgând latura comunitară a credinței și caracterul ei de locuire. Simplu spus, credința înseamnă locuirea în comunitate împreună cu Dumnezeu-Treime. De aici rezultă două consecințe esențiale: 1) întotdeauna credința se produce împreună cu ceilalți, are substanță socială; 2) în credință caracterul etic și cel eschatologic se presupun cu necesitate. Biserica este cea care administrează, dând modelul relațiilor dintre credincioși, și trasează planul orientării eschatologice a comunității acestora. Papa Benedict al XVI-lea nu concepe o mântuire în afara Bisericii și nici o etică emancipată de Biserică.

Dacă spațiul ne-ar permite, ar trebui abordat acum momentul social al teologiei Sfântului Părinte, cu multele ramificații în problemele lumii contemporane. Profesorul Marga alocă cele mai generoase pagini ale cărții sale tocmai acestor aspecte de management social-public. Diagnozele lumii actuale, observațiile critice și prognozele pentru timpul ce vine califică personalitatea de pe tronul Vaticanului ca una dintre cele mai lucide, profunde și influente voci ale spațiului cultural global, fapt subliniat de profesorul Marga uneori cu exces de epitete și într-o dispoziție vecină osanalei. Desigur, empatia profundă și caracterul personal al relațiilor celor doi explică întrucâtva atari pătimiri stilistice, căci, la urma urmei, iubirea este sentimentul creștin esențial și în numele lui poți afirma uneori lucruri greu de înțeles. Copleșit de nobilul sentiment, sarcinile minții sunt preluate de emoție, iar ceea ce ai fi vrut să constituie o expunere ideatic-comprehensivă

sfârșește prin a deveni un imn de slavă. Formulări precum: „operă de o pondere și o adâncime a abordării fără egal” (p. 41), „cu neîntrecută pricepere și demnitate Joseph Ratzinger și-a asumat misiunea și a amplificat marea sa operă de lămurire a celor mai dificile chestiuni ale vieții umanității” (p. 55), „cardinalul Ratzinger și cel mai profilat filosof de astăzi, Habermas, au oferit lumii o dezbateră nepieritoare dintre cele mai profilate conștiințe ale timpului” (p. 62), „mai energic decât oricare alt gânditor al epocii sale” (p. 131), „a abordat mai îndelung, mai amplu și mai competent decât oricare alt teolog creștin relația creștinismului cu sursa sa nemijlocită” (p.135), „mai profund și mai sistematic decât alt teolog contemporan” (p. 167) și multe astfel de triumfuri encomiastice, care răzbat dintre filele cărții precum murmurele îngerilor proniatori, dacă n-au cumva scopul să îmbujoreze fața smeritului Pontifex, puse într-un tom academic își pierd noima. Ba chiar îl pot compromite. Asumpția implicită a cuiva care face astfel de susțineri este că a găsit unghiul fix și neutru de evaluare a personalităților, ideilor și cunoștințelor acestora pe „epoci” întregi și că deține totalitatea cunoștințelor necesare operațiunii. Nu e cumva cam prea îndrăzneț?

Poate că graba de-a fi categoric în aserțiuni precum cele de mai sus trădează o oarecare nesiguranță de sine teoretică a evaluatorului escamotată în sentințe, iar obișnuința, nepotrivită atitudinii științifice, de a decreta propoziții irefutabile fără a se obliga imediat la expunerea cadrului lor de valabilitate, din respect pentru cititor, pervertește conținutul expunerii, împingând-o înspre domeniul *advertising media*. E simptomatic faptul că în prezentarea figurilor creștine – fie teologi, sfinți, gânditori, fie chiar Papa Benedict al XVI-lea – sunt folosite adjective și epitețe precum „faimos”, „celebru”, „renumit”, iar niciodată „cuvios”, „smerit” sau „bun”, supunându-le, astfel, unei conversiuni publicitare ce-i denaturează. Sunt efectiv tratați ca niște VIP-uri cu efectele de limbaj persuasiv specifice, nicidecum ca figuri simple ale spiritualității genuin creștine care râvnesc într-o sfințenie și izbăvire prin grație. În niciun caz nu caută stridentă notorietate. O astfel de poziționare față de figurile creștinismului este ea însăși dovada unei percepții corupte de ethosul spectacular al vremii pe care-o trăim. Sau, mă rog, o suportăm.

Se achită sau nu lucrarea profesorului Marga de sarcina propusă, anume să fie o monografie a operei teologico-filosofice a lui Joseph Ratzinger? Eu cred că, deocamdată, nu sunt elaborate decât fișele acelei eventuale cărți, care are nevoie în plus de o idee structurantă și o arhitectură pentru a prinde teme. Cu toate acestea și cu acordul miracolului cartea deja constituie un „eveniment care depășește granițele românești și chiar europene”, mai precis „un eveniment internațional”, după cum a proclamat atins de flacăra profetică profesorul Ladislau Gyémánt. Probabil simplul fapt că dumnealui, sugrumat de emoție, emite public alegații sublimare natură evenimentială, lucru pentru care, desigur, contemporanii nu pot decât să-i fie profund îndatorați.

eseu

Însinguratul. Antiteodiceea unui ratat

Oana Pughineanu



Eugen Ionescu

Într-un fragment de interviu inclus în volumul *Antidoturi*, Ionesco mărturisește: „Pe la 18 ani, am simțit ceva mai acut nevoia de a-l găsi pe Dumnezeu și m-am dus la un călugăr athonit (tocmai se întorsese de pe muntele Athos). M-am spovedit; mi-a spus: „Hai, spune-mi ce vrei să-mi mărturisești?”. „Părinte, am făcut lucruri îngrozitoare”. „Bine, înțeleg, dar asta nu mi se pare prea grav”. Am stăruit să i le spun. A zis: „Bine, o să te ascult, dar înainte de a-mi mărturisi ce ai făcut, spune-mi dacă ai credință”. Tocmai asta nu știu și așa fi vrut să aflu”. „Vezi, asta-i lucrul cel mai important; că vei fi făcut cine știe ce, că vei fi omorât ori vei fi comis un incest ori vei fi furat, astea-s treburi lumești, n-au însemnătate; trebuie să crezi, asta-i tot”.

Întrebarea, care pare oarecum absurdă: „am sau nu credință”? deschide o cale de interpretare spre nedumeririle și contradicțiile care îl individualizează puternic pe Eugen Ionesco, scrierile sale fiind străbătute de oscilarea între două extreme: că „toate astea nu înseamnă nimic” și că, totuși, fiecare act, fiecare lucru în parte e miraculos. Ionesco suferă de o uimire grecească constantă, care însă nu va fi niciodată însoțită, sau, nu va culmina cu „harul” de a fi ales, în sens augustinian, dar nu va dori nici să cadă în mania raționalizării. Acuza constantă pe care el o aduce literaturii este aceea de a face din frământările umane o „specialitate”, „o ocupație socială”. Nu-ul ionescian nu e unul (numai) avangardist, căci el nu neagă o metodă sau alta de a face literatură, nu neagă trecutul (din contră, cred că nostalgia are un soi de funcție metafizică sau cel puțin sublimantă în opera lui), ci neagă capacitatea literaturii de a exprima „ceva esențial pentru viață” (Gelu Ionescu). Desigur, Ionesco s-a contrazis de multe ori în afirmațiile lui, contradicția fiind, mai mult decât pentru un avangardist precum Tzara, o metodă de zeflemea, cât un semn de autenticitate... un semn primit chiar de la viața care i se părea concomitent miraculoasă și inutilă. A devenit deja un loc comun a spune că literatura lui Ionesco se naște din contestarea literaturii. Ceea ce e interesant este felul în care această „necredință”, persistarea, înverșunarea cu care s-a ținut de ea, a produs o „metodă”, a născut „teatrul antipsihologic” și, pe undeva, o operă mai

unitară decât pare la prima vedere, unificată tocmai prin capacitatea lui Ionesco de a rămâne credincios necredinței sale în literatură.

De la *Cântăreața cheală* și până la *Însinguratul* (unicul roman scris de Ionesco) identific ceea ce aș numi, alături de Matei Călinescu, antiteodiceea unui ratat, care s-a tradus în plan literar prin incapacitatea de a produce metafore, prin imposibilitatea de a sesiza, după o concepție clasică, o coerență profundă care unește lucrurile îndepărtate. Teatrul lui Ionesco nu face decât să ia în derădere falsitatea seducătoare a lucrurilor pe care credem că le avem în comun. Individul creionat de Ionesco este o monadă, dar una care nu mai reflectă universul, ci tocmai această falsitate a lumii în comun, care, la o adică s-ar putea reduce la frazele învățate dintr-un manual de engleză fără profesor (cum se salută, cum se mănâncă, cum se cumpără etc.). Vorbesc de o antiteodiceea pentru că întotdeauna la Ionesco, ceea ce avem în comun ne face să decădem de la stadiul de identități la cel de entități. Ca și personajele lui Sartre, și cele ionesciene trăiesc într-un „viitor violat”, într-o lume redusă la stadiul de ambient în care nu-și mai pot face apariția *chipurile* sau *evenimentele*, ci doar în mod sporadic și aleatoriu o serie de *corpuri*, în înțelesul de obiecte/corpuri de decor.

Ca reprezentantă absolută a antiteodiceei ionesciene, *Cântăreața cheală* realizează disoluția dialogului pe care ne-am obișnuit – în tradiție greco-iudaică și creștină – să-l vedem ca metodă euristică, ca metodă de a căuta înțelesul, epicitatea, coerența și până la urmă unicitatea aceluși Dumnezeu cu care să ne înțelegem toți și care să ne înțeleagă pe toți. E un Dumnezeu călduț, făcut după chipul și asemănarea noastră. A crede în el, în acest Dumnezeu negociat prin dialog, în încercările meschine de a ne pune de acord, numai pentru a ne ascunde de incapacitatea de a concepe sau a face față unei Alterități sau, și mai înfricoșător, absenței acestei Alterități, ne spune Ionesco, ar fi cu adevărat un act burghez. Ironia dramaturgului a fost aceea de a pune linii de dialog între entitățile-monade. Nu un dialog – acesta ar fi cu adevărat absurd! –, ci linii de dialog. Repetițiile nesfârșite ale acelorași serii de cuvinte





sunt mai degrabă comic-grotești fără a fi halucinate deoarece Domnul și Doamna Smith sunt o paradoxală încarnare a unor păpuși mecanice. Scena în care domnul și doamna Smith se contrazic în mod absolut logic asupra faptului că „dacă” soneria sună atunci „este” sau „nu este” cineva la ușă îmi pare una dintre cele mai semnificative în acest sens. După mai multe încercări de a fi, în fața ușii se „încarnează conceptul” de pompier (pompierele care stinge toate focurile). În spatele comicului însă, ceea ce Ionescu pare să indice e incapacitatea de a mai resimți angoasa. Niciun personaj nu se impacientează de faptul că nimeni nu este la ușă atunci când sună soneria. Poate doar autorului îi mai rămâne rolul de a se simți angoasat de lipsa angoasei. Am putea spune că în acest spațiu marcat de o teribilă lipsă de flexibilitate, „instinctele” și „animalitatea” aproape că devin semne de umanitate. Găsesc extrem de semnificativă obsesia lui Ionesco pentru tabieturi: ieșite din sfera constrângătoare a muncii, ele nu reprezintă totuși altceva decât o încercare de a ordona presupusa neseriozitate a timpului-liber, a pauzei. Tabietul e cea mai de bun-simț metodă de a ne apropia de plăcere, și Ionesco reușește să încadreze în serialitatea lui toate marile evenimente care altă dată făceau concurență „stării civile”: nașterea, iubirea, moartea. Căsătoria e un eveniment perfect integrabil între cafea și slănină cu cartofi pai, e o integrare în „slăninătate”.

În *Însinguratul*, Ionesco încearcă să parcurgă în sens invers drumul pe care îl străbătuse în piese. De la entitatea-monadă prinsă în capcana de a fi o oglindă ale cărei reflecții sunt utile pentru a ne recunoaște și inutile pentru a ne cunoaște, Ionesco trece la figura însinguratului care dorește să exploreze eventualitatea că omul mai păstrează un rest nealterat de obligativitatea de bun-simț de a reflecta falsitatea lucrurilor pe care credem că le avem în comun. Drumul de la entitate la individ, crede Ionesco, se parcurge doar prin desprinderea de societate, de legiunile lui Dumnezeu sau ale istoriei. Dar ce descoperă însinguratul în momentul desprinderii? Greața continuă de a fi optimist sau pesimist, imposibilitatea de a face altceva decât a alterna ameteitor între plictis și frică. Ratându-și toate posibilitățile de a deveni „cineva”, adică un individ cu „oameni în subordine”, însinguratul e salvat de averea unchiului din America, ultimul unchi din America. Ușile par deschise, entitatea-monadă care-și târăgăna zilele în birou pare salvată. Paralizia însă continuă. În drumul spre individ, entitatea nu face decât să descopere din nou universalul, dar la un alt nivel. Dacă ar fi să construiesc un monolog al însinguratului el ar suna așa: *Am eu nevoie de posibilitățile mele? Gândul la ele mi-a provocat întotdeauna crize de astm. Sunt atât de imense, mă străvesc... și totuși, mi-e imposibil să mai trăiesc doar cu peisajul. Valuri de energie inutilă și sporadică, inutilă pentru că e sporadică, mă fac să realizez că între posibilități și peisaj băntui ca o insectă prinsă între sticlele unui geam dublu, perfect lustruit, care nu-mi îngăduie să cad pradă tentației poetice de a face din mizerie o aventură, și nici tentației practice de a face din aventură o mizerie, o viață vânjoasă și plină de avânt. Între două geamuri perfect lustruite uit să-mi mai descopăr revolte și să le îndes la rubrica azi. Zgomotele recognoscibile se înfulecă una pe alta și mi se oferă într-o formă gata tocată, extralingvistică, excluzând posibilitatea, nevoia și obligația de a identifica familii de sunete, familii de cuvinte și familii în general. Pierd capacitatea de a fi afectat, de a crede panteist în lucruri, și pancorporal în cuvinte... nu mai posed un inconștient îndeajuns de mare încât ocazional să devină înțelept.*

Moleșeala trece drept levitație și întrebările care mă chinuiau zac acum greoaie și descompuse ca bucățile templelor unei civilizații dispărute. După mărimea lor s-ar putea deduce că făceau parte dintr-o «construcție monumentală». De bună voie și nesilit de nimeni devin frate de sânge cu scaunul, masa și patul.

Cearta cu literatura căreia i se adaugă cearta cu filosofia nu rămâne uitată nici aici. Poate fără să-și dea seama, Ionesco-însinguratul, face aceeași greșală pe care o impută literaturii. Semnul acestei greșeli este obsesia cu care revine constant la problema finitului care nu poate înțelege infinitul. Însăși tratarea infinitului în termeni de înțelegere, face ca problema să decadă de la nivelul paradoxului existențial, sau al disperării (după cum ar spune Kierkegaard) la un nivel logic. Dacă ar fi să tratez în termeni cioranieni problema lui Ionesco-însinguratul aș spune că el ratează drumul spre individ sau spre eliberare tocmai datorită incapacității de a descoperi vidul. Ionesco-însinguratul nu atinge decât neantul, adică „variante sordidă a vidului” în care ne proiectăm angoasele și nereușitele. Ceea ce se descoperă în singurătate e ceea ce aș numi deturnarea intenționalității: conștiința, deși e conștiință a ceva, nu e și conștiință în relație cu ceva. În singurătate se interoghează rostul relației în sine, rostul continuării uniri între formă și energie. Însinguratul plonjează într-o stare de levitație fără beatitudine, de levitație a rebours, aș spune: „Obiectele își pierduseră, mi se părea, funcția. Utilizam aceste obiecte, dar mi se părea că ele nu erau destinate pentru ceea ce le foloseam eu, ba chiar că nu puteau fi întrebuințate la nimic. Eram cufundat într-o lume nouă cu care nu știam ce să fac. Care n-ar fi trebuit să servească la nimic. Eram într-o lume paralelă, într-o lume inversă în raport cu a noastră, unde nimic nu-mi era destinat, nimic nu putea să-mi fie destinat”. În singurătate personalitatea, identitatea, caracterul se dizolvă până la a deveni niște senzații niciodată probate de șocul unei percepții. Singurătatea e antideștinată, adică anti-proiectivă, anti-imaginativă și incapabilă să producă un câmp al acțiunii. Însinguratul atinge, dacă ar fi să continuăm în terminologie kierkegaardiană, nivelul resemnării, fără a ajunge și la cel al credinței. Întrebarea „cine sunt eu?” devine una care videază de conținut. Răspunsul nu mai constă în buna tradiție a literaturii franceze, într-o pornire dornică să enumere toate mobilele, toți ciucurii unei interiorități obișnuită să sune clopoțelul pentru a-și artificializa „estetic” prin intermediul unei lumi „servite” cele mai naturale activități, ci reprezintă mai degrabă un mod de a extrage subiectul din ego-ecosistemul său. Subiectul este liber, dar în mod negativ, „liber pentru că nu mai e nimic care să-l țină”. Nivelul credinței nu e atins niciodată de însingurat, căci acest nivel presupune creația, accesul la o metaforă care să reordoneze lumea. Obsesia finitului care nu înțelege infinitul trădează la Ionesco o preocupare pe care aș numi-o fenomenologică. E vorba de eterna nemulțumire de a primi fenomenul în „limita posibilităților” fizice, psihice, și chiar metafizice. Ionesco e mereu iritat de faptul că totul devine reductibil, recognoscibil. Până și Dumnezeu nostru e unul al cerințelor noastre și nu unul al apelurilor noastre (Bătrânul și Bătrâna din *Scaunele* își doresc până și eternitatea în măsura posibilităților. Ei îi cer Împăratului să-i scape de uitare acordându-le onoarea de a rămâne după moarte niște nume de stradă). Dumnezeu nu devine niciodată un orizont de proiecții care să iasă în afara posibilităților, la fel cum literatura lui Ionesco nu devine una a metaforelor care sparg limitele posibilităților de utilizare a codului numit limbă. Marele creator al teatrului absurdului n-ar putea niciodată

exclama asemeni credinciosului: „cred pentru că e absurd”, ci mai degrabă „nu cred pentru că nu pot concepe o absurditate”. Revenind la ceea ce spuneam în începutul expunerii, observ încă o dată că paradoxala unitate a operei ionesciene e dată de refuzul metaforei, de refuzul creației în sens mai larg. Mi se par extrem de semnificative în acest sens declarațiile din *Nu*. Ionesco nu dorește o literatură a coerenței, construcțiile îi par false: el dorește „frază-țipăt”, singurele în măsură să rezume „precis și complet disperarea lumii”. „Țipetele care se lungesc în capitole, în cărți, în biblioteci întregi nu sunt adevărate. Durerile cele mai mari, procesele cele mai complicate, nedumeririle cele mai opace, întrebările cele mai capitale – dar și întreaga problematică a omenirii așa se pot exprima: într-o singură frază, într-un țipăt. Tot restul e literatură. Nici un accent nou nu mai poate fi dobândit”. Piesele lui Ionesco rămân fidele acestei anti-literaturi a țipătului. Este și motivul pentru care la citire, ele rămân „idioate”. Piesele lui Ionesco, mai mult decât oricare altele, sunt făcute pentru a fi jucate, pentru a face loc țipătului în apariția corporală a actorului. La citire, lungul manual și aș spune extrem de minuțiosul manual de engleză fără profesor al dramaturgiei ionesciene pare un imens colaj de *ready-made-uri*... de unde și impresia de „idioțenie”. Absurdă era mai degrabă metoda gogoliană, în care Lucian Raicu văzuse subtila unire a banalului cu fantastul. Întâmplări demne de un țar inserate în viața cea mai comună. Opera lui Ionesco e mărturia imposibilității apariției acestor întâmplări, orice direcție am alege să parcurgem: de la individ la rinocer sau invers. Este motivul pentru care deși autorul se folosește în singurul său roman de una dintre cele mai clasice metode: o cronologie strict respectată, ceea ce transpare este incoerența profundă, destinală a omului pierdut printre miracole și banalități pe care nu le mai poate unifica, nu le mai poate transfigura nicio metaforă. Ionesco e la antipodul aceluși Dostoievski care mărturisea că am „ieșit cu toții din Mantaua lui Gogol”. Însinguratul e marcat de o dublă ratare. În primul rând e vorba de imposibilitatea de a mai putea participa asemeni personajelor biblice precum Avram la o ordalie care să-l scoată din lumea meschină a minunilor făcute pe măsura înțelegerii noastre. Dar însinguratul nu e lipsit doar de mărțea unui Avram. Lui i se refuză până și posibilitatea de a se confrunta asemeni lui Ivan Ilici cu boala și moartea. Însinguratului i se refuză până și țipătul („nu numai în ultimele minute, în ultimele ceasuri a țipat tot timpul, trei zile și trei nopți a țipat fără încetare”). Disperarea lui e produsă de ratarea oricărui confruntări. Însinguratul alege să devină un Oblomov, și încă unul lipsit de imaginație. Limitele atât de iritante care îi fac lumea etern recognoscibilă sunt dizolvate doar de nostalgie, plictiseală și frică. Sunt cele trei grații ale greții existențiale care, asemeni unor picături inoportune de apă, dizolvă contururile tuturor lucrurilor care există miraculos și inutil în antiteodicea unui ratat. Singura axiomă a însinguratului pare să fie: de vreme ce am trecut, înseamnă că totuși există. ■

Emil Cioran - precizări biografice

Irina Nastasă

S-a scurs deja un deceniu și jumătate de la dispariția lui Emil Cioran, timp în care o sumă apreciabilă de analize și exegeze asupra vieții și, mai ales, operei sale au văzut lumina tiparului. Cu toate acestea, partea biografică propriu-zisă are încă o sumedenie de lacune și neclarități, datorate în parte timpului relativ scurt ce s-a consumat de la trecerea sa în neființă, dar și a dorinței nedismulate a lui Cioran de a ține sub oboroc anumite momente ale vieții, ce au coincis tocmai cu simpatia și adeziunea lui la extremismul de dreapta. Evident, este un aspect asupra căruia s-a luat deja atitudine, chiar dacă cu o anumită condescendență, impunând astfel rețineri în privința detaliilor biografice.

Investigațiile noastre recente în ceea ce privește legăturile intelectualilor români cu spațiul cultural german și francez în anii celui de-al Doilea Război Mondial au scos la iveală informații documentare pe care le considerăm nu lipsite de importanță, în primul rând pentru că acoperă o parte din biografia lui Emil Cioran ce părea oarecum lămurită. Este vorba de intervalul de timp dintre 1937 și 1944, pe care biografiile cu „autoritate” îl depășesc destul de lejer prin afirmația că în această perioadă Cioran a beneficiat la Paris de o bursă oferită de Institutul francez din București, prin afabilitatea directorului de atunci, Alphonse Dupront. Deși stipendiul era pentru un an, cu obligativitatea de a-și pregăti un doctorat la Sorbona, Cioran este atras în principal de oferta paraculturală a Parisului, ignorând orice legătură cu mediul universitar de acolo în profitul cunoașterii metropolei de pe ... bicicletă. Evident, pare o afirmație prozaică, pusă însă în circulație chiar de Cioran și preluată de unii exegeți¹.

Cu certitudine însă, tânărului scriitor român nu i s-a prelungit bursa franceză până în 1944, așa cum apare mai pretutindeni, ci a pierdut-o după alte două prelungiri succesive, neurmând cursurile facultății de litere (ci doar cantina studențească) și, în consecință, fără a afla tutela vreunui profesor de la Sorbona care să-i patroneze o disertație doctorală. Problema care se pune în acest context ar fi de a contura mai bine, în lumina câtorva noi surse documentare, această etapă din viața scriitorului, ce a culminat cu opțiunea sa de a se stabili definitiv în capitala Franței.

Absolvent al Facultății de litere și filosofie din București în 1932, cu o teză despre intuiționismul bergsonian, Emil Cioran își face intrarea în lumea literelor și a reflecțiilor filosofice și socio-politice într-o Românie Mare ce tocmai traversa cumplita criză economică interbelică, într-o țară bulversată de mișcări studențești pornite contra unei clase politice incapabile să găsească soluțiile potrivite pentru ameliorarea dezechilibrelor sociale și morale, în care antisemitismul funcționa ca o supapă ce califica națiunea română mai curând ca una „barbară”. Asemenea altor congeneri ai săi, caută să obțină un stipendiu pentru a-și continua pregătirea filosofică peste hotare, devenind în acest context bursier al Fundației Alexander von Humboldt, într-un moment de ascensiune a nazismului după instalarea lui Adolf Hitler în funcția de cancelar.

Emil Cioran - vorbitor de limbă germană încă de pe băncile liceului sibian - va ajunge la Berlin la începutul lui octombrie 1933, pentru ca semes-

trul de vară din 1934 să și-l petreacă la München, având drept colegi humboldtieni în domeniul filosofiei pe Th.H. Schroeder (din Luxemburg), Eugen Theodorow, (Bulgaria), dr. Linos Politio (Grecia), John Cyril Donnelly (Irlanda), Li San Feng (China) și dr. Hermann Orrawa (Cehoslovacia)². Contactul cu această Germanie a ordinii și disciplinei i-a stimulat în mod evident reflecțiile ce se vor regăsi la finele acestui stagiu în lucrarea sa, devenită repede de notorietate, *Pe culmile disperării* (1934).

Ca bursier Humboldt are însă posibilitatea materială să fugă în primăvara lui 1934 pentru aproape o lună la Paris. A fost marea sa revelație, după cum mărturisește în dialogul lui cu Gabriel Liiceanu: „După ce am văzut Parisul, Berlinul a devenit zero, nu m-a mai interesat (...). Parisul a ajuns obsesia mea”³. Revenit în țară, nu-și prea găsește locul, încearcă să-și umple timpul cu gazetăria, o vreme este profesor de filozofie la Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov, începând totodată să frecventeze Institutul francez din București, condus din 1932 de un nou și tânăr director, Alphonse Dupront, cu doar doi ani mai în vârstă decât Cioran. Întâlnirea a fost oarecum providențială, pentru că viitorul istoric francez și fondator al Centrului de antropologie religioasă europeană de pe lângă École des Hautes Études en Sciences Sociales din Paris i-a oferit scriitorului român în formare un stipendiu pentru a merge la Paris și a-și pregăti un doctorat la Sorbona.

Creat din 1924 la București, cu menirea evidentă de a promova un nou curs al imperialismului cultural francez după înfrângerea Germaniei în Primul Război Mondial, L'Institut Français des Hautes Études en Roumanie a jucat un rol extrem de important în formarea și promovarea intelectualilor români din acea epocă, aspect asupra căruia nu insistăm aici. În legătură cu subiectul nostru, trebuie menționat faptul că - printre alte activități - Institutul oferea burse anuale studenților români, în urma unui proces de selecție destul de complex, de altfel deloc neobișnuit pentru birocrăția din Hexagon: candidaturile treceau prin două comisii de selecție, într-o primă etapă la Legația Franței din București, iar apoi la Ministerul Instrucțiunii Publice din Paris. Este meritul lui Dupront de a fi reușit să simplifice cât de cât mecanismul selecției, sporind totodată și numărul de burse, în chiar anul academic 1937/38 - când a primit și Emil Cioran una - numărul stipendiilor de acest gen fiind de 40 (din care 15 pentru învățământul superior), cifră enormă dacă o comparăm cu anul anterior venirii sale la București, în 1930/31 cuantumul acestora fiind doar de 10. În plus, nu lipsit de semnificație este și faptul că suma de bani acordată este ceva mai mare (15.000 franci/an), iar „anul academic” se putea prelungi de la 10 la 12 luni.

Este tocmai tipul de bursă pe care o primește și Emil Cioran pentru a urma cursurile Facultății de litere și a-și găsi un conducător de doctorat pentru proiectata sa disertație. Ajuns însă în capitala Franței la finele lui 1937, tânărul scriitor se instalează la Hotel Marignan (13, rue de Sommerard, V), iar în loc să se ocupe cu frecventarea cursurilor, își cumpără o bicicletă cu care va străbate întregul Paris de la un capăt la altul, chiar și împrejurimile.



Cum era de așteptat, cu o asemenea conduită, Emil Cioran și-a risipit anul fără a trece pe la Sorbona și fără a lua legătura cu vreun profesor de aici care să-i coordoneze doctoratul. S-a bazat probabil pe prietenia lui Dupront, care în generozitatea lui și, poate, fascinat de „sclipirile” lui Cioran, a tot reușit să-i prelungească stipendiul încă aproape doi ani, până la sfârșitul mandatului său la Institutul francez, în 1940, an ce coincide și cu prăbușirea celei de-a treia republici și instaurarea regimului de la Vichy, întreaga construcție interbelică a Serviciului Expansiunii Universitare și Științifice, a Oficiului Universităților cu al său „Bureau d'accueil des boursiers étrangers” încetând aproape de la sine.

În aceste împrejurări, Emil Cioran a revenit în patrie, încercând să-și caute un rost ca profesor la Liceul „Gh. Lazăr” din Sibiu, dar a rămas pentru scurt timp (nu mai mult de trei-patru luni), șansa surzându-i din nou la începutul anului 1941. De la 1 februarie 1941, Cioran este numit consilier cultural, diurnist (și nu „atașat cultural”, cum apare în diverse locuri), pe lângă Legația română de la Paris, care legal funcționa însă la Vichy, după ocuparea unei bune părți din Franța de către trupele naziste. Numirea a fost făcută de către Nichifor Crainic, ministrul Propagandei Naționale, instituție de care aparțineau formal consilierii culturali în această perioadă. Nu puteau fi numiți în acest post decât posesorii unei diplome universitare, aceștia trebuind să aibă aprobarea statului respectiv, indemnizațiile fiind calculate după moneda țării în cauză, variind între 20.000 și 60.000 lei lunar.

În noua postură, Emil Cioran elaborează deja un prim Raport - se pare însă a fi singurul -, la 30 aprilie 1941, într-o manieră extrem de critică în ceea ce privește propaganda românească în Franța⁴. Subliniază în primul rând faptul că a se tot persevera în proclamarea excesivă a „latinității” noastre a devenit deja ceva ... lipsit de semnificație pentru francezi. Pe de altă parte, referindu-se la bursierii români, Cioran (tocmai el!) evidențiază ideea că statul român „este obligat să controleze activitatea intelectuală a beneficiarilor”, pentru că „sub sugestia unui fals occidentalism, noi ne-am specializat în a adăuga banalități unor probleme epuizate de inteligențele calificate”.





Dincolo de alte constatări ale sale, reținem aici – se va vedea de ce – criticile asupra școlii Române din Franța, situată la vreo 10 km de Paris, la Fontenay-aux-Roses. În primul rând instituția era ineficientă datorită distanței relativ mari de stabilimentele culturale ale Parisului, ceea ce crea probleme atât bursierilor români, cât mai ales străinilor ce ar fi dorit să viziteze biblioteca școlii sau să participe la eventualele conferințe. În acest context, instituția se dovedea una „moartă”, ce asigură o propagandă „jenantă”. Cu toate acestea, așa cum va rezulta și din grupajul de documente publicat în Anexa de mai jos, Emil Cioran va deveni peste ceva mai bine de un an bursier al acestei școli, într-un context ce-i putea părea nefavorabil și prin bunăvoința a cel puțin două personalități cărora, ulterior, nu le va mai pomeni deloc numele: Constantin Marinescu și Ion Petrovici. (În schimb, de pildă, în mai toate textele cu iz memorialistic ale lui Cioran, nu mai conținea să-l ridice în slăvi pe Alphonse Dupront!).

Iar când am menționat ceva mai sus contextul „nefavorabil”, am avut în vedere faptul că după rebeliunea legionară din ianuarie 1941 Emil Cioran devenise deja un personaj indezirabil regimului antonescian, fapt ce va duce la pierderea postului de consilier cultural. De altfel, în luna mai 1941, un raport „strict confidențial” al Direcției Afacerilor Consulare din cadrul ministerului nostru de Externe includea numele lui Cioran printre „elementele primejdioase care fac parte din gruparea legionarilor rebeli aflați la Paris”, având următoarea caracterizare: „Fost bursier al guvernului francez; a profanat portretul răposatului Patriarh Miron [Cristea] la 6 septembrie 1940; agitator, calomniator. În prezent consilier cultural la Vichy, fără nici o activitate”. În plus, alături de alți câțiva, „sunt ostili domnului general Antonescu. Fac corp aparte defăimând pe ceilalți studenți ce nu fac politică și pe reprezentanții autorităților românești la Paris. Vin la biserică în cămăși verzi, au avut atitudine necuviincioasă la parastasul profesorului N. Iorga” etc⁵.

Deși încadrat în această categorie de proscrisi, Emil Cioran devine din toamna lui 1942 bursier al Școlii Române de la Fontenay-aux-Roses, la solicitarea sa, la insistențele directorului de atunci al instituției și, evident, prin bunăvoința ministrului român al Educației, profesorul universitar Ion Petrovici. Este de reținut faptul excepțional că în anul academic 1943 și 1944 Emil Cioran a fost singurul român aflat la Paris care a primit un stipendiu la această școală (în Italia, de exemplu, în școala pereche, se aflau 7 bursieri), în iulie și septembrie 1943 primind bunăoară câte 5000 fr. francezi, iar de la 1 octombrie 1943 până la 1 martie 1944 încă 30.000 fr.⁶

ANEXE

1

Domnule Ministru,

În urma recomandării Facultății de litere și filosofie, Institutul francez din București m-a trimis bursier la Paris pentru a continua studiile și a termina o teză de filosofie.

Data fiind situația actuală a Franței, bursa nu mi-a putut fi prelungită. Pentru a nu întrerupe studiile și a păstra contactul cu profesorii și bibliotecile din Paris, cu respect vă rog să binevoiți a-mi acorda una din bursele disponibile la Școala Română din Franța.

Subsemnatul lucrează la o teză de doctorat,

privind în special filosofia vitalistă, fenomenologia și filosofia existențială.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, expresiunea distinsei mele considerațiuni.

Emil Cioran, Paris,

1 oct. 1942, 23,
rue Racine

Hôtel Racine, Paris, VI^e

Domniei Sale, Domnului Ministru al Educației Naționale. București

(*Arh. St. București, Ministerul Instrucțiunii Publice. Învățământul Superior, dos.1005/1939, f.4*)

[Însemnări marginale: „Dl. Vintilă Mihăilescu, pentru a-mi face propunerea. I. P[etrovici]”. „1. Sau să i se dea una din bursele acordate pentru Școala Română din Paris, în cazul când unul din bursierii actuali n-ar putea pleca în Franța; 2. Sau să i se aloce o sumă din economiile realizate prin netrimiteră în Franța a membrilor Școlii Române din Paris în cursul anului școlar trecut”. „I s-a trimis bursa de la 1 nov. 1942”.]

2

Școala Română în Franța

N-rul 9

București, 22 oct. 1942

Domnule Ministru,

Ca urmare a adresei cu n-rul 217.788 din 20 oct. 1942 am onoarea a răspunde următoarele:

I) Potrivit legii de organizare a școlilor de la Roma și Paris, cererea d-lui Emil Cioran n-ar putea fi aprobată, dat fiind că d-nia sa n-a fost recomandat ca membru al Școlii Române în Franța de vreuna din facultățile de litere și filosofie.

Dacă însă Ministerul Culturii Naționale are la dispoziția sa o bursă pentru el sau dacă vreunul din membrii recomandați actualmente n-ar putea să se prezinte la școală, sunt de părere ca cererea d-lui Emil Cioran să fie luată în binevoitoare considerare.

În cazul din urmă, d-nia sa ar putea intra în categoria acelor studenți români aflați la Paris în favoarea cărora am făcut propuneri la paragraful II din adresa mea înregistrată la Minister sub n-rul 224.285 din 22 oct. 1943.

O deslegare în favoarea d-lui Emil Cioran s-ar mai putea găsi și altfel. I s-ar putea aloca o sumă rezultată din bursele disponibile de la 1 septembrie și neplătite până acum din cauză că membrii Școlii n-au putut să se prezinte la posturile lor.

Țin să adaog următoarele în legătură cu activitatea științifică a d-lui Emil Cioran. M-am interesat de preocupările d-niei sale și am avut o impresie favorabilă. O părere autorizată însă în ce privește rezultatele sale în domeniul filosofic poate fi dată de domnul ministru al Culturii Naționale. Tot astfel aș dori să precizez că măsura care se va hotărî de Minister nu trebuie să prejudicieze vreunui din membrii legalmente recomandați și care, potrivit hotărârilor comunicate mie în vremea din urmă la Ministerul Culturii Naționale, urmează să se prezinte la locurile lor.

II) Profit de această împrejurare pentru a ruga Ministerul să probeze, ținându-se seama de

condițiile și rezervele exprimate mai sus, prelungirea bursei acordate d-lui Lucian Bădescu, profesor secundar, ospitant și administrator temporar al Școlii Române din Franța. Bursa d-niei sale, aprobată de minister în iunie a.c. expiră la 1 noiembrie a.c.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea alesei mele stime.

C. Marinescu,
Profesor universitar,
Directorul Școlii
Române din Franța

D-sale, Domnului Ministru al Culturii Naționale

(*Arh. St. București, Ministerul Instrucțiunii Publice. Învățământul Superior, dos.1005/1939, f.5*)

[Însemnări marginale: „1. Se va prelungi bursa d-lui Lucian Bădescu pe anul în curs (de la 1 noiembrie înainte); 2. Asupra cazului Cioran urmează să hotărască d-l ministru pe baza propunerilor d-lui director (Mihăilescu, însoțit de mine)”. Semnat indescifrabil]

3

România
Ministerul Afacerilor Străine
Direcțiunea Afacerilor Politice
Nr. 33422/22 aprilie 1943
Anexe: una

Domnule Ministru,

Am onoarea a vă trimite aici alăturat, în copie, telegrama nr. 1067 din 21 aprilie a.c., pe care domnul profesor Marinescu v-o trimite prin intermediul Consulatului nostru general din Paris, cu privire la dl. Emil Cioran și la trimiterea de fonduri pentru Școala Română din Paris.

Ministrul Afacerilor Străine,
M.I. Mitilineu
Ministru plenipotențiar

Directorul Politic,
O. Cesianu
Secretar de Legațiune

Domniei Sale,
domnului profesor Ion Petrovici,

Ministrul Culturii Naționale și al Cultelor
[Însemnări marginale: „1) Se va prelungi bursa d-lui Cioran până la 1 octombrie 1943; 2) Ce este cu trimiterea fondurilor pentru Școală; 3) Se va interveni imediat la Finanțe pentru trimiterea sumei alocate în vederea cumpărării unui local”. Semnat: Vintilă Mihăilescu]

[Anexă]

No. 1067 din
21 aprilie 1943

Telegramă în clar

Trimisă prin telefon de la Berlin

Consulatul Paris către Ministerul Culturii Naționale

Răspuns la tel[egramă] dv. 217788/943:

Dl. Emil Cioran ar putea fi menținut ca bursier până la 1 octombrie 1943.

Rog accelerați trimiterea fondurilor pentru Școală, retribuție director și burse și intervenți la Ministerul de Finanțe pentru expedierea fără întârziere a creditului alocat pentru cumpărarea imobilului din Paris.

Rog comunicați dacă pensionarii școlii vor veni.

Semnat: prof. Marinescu

Pavelescu/1067

(Arh. St. București, Ministerul Instrucțiunii Publice. Învățământul Superior, dos.1005/1939, f.7-8)

4

Școala Română în Franța,
N-rul 10

27 noiembrie 1943

Domnule Ministru,

Avem onoarea a propune prelungirea bursei acordate d-lui Emil Cioran, doctorand în litere la Universitatea din Paris, pe intervalul 1 oct. 1943-31 martie 1944.

Dl. Emil Cioran este unul dintre tinerii români din străinătate care merită a i se acorda acest sprijin din partea Școlii Române în Franța, cu atât mai mult cu cât nici unul dintre bursierii recomandați de facultăți și de școlile de arte frumoase n-a reușit încă să plece din țară.

În cazul că ați binevoi a aproba această propunere, ar urma ca bursa să fie ordonanțată pe 6 (șase) luni, potrivit unei încuviințări mai vechi a Ministerului de Finanțe, direct pe numele d-lui Emil Cioran, domiciliat la Hôtel Racine, 23, rue Racine, Paris, 6^e.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea alesei mele stime.

C. Marinescu,
Profesor universitar,
Directorul Școlii Române din Franța

Domnului Ministru al Culturii Naționale
și al Cultelor

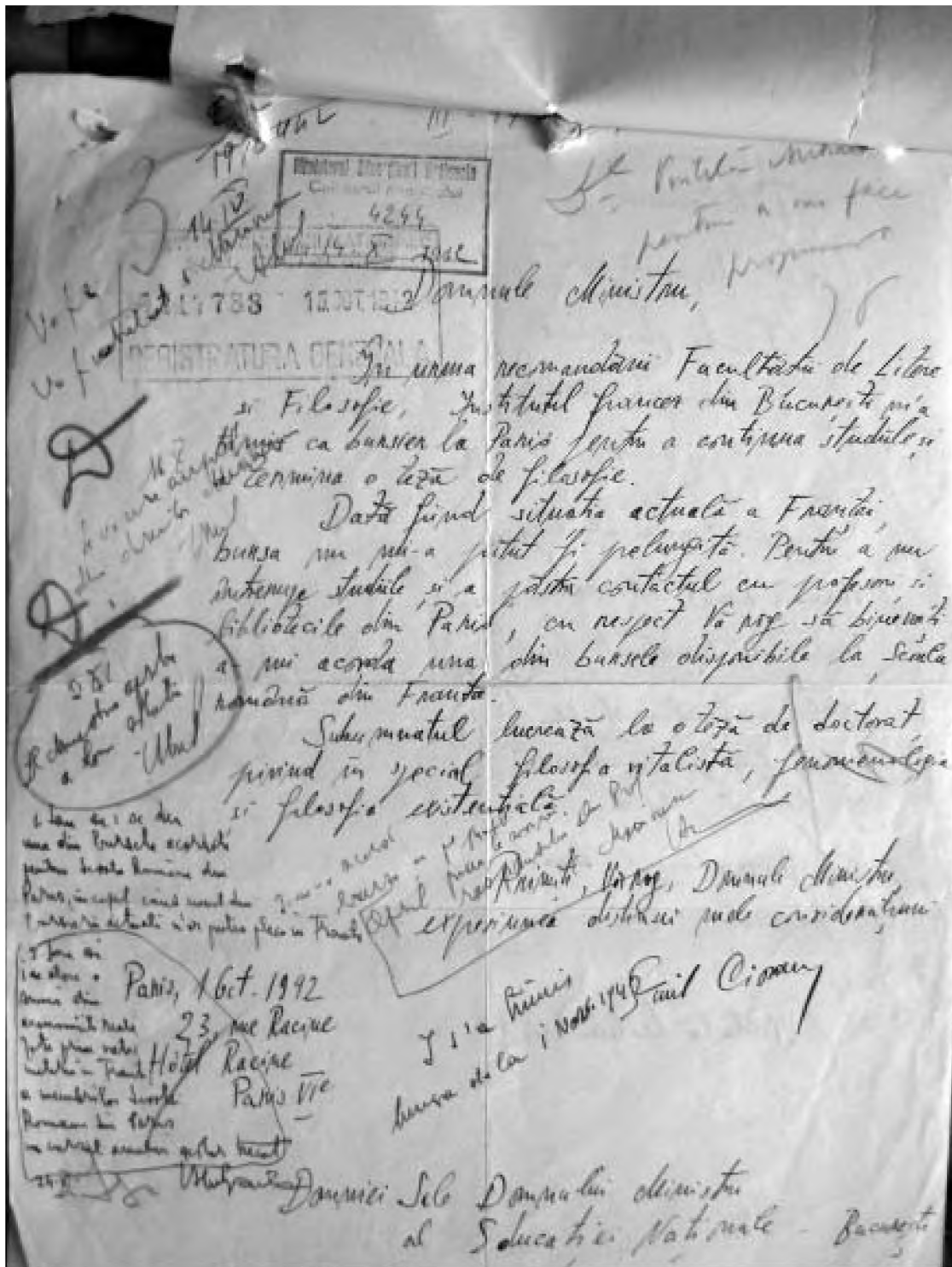
(Arh. St. București, Ministerul Instrucțiunii Publice. Învățământul Superior, dos.1005/1939, f.3)

[Rezoluție: „Se aprobă propunerea. Direcția Înv. Superior va executa. I. Petrovici”. Emil Cioran va primi bursa cu anticipație pe 6 luni, în cuantum de 5000 franci francezi/lună]

5

ECOLE ROUMAINE EN FRANCE
Sur le haut patronage de l'Université de Paris
FONTENAY AUX ROSES (SEINE)
50, Rue des Chataigniers, 50
Tél. 10-11

București, 9 martie 1944,
Nr. 12



Domnule Ministru,

Ca urmare a adresei mele cu n-rul 10 din 27 noiembrie 1943, înregistrată la Ministerul Culturii Naționale și al Cultelor sub n-rul 265.223 din 29 noiembrie 1943, am onoarea a propune prelungirea bursei ce se plătește d-lui Emil Cioran, doctorand în litere, domiciliat în Paris 6^e, Hotel Racine, rue Racine 23, pe intervalul 1 aprilie-1 octombrie 1944[1].

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea alesei mele stime.

C. Marinescu,
Profesor universitar
Directorul Școlii Române din Franța

Domnului Ministru al Culturii Naționale
și al Cultelor

(Arh. St. București, Ministerul Instrucțiunii Publice. Învățământul Superior, dos.1005/1939, f.2)

[Rezoluție: „9 mart. 1944. Se aprobă”. Semnat indescifrabil]

[1] La 13 martie 1944, ministerul anunță prelungirea bursei lui Emil Cioran pentru intervalul 1 aprilie-1 octombrie 1944.

Note:

- 1 Vezi îndeosebi Gabriel Liiceanu, *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran*, urmat de *Apocalipsa după Cioran (Trei zile de convorbiri - 1990)*, București, Edit. Humanitas, 1995, p.36, 97.
- 2 Cf. *Das Universitätsarchiv der Ludwig-Maximilians-Universität München*, St-II: Kiste 5, dosar 0030/10.
- 3 Gabriel Liiceanu, *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran*, p.96.
- 4 Raportul a fost publicat de Lucian Jora, *Diplomația culturală*. Din activitatea lui Emil Cioran, în *Familia*, seria V, nr. 7-8/2006, p. 196-200.
- 5 Arh. St. București, Ministerul Instrucțiunii Publice. Învățământul Superior, dos. 1075/1941, f.212-213.
- 6 Cf. documentelor contabile din Arh. St. București, Ministerul Instrucțiunii Publice. Învățământul Superior, dos. 1088/1941, f. 155-157.

focus

Fiziologia totalitarismului.

Anul 1946

Aurel Sasu

Despre greva studenților de la Cluj (mai iunie 1946), al cărui lider incontestabil a fost Valeriu Anania, s-a scris relativ mult. Nu suficient, totuși, pentru ca revolta de-acum aproape șapte decenii să se poată elibera de conotația conjuncturală a redobândirii Ardealului de Nord și a întoarcerii Universității Daciei Superioare din refugiul sibian. Sigur, manifestările șovine, situația materială dezastruoasă a instituției, precaritatea condițiilor de viață în cămine, mediocritatea performanțelor abia instalatei administrații românești, prezența „armatei roșii” în oraș, agresivitatea comunismului incipient și primele semne de intoleranță politică au contribuit, fiecare în parte, la întreținerea unei atmosfere de nemulțumiri, de suspiciune, de grave tensiuni și violente atitudini ireconciliabile, fundamental conflictuale. În fond, se repositionau două lumi, două ideologii, sistemele de mai târziu, se îngroapă, în această margine de continent, o istorie a spiritului, a libertății și a culturii și se construia, după logica alienării și a ostilității, noua istorie a grandiosului utopic și a sublimului revoluționar, impuse prin teroare, constrângere și crimă. Intram în sfera de influență a unui imperiu care ne ofere, experimentată deja, întreaga strategie a minciunii, a simulacului, mistificării, fanatismului, credinței oarbe, a ficțiunilor propagandistice de bine universal și a subtilităților de înjosire morală. Greviștii, generația „idealurilor spulberate”, pe de o parte, și noua structură totalitară, pe de alta, sunt, la nici doi ani de la încheierea războiului, prefigurarea unei societăți traumatizate, supusă, pervers și fără scrupule, acțiunii de reeducare în masă și de partinică punere sub control a conștiințelor. Lua chip o țară care, în doar câțiva ani, urma să învețe, pentru tot restul secolului, să se hrănească exclusiv cu visele și fantezmele altora.

În aceste împrejurări dramatice, un tânăr călugăr, de nici douăzeci și cinci de ani, trecut prin experiența nefericită a „duhului de biruință”, dar și a prigoanei legionare (atâtea întâmplări trăite dincolo de suflet!), în anul doi la Medicină, descinde în vechiul burg medieval, hotărât să rămână departe de zgomotul vieții publice, în anonimatul cărții și al studiului. Destinul l-a vrut însă altfel. Împotriva voinței lui, în martie 1946, e ales reprezentant al anului în Comitetul pe Universitate al Centrului studențesc „Petru Maior”, pe care, ulterior, îl va conduce, ca președinte-delegat, cu toate responsabilitățile și consecințele evenimentelor ce vor urma (ultima dintre ele: exmatricularea și, apoi, lunga pribegie a suferinței asumate). Cronologia întâmplărilor trăite e cunoscută din volumul de *Memorii* (2008). Rezistența, căreia Valeriu Anania îi dă un sens și pe care o organizează, depășește cu mult, din perspectiva anilor ce au trecut, culoarea locală a unui cămin devastat, a deblocării unor examene sau a câtorva revendicări de natură socială. E mult mai mult: o confruntare, lipsită de reguli, între escaladarea periculoasă a modelelor de hegemonie politică, a principiilor de parteneriat ideologic, de mascare a realității prin limbaj și tradiția participării culturii, inteligenței la exercitarea relațiilor de putere. Greva e pașnică, fără incidente. Este, totuși, decretată „acțiune criminală” și „atitudine deschisă

împotriva guvernului”. Studenții demonstrează spontan, evitând să răspundă provocărilor. Sunt, ipocrit, considerați „bandă de huligani”, „epigoni legionari”, „elemente iresponsabile”, „rămășițe hidoase ale trecutului fascist”, „masă de manevră antipopulară” și „agenți ai imperialismului”, angajați, subversiv, în acte de diversiune și uneltiri reacționare. Tineretul e umilit, insultat, batjocorit, arestat și maltrat, sub privirile binevoitoare ale autorităților. Este acuzat de sfidarea intereselor mari ale țării, de lipsa „patriotismului constructiv” și de colaborarea cu „oligarhia financiară a Occidentului”. Viața românească e terfelită, compromisă, luată în derâdere, transformată în stigmat al rușinii, al neputinței, al autodisprețului și al primejdiei pentru noi înșine. Cei care protestează sunt încriminați pentru „trădarea intereselor naționale”. Este surprinzător cât de rezistent s-a dovedit în timp, acest argument al „regizărilor din umbră”, al manevrelor, uneltirilor, trădărilor, influențelor nefaste, responsabile de toate tragediile, eșecurile și obscuritățile istoriei noastre. Cât de repede, dialogului i s-a substituit clișeul și adevărului, doctrina.

Greviștii purtau cu ei cartea de vizită a altei generații, repudiată, în noul început de eră socialistă, pentru lipsa ei de scrupule, de caracter, de personalitate, de atitudine intelectuală și de cultură. Trăiau spaima stării pe loc, despre care se plânsese și Nae Ionescu („apostolul negru” al versiunii totalitare), credeau în „capacitatea de rodire a neamului”, în visul asaltului spre cer și în primatul spiritualului. Nu credeau în „psihologia de slugă” și în istoria făcută din bucăți. Erau bolnavi de „simțirea alterată” a ceea ce Mircea Eliade numea forța lăuntrică a rezistenței în fața compromiterii și a ratării. Trebuiau, prin urmare, acești greviști, dezintoxicați, educați, reabilitați, eliberați de mistica iubirii, a tradiției, a experienței și a *afllării de sine*. Totul, prin apelul patetic la armonia socială și pacea între popoare (cine dorea un război civil în apropierea Uniunii Sovietice?), prin rememorarea înaltei meniri a tineretului, a nevoii de cenzură, stăpânire, calm și echilibru, prin grave insinuări privind nesocotirea „aspirațiilor milenare” și prin limpezi avertismente la adresa celor care incită la dezordine și recurg la ură „ca principiu de viață și de conviețuire”. Ce putea opune asimilării, sub amenințarea armelor, o generație purtând stigmatul „nefastei educații”, decât *proiecția de orgoliu* a unei contraofensive spirituale! Iată ce speria și ce trebuia suprimat, cu orice preț, ca vestigii ale lumii vechi: obișnuința valorificării integrale a ideii de libertate și gestul, lipsit de complexe, al restaurării demnității românești.

Volumul de față nu-și propune să intre în competiție cu cercetări documentare deja întreprinse, nici cu alte contribuții privind revolta, din 1946, a studenților din Cluj, deja cunoscute. El dorește, simplu, să ofere, între informația de arhivă (neutră, imparțială, obiectivă, lipsită de viață, indiferentă) și literaturizarea memorialistică de mai târziu, pradă, de cele mai multe ori, jocului periculos al imaginarului, o altă perspectivă asupra a ceea ce Zaharia Stancu numea „generația în pulbere”: perspectiva comentariului publicistic, viu colorat emoțional, partizan, apologetic, repulsiv



Bartolomeu Anania

sau cordial-polemic, menit să facă din evenimentul databil o sumă de trăiri, îngrijorări, puncte de vedere, experiență creatoare de prezent, într-un context mai larg de criză identitară și de prejudecăți politice încă neabolite. Crește, în felul acesta, numărul de personaje din tablou (comentatori ostili de articole virulent-didactice pe tema urii, dezordinii, responsabilității, falsului patriotism, ideilor de împrumut și iubirii aproapelui), se înmulțesc posibilitățile de lectură liberă a întâmplărilor, deja fixate în atmosfera de exclusivism și intoleranță a epocii. Fără să piardă din vedere reportajul evenimentului consumat, cartea dă seama de ceea ce, peste ani, va însemna arta disimulării politice, limbajul manieismului totalitar și tehnica manipulării, campania de presă, prin dezinformare, răstălmăcire și controlul informației. Se poate urmări, în volum, drumul dificil al suprimării gândului liber (demonizarea perioadei interbelice), al trecerii de la „dictatura” personalității la teroarea sistemului și de la confruntarea de idei la unanimitatea de partid. Momentul 1946 a fost ultima mare probă de curaj și frenezie a înnoirii, până la înfeudarea presei și a culturii, în general, „teoriilor precise” ale utopiei comuniste. Afirmarea directă, liberă și totală a neodihnei spirituale, bucuria trăirii libertății ca un viciu vor trebui să mai aștepte alte aproape cinci decenii, până să devină un program de viață și de salvare, dacă nu în eternitate, vorba filosofului, cel puțin în timp, a destinului de țară.

(Prefață la volumul *Starea de excepție*, în curs de apariție)

arte & investigații

Bolșevismul și arta proletară (II)

Cum a preluat Stalin de la „servitoarea lui Molière” rangul de judecător al artei

Vasile Radu

Conceptia despre cultură a lui Lenin se baza, în principiu, pe argumentările și exemplificările unor idei din opera scriitorilor ruși Lev Tolstoi și Maxim Gorky. Această nouă concepție a *culturii de clasă* s-a forjat în dialogul permanent cu vechile culturi europene de tip burghez, cu preluări din arsenalul realismului burghez francez sau german și replieri critice, adaptate noilor cerințe revoluționare, adoptate de acesta.

Dacă la începutul secolului al XX-lea artiștii ruși constituiau o elită de valoare europeană, mulți dintre ei fiind integrați mișcărilor de avangardă cu care a debutat secolul al XX-lea, treptat, alegerea politică a mers spre înlocuirea acestor avangarde de tip burghez prin valorificarea aportului gândirii sociale a unor artiști realiști, precum Lev Tolstoi și Maxim Gorky. „Epoca de Argint” a artei ruse care cuprinde curentele simbolismul și acmeismul, cu artiști precum Block, Belii, Andreev, Gumilov, Briusov, Sologub, Ahmatova, Mandelștam etc., sau cu futuriști precum Hlebnikov, Krucenih, Maiakovski etc., era treptat repudiat.

Astfel, culturii burgheze occidentale din secolul al XIX-lea i se opune din est Lev Nicolaevici Tolstoi, a cărui replică vorbește despre artiștii care reprezintă vederile unor „clase degenerare”: *Arta voastră, alimentând poftele pervertite ale celor înstăriți, e artificială, obscură, întortochiată, afectată* (1), spunea acesta. Adevăratele modele trebuie să fie cele înțelese de toată lumea, un limbaj simplu al inimii, precum basmele și cântecele populare. Numeroase au fost nuanțările teoretice interpretative referitoare care au anticipat sau au mers paralel cu opera tolstoiană și care au stat la baza creării platformei realismului social-istoric, menit să contureze modelul de creație al noii culturi comuniste.

Divergențele teoretice cu vechea cultură au convins artiștii să îmbrățișeze noile teorii ale

social-democrației istorice, exponenții lor privindu-l pe Tolstoi ca pe un predecesor ilustru. Simpatia cu care strategul revoluției bolșevice – Lenin – l-a privit pe Tolstoi, deși acesta făcea parte din altă clasă socială decât cea pe care o investise cu vocația mesianică a schimbării ordinii sociale, i-a plasat acestuia opera în centrul exemplificărilor teoretice sortite să fie modelul noii culturi. Lenin explică această opțiune prin faptul că Tolstoi a reușit să facă în opera sa o prezentare genială a epocii de pregătire a Revoluției bolșevice, el însuși înțelegând mai bine „ce avea de făcut” pentru succesul acesteia. Faima mondială de care se bucura Tolstoi l-a așezat pe scriitor în fruntea acelor artiști pe care îi prețuia întreaga mișcare muncitorească rusă, opera sa fiind privită ca o adevărată *oglină a Revoluției ruse*. (2) Vechiul realism al secolului al XIX-lea este dus mai departe – spune Georg Lukacs (3) – depășind pozițiile unor Fielding și Defoe, Balzac sau Stendhal, sau chiar ale unor Zola sau Flaubert. Este de apreciat, spune Georg Lukacs, *sinceritatea fără teamă de consecințe în dezvăluirea și exprimarea a tot ce vede scriitorul în societate*, căci prin aceasta *umanismul lor burghezo-revoluționar începea să înțeleagă mai bine noul umanism al victorioasei revoluții socialiste*. (4)

Deosebirea stilistică hotărâtoare între realismul vechi (burghez) și cel nou (proletar) rezidă în problema înfățișării oamenilor, în concepția despre *tipic*. Vechiul realism concepea realismul sub forma care rezuma determinările esențiale ale unei tendințe sociale majore în stăruințe extrem-pătimașe ale unor personaje individuale și le aducea pe acestea în situații extreme, menite a face plauzibilă acea tendință socială în consecințele ei extreme, pe când marea realismului ruși ai acestei perioade se bazează pe aceea că au reușit să descopere și în această viață posibilitățile extreme a căror realizare să

desprindă personajele din mediocritatea statică și să le dea o *tipicitate reală, agitată, oglindind toate contradicțiile sociale*. (5) Înnoirea caracterului original epic al romanului, tratarea amănuntelor, căutarea contradicțiilor extreme, precum și noua formă și interesul acordat tematicii, sporirea mobilității caracteriale a personajelor, un *pathos* uman-moral al speranțelor de înnoire a lumii: iată prin ce se caracterizează acest realism nou. În ce privește arta epocii sale, Tolstoi se îndreaptă asupra artei moderne burgheze. Își pune întrebarea: *Pentru cine și de cine este făcută această artă?* Răspunsul său: *Pentru oamenii trândavi ai clasei conducătoare. Masele de milioane ale poporului muncitor nici măcar nu știu că există o asemenea artă, și chiar dacă ar avea cunoștința de ea, nu ar putea să se apropie afectiv de ea*. Prin aceasta, ea a încetat să mai fie a „întregului popor”, idee care provine – după afirmația lui Georg Lukacs – din *umanismul țărănesc-plebeian al esteticii tolstoiene*, iar prin aceasta Tolstoi a ridicat-o din nou pe *servitoarea lui Molière la rangul de judecătoare a artei*. (6)

În pofida faptului că Lenin îl socotește pe Tolstoi un artist incomparabil, de vocație universală, recunoaște subiectivitatea acestuia în fața modelelor sale, nobili și aristocrați, escamotându-le anumite defecte, chiar dacă se dovedește profund afectat de inegalitatea socială pe care o apăra aceștia. Mergând pe tradiția Marelui Realism al secolului al XIX-lea reprezentat de romanul francez (Stendhal, Zola, Balzac, Flaubert), a dat comentariilor sale un net ascuțit polemic, o nuanță de utopie și de anarhism care se regăsește și în atitudinile lui de viață, până la încercarea sortită eșecului de a aplica pe domeniul său de la Iasnaia Poliana principii care să atenueze starea de inegalitate cruntă care despărțea viața sa de mizeria celor mulți. Lenin a apreciat nu atât metodele lui Tolstoi, cât mai ales talentul său de a analiza stările sociale pe care încerca să le schimbe. Metodele lui Tolstoi – a decis Lenin – trebuiau să stea la baza artei și a culturii bolșevice, ca instrumente de propagandă. Revoluția trebuia să schimbe – în pofida convingerilor tolstoiene – societatea prin violență.

În cele din urmă, Lenin a găsit și artistul potrivit, prin opera sa, să furnizeze modelul de exemplaritate pentru artistul nou. Acesta se numea Maxim Gorky, pe care l-a investit cu rolul de exponent al metodei realismului socialist pe care voia să o propovăduiască. Spre deosebire de Tolstoi, Gorky avea o origine socială modestă și s-a apropiat din tinerețe de mișcarea social-democrată, acceptând, în cele din urmă, rolul cu care l-a investit Lenin. După Revoluția înfrântă din 1905, Gorky se auto-exilează pe insula Capri (Italia), unde rămâne până în 1909, fiind adesea vizitat de Lenin sau de alți revoluționari, devenind sfătuitorul acestora. Gorky era un exponent prețuit al revoluționarismului rus și, profitând de faptul că alesese să trăiască în vestul Europei, a legat relații strânse cu vechii social-democrați germani ca Auguste Babel, Kaustky, Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg, Franz Mehring etc., opera sa fiind apreciată de aceștia. De pildă, romanul său *Mama* a fost obiect de discuții în cadrul Congresului al V-lea al Partidului Social Democrat din Rusia ale cărui lucrări s-au desfășurat în exil, la Londra. Opera sa se înscrie pe



Trandafiri pentru Stalin (1949), Boris Vladimirski



linia tradițională a realismului, beneficiind de temperamentul romantic al autorului, de arguția stilului și de un *pathos* al revoltei, conferindu-i o dimensiune militantă. Pe de altă parte, simplitatea și rafinamentul accesibile ale stilului său l-au așezat printre caracterele umaniste cele mai admirate ale epocii.

După Revoluția bolșevică din anul 1917, Maxim Gorky este insistent chemat de Lenin să participe în Rusia la proiectul schimbărilor pe care le preconizau revoluționarii. Deși acceptă, revenind în Rusia, Gorky constată repede cu nemulțumire că ideile sale artistice nu se potrivesc cu schimbările catastrofice introduse de revoluționari prin „comunismul de război” și părăsește din nou țara. În cele din urmă, după moartea lui Lenin, se lasă sedus de propunerile pe care i le face Stalin, revine în Rusia și primește o reședință de lux, casa fostului milionar Riabușinski (devenită mai târziu Muzeul Gorky), acceptând cu satisfacție onorurile la care se preta regimul bolșevic. Între altele, devine un simbol al Revoluției ruse, cu numele său fiind botezat avionul Antonov 20 - una din primele realizări ale tinerei industrii aeronautice sovietice - prețuirea aceasta ostentativă mergând până într-acolo încât un asteroid, cel numerotat cu nr. 2768, să primească numele lui. În schimbul acestor onoruri, este nevoit să plătească această faimă, precum și noul confort social, prin acceptarea lagărelor de reabilitare prin muncă ale dușmanilor Revoluției, justificând astfel, prin propria sa atitudine, Gulagurile sovietice. Odată compromisul făcut, Gorky, devenind dezirabil, primește cea mai mare distincție culturală sovietică, *Ordinul Lenin*. Prezența sa în Rusia, după ce părăsise Italia fascistă, a fost socotită ca o mare victorie ideologică a comunismului bolșevic și a fost exploataată ca atare de către Stalin, a cărui prețuire ostentativă a mers până la a purta pe propriii umeri sicriul scriitorului care a murit în anul 1936.

După moartea acestuia, eliberați de autoritatea morală complezentă a lui Gorky, autoritățile comuniste declanșează teroarea politică și ideologică. Fadeev, un „aparatic”, este ales

președintele scriitorilor, dar iluzia de autonomie care subzistase două decenii se năruie precipitat. „Tovarășii de drum” dispar unul câte unul, Gulagurile și execuțiile politice iau locul disputelor calme, polemicilor culturale. Stalin declanșează coșmarul sângeros al terorii. Între reclusiune și excludere, emigrație și execuție nu este decât un pas, de cele mai multe ori înfăptuit. „Acmeismul” (simbolismul) este înfierat cu toată vigoarea ca fiind *fuga din fața realității neplăcute; refugiul pe înălțimile diafane sau în cețurile misticismului religios; emoțiile intime și josnicile explorări nesănătoase ale sufletelor mărunte*. (7) Aceste regretabile producții trebuie înlocuite prin opere din care să emane *caracterul esențial al normelor tradiționale ale realismului socialist, prin încărcătura de idei, conținutul ideologic explicit* artistul trebuind să devină un *inginer al sufletelor* - conform metaforei staliniste, Stalin devenind, el însuși, critic de artă. Acestor principii jdanoviene li se alătură „spiritul de partid”, care subordonează artistul literaturii de partid, amintind de revoluția poziție leninistă din anul 1905, când Lenin vorbea despre *organizarea Partidului și Literatura de partid*, care includea și cultura.

Acest nou puseu totalitar se amplifică după anul 1946 când Jdanov, în rezoluția Congresului și în cuvântarea sa din 14 august, vorbește despre *influențele occidentale*, despre nevoia de *ameliorare a mesajului artei*, despre *lingușeala în fața Occidentului*, despre *cosmopolitism* și despre exemplul intransigenței revoluționare care trebuie urmat și de către celelalte țări surori care alcătuiau *lagărul socialist*. În artele plastice, tendința de a reveni la mesajul de tip literar (ideologic) practicat altădată de pictorii „peredvișnici” (ambulanti) se amplifică după anii 1934. Portretul, scena istorică, compozițiile dramatice, militante și însuflețitoare sunt realizate într-o tehnică tradițională, cantonată adesea în limitele academismului. Personajele care populează pânzele sunt muncitorii, țărani, oamenii politici, mulțimile surprinse asistând la ceremonii publice, oficiale, din oglinda lucrării fiind alungați vechii mecenai, susținători ai artei de odinioară, regii și împăra-

ții, aristocrații, conducătorii de oști, prelații. Tematica „de partid” devine unica opțiune culturală, criteriul formal predominant fiind „asemănarea fotografică” și „expresivitatea dramatică” urmărite în „dezvoltarea lor revoluționară”. Astfel se definește noțiunea de „realism” în opoziție cu „constructivismul” modern care obturează „inteligibilitatea publicului”, împiedică „accesibilitatea maselor”, pe cale de a se impune în primii ani după Revoluție, în climatul instabil politic, confuz ideologic, cultivat de artiști inovatori de origine semită. Locul acestora este luat treptat de pictori ruși de sorginte modestă, proveniți din mediile populare. De altfel, Andrei Jdanov ridică inspirația din muzica populară rusă la rangul de criteriu al valorii artistice. Modelele artei clasice sunt înlocuite de „noutatea” noii orânduiri, imaginile pline de grandoare exprimă o viziune eroică, prometeică asupra Revoluției, comunismul câștigă o viziune escatologică, o vocație universală, conceptul Eroului (Stalin) alcătuind nucleul central al inspirației artistice. Stilul stalinist devine dominant și prin intruducerea practicii de a stimula astfel de creații prin instituirea unor premii de mare valoare, cum au fost *Premiile Lenin*, acordate începând cu anul 1941 de către juriul „de specialiști” artiști, a căror opțiune artistică trebuia contrasemnata de Stalin. Astfel, din cele 18 premii anuale de care se bucura arta plastică, multe dintre ele erau acordate la sugestia celui mai mare „specialist”, care nu putea fi contrazis - adică Stalin. Printre acești artiști, „stimulați” să practice realismul socialist, se rătăcesc și alți artiști europeni, dar majoritatea, după o scurtă derută, cum a fost cazul lui Picasso, revin la vechea lor profesiune de credință.

Din păcate, această cale a libertății era accesibilă doar acelor artiști care trăiau în vestul Europei, pentru că arta țărilor socialiste a fost invadată de modelul sovietic impus cu forța tancurilor dar și la masa tratatelor de pace cu toate mijloacele propagandei de partid, cei care nu se supuneau fiind efectiv excluși de la manifestările oficiale ale artei subordonate statului comunist.

Note:

1. Georg Lukacs, *Specificul literaturii și al esteticului*, ediție românească îngrijită de Nicolae Tertulian, ELU, București, 1969
2. Georg Lukacs, *op.cit.*, pag. 59
3. Georg Lukacs, *op.cit.*, pag. 62
4. Georg Lukacs, *op.cit.*, pag. 71 și 73
5. Georg Lukacs, *op.cit.*, pag. 104
6. Georg Lukacs, *op.cit.*, pag. 130 și 135
7. Michel Aucouturier, *Realismul socialist*, Editura Dacia, Cluj, 2001, pag. 80

(continuare în numărul viitor)



„Lenin la muncă voluntară în Kremlin”, V. Ivanov

interviu

„Românii au uitat să râdă”

de vorbă cu Sorin Dan, directorul Festivalului Comedy Cluj

Între 10-18 octombrie 2009 la Cluj s-a desfășurat prima ediție a Festivalului Internațional de Film Comedy Cluj. Festivalul a luat ființă la inițiativa omului de afaceri clujean „convertit” la managementul cultural Sorin Dan, care a fost și directorul Festivalului. Producătorul și distribuitorul de film Vladimir Marin a fost director artistic și selecționar. Comedy Cluj a fost organizat pe șase secțiuni: Competiție, Comedii Comedy, Focus Ungaria, Panorama Cinematografiei Franceze, Retro România și Medalion Jacques Tati, oferind spre vizionare aproape 100 de filme (lungmetraj, scurtmetraj, ficțiune, documentar, desene animate), care au rulat în cele trei cinematografe tradiționale, „clasice” ale Clujului: Republica, Arta și Victoria, precum și în Sala Mare a Casei de Cultură a Studenților transformată pentru nouă zile în cinematograful. Amănunte despre proiectele domnului Sorin Dan și ale Fundației Europene pentru Cultură Urbană, al cărei președinte este, în interviul care urmează.

- Domnule Sorin Dan, până de curând lumea v-a știut ca pe un om de afaceri de succes al Clujului. În toamna lui 2009 ați surprins „publicul larg” ca inițiator și organizator al primei ediții a Festivalului Internațional de Film Comedy Cluj. Cum v-a venit ideea acestui festival și mai ales care a fost motivația: un gest de orgoliu, consecința unei pasiuni?

- Vine un moment când simți că trebuie să faci mai mult pentru societate. Mi-am propus ca de acum încolo să mă retrag încet din lumea afacerilor și să mă dedic diverselor activități civice. Sunt președintele Fundației Europene Pentru Cultură Urbană, care își propune prin diverse manifestări să îmbunătățească viața urbană pe care o ducem. Comedy Cluj face parte din manifestările dedicate culturii de divertisment. Anul acesta va fi a doua ediție. Dar, tot anul acesta va debuta un alt festival - Planet Report, un festival de mediu care îmbină partea de divertisment cu partea educativă.

- După Festivalul Internațional de Film Transilvania (TIFF), ajuns în 2009 la a opta ediție, nu vi s-a părut riscant să organizați încă un festival de film în Cluj?

- Așa cum v-am spus, preocuparea mea este legată de ridicarea gradului de cultură urbană. Aceasta prezintă foarte multe fațete. TIFF-ul este doar una dintre ele.

- Când am aflat de Comedy Cluj, am fost în primul rând curios dar și puțin suspicios. Din ferice, la sfârșitul celor nouă zile de festival spectatorul și criticul au jubilat deopotrivă: o competiție strânsă, echilibrată; secțiuni paralele de ținută; un extraordinar Medalionul Jacques Tati - per ansam-

blu o foarte bună selecție. Nu a ieșit la suprafață nimic din stângăciile începutului, ale unei prime ediții. Așa s-au văzut lucrurile și din interior, din punctul de vedere al organizatorilor?

- Am avut o echipă, niște tineri extrem de dedicați, și am reușit să le transmit câte ceva din experiența mea managerială care a rodit foarte bine pe un sol mustind de entuziasm.

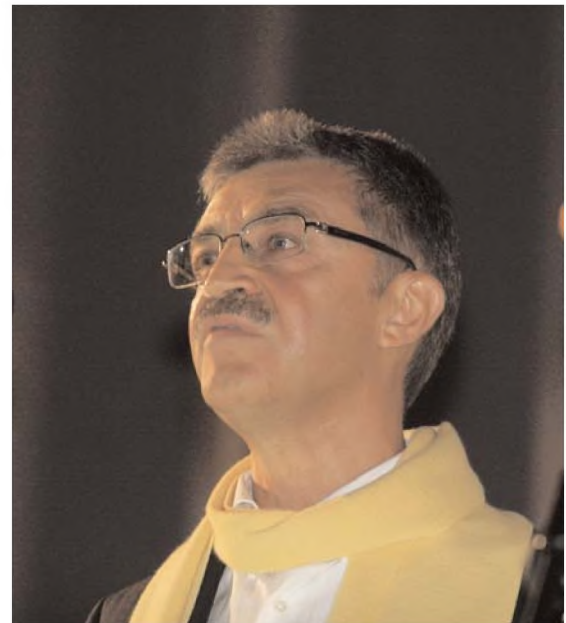
- Competiția nu a inclus niciun film românesc. Nu că ne-ar da comedii afară din casă, dar, întâmplător sau nu, în ultima vreme s-au realizat câteva pelicule încadrabile genului: Nunta mută (Horațiu Mălăele), Amintiri din Epoca de Aur (Cristian Mungiu & Co.), Cea mai fericită față din lume (Radu Jude), Bahrtalo! / Noroc bun! al clujenului Robert Lakatos...

- Toate aceste filme au fost prezentate deja la TIFF iar noi dorim să prezentăm în general filme care să fie noi pentru public. A existat totuși un film românesc, Nuntă în Basarabia al lui Napoleon Helmis, prezentat într-o proiecție specială, filmul nefiind total terminat. Va putea fi văzut în premieră în varianta completă în competiția de anul acesta.

- Mărturisești, după încheierea Festivalului, că ați trecut în spatele camerei de filmat, în calitate de autor de film, de regizor. Vă rog să detaliați!

- Am în producție un film de scurt metraj și lucrez la scenariul unui lung metraj. Mai multe când vor fi terminate.

- Cum vedeți Comedy Cluj peste câțiva ani? Care este „perioada de grație” pe care v-o acordați pentru ca Festivalul să devină rentabil financiar?



Sorin Dan

Bănuiesc că nu poate fi organizat la infinit din sponsorizări, subvenții ș.a.m.d....

- Festivalurile sunt organizate din sponsorizări. Este adevărat că la prima ediție nu am reușit să strângem sponsorizări care să acopere costurile de organizare și am ieșit cu un deficit de circa 150.000 Ron. Sper ca începând cu ediția din acest an să reușim să acoperim bugetul propus urmând ca în următorii ani să reușim să mărim bugetul. Cu cât bugetul este mai mare cu atât putem oferi mai multe publicului, nu se pune problema de profit.

- Sloganul acestei prime ediții a Comedy Cluj a fost „Ce-ar fi viața fără râs?”. Ce-ar fi pentru dumneavoastră viața fără râs?

- Din păcate cred că în momentele actuale românii au uitat să râdă și să fie destinși. Societatea românească de astăzi este în așa fel construită încât domină conflictul, grobianismul, prostul gust, falsele valori. Fundația Europeană Pentru Cultură Urbană pe care o conduc își propune să facă ceva pentru a îndrepta lucrurile iar comedia și râsul fac parte din plan.

- Vă mulțumesc!

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap



flash meridian

O poveste cu negri emancipați

Virgil Stanciu

Apariția în limba română a thrillerului *Ghost*, scris de Robert Harris (*Athangelsk*, *Enigma*, *Pompei*, *Imperium*) și tradus cu titlul *Marioneta* pentru Editura Allfa de Mircea Ștefancu, precum și izbutita ecranizare realizată de controversatul Roman Polanski și premiată la recentul festival de la Berlin ne dau prilejul să abordăm subiectul „scriitorului din umbră”, personaj misterios cu identitatea de cele mai multe ori nedeclatină care își asumă diverse sarcini pe parcursul editării unei opere literare pe care n-o va semna: de la documentarea minuțioasă pusă la dispoziția autorului, la stilizarea sau corectarea gramaticii și ortografiei (lucruri ce cad, în mod normal, în sarcina redactorului de carte) și până, în extremis, la creația propriu zisă, pentru care se mulțumește să fie remunerat pecuniar, lăsând titularului gloria. Literatura universală abundă în exemple de ceea ce în românește se numește mult mai frust (și mai plastic) „scriere cu negri”. Aceasta, nefiind recunoscută oficial de niciuna dintre părțile contractante, este de obicei trecută sub tăcere, dar uneori izbucnește câte un scandal înviorător, amintind că în imperiul creației literare nu totul se rezumă la efort nobil (99%) combinat cu inspirație (1%), ci de multe ori se petrec și lucruri inavuabile, dubioase din punct de vedere moral, întrucât este, totuși, vorba de o formă de exploatare a omului de către om, sau de însușire frauduloasă a proprietății intelectuale. De la plagiatul de diferite calibre până la însușirea manuscriselor altei persoane și publicarea lor sub semnătură proprie (s-au scris pe această temă și nenumărate romane polițiste, în al căror final, de cele mai multe ori, autorul real se scoală, la propriu sau la figurat, din mormânt pentru a-l strânge de gât pe profitor, dar cel mai cunoscut caz - încă neelucidat - este al romanului lui Mihail Șolohov, pe *Donul liniștit*) până la angajarea fățișă de cercetători sau stilizatori, scrisul „cu negri” reprezintă o zonă fascinantă de lumină-umbră din culisele literaturii. Scriitorii au recurs la „negri” fiind presați de necesitatea de a preda la intervale regulate episoade de romane revistelor care le publicau pe baza unui contract ferm, excedați de muncă, incapacitați de boală. În mod regulat își angajează condeieri politicieni - două cărți de J. F. Kennedy au fost scrise de negri, o autobiografie a lui Ronald Reagan, iar „negrul” lui Hillary Clinton a primit 5000.000 de dolari pentru memoriile pentru care fosta primă doamnă a încasat un avans

de 8 milioane. Uneori ni se relevă și vectorul opus al procesului: editori sau persoane fizice au tot interesul să mențină pe piață numele autorului decedat sau al personajului creat de acesta și atunci Michel Verne termină romanele nefinisate de tatăl său, Kingsley Amis sau John Gardner prelungesc existența lui James Bond după decesul lui Ian Fleming (britanicii având totuși grijă să menționeze cu litere mici numele noului izvoditor de basme moderne), cutare publică un *sequel* al câte unui roman celebru, ca *Pe aripile vântului* sau *De veghe în lanul de secară*. „Negrii” sunt folosiți cu precădere de „persoanele publice” neînregistrate cu har scriitoricesc (politicieni, personalități militare, staruri de cinema, felurite vedete și dive, prezentatoarele TV) care de obicei nu suflă o vorbă că ar fi fost ajutați/tate de cineva să devină scriitori/scriitoare.

Fenomenul „scriitorului din umbră” prezintă și o interesantă problemă psihologică: memoriile fiind redactate la persoana întâi, multe persoane angajate în acest joc vorbesc despre dificultatea de a intra în pielea altei persoane, despre insolitul situației de „*je est un autre*”. Dar, cum ne-ar asigura David Lodge, deseori romancierul este obligat să renunțe la personalitatea sa și să mimeze o altă personalitate, dacă nu s-o invadează de-a dreptul, până în cele mai intime colțșoare ale sale.

Romanul menționat la începutul acestui articol este construit în jurul unui astfel de caz: naratorul niciodată numit al poveștii este chemat să fie scriitorul din umbră („marioneta”) unui fost prim ministru al Marii Britanii, Adam Lang (în care recenzenții s-au grăbit să-l vadă pe Tony Blair), după ce primul „negru” al acestuia, Mike McAra, a decedat în condiții suspecte. Pricipalul izvoditor de intrigi captivante, Robert Harris dă pe neașteptate romanului o turnură de thriller politic, în așa fel încât cititorului îi sunt dezvăluite, cu o brutalitate vecină cu cinismul, mașinațiunile, târgurile murdare și matrapazlăcurile de pe „coridoarele puterii”. Rolul „negrului” în acest roman este, parțial cel puțin, acela de iscoadă strecurată în teritoriul inamic - prin intermediul lui devin publice multe dintre faptele condamnabile săvârșite de liderii lumii la adăpostul imunității conferite de funcțiile lor. Filmul lui Polanski bazat pe această carte (cu Robert Harris colaborator la scrierea scenariului), beneficiind de o distribuție răsunătoare (Pierce Brosnan, Ewan McGregor, Kim Cattrall, Olivia Williams), este o „perlă neagră” hitchcoc-

kiană, superb din punct de vedere vizual și cu o desfășurare irezistibilă a acțiunii.

E greu de spus dacă acest roman sau ecranizarea lui i-au inspirat pe Jérôme Dupouis și Delphine Peras să publice în *L'Express* un eseu cu acest subiect, „Negrii se emancipează”. De data asta este vorba de faptul că mulți cântăreți, fotbaliști sau politicieni sunt gata să recunoască, fie și numai cu jumătate de gură, contribuția scriitorilor din umbră, al căror nume ajunge să fie tipărit pe coperta a patra sau cu litere mici chiar pe pagina de titlu. „Cu o întârziere de un secol și jumătate”, scriu cei doi autori, „acești ‚emancipați’ au dobândit ceea ce Auguste Maquet, celebrul ‚negru’ al lui Dumas n-a putut obține nici în urma unui proces răsunător.” Într-o epocă a transparenței, e imposibil să-l mai convingi pe scriitor că un solist sau o infirmieră poate scrie o carte neajutat de nimeni. „Negrul” literar a devenit „mulatru”. „Winston Churchill”, scriu cei doi jurnaliști francezi, „a primit Premiul Nobel pentru literatură pentru niște memorii scrise de un colectiv de istorici.” Jacques Chirac a întrerupt tradiția, solicitând personal ca precizarea *Cu colaborarea lui Jean-Luc Barré* să apară pe pagina de titlu a primului volum al memoriilor sale, *Chaque pas doit être un but* (Fiecare pas trebuie să aibă un scop, succes de librărie în Franța, unde s-a vândut în 3000.000 de exemplare). Cât despre „mulatru” Jean-Luc Barré (care a îngrijit și memoriile lui De Gaulle), acesta a declarat ziaristilor: „Cu trecerea lunilor, o relație de complicitate și amicitie s-a instaurat între noi. Am lucrat realmente la patru mâini”. Alți „mulatri” menționați în articol sunt Jean-Francois Kervéan, care a scris memoriile starletei Loana, Bernard Fillaire, colaborator la cartea unui fotbalist negru, Lionel Duroy, co-autor al cărții lui Sylvie Vartan și a împărătesei Farah Pahlavi. „Scriitorii din umbră” beneficiază acum și de contracte legale cu casele de editură, primind de regulă onorarii care se ridică până la o treime din cât încasează autorul, dar fără procente din vânzări.

Există, pare-se, și un ghid al „negrilor” literari, cartea *Ghostwriting* de Andrew Crofts, din care Robert Harris extrage motto-uri pentru capitolele romanului *Marioneta*. Dacă n-o fi și asta un strigoi.

Regizorul, ilustratorul, arhitectul și creatorul de universuri

(Urmare din pagina 36)

scriitorul le-a dat suficiente date ca să se poată „prinde” la timp... Apoi sunt cei care în atentatul de la Sarajevo văd o nuntă tragică, în care amantul miresei se răzbuună pe mire fiindcă i-a furat-o! Există și aici o sărbătoare a cititului... a comuniunii cu „mesajul”... Pentru toți aceștia Scriitorul pregătește în curte, încins cu un șorț colorat, „minuturi”: fleici în sânge și mititei...

Iar ilustratorul își convoacă toate nudurile de la magazie... E un efort o mobilizare generală care merită... fiindcă în final iese învingător... cititorul!

Dar seara?... Ei bine, seara sosește Tragedia... Atunci când Scriitorul și Pictorul cad osteniți peste pana de scris și peste paleta cu culori... Atunci când oboseala ne răzbate... vine și Îndoiala... Sunt sute de mii, milioane, cei care nu vor citi niciodată această poveste și nu vor vedea imaginile ei... Sunt cei care, ocupați cu numărul banilor, cu discoteca, cu politica și cu fotbalul... nu mai au timp de lectură... Sunt cei care au plecat cât mai departe de Bokia... Prin friguroasa Canadă, prin îndepărtata Americă... (Apropo: „- Mamăă! Mai e mult până în America?” „-Taci și înoată!”) ... Prin țara lui Hamlet sau cea a lui Kunta Kinte...

Acum, în încheiere, vreau să spun că am scris drept și oblic, am scris de sus în jos și de la stînga la dreapta, dar nu am lămurit cine este Bokia...

Bokia este o țară superbă pe care, dacă ar fi cunoscut-o părintele lui Gulliver, ar fi scris personal despre ea și despre bravii ei locuitori... Michelangelo ar fi pictat-o pe pereții capelei Sixtine... iar Wagner ar fi compus *Bokiria!*... Cel ce vrea să se convingă, să citească. Să privească.

Știință și violoncel

O moștenire prodigioasă

Mircea Oprîță

Nu tot ce conțin genele este important pentru stabilirea unei descendențe genealogice. Unele părți ale lor sunt mai expuse mutațiilor decât altele, iar studiul nostru specializat are tot interesul de a le căuta și urmări, ca pe un fir călăuzitor, pe acestea din urmă. Informațiile transmise astfel au șansa de a rămâne aproape neschimbate de-a lungul generațiilor, dirijând cercetarea spre un strămoș comun. Când ne interesează linia maternă, are valoare așa-numitul DNA mitocondrial, unde se produc doar mutații minore și pe care îl deținem cu toții. Pentru linia paternă se studiază cromozomul Y din acidul dezoxiribonucleic, existent doar la bărbați și, la fel, rezistent la presiunea mutațiilor.

Rezultatele individuale din asemenea teste se acumulează în baze de date ample, precum Proiectul de Cercetare Genealogică Moleculară, derulat prin Fundația și laboratoarele genomice Sorensen din Statele Unite. James LeVoy Sorensen, întemeietorul companiilor care îi poartă numele, n-a fost chiar un savant în sensul atribuit în mod curent acestui cuvânt, ci mai degrabă un reușit om de afaceri (cel mai bogat din statul Utah, spun biografii săi), cu dovedite vederi filantropice. A fost și un inspirat inventator, dovadă că lipsa studiilor universitare nu l-a împiedicat să realizeze vreo 60 de patente personale, dintre care unele în domeniul tehnologiei medicale. În cercetarea genomică moleculară, Sorensen s-a bazat pe inteligența și pricepera profesională a lui Scott Ray Woodward, microbiolog și cadru didactic universitar, specializat în genealogia genetică. Înainte de a se ocupa de descendența genetică a contemporanilor noștri, acesta s-a exersat în studiul genetic al mumiilor egiptene, al sularilor de la Marea Moartă, și chiar în descifrarea ADN-ului unor dinozauri fosili.

Teste genealogice asupra ADN-ului uman au efectuat și rușii, pe teritoriul fostei Uniuni Sovietice, în Mongolia și în câteva țări din Orientul Mijlociu. Studiind cromozomul Y, care trece neschimbat de la tată la fiu, ei au avut surpriza să descopere că un asemenea cromozom, cu caracteristici bine definite,

s-a răspândit pe o arie geografică largă, în populațiile reprezentate de tunguși, kazahi, kalmici, iukaghiri, koriaci, udegei, buriati, tuvini, iakuți, ciukci, în cele altaice, dar și la uzbeki, uiguri, tadjici. Densitatea maximă a celor cu cromozomul pomenit apare la mongoli și la neamurile incluse odinioară în imperiul lui Gengis Han, iar cu o frecvență mai slabă, până la dispariție, în zonele de la periferia acestei formațiuni politice despre care ne vorbește astăzi istoria.

Lată, însă, că ne vorbește și genealogia, obligându-ne să ținem cont de cei 16 milioane de indivizi umani care au, în prezent, un cromozom Y aproape identic. Asta presupune o linie genealogică directă, pornită dintr-un strămoș comun, cu sute de ani în urmă, și ramificată spornic pe parcursul a zeci de generații. Evident, ramurile trebuie să fie mult mai numeroase decât ceea ce se constată acum, între descendenții acestui înaintaș de tip „taur comunal” fiind și femei. Dar, cum spuneam, urmele genealogice ale unui bărbat se pierd pe linia feminină, din lipsă de cromozomi Y, și pot fi probate doar prin purtătorii genetici ai acestei dovezi precise, persoane de sex masculin. Poate că nu e tocmai dificil să ți-l imaginezi pe responsabilul „istoric” al unei asemenea invazii de descendenți proprii în realitatea noastră de azi. Argumentul cel mai credibil s-a găsit la singura populație din categoria celor de mai sus aflată în afara vechiului Imperiu Mongol: hazarii din Pakistan. Aceștia au o lungă tradiție orală privitoare la descendența neamului lor din Gengis Han. Ceea ce e chiar plauzibil.

Din păcate, mormântul marelui războinic din secolul al XIII-lea s-a pierdut. Prin urmare, n-avem încă șansa, și poate că n-o vom avea niciodată, să extragem din oasele hanului o probă de ADN, care ar da un răspuns categoric presupunerilor de azi. Dar prestigiul lui e colosal în lumea asiatică. Nu e de mirare că numeroșii mongoli care poartă amprenta genetică a strămoșului comun se consideră cu mândrie descendenții lui direcți.

Cercetătorii găsesc în acest studiu de caz o

dovadă exemplară pentru felul cum faptele politice și culturale pot juca un rol major în tiparele evoluției genetice și în diversitatea populațiilor umane. Imperiul Mongol se întindea de la Oceanul Pacific la Marea Caspică și a durat câteva sute de ani. Nici Gengis și nici războinicii săi n-au lăsat amintirea unor oameni clemenți; dimpotrivă, există exemple de măceluri totale săvârșite asupra învinșilor, inamicii supraviețuitori în diverse bătălii sângeroase. Pe de altă parte, civilizația locului, a timpului de care vorbim instituționaliza haremul și concubinajul. Studiile genetice pun astăzi în lumină un adevăr istoric ce sună aproape ca o anecdotă, și anume, că Gengis Han, după ce și-a clădit cel mai vast imperiu din istorie, s-a dedicat cu mult elan populării lui. N-a participat doar el la revărsarea de cromozomi Y specifici în trofeele de sex femeiesc înhățate din orașele cucerite, ci și fiii, apoi nepoții lui, cu toții descinși din același ADN. Despre unul dintre fiii hanului, Tushi, se spune că a avut 40 de progeneruri proprii (și e de presupus că nu intrau la număr decât băieții), iar captivile cele mai frumoase îi reveneau întotdeauna, fără discuție. Un nepot, Kubilai Han, întemeietorul dinastiei Yuan din China, avea 22 de fii legitimi și există mărturii cronicești că în fiecare an își introducea 30 de virgine proaspete în harem.

Cu asemenea amanți atotputernici și neostoți, nu e de mirare că descendența de 1000 de ani a lui Gengis era asigurată și se răspândea în progresie geometrică. Pe lângă gengisizii înghițiți de anonimat, mai multe dinastii asiatice (Yuan în China, Ilkanizii din Persia, Jochizii din Hoarda de Aur, Șai-banizii din Siberia și Astrahanizii din Asia Centrală) au purtat genele măritului han. Ca o curiozitate de interes național: Basarabii, întemeietori ai Valahiei, au fost suspectați de genealogiști de a fi coborât fie dintr-un boier bulgar, Tihomir, fie dintr-un Toq-Timur, fiu sau nepot al lui Batu Han, acesta din urmă fiu al lui Jochi. Chiar și despre Elisabeta a II-a a Angliei s-a susținut că avea sânge de han mongol în venele ei. Ca să se clarifice lucrurile, genealogia moleculară ar mai avea multe de rezolvat.

info UAD

Alexandru Bunescu.

“15162,67 km” la Galeria Casa Matei

Gabriela Rostaș

În perioada 18 - 28 februarie 2010 iubitorii de artă pot vizita expoziția “15162,67 km” aparținând tânărului Alexandru Bunescu, student în anul III la secția grafică din cadrul UAD Cluj-Napoca, expoziție deschisă în sălile Galeriei Casa Matei din cadrul instituției clujene de învățământ superior artistic.

În încercarea de a veni în întâmpinarea nevoii studenților săi de promovare și expunere, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca le pune acestora la dispoziție o serie de spații și evenimente care să dea vizibilitate și recunoaștere talentului și profesionalismului tinerilor artiști. Sunt deja binecunoscute evenimentele precum Academia de Toamnă „Europa Artium” sau Expoziția absolvenților organizată în cadrul Expo Transilvania, manifestări care sunt tot atâtea rampe de lansare pentru studenții

UAD atât prin intermediul unor expoziții de grup, cât și prin intermediul unor expoziții personale, pentru mulți dintre ei premiere în cariera lor artistică.

Acestor evenimente li se alătură și Galeria Casa Matei, deschisă studenților care doresc să își organizeze o expoziție personală și a căror creativitate și autenticitate se reflectă în proiecte de interes pentru publicul larg iubitor de artă. Este și cazul tânărului Alexandru Bunescu, student în anul III grafică la UAD Cluj-Napoca, care propune o călătorie de „15162,67 km” prin intermediul a 16 lucrări realizate în pastel și acrilic pe pânză, respectiv hârtie și care se constituie în nucleul de bază al proiectului de licență intitulat “Prințesa”. Aceasta este, de fapt, un ciclu de desene în pastel pe pânză reprezentând o locomotivă în mărime naturală, în fapt o metafo-

ră a perioadei de studii văzută ca fiind o călătorie ce acumulează un anumit număr de kilometri, respectiv toate parcursurile artistice, experiențiale și de viață pe care tânărul artist le-a realizat până în prezent și care ar însuma... 15162,67 km (însuși titlul actualii expoziții de la Galeria Casa Matei).

Revenind acum la expoziția în sine, lucrările care o compun au fost realizate atât la Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca, cât și la Academia de Artă din Wrocław, pe perioada bursei Erasmus de care tânărul artist a beneficiat anul trecut. Alexandru Bunescu și-a propus ca desenele sale să „supraviețuiască” în orice dimensiune, în orice tehnică (tipar înalt, mezzotinta, lito sau cologravură) și pe orice suport (hârtie sau pânză).

Expoziția cu titlul „15162,67 km” se caracterizează prin sinceritatea demersului artistic și printr-o serie de motivații din rândul cărora cea mai puternică este familia, susținătorul principal al lui Alexandru Bunescu, creațiile reprezentând în același timp și frânturi ale memoriei afective ale tânărului artist.

zapp media

Glorie mediatică

Adrian Țion

Din conul de umbră al disputelor virtuale, puse pe seama unor îndeletniciri fără miză, bloggerii arțăgoși au prins aripi de vultur, arătându-și ghiarele periculoase în plină lumină. Nu numai ghiarele, ci și ciocurile gata să spintece orice victimă apărută la orizontul confruntărilor de idei. Bătălia pentru a fi *online* e acerbă. Supremația pe cerul mediei se câștigă de cele mai multe ori prin atacuri de o virulență ieșită din comun. Locul acestora s-a extins. De pe bloguri, în emisiuni televizate, din paginile *online* ale publicațiilor, înapoi pe bloguri. Hrană la acești vulturi pitici cad de obicei jurnaliștii și politicienii prezenți pe prima pagină a ziarelor sau pe canalele tv ce promovează vorbăria nesfârșită. Sub protecția unui nickname poznaș sau chiar în lipsa lui, atacatorul de profesie își revarsă mânia (justificată sau nu) în invective ce nu mai țin de dialog urban, ci de patologic. Patima războirii cu oricine, pe orice subiect face adesea casă bună cu ortografierea defectuoasă. Până acum, aceste intervenții erau în mare parte ignorate: simple voci din mulțime.

Dar iată că Mircea Badea s-a simțit profund vexat de insultele grosolane ale unui *outsider* perseverent care semna Zoso pe pagina *online* a ziarului *Gândul*, numindu-l pe parodistul ce s-a vârat de bunăvoie în gura presei un umil „șpagatist”, o unealtă a „mogulului Felix”. Rățoiala dintre un

„șpagatist” charismatic și un „bloggerist” de duzină, „cu fața călcată de tren” (caracterizarea lui Mircea Badea) nu are relevanță în sine, deși s-a făcut mult caz în presă. Lupta trebuia mutată în spatele arenei și atunci puțini ar fi știut de „blogul unui cretin”.

Ziarul vizat *Gândul*, amenințat că nu va mai fi citat în emisiunea de maxim rating a lui Badea, s-a conformat, scoțând din pagină, în câteva ore de la avertizare, linkul către zoso.ro. Badea a triumfat, dar în ciuda aparențelor, nu el este adevăratul câștigător. Ce înseamnă asta?

Se vede că cei de la *Gândul* fac temenele în fața lui Mircea Badea, după ce faimosul CTP-ist al *Gândului* a lansat invitația cititorilor să scrie pe site-ul ziarului ce doresc. Tot el sublinia, cu ocazia aceleiași invitații, că „site-ul *Gândul* e cu adevărat liber”. Constatăm că e liber să elimine comentariile neavantajoase. Postările acide sunt permise doar atunci când nu dăunează. E regretabil că o publicație respectată, serioasă, cum este *Gândul*, cedează în fața sumbrei perspective de a nu fi băgată în seamă de un jurnalist care, oricum, își bate joc de mai toată presa românească. Înțelegem de ce a acționat așa *Gândul* numai dacă urmărim *gândul* celui deschis spre luările de cuvânt și atitudinile de impact din mediul virtual. Cea mai însemnată observație făcută de CTP-ul mereu în acțiune se referă la recunoașterea impor-

tanței prezenței ziarului în format electronic, pentru că acolo „cuvintele au greutate”. Pe hârtie nu?

Convertirea „omului de hârtie și pix” anunță o nouă perspectivă asupra drumului deschis de multă vreme spre specia numită a „jurnalismului de pixeli”. Incidentul dintre Badea și Zoso vine doar să confirme bănuiala celor susținute *pro domo* de Cristian Tudor Popescu. Devine din ce în ce mai evident că bloggerii curajoși, cu spirit polemic (toți au) și talent (mai puțin) câștigă teren mediatic, se impun ca voci importante, de cele mai multe ori contestate, e drept, dar avem nevoie și de așa ceva. Badea Cristoiu era atent la aprecierile lor necenzurate, greșit ortografiate, dar tunătoare, cu multă vreme înainte. Aceste păreri liber exprimate, turnate în formă brută, au fost luate în seamă adesea și de politicieni. Unii bloggeri au fost consultați în cadrul alegerilor din PNL, alții îmbogățesc blogosfera cu polemici savuroase. O concluzie la cele întâmplare s-ar impune de la sine, dar n-am s-o exprim de teamă să nu stârnesc spiritele excesiv conservatoare. Și totuși, o sugestie. După ce a intrat în gura lui Badea, Zoso cel îndrăzneț și ascuțit la limbă a obținut o creștere semnificativă a traficului ieșind din anonim. Asta e limpede. Uneori, răul făcut bine înseamnă. Bine pentru el sau pentru noi?

portrete ritmate

Poetul, ca un duhovnic...

Radu Țuculescu

Ioan Pinte este, în peisajul nostru literar actual, o apariție aproape candidă. Chipul său este constant senin, cu un zîmbet blînd pe buze, emanînd înțelegere și îngăduință, cu ochi limpezi, albaștri, lipsiți de prefăcătorie, cu fruntea înaltă, brăzdată de nori albi, vaporosi, ca niște aripi de înger. Și chiar dacă Ioan Pinte nu ar fi ajuns preot, la fel ar fi arătat, căci aceasta îi este firea, una deschisă, care pricepe și acceptă dar și disecă, atent, realitatea vizibilă și invizibilă a muritorilor și a nevăzutelelor spirite ce ne înconjoară. O siluetă subțire cu degete fine, lungi ca de pianist, un profil de-o delicată fermitate. Un profil de poet, căci preotul Ioan Pinte este poet, unul care reușește să se detașeze, inteligent, de meseria sa atunci cînd practică cealaltă meserie. Căci dacă ai norocul să fii un înger de rang superior, poți auzi voci-le poezilor cum se înalță la cer deasupra cimitirului și cum „se nasc poemele trase cu forcepsul, precum copiii care nu vor să vină...” Dar poezii în carne și oase zac pe terase, în fața unei beri sau a unui coniac și privesc atenți în jur, descoperind cum realitatea se strecoară, uneori, abil printre picioarele pietonilor, precum un pekinez. Nefiind un habotnic (ba, dimpotrivă), Ioan Pinte are curajul (și ingeniozitatea) să poetizeze astfel: „...au ei poezii o tehnică anume/ lingă ei dumnezeu se face mic/ mic de tot/ un omuleț acolo care se lasă dus de mîna/ și încîntat îi urmează ascultător/ pînă la marginile pămîntului/ privește și El uimit/ cum printr-o mișcare absolut surprinzătoare/ grație lor atinge perfecțiunea...” Nu cred că El se poate supăra pe o asemenea afirmație sin-

ceră și dreaptă. Ba, chiar poate fi încîntat că-l duc poezii cu ei de mîna, mai vede și el lumea, mai află despre necazurile și bucuriile oamenilor, mai le ascultă rugile căci altfel nu prea are timp... Noroc cu poezii!

Recentul volum semnat de Ioan Pinte se intitulează *Casa teslarului* (Editura Cartea Românească, 2009) și îl consider cel mai bun volum al său. Iată că nu a obosit poetul, din contră, se dovedește a fi în plină forță creatoare, dialogînd cînd cu cei din jur, cînd cu sine, cînd cu Cel de sus. Și cu îngerii pe care, uneori, îi descoperă căzuți în ceașca cu cafea neagră ori îi vede zburînd, chiar și fără aripi, „ținînd în gură scrișnind cartea cea mică...” Din cînd în cînd, ironia poetului își face simțită prezența, dar blînd, fără agresivitate. Cînd descoperă călugărițe schiind vajnic, îmbujorate și încîntate, făcînd slalom printre troiene, ca o supremă demonstrație de libertate, poetul își imaginează că în urma lor chiliile s-au făcut foarte mici și neînsemnate și s-au închis precum coliviile... Dintr-odată, călugărițele acelea cu personalitatea ștearsă „păreau păsări exotice/ femeie libere/ logodnice mirese adolescente/ mișcările lor aerobice/ salturile lor în aer/ aterizările lor grațioase și tandre/ schiul...” Apoi, cu mascat umor care pare să-l bucure ca pe un copil pus pe șotii, se întreabă: „... (dar Papa?! dar Papa?!...)”

Inspirația își face apariție în cele mai „prozai-ce” ori „laice” situații, de exemplu de cîte ori vecinul de bloc trage apa la baie, de cîte ori creierul

celorlalți înnoptează, luînd forma unei guri care aspiră lucrurile din jur ori a unui ac ascuțit căzut din cer (din care? se întreabă poetul...) infuzînd, deodată, prin piele plăcerea... Iar dacă muza se numește, citeodată, apollinaire, atunci se nasc versuri precum acestea: „...stau înlăuntrul acestui poem/ ca într-un cuptor încins stau/ spui că mă vezi/ cum înainte gol spre incinerare/ focul e fratele meu geamăn/ e înalt roșu sănătos/ și ma iubește cu gesturi tandre și foarte obscene...”

Iar în casa teslarului, normal, se lucrează în lemn, prin urmare și poetul își cioplește versurile în materia moale, aproape vie, a fibrelor, alături de Iosif dulgherul, de aceea ele prind ritm și rimă și parcă se cer a fi cîntate: „ea e deodată mică și înaltă/ și e deasupra tuturoi/ are țepi și e aspră și e catifelată/ gura e dulce și ochiul orb carnivor...” Alteori, versurile se ordonează astfel pentru a aminti de o rugăciune: „mama Ta Doamne, mama Ta bună/ cu mama mea s-a întîlnit. Ce oare/ au povestit în noapte la nicula?/ știi Doamne Tu și mama Floare...”

Lipsită de lamentări și false suspine, de tînguri zaharisite ori rugii plîngărețe, de expresii înfocate-n ambalaje dulcioase, poezia lui Ioan Pinte e solidă și gingașă, e dură și melancolică, e realistă și magică. Scriind, poetul devine propriul său duhovnic.

Poezia lui Ioan Pinte este o altfel de spovedanie: una deschisă, publică, pe care o dăruiește, cu generozitate, cititorilor.

structuri în mișcare

Take, Ianke și Cadîr, Manuscriptum și alte note de februarie

Ion Bogdan Lefter

3 februarie 2010. Din nou în București, din nou în fluxul de treburi cotidiene, după zilele petrecute pe derdelușurile de la Băbana și la gura sobei, în casa de pe „domeniul de vacanță” din Argeș. Alergăturile obișnuite: filmare pentru rubrica de la TVR Cultural, întâlniri ș.a.m.d. După-masă – ultimul examen din sesiune, cu masteranzii. Apoi, direct de la Universitate – la teatru, la Nottara, unde se joacă, adus de la Ploiești, noul spectacol al lui Lucian Sabados, *Take, Ianke și Cadîr*. Montarea lui Finteșteanu de la Naționalul bucureștean, din 1971, cu Giugaru, Finteșteanu însuși și Marcel Anghelescu, succes „clasic” al comediei românești, am văzut-o în adolescență (s-a păstrat și filmarea TVR, transpusă recent pe DVD), nu și versiunea lui Grigore Gonța din 2001, cu trio-ul de „monștri sacri” Moraru (Marin)-Beligan-Dinică, pe care am evitat-o – era promovată demonstrativ ca „spectacol-pentru-marele-public” după ce, la venirea PSD la guvernare, Ion Cojar fusese înlăturat de la direcția Naționalului. O demonstrație pare să aibă și Lucian Sabados intenția să facă, însă în cu totul alt sens și cu altă morală. Piesa lui Victor Ion Popa e oricum una „pentru actori”, liberi să „îngroașe” în voie trăsăturile etnice ale personajelor centrale, gândite de la bun început umoristic și caricaturistic (cu toată tandrețea conținută). Firește, nici regizorul, nici actorii ploieșteni, excelenți meseriași, nu ratează ocazia, exploatănd din plin potențialul ilariant al textului. Însă linia comică tradițională e reluată de Lucian Sabados ca discretă demonstrație a decenței și a subtilității pe care se poate construi succesul. Montarea e foarte hazoasă, dar fără șarje stridente la care se dedau atîția actori, mai ales mici, nu chiar rareori și dintre cei mari. „Supraetajarea” poveștii – căci duelul replicilor spumoase constituie doar un nivel al textului – e sugerată de partajarea atentă a decorului în cele trei spații „etnicizate”, întoarse „pe dos” la jumătatea reprezentăției, cînd, în locul fațadelor, vedem curțile din spatele prăvăliilor, ca și cînd scena s-ar fi „rotit”. Apoi, din micul realism pitoresc al existenței cotidiene se va decupa un topos special, esențializat, simbolic: gara în care românul și evreul așteaptă întoarcerea odraslelor lor amurezate, Ionel, băiatul lui Take, și Ana, fata lui Ianke, plecați la oraș cu complicitatea turcului Cadîr. Pentru ca la final, după ce totul se rezolvă în *happy-end*ul voit-convențional al piesei, privirilor noastre să i se dezvăluie, în avanscenă, în dreapta, un... trenuleț pentru copii, învîrtindu-se în cerc: metaforă nostalgic-îngenuă a vieții bravilor Take, Ianke, Cadîr & comp., amărășteni din popor, de la „talpa țării”...*

Joi 4 februarie. Lansare a unui nou număr din *Manuscriptum*, revista-carte a Muzeului Literaturii Române, la sediul de lângă Piața Romană. În sumar, alături de inedite ale unor „interbelici” și ale cîtorva scriitori mult mai de curînd dispăruți – schimbul epistolar dintre adolescenții Costache Olăreanu și Mircea Horia Simionescu, pe care fosta mea studentă Ioana Vasiliou, angajată la Muzeu și intrată în redacția revistei, m-a rugat să-l comentez într-un text introductiv. Eveniment „de casă”, cu destulă lume în Rotondă, în atmosferă colegială. Pe lângă Ioana, țin

discursuri fostul director, Radu Călin Cristea, care a pornit numărul, și actualul, Lucian Chișu, care l-a tipărit. Mai vorbește Florin Iaru, în calitatea lui de computerist: povestește frumos cum a creat tipul de literă care să continue vechiul stil al *Manuscriptum-ului* și cum l-a „colorat” pentru copertă pe Eugen Ionescu, mai exact cunoscuta fotografie în care, în alb-negru, bătrînul dramaturg își strîmbă obrazul cu palma dreaptă. Florin a distribuit imaginea în trei straturi cromatice: a lăsat haina și șapca negre, a trecut fața și mîna în sepia și a infiltrat un albastru închis în fular și în fundal. Subtil efect de contrast, chipul lui Ionescu, calm-trist, pîrînd cumva-iluminat din lateral sau poate „dinăuntru”... și dacă tot era implicată un pic de solidaritate „lunedistă” în solicitarea adresată lui Florin de a tehnoredacta *Manuscriptum-ul*, Radu mă invită și pe mine să intervin la final, drept care improvizez ceva despre cît de tare s-au grăbit atîția colegi ai noștri să intre în istoria literaturii și despre cît de repede crește în urma noastră trecutul (ca să-l citez acum, cînd scriu, pe poet)...

15 februarie. De două ori în direct la radio: la România Actualități, în ediția de prînz, comentînd politica la zi, în studioul principal de emisie din clădirea de pe General Berthelot; și la Radio Cluj, prin telefon, seara, într-o emisiune consacrată lui Mihai Dragolea, căruia-i fac un elogiu amical. Tot dezvoltînd, îmi iese un soi de „portret de autor” destul de elaborat, cu multe detalii, cu evaluări „de critic”, și în același timp cald, cît de cald se poate cînd vorbești în public: despre ce om extraordinar e Mihai, despre subtilitatea și profunzimea care se ascund în felul lui șugubăț, hîtru de a fi și de a vorbi, despre ce mare scriitor e. Nicio contradicție între evaluările critice și căldura: Mihai e unul dintre cei mai valoroși prozatori și esești pe care-i avem; și e și un prieten drag. Emisiune aniversară: pe 13 februarie junele nostru „tovarăș de arme” a împlinit frumusețea vîrstă de 55 de ani...

...Acuși trece luna și nu prea apuc să fac note (deși... pe altele le las deoparte, altfel aș depăși pagina rubricii din *Tribuna!*): perioadă prea aglomerată,



cu drumuri diverse în timpul zilei și teatru sau alte „evenimente” seara, plus lucrul cu doctoranzii și cu profesoarele care aspiră la obținerea gradului I în învățămîntul general, capitole de citit din tezele în pregătire, întâlniri, discuții, filmări..., iar noaptea mă lupt cu articolele urgentissime, cu termene de predare mereu depășite. Pe 15 februarie a început și semestrul II; pe 16 am ținut primul curs al unui „opțional” despre Dimov – și despre poezia de după al Doilea Război, despre literatura și istoria postbelică, despre începuturile postmodernismului. Peste toate – mult, poate prea mult teatru: după *Take, Ianke și Cadîr*, luna asta am mai fost la două premiere „locale”, *Cîntă speranță*, după texte de Hanoch Levin, pusă de Radu Afrim la Odeon (pe 13 februarie) și *39 de trepte* după John Buchan și Hitchcock (romanul și filmul), în regia lui Petre Bokor, la Nottara (pe 20); și la alte trei spectacole venite din provincie: *Ivona, principesa Burgundiei* a lui Gombrowicz, pusă de László Bocsárdi la Sfîntu Gheorghe (adusă la Bulandra, în Sala Icoanei, duminică 21 februarie), *Heir Paul de Tankred Dorst*, din nou al lui Afrim (pe 22), și *OO!* al lui Alexandru Dabija, după *Punguța cu doi bani* a lui Creangă (pe 25; ultimele două de la Piatra Neamț, într-un turneu de o săptămînă pe scena de la Odeon). Printre piesele de teatru se strecoară și un film, în afara celor pe care apuc să le „consum” la televizor (mai ales seriale, mai ales noaptea tîrziu, între două reprize de citit sau de scris): *Casanova – identitate feminină* al lui Marius Th. Barna, pe care-l văd pe un DVD, înaintea premierei de pe 12 februarie, la care Marius m-a rugat să spun două vorbe de pe scenă, înaintea proiecției.

27 februarie. Site-ul de știri la care stau conectat cînd lucrez la computer informează că astăzi e... Ziua internațională a urșilor polari!

* Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești: *Take, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa; regia: Lucian Sabados; scenografia: Viorica Petrovici; cu: Mihai Coadă, Niculae Urs, Ilie Gîlea, plus Lucia Ștefănescu și Marian Despina și tinerii Florentina Năstase și Ionuț Vișan; premiera: 16 octombrie 2009.

teatru

Rosencrantz și Guildenstern, candidați la UNITER

Gabriela Lupu

Unul dintre spectacolele cu cele mai multe nominalizări la ediția Galei Premiilor UNITER din acest an este *Rosencrantz & Guildenstern sunt morți*, piesa lui Tom Stoppard, montată la Teatrul Maghiar din Timișoara sub semnătura lui Victor Ioan Frunză. Spectacolul intră în competiție la categoriile cele mai importante: cel mai bun spectacol, cea mai bună regie și cea mai bună scenografie (cea a Adrianei Grand).

Cu acest spectacol, directorul de scenă Victor Ioan Frunză încheie un capitol dedicat lui Hamlet, din seria "eroilor surprinși într-un moment de tragică rată" inclusă în programul său regizoral. Textul este, de altfel, o excelentă lucrare filozofică despre rată, dar de data aceasta personajele nu au în ele nimic eroic și drept urmare și tragicul situației lor cade în deriziune. Rosencrantz și Guildenstern, mărunții spioni ai regelui Danemarcei puși să-și trădeze prietenul din copilărie, pe tânărul prinț Hamlet, se trezesc pe lumea cealaltă fără a avea măcar conștiința faptului că sunt morți. Tot așa cum nici în viață nu au avut măcar o fărâșmă de conștiință adormindu-și cugetul cu scuza că „noi suntem mici. De ce să ne amestecăm în treburile celor mari și puternici?”. Interschimbabili, nici ei nu mai știu foarte bine care e Rosencrantz și care Guildenstern, ei sunt și după moarte un cuplu comic, un fel de Pat și Patachon sau un Stan și Bran care fac de râs până și moartea, cât e ea de moarte. Cei doi excepționali actori care fac aici niște roluri de povestit la nepoți, Laszlo Katona, membru al legendarei trupe budapestane a lui Arpad Schilling, „Kretakor”, și Attila Balazs, recrează cuplul de

clowni clasic din circ, păluga și piticul. (Ar fi meritat și ei din plin câte o nominalizare la UNITER.)

Pentru că numele lor sunt prea mari pentru niște personaje atât de mărunte, ei se alintă unul pe altul, americaneste: „Ros&Guil”. „Băi, Ros?” „Da, mă Guil”. „Băi, noi nu cumva suntem morți?” „Da de unde...” „Cel care vine să le „bage mințile în cap” și să-i scuture puțin, amintindu-le ce au făcut în viață ca să stoarcă de la ei o picătură de conștiință, este Actorul (Bandi Andras Zsolt) care transgresează lumile. Nici mort, nici viu, sau, mai bine, și mort și viu, Actorul joacă împreună cu trupa sa tragedia prințului Hamlet în fața celor doi pseudoeroi ca *remember*. Ros și Guil își privesc povestea ca la teatru (scenografia cuprinzând la propriu o sală de spectacol), intrând și ieșind cu ușurință din propria piele, cu abilitatea spionilor. „și dă-ne nouă masca cea de toate zilele”, sună rugăciunea lor de trădători. După fiecare scenă din „Hamlet”, ei își comentează prestația din timpul vieții construindu-și tot timpul un eșafodaj de scuze.

Montarea este cu atât mai spectaculoasă cu cât Victor Ioan Frunză se autocitează. Fragmente din *Hamlet* sunt exact cele din spectacolul montat de el cu șase ani în urmă exact pe aceeași scenă. Scenografa Adriana Grand a refăcut frânturi din acel spectacol apăsând pe pedala nostalgiei și a perisabilității teatrului și a ființei umane, funcționând ca o fotografie găsită din întâmplare peste ani și ani. Actorul care o joacă pe Gertrude (Pall Gecseakos) e îmbrăcat la început cu rochia purtată de „regina” de atunci, rochie încă frumoasă, dar deșirată pe alocuri. Iar Attila Balazs, cel care l-a interpretat în 2003 pe



Hamlet, este acum interpretul lui Guildenstern, lăsându-i moștenire însemnele princiare unui actor mai tânăr, Zeno Farago, el mai suflându-i din când în când, la repetiții, textul noului prinț. Într-un fel se poate spune că regizorul însuși își privește fragmente din viață din *off*, așa cum fac și Rosencrantz și Guildenstern.

În ciuda micimii celor două personaje, ele îți sunt în permanență simpatice, te amuză și îți este milă de ele, în amestecul acela de sentimente pe care le ai când vezi pe cineva căzând pe o coajă de banană. Pentru că moartea lor nu e până la urmă altceva decât o poantă bună a lui Hamlet, o urecheală zdravănă, o învățătură de minte, o șansă ca atunci când vor mai avea șansa să se nască să nu mai fie Ros&Guil, ci niște eroi în toată legea. Lecția lui Hamlet funcționează. Cei doi mici ticăloși asta își și spun unul altuia în final: „poate, data viitoare...”

Comédia din Anul Comediei

Claudiu Groza

Spectatorii clujeni simțeau nevoia unei comedii în repertoriul teatral al Teatrului Național. Gurile rele vorbeau chiar, în glumă, de titlurile pieselor recent inscenate, care mai de care mai... tenebros și traumatic. Așa că Naționalul a lansat „Anul Comediei”, inaugurat în 7 martie cu premiara *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, în regia lui Sorin Militaru.

„Ingredientele” celebrei piese sunt cunoscute: povești de dragoste cu tot felul de încurcături, spiriduși care fac și desfac izele, certuri între zâne și... zâni, niște meșteșugari trăzniți care joacă teatru, mult umor, un strop de romantism și o atmosferă feerică.

Visul... e considerată drept una din cele mai bune comedii ale lui Shakespeare, scrisă în perioada de apogeu a creației sale, prin 1590. Piesa împletește trei „povești”. Hermia îl iubește pe Lysander, dar ar trebui să se mărite cu Demetrius, pentru care n-are nici un sentiment. Prietena ei, Helena, îl iubește pe Demetrius, care nici nu se uită la ea. Totul se petrece la curtea ducelui Theseu, care-și pregătește nunta cu Hyppolita.

În pădurea de lângă castel, regele și regina zânelor; Oberon și Titania, s-au certat, iar Oberon îl trimite pe spiridușuk Puck să-i aducă o floare care poate îndrăgosti pe oricine de prima persoană întâlnită. Tinerii se ascund în pădure, unde apare și o trupă de teatru alcătuită din meșterii curții ducale,

care repetă pentru un spectacol. Puck, cam distrat, provoacă noaptea o întreagă tevatură între cuplurile pădurii, îndrăgostind tinerii anapoda și pe Titania înnebunind-o după un meșter prefăcut în măgar. Dimineața va aduce pacea și fericirea eroilor, iar în final meșterii vor juca spectacolul dedicat nunții ducelui.

Regizorul Sorin Militaru a exploatat inteligent datele piesei, accentuând nota comică, dar păstrând și accentul romantic. Cuplurile sunt marcate exact. Cei patru îndrăgostiți sunt niște adolescenți, cu reacțiile potrivite vârstei. Voluntara Hermia (Ramona Dumitrea) îl domină pe bleguțul Lysander (Silviu Iorga), iar virilul Demetrius (Cristian Rigman) se completează bine cu senzual Helena (Angelica Nicoară). Brutalul duce (Emanuel Petran) și nonconformista Hyppolita (Patrica Boaru) se oglindesc în cuplul Oberon-Titania (Ionuț Caras și Miriam Cuibus). În aceste scene persistă nota romantică, nu lipsită însă de accente comice, mai ales cele provocate de neastâmpăratul Puck (Viorica Mischilea).

Comicul atinge însă apogeul în scenele cu meșterii, care dau sarea și piperul piesei. Îmbrăcați toți la fel, în costume, cu băști și serviete sub braț, aceștia sunt adevărate „personaje”, fiecare cu ticurile sale. De la Gutuie (Sorin Misirianțu), cu aere de mare regizor, la Fundulea (Ovidiu Crișan), „vedeta” trupei, făcut măgar și iubindu-se cu Titania sub

vraja lui Puck, sau de la moalele Blându (Ruslan Bârlea) la Flaut (Adrian Cucu), care va juca rolul femeii în piesa meșterilor, se construiește o gamă de caractere comice. Alături de Botșor (Dragoș Pop), Subțirelu (Cătălin Herlo) și „calfele” Radu Lărgeanu și Miron Maxim, meșterii parodiază ideea de teatru într-o manieră tipic shakespeareană, care provoacă hohote de râs.

Decorul simplu și eficient al lui Cristian Rusu – un podium central, figurând pădurea și un spațiu de prim-plan al curții ducale, completate de câteva schele și o frescă de fundal – a permis un joc fluent și fluid al actorilor. Muzica lui Vlaicu Golcea colorează minunat atmosfera piesei, mai ales prin tema principală. Spectacolul a pus excelent în evidență echipa de actori, fără să estompeze individualitățile.

Spectacolul cultivă excelent jocurile de cuvinte, expresiile cu dublu înțeles, confuziile de situație, deși uneori apar mici stridente, „artificii” regizorale cam grosolane, ca atunci când Titania cântă la uriașul sex măgăresc al lui Fundulea. În general însă, ansamblul e bine dozat, cu alternanțe potrivite între comic și romantic.

Visul unei nopți de vară este un început potrivit al „Anului comediei”. Cel puțin după reacția spectatorilor clujeni, care au umplut sala Naționalului, avizi de amuzament. Rămâne ca teatrul să-i ademenască și pe mai departe, ridicând astfel nivelul divertismentului autohton, de o calitate cel puțin jalnică.

film

Concertul

Ioan-Pavel Azap

Radu Mihăileanu a fost primul cineast român care a privit înapoi fără mânie, cu *Trahir / A trăda* (1992), debutul său în lungmetraj, un film pe nedrept (aproape) uitat azi. Apărut prea devreme, într-un timp în care atitudinea vindicativă față de perioada comunistă era la apogeu în România, filmul a fost primit cu răceală – când nu a fost răstălmăcit sau chiar neînțeles. Asta pentru că Radu Mihăileanu nu revendică nimic pentru ori despre sine (disidență, marginalizare etc.), cât încearcă să înțeleagă o anumită epocă și, mai ales, mecanismul prin care sistemul (nu strict cel comunist, și asta a derutat) îl constrânge pe individ să trădeze, să colaboreze – mecanismul delațiunii. De aici, cum însuși regizorul a precizat, și titlul filmului: *A trăda* – nu *Trădarea*, *Trădătorul* etc. Filmul a avut totuși un parcurs internațional bun, a fost un succes de stimă nefiind ignorat nici de public. Cred că este momentul ca *Trahir* să fie relansat pe marile ecrane din România.

Următorul film, *Train de vie / Trenul vieții* (1998), îl impune pe Mihăileanu drept un regizor original, stăpân pe mijloacele de expresie cinematografică – de la scenariul laborios (și totuși atât de firesc, de „simplu” în aparență), până la alegerea distribuției și punerea în imagini a poveștii. *Trenul vieții* este un film ce frizează capodopera, iar pe măsură ce îl revezi – o dată, de două, de trei ori! – micile imperfecțiuni devin tot mai mărunte, mai insignifiante, până ce dispar cu totul. Cu *Va, vis et deviens / Trăiește!* (2005) Radu Mihăileanu

demonstrează, pentru cine mai avea dubii, că este un mare regizor: aici se relevă cel mai bine echilibrul perfect al demersului regizoral, armonia interioară a construcției filmice, concordanța sublimă dintre intenții și finalitate. Și se mai poate observa ceva: Radu Mihăileanu nu se repetă niciodată la nivel formal, nu cade în manierism, nu vrea să impună o „marcă R.M.” – fiecare film este o nouă experiență, atât pentru public cât și pentru regizor.

Cu cel mai recent film al său, *Concertul (Le concert)*, Franța / Italia / România / Belgia, 2009; sc.: Radu Mihăileanu, Matthew Robbins; r.: Radu Mihăileanu; cu: Aleksei Guskov, Melanie Laurent, Dmitri Nazarov, Valeriy Barinov, Miou-Miou, Lionel Abelanski, Vlad Ivanov, Valentin Teodosiu, Ion Săpădaru), Radu Mihăileanu pare a se depăși pe sine. Rar un film mai armonios decât acesta; rar un regizor care să știe să exploateze cu atâta abilitate melodrama, evitând la nuanță facilul și comercialul de duzină; *Concertul* este un vis, un miracol, un basm. Dacă nu accepți că miracolul există, filmul acesta nu-ți va spune (mai) nimic. Iar miracol, în cazul de față înseamnă și cinematograful ca atare: filmul este convenție; când convenția este acceptată de ambele părți – autor și spectator –, filmul devine viață, devine realitate; nu imită viața, ajunge să fie (o) realitate în sine.

În anii '80, dirijorul moscovit Andrei Filipov este eliminat din Teatrul Balșoi pentru că s-a opus politicii lui Brejnev de epurare a evreilor din orchestră. Dar i se „îngăduie” totuși să fie om de

serviciu în aceeași instituție. Peste 30 de ani, un fax venit de la Teatrul Châtelet din Paris îi va schimba sau, mai bine spus, îi va îndrepta destinul. El se hotărăște să reunească vechea orchestră și să susțină concertul vieții lui/ a lor. În program, obsesia de o viață a lui Filipov: *Concertul pentru vioară în re major, op. 35* de Ceaikovski, în mijlocul căruia a fost întrerupt cu 30 de ani în urmă și alungat de pe scenă. Pentru asta se aliază cu impresarul Ivan „K.G.B.” Gavrilov, comunist convins, cel care atunci l-a umilit în public ca „dușman al poporului”. La Paris... Dar povestea este prea ramificată, prea arborescentă pentru a intra în detalii. Și chiar lacrimogenă pe alocuri. De fapt, nu lacrimogenă ci emoționantă pur și simplu; întreg filmul lui Radu Mihăileanu este emoție. Și umor, mult umor, evreiesc și românesc deopotrivă, ironie și autoironie, satiră și gag, totul îmbinat cu rafinement, cu bun simț și simțul măsurii. *Concertul* este un basm în care zâna bună este muzica. Chiar dacă există și moarte în această basm cinematografic, *Concertul* este un film despre bucuria de a trăi: vorbește despre acel moment de grație care poate încununa o viață și poate răscumpăra ani de umilință și privațiuni.

După patru lungmetraje, realizate în medie la patru ani unul, Radu Mihăileanu rămâne un regizor liber: liber să-și aleagă subiectele, liber să le cinematografieze cum crede de cuviință, liber să se suture modele și modelelor, liber de orice fel de prejudecăți – profesionale sau cinofile. La ora de față Radu Mihăileanu este unul dintre marii cinești ai lumii. Și încă nu și-a spus ultimul cuvânt.

Cutia

Lucian Maier

În *Existențialismul este un umanism*, Sartre spune că în orice împrejurare poți avea trei variante de demers: să alegi să faci ceva, să alegi să nu faci ceva, sau să alegi să nu alegi niciuna dintre opțiunile anterioare. Bineînțeles, a treia variantă nu rezolvă nimic în realitate, e doar o formă de protest atunci când te trezești față în față cu o situație absurdă, în care niciuna dintre opțiuni nu are un rezultat uman convenabil. Adică un rezultat în care tu realizezi că întreaga umanitate – nu doar tu însuși – a fost angajată în sens pozitiv, urmărind un bine. Libertatea de a alege este totală, dar asta implică responsabilitate totală, pentru că omul nu este nimic înainte de a se naște, ci este ceea ce el alege să fie, se definește prin alegerile sale.

Cazul discutat de Richard Kelly (autorul superbului *Donnie Darko*) în ultimul său film, *The Box / Cutia*, împletește idei filosofice moderne (universul monadic al lui Leibniz, în care fiecare mișcare dintr-un colț de univers are un ecou într-un alt colț de univers) cu altele contemporane (existențialismul lui Sartre), pe baza unor întâmplări în care e pusă sub semnul întrebării însușirea care îl așează pe om în vârful ierarhiei existențiale de pe Terra – moralitatea, implicit conștiința. Fiecare faptă are un ecou undeva în lume, spune Kelly în adaptarea cinematografică liberă a schiței science-fiction *Button Button* scrisă de Richard Matheson, motorul acestei mișcări de tip cauză-efect este alegerea fiecăruia și alegere înseamnă responsabilitate nu numai față de propria persoană. Fiecare persoană în parte, odată ce a făcut o primă mișcare iar mișcarea produce un rău, e prinsă într-un joc în care trebuie neconștient să aleagă încă ceva și încă ceva, locurile în care ajunge și deciziile pe care

trebuie să le ia arătând treptat că, în fapt, nu poate exista *happy-end* câtă vreme niciun om nu își ridică ochii spre semenii săi. Odată pornit mecanismul răului, dacă acceptăm că există un ecou compensator al fiecărei fapte, e normal ca valul stîrnit de tine să se întoarcă la un moment dat asupra ta și să te înghită.

Ne trezim aproape zilnic în poziții care implică o alegere. De multe ori luăm una fără să avem în vedere toate implicațiile morale ale faptelor noastre, pentru că ni se pare că totul e simplu. Că decizia ne privește pe noi, că în joc sînt numai dorințele și așteptările noastre, binele nostru. Despre graba cu care luăm anumite decizii, fără a rumega destul situația, despre ușurința cu care acționăm uneori, chiar dacă știm că cineva ar putea suferi de pe urma întreprinderii noastre, despre superficialitatea cu care răspundem în situații însemnate, despre aceste aspecte vorbește Richard Kelly în *The Box*.

Norma și Arthur Lewis (Cameron Diaz și James Marsden) sînt o familie de condiție bună. Ea este profesoară, el este cercetător la NASA. Stabilitatea financiară le e amenințată de faptul că Normei îi va fi întrerupt contractul de muncă din școala particulară unde predă, iar Arthur nu ajunge să fie promovată, nu intră în programul de pregătire al viitorilor astronauți. Tocmai în aceste clipe, cei doi primesc de la un domn misterios, Arlington Steward (Frank Langella) o cutie prevăzută cu un buton. Steward le oferă un milion de dolari dacă apasă butonul și le spune că dacă vor apăsa, va muri cineva pe care nu-l cunosc, o persoană de care nu au auzit niciodată. Alegerea lor devine cu atât mai problematică, avînd în vedere că, totuși, pentru o familie de condiția lor banii nu erau extrem de necesari. Spre deosebire de

transpunerea povestirii pe micul ecran în seria *The Twilight Zone*, unde familia vizată de Arlington trăia în condiții precare, astfel că alegerea lor poate fi motivată atât de lipsa banilor cît și de starea de tensiune existentă între soți, pentru familia lui Kelly lucrurile sînt destul de roz, în ciuda micilor neîmpliniri momentane. Abia în ecranizarea lui Kelly opțiunea familiei Lewis primește însemnătate morală veritabilă (constrîngerile exterioare sînt minime în clipa în care aleg), ceea ce contribuie la rezistența lui *The Box* ca fabulă.

Filmul pornește ca un thriller misterios, treptat își dezvăluie natura science fiction și crește ca dramă. *The Box* e unul dintre acele filme – ca și *Zodiac* – în care stai în tensiune datorită unei idei care e prezentă pe ecran dincolo de faptele pe care le fac personajele clipă de clipă. Pentru că reușește să edifice starea asta, filmul merită văzut. Cu atât mai mult cu cît starea e construită în imagini inspirate. Precum cea în care Norma, întinsă în pat, acasă, își privește soțul captiv într-o prismă lichidă suspendată deasupra patului. Când Arthur e eliberat, apa năvălește prin casă în valuri, precum sîngele care înghite scările și camerele în *The Shining* al lui Stanley Kubrick. Către final, când viziunea science fiction a lui Kelly e prezentă deplin pe ecran, planul pus la cale de autor pentru susținerea unei istorii morale îmi pare mult prea mare, copleșitor. Un plan intergalactic în care un fel de dumnezeu vin aci *from outer space* pentru a trezi spiritul uman din letargie și indiferență te face să te simți extrem de mic. Totuși, filmul evidențiază neîncetat faptul că poziția asta mică e cea pe care noi o construim prin alegerile noastre și, pînă la urmă, fabula instruieste prin exagerări.

Forspan

Ioan-Pavel Azap

Louise-Michel (*Louise-Michel*, Franța, 2008; sc. și r.: Benoît Delépine, Gustave de Kervern; cu: Yolande Moreau, Michel Pinchon, Mathieu Kassovitz) este o demolatoare satiră politică la adresa concernelor internaționale („tara” capitalismului contemporan), fără a se sfii să trateze la modul neortodox (citește *curat* incorect politic!) și alte chestiuni delicate, cum ar fi de pildă problema inversiunii sexuale. După ce o fabrică de textile este închisă în mod abuziv (întotdeauna cei concediați vor fi convinși de asta), muncitorii disponibilizați pun laolaltă banii primiți drept compensație și angajează un asasin profesionist care să-i facă felul directorului. Atâta doar că asasinul nu e chiar profesionist, metodele sale fiind, elegant spus, cel puțin non-conformiste. Dincolo de asta, asemeni unei matrioșe, lanțul celor responsabili este nesfârșit, oricâți șefi ai lichida tot mai rămâne cineva nepepsit. Umor negru, atroce, iconoclast (trimiterea la Louise Michel, anarhistă „de profesie” din Franța secolului XIX, nu este gratuită). Belgianii Benoît Delépine și Gustave de Kervern nu sunt necunoscuți în România: excelenții lor debut cu *Aaltra* – film și mai neconvențional decât *Louise-Michel*, despre persoanele cu handicap fizic prezentate într-un mod defel conformist (acesta pare a fi marota lor: să demoleze „miturile” corectitudinii politice) – fiind răsplătit cu Premiul Publicului și Premiul Cinemagia la TIFF 2004,

după care a rulat și în cinematografe.

Tot despre corporații este vorba și în *Scăpat de sub control* (*Edge of Darkness*, SUA, 2010; sc.: William Monahan, Andrew Bovell; r. Martin Campbell; cu: Mel Gibson, Caterina Scorsone, Danny Huston), dar dintr-o perspectivă ceva mai „rigidă”: un thriller declarat, asumat, care-și respectă ambalajul. După ce fiica sa de 24 de ani este ucisă în fața casei părintești, ținta părând a fi el, polițistul Thomas Craven (Mel Gibson) nu se mulțumește cu concluziile oficiale ale anchetei și pornește o investigație pe cont propriu. Va descoperi astfel ramificațiile unei daravere care depășește nu doar propria „jurisdicție”, ci chiar sistemul oficial, afacere ținând de arme, structuri, organizații secrete; este vorba despre puterea din umbră, cu implicații suprastatale, despre vehiculată conspirație mondială a unui grup de anonimi ce ar deține de fapt adevărata putere și fac jocurile la nivel suprainsituațional. Ceea ce diferențiază *Scăpat de sub control* de alte pelicule de gen este faptul că acțiunea este plauzibilă, atât la nivelul demersului individual al lui Craven cât și al poveștii în ansamblu. În plus, nu avem de-a face cu atât de uzitatul și de uzatul happy-end. Sau, mă rog, e vorba de un fals final (semi)fericit. După ce răzbună asasinarea fiicei sale, Craven moare la rândul său. Mai mult! Nici faptul că l-a eliminat pe autorul moral al crimei



nu pare a fi cine știe ce: acesta va fi înlocuit aproape instantaneu cu cineva la fel de „competent” și amenințarea va continua să plutească asupra societății... civile. Să fie și *Scăpat de sub control* parte a unei conspirații menită să ne obișnuiască cu ideea unei puteri nevăzute și invincibile, a unei structuri suprastatale imbatabile, așa cum tot prin film (sau și prin film!) suntem intoxicați cu ideea existenței extraterestrilor, mai buni sau – cel mai adesea – mai răi...?!

colaționări

Bizare parfumuri machiavelice

Alexandru Jurcan

Te uiți în oglindă și ești mulțumit de cum arăți. Nimeni nu-ți ghicește vârsta. Dumnezeu! De ce te-ai speriat? Ți-ai amintit de cel care și-a vândut sufletul ca să-și păstreze tinerețea? Ai ceva din Dorian Gray? Curajul de a recunoaște. Curajul de a avea dușmani.

Oscar Wilde publică *Portretul lui Dorian Gray* în 1890. Precis s-a contaminat de alura lui Gray, întrucât scriitorul e condamnat la doi ani de închisoare pentru corupere de minori. Peter Ackroyd se substituie lui Wilde, „furându-i” vocea interioară în cartea sa *Ultimul testament al lui Oscar Wilde* (Humanitas, 2007, traducere de Sanda Aronescu). Scrisă la persoana întâi, confesiunea devine tulburătoare: „Am cunoscut deșertăciunea plăcerii și realitatea suferinței”. În 1900, Wilde se privește în oglindă, asemenea lui Gray: „Am îmbătrânit îngrozitor... mă simt putrezit.” Așa precum putrezește tabloul care cumulează viciile, ca o mlaștină în fierbere malefică. Până când Gray va pune capăt misterului diabolic și va străpunge portretul: „Se auzi un urlet și zgomotul unei prăbușiri. Urletul era atât de cutremurător în sfâșietoarea lui agonie, încât servitorii speriați se treziră și se strecurară tiptil afară din camere” (am citat din *Portretul lui Dorian Gray*, Editura pentru Literatură, 1969, traducere de D. Mazilu). Gray trăiește în ipocrita societate victoriană. Adept al dandismului, amintește de *Dr. Jekyll și Mr. Hyde*, dar și de *Faust*. Viciul devine o profesiune de credință. Undeva la antipodul personajului lui Huysmans din romanul *În răspăr* (vezi Editura pentru Literatură, 1974, traducere de Georgeta Horodincă). Acolo eroul se retrage în turnul său de fildeș, spre frumusețea pură, într-un univers

„organizat”, unde realul nu poate pătrunde.

Cum să nu-i tenteze pe regizori viața lui Dorian Gray? În 1945 apare versiunea cinematografică a lui Albert Lewin, cu Hurd Harfield și George Sanders. Trebuie știut că Lewin nu se îndepărtează de litera cărții, servind-o cu rigoare. Finalul cu portretul sfâșiat are nerv și scurttimea necesară. Umbra lămpii creează un suspans halucinant.

După versiunile altor doi regizori (Massimo Dallamano în 1970 și Pierre Boutron în 1977), regizorul Oliver Parker (a mai realizat *Othello*, *Un soț ideal* etc.) ne oferă o ecranizare modernă în 2009, cu multă finețe și complexitate. Dacă în roman Harry îl cunoaște pe Gray prin intermediul tabloului, aici în film îl cunoaște personal. Harry e un hedonist machiavelic, un Mefisto obsedat sexual, un guru lubric. Ceea ce versiunile anterioare au șters în mod voit apare aici la Oliver Parker: introducerea (subtilă) a homosexualității. Interpretarea e fără cusur: Ben Barnes (Dorian), Colin Firth (Harry), Ben Chaplin (Basil), Emilia Fox (Victoria). Decoruri reușite, sugestii exacte, cioburi de oglinzi, saloanele ca o confruntare perpetuă, poduri, căruțe, cufere nocturne, parfumuri de Sade și Faust, eroticism și... mai ales! – realizarea unui thriller erotic ce nu cade deloc în vulgaritate. Nici Ben Barnes, actorul, pe care-l ajută noblețea chipului. Finalul conține secvențe oripilante, acolo în... altarul diavolului. Din ochii portretului ies adesea viermi. În spatele tabloului se formează o crustă mobilă, șerpuitoare. Mai apoi tabloul arde, însoțit de un rânjet coclit. Tabloul e ca o mlaștină putredă cutreierată de șobolani, întrucât viața lui e o „corupție



Oscar Wilde

monstruoasă”. Dorian recunoaște: „Mi-am văzut sufletul... e putred, pute... e otrăv”. Îi spune lui Harry: „Sunt tot ce ți-e teamă să fii. Tu m-ai învățat, ceea ce tu nu ai făcut. Conștiința e un termen pentru... lașitate. Ca să scapi de tentație, trebuie să-i cedezi, deoarece fiecare impuls cu care lupțăm, ne otrăvește viața.” Regizorul reușește un film modern, cutremurător, în spiritul lui Wilde, căruia îi scrie Mallarmé: „cartea e alcătuită dintr-o reverie esențială și bizare parfumuri sufletești”. Puțin cam machiavelic, nu?

118. Bătrânul și marea (I)

Marius Șopterean

Hemingway & Hayward

Într-un pertinent și extrem de bine documentat articol¹ despre influența literaturii americane asupra filmului american (cel de până în anii șaptezeci) criticul de film Oliver Comte face următoarea remarcă: „Pentru a ilustra raportul literatură-film în S.U.A. ne vom opri la «opera cinematografică», completă, a câtorva autori, încercând să subliniem că un film nu este niciodată o creație individuală și izolată². După ce enumeră o listă a celor mai ecranizați 26 de scriitori de la Hollywood – printre care regăsim nume importante ale literaturii americane: Raymond Chandler, Scott Fitzgerald, Ben Hecht, Gore Vidal, Truman Capote, George Caldwell sau John O'Hara –, Oliver Comte spune că, din punctul lui de vedere, reține doar trei nume: Raymond Chandler – ca fiind cel mai prolific scenarist dintre toți scriitorii contemporani; Scott Fitzgerald – cel fascinat în totalitate de mirajul filmului american, în numele căruia a și plătit; Ernest Hemingway – scriitorul care disprețuia total fastul mercant al industriei americane de film dar și cel care a profitat cel mai mult de ecranizările realizate după scrierile sale. Chiar dacă același critic îl consideră pe Hemingway drept un scriitor realizat nu atât prin prisma calității estetice a operei literare cât mai ales din pricina succesului de public dar și de critică, un fapt rămâne cert: uriașa personalitate a lui Hemingway a surclasat și a redimensionat, ca semnificație, opera sa literară. Indiferent că este vorba de *Adio, arme*³, *A avea sau a nu avea*⁴, *Pentru cine bat clopotele*⁵ sau *Uciagașii*⁶, *Key Largo*⁷, *Zăpezile de pe Kilimanjaro*⁸, simpla adaptare a unui roman de Hemingway, simpla apariție pe afiș a numelui său era o reclamă suficientă pentru ca filmul respectiv să aibă succes de casă chiar dacă nu întotdeauna acesta era însoțit și de succesul de critică.

Ernest Hemingway nu a avut o constantă apropiere de cinematograful. Mai degrabă l-a ignorat – atât cât putea fi ignorată a șaptea artă de către un scriitor a cărui literatură era făcută parcă pentru cinematograful. Totuși colaborarea sa cu documentaristul Joris Ivens la filmul *Pământ spaniol*⁹ trebuie privită ca participare activă, ca sprijin politic al lui Hemingway dat republicanilor de stânga (comuniști, socialiști, anarhiști) pe timpul desfășurării Războiului Civil din Spania¹⁰. Această implicare directă a lui Hemingway într-un proiect cinematografic a fost prima și ultima. De ce să privești ficțiunii (aventuri, fapte de eroism etc.) dacă le poți trăi în viața de toate zilele? Literatura, ca act creator, era mult mai apropiată spiritului solitar și spontan al lui Hemingway decât cinematograful. Cu toate acestea nu s-a opus niciodată transpunerii pe ecran a operei sale literare, el însuși având câteva încercări, nereușite, de a-și scrie propriile adaptări pentru cinema. I se părea că literatura lui este foarte aproape de cinema iar a scrie un scenariu bazat pe un roman propriu era în fapt o simplă copiere. Și asta pentru că literatura sa nu era una a descrierii ci una a înfățișării. Fraza literară era concepută pentru a arăta un personaj în acțiune la fel cum secvența cinematografică, prin cadrele ce o compun începea, pe platourile de filmare, invariabil, cu acel *action!* rostit ca o sentință de regizor. Vizualul literar din scrierile lui Hemingway însemna acțiune, la fel precum cinematograful.

Apărut în anul 1952 romanul *Bătrânul și marea* a

fost considerat pe bună dreptate o culme a literaturii lui Ernest Hemingway. Prieten și admirator al regizorului american de origine austriacă Fred Zinnemann¹¹, scriitorul credea că acesta este potrivit pentru a ecraniza romanul. Lui Hemingway îi plăcea în filmele lui Zinnemann siguranța și, mai ales, virtuozitatea narativă. Filmele sale erau pline de acțiune și suspans iar poveștile erau simple și construite pe teme ca: moarte, luptă, loialitate, trădare, prietenie – teme etern umane surprinse și în opera lui Hemingway. Toate la un loc conțineau acel fior tragic al luptei inegale, dar eroice, dintre bine și rău. Astfel că, în primul moment, Hemingway a reușit să îl impună producătorului Leland Hayward pe Fred Zinnemann. Un argument în plus pentru această opțiune îl constituia și cucerirea de către Zinnemann a mai multor premii Oscar cu westernul *High Noon* (*Amiază fierbinte*). În anii patruzeci Leland Hayward a devenit unul dintre cei mai de succes agenți și descoperitori de talente. Prin agenția lui de *casting* au trecut mari personalități actricești, de la James Stewart, Boris Karloff, Ginger Rogers până la Fred Astaire, despre care se spune că a fost primul client al lui Hayward. Tot în acest timp îl cunoaște și pe Hemingway de care îl va lega o prietenie mai degrabă interesată, în ideea cumpărării drepturilor de autor ale romanului sale. Pe producător îl interesează sau *Fiesta*, *Adio, arme* sau *Pentru cine bat clopotele*, romane despre care știa că vor aduce mari beneficii în momentul ecranizării. În 1945 Hayward își vinde agenția de *casting* și curând devine unul dintre cei mai importanți producători de pe Broadway. Producția sa *South Pacific*, un *musical* dramatic bazat pe *Tales of the South Pacific*, o culegere de povestiri scrisă de James A. Michener (lucrare literară care a câștigat în anul 1948 Premiul Pulitzer), a primit o mulțime de premii printre care *Tony Award for de best musical* și *Tony Award for the best author*. Montarea s-a dovedit a fi și unul dintre cele mai mari succese de public iar Hayward a devenit aproape peste noapte unul dintre cei mai căutați producători de pe Broadway¹². Trecerea în managementul cinematografic s-a făcut de la sine și, curând, Hayward avea să se mute cu totul de la New-York la Los Angeles. Până la *Bătrânul și marea*, Hayward avea să producă *The Spirit of St. Louis* (1957) în regia lui Billy Wilder. Citise povestea bătrânului pescar cubanez înainte ca Hemingway să ia premiul Nobel (1954)¹³ și imediat a hotărât să ecranizeze romanul. Apropierea aniversării împlinirii a treizeci de ani de la teribilul zbor peste Atlantic al lui Charles Augustus Lindberg¹⁴ l-a determinat pe Hayward să-și schimbe planurile pentru a finanța proiectul regizat de Wilder și să amâne astfel, pentru câțiva ani, ecranizarea romanului *Bătrânul și marea*.

Dar, prevăzător, a cumpărat de la Hemingway drepturile de autor, a comandat scenariul lui Peter Viertel și s-a asigurat din timp de participarea în proiect a regizorului Fred Zinnemann.

Note:

¹ *Cinema 70*, nr. 148, p. 64.

² *Caiet de Documentare Cinematografică*, nr. 9, 1971, p. 22.

³ Primul roman al lui Hemingway transpus cinematografic, în 1932 de Frank Borzage, cu Gary Cooper în rolul principal. Scenele de război au fost regizate de românul Jean Negulescu. A fost prima apropiere de cine-

matograful a regizorului născut la Craiova. Debutul va avea loc nouă ani mai târziu, în 1941, cu *Singapore Woman*. În 1950 Jean Negulescu semnează regia filmului *Under my Skin*, adaptare a unei nuvele mai discrete semnate de Hemingway. În 1957 s-a realizat o altă ecranizare după *Adio, arme*, în regia lui Charles Vidor. Interesant este că turnajul a început sub bagheta marelui John Huston, dar după câteva zile autorul peliculelor *Comoara din Sierra Madre* (1948) și *Regina africană* (1951) a fost înlocuit de producătorul David O. Szelnick, la insistența protagonistului Rock Hudson, cu ungurul Karoly Vidor (Charles Vidor). Acesta a fost ultimul său film, Vidor decedând curând după încheierea filmărilor la Viena de atac de cord. Avea doar 59 de ani.

⁴ 1944, regia Howard Hawks.

⁵ 1943, regia Sam Wood.

⁶ 1946, regia Robert Siodmak.

⁷ 1948, regia John Huston.

⁸ În filmul regizat de Henry King în 1952, Gregory Peck realizează o creație actricească remarcabilă.

⁹ Naratorii acestui film documentar de propagandă au fost Ernest Hemingway și prietenul său, romancierul John Dos Passos. Dar, la sfârșitul acestui eveniment, o serie de reportaje scrise de Dos Passos despre evenimentele sângeroase comise de ambele tabere a dus la ruperea iremediabilă a acestei prietenii. Premiera filmului *Pământ spaniol* a avut loc pe data de 17 iulie 1937, exact la un an de la începerea Războiului Civil Spaniol (17 iulie 1936 - 1 aprilie 1939.)

¹⁰ În *Amintiri despre Hemingway*, Ilya Ehrenburg (controversat jurnalist și scriitor sovietic), unul dintre cei mai apropiați prieteni ai lui Picasso și Hemingway, scrie: „Mulți se întrebau atunci cu mirare: ce face în realitate Hemingway la Madrid? Firește, era atașat de Spania. Firește, ura fascismul. Încă înainte de războiul spaniol, când italienii atacaseră Etiopia, el se pronunțase fățiș împotriva agresiunii. Dar de ce, oare, a rămas la Madrid? La început, a lucrat cu Ivens la un film; trimitea, din când în când, reportaje în America. Locuia la Granvia, la hotelul «Florida», aproape de clădirea centralei telefonice, care era în permanență ținta artileriei fasciste. Hotelul era ciuruit de o bombă incendiară care îl nimerise în plin. Nimeni nu rămăsese în el afară de Hemingway. Își fierbea cafeaua la spirt, mânca portocale, bea whisky și scria o piesă de dragoste. Avea o căsuță în adevărata Florida, unde s-ar fi putut ocupa de orice ar fi vrut – ar fi putut prinde pește, mânca biftecuri... La Madrid era veșnic înfometat, dar asta nu îl stingherea. L-au chemat în America; mâniaș a azvârlit telegrama... «Mă simt bine și aici...». Nu se putea despărți de aerul Madridului. Pe scriitor îl atrăgeau primejdiile, moartea, faptele eroice. Omul, însă, spunea de-a dreptul: «Trebuie să-i zdrobim pe fasciști!». Văzându-i pe cei care nu se predau, el reînvia, întinerea.» (*Amintiri despre Hemingway*, Ilya Ehrenburg, *Secolul XX*, nr. 7, anul II, iulie 1962, pp. 93-94)

¹¹ *A șaptea cruce* (1942), *Amiază fierbinte* (1952), *De aici în eternitate* (1953), *Oklahoma* (1956), *Ziua șacalului* (1973), *Julia* (1977).

¹² În 1959 va produce *The Sound of Music*, montare de mare succes pentru care, un an mai târziu, primește premiul *Tony Award for the Best Musical*. În 1965 Ernest Lehman scrie o adaptare pentru cinematograful a acestui text, film care va fi produs și regizat de Robert Wise.

¹³ Iată motivația juriului: „Pentru măiestria artei narative, foarte recent demonstrată în *Bătrânul și marea* și pentru influența pe care a exercitat-o asupra stilului contemporan.” (*Laureații Nobel pentru Literatură*, *Almanah Contemporanul*, 1983, p. 355)

¹⁴ Între 20-21 mai 1927 Lindberg a traversat oceanul la bordul unui monoplan cu numele *Spirit of St. Louis*. A decolat din New York (Long Island) și, la capătul unui zbor neîntrerupt, a aterizat, la sfârșitul celei de-a doua zile, la marginea Parisului.

sumar

info		
Concursuri, festivaluri, colocvii		2
editorial		
Sergiu Gheorghina	Beneficiile deținerii unui comisariat european important	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Viața de inox în monitor	4
Ion Cristofor	Un jurnal al bolii	5
comentarii		
Ion Zubașcu	Nucleul de rezistență al poeziei lui Radu Ulmeanu	5
cartea străină		
Ion Vlad	Fascinația "listei" și a universului infinit	7
istorie literară		
Ion Pop	Din avangardă în ariergardă (III)	8
Heigyán Tibor	Momentul estetic și momentul fizic (Garabet Ibrăileanu) (II)	10
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Darul Parisului	12
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Blogland 2	13
traduceri		
Jarry! Jarrive...	(Grupaj și tălmăcirii de Șerban Foartă. Cu un portret dublu de Félix Vallotton)	14
poezia		
Gheorghie Azap		16
o carte în dezbatere		
Nicolae Turcan	Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger. Argumente noi pentru o veche armonie	17
I. Francin	Critica rațiunii istorice a creștinismului	18
eseu		
Oana Pughineanu	Însinguratul. Antiteodiceea unui ratat	19
arhiva		
Irina Nastasă	Emil Cioran - precizări biografice	21
focus		
Aurel Sasu	Fiziologia totalitarismului. Anul 1946	24
arte & investigații		
Vasile Radu	Bolșevismul și arta proletară (II)	25
interviu		
"Românii au uitat să rădă"	de vorbă cu Sorin Dan, directorul Festivalului Comedy Cluj	27
flash meridian		
Vișgil Stanciu	O poveste cu negri emancipați	28
știință și violoncel		
Mircea Oprea	O moștenire prodigioasă	29
info UAD		
Gabriela Rostaș	Alexandru Bunesu. "15162,67 km" la Galeria Casa Matei	29
zapp-media		
Adrian Țion	Glorie mediatică	30
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	Poetul, ca un duhovnic...	30
structuri în mișcare		
Ion Bogdan Lefter	Take, Ianke și Cadîr, Manuscriptum și alte note de februarie	31
teatru		
Gabriela Lupu	Rosencrantz și Guildenstern, candidați la UNITER	32
Claudiu Groza	Comedia din Anul Comediei	32
film		
Ioan-Pavel Azap	Concertul	33
Lucian Maier	Cutia	33
forșpan		
Ioan-Pavel Azap		34
colaționări		
Alexandru Jurcan	Bizare parfumuri machiavelice	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	118. Bătrânul și marea (I)	35
interferențe		
Alexandru Pecican	Regizorul, ilustratorul, arhitectul și creatorul de universuri	36

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

interferențe

Regizorul, ilustratorul, arhitectul și creatorul de universuri

Alexandru Pecican

Începutul anilor '90 m-a prins la Frankfurt pe Main, în atelierul maestrului arhitect, pictor, sculptor și designer M. Schlotter. Atunci și acolo am descoperit extraordinarele posibilități oferite de arta virtuală... Mulți dintre artiștii care treceau pragul atelierului, unii dintre ei profesori universitari la mari facultăți de artă, criticau aspru „arta pe computer”, considerînd-o falsă și lipsită de valoare. În opinia lor, arta trebuie practică nemijlocit de artist cu instrumentele tradiționale: pensula, dalta, penița, cărbunele, creionul etc.

Dacă la început le împărtășeam opiniile, după ce am primit un computer și am început să lucrez „artă virtuală”, învățînd să mă servesc de „softuri”, mi-am schimbat părerea. Și acest gen de artă se ghidează după aceleași legi ale esteticii, doar mijloacele sunt diferite...

În timp s-au inventat programe, „softuri”, cu ajutorul cărora se poate picta virtual în orice stil, se poate grava, desena sau sculpta... Există „librării”, adică arhive, colecții de materiale virtuale - cum ar fi marmura, granitul, bazaltul, gipsul, bronzul, aurul și argintul - în care se pot realiza sculpturile. Se poate face film sau muzică pe computer, fără să „ieși în realitate”, numai cu personajele și materialele puse la dispoziție de către industria I.T.

Nu trebuie să renunțăm la pictura pe sticlă, lemn sau pînză, în care folosim culori tempera sau de ulei, nu trebuie să renunțăm la sculptura în piatră, lemn sau metal, la realizarea căreia folosim dalta, sau prin turnarea metalului incandescent... Dar, vrem sau nu, a mai apărut o modalitate de exprimare artistică: și anume Arta digitală sau virtuală.

Pentru mine, care am o formație profesională de regizor, a lucra în 3D înseamnă să fiu aproape de „scenă”... Fiindcă, de îndată ce deschizi un program de grafică virtuală, te întîmpină un adevărat teatru... Ești în același timp scenograf și regizor. Scenograf, fiindcă tu alegi decorul... Tu hotărăști ce moment al zilei sau al nopții este... Dorești o gară? Foarte bine... Începi și construiești stația, aduci o locomotivă cu aburi în prim-plan, mai sădești cîțiva platanii, pui fumul în rotoarele cenușii deasupra coșului de alamă, pe stîlpul de telegraf fixezi o cioară și trei rîndunici... La peron potrivești cu atenție șeful de gară în uniformă de sărbătoare cu fireturi aurii și chipiu roșu... Vrei să vină ploaia?... Dai un click și cerul se umple de nori, mai dai un click și printre nori își face apariția un zeppelin, din care mîini nevăzute aruncă flori de crin... Din vagoane aranjezi să coboare un pluton de soldați în uniforme sclipitoare cu pene la chipie și săbii aurite... În față aduci, din trei mișcări de mouse, cîteva fete tinere, cu pletele în vînt, cu fețele ascunse sub umbrelele dantelate...

În acest moment intervine regizorul din tine și, orgolios din fire, trece hotărît la butoane... Din două mișcări ridică umbrelele, ca să se poată observa ochii tinerelor. Apoi, delicat, așază cîteva lacrimi sifidii pe obraji îmbujorați... Brațul ofițerului de husari îl bandajează rapid și îl stropește cu cîteva pete de sînge... Pe piept îi fixează o decorație... Nemulțumit, caută în arhivă cîteva zeci de expresii pînă găsește o față obosită și prăfuită, dar radiind de bucuria întoarcerii acasă... O „lipește” efectiv peste chipul vechi al soldatului... Artistul se îndepărtează puțin și privește printre gene cu un ochi critic... „- Aaa ... da!... Mai trebuie!...” și imediat scoate din arhivă o fanfară... e formația de alămuri a unității de pompieri voluntari... Cu instrumente sclipitoare și uniforme negre cu coifuri argintii... În cealaltă parte a gării amplasează corul de copii al Seminarului Teologic... Două profesoare bătrîne și exigente, cu niște cățeluși albi în brațe... Un vinzător ambulant de înghețată... Primarul gras, însoțit de doi ziaristi... și spectacolul poate începe! Da... Acum trebuie să găsim conflictele... și graficianul, ilustratorul, să fugă la textul scriitorului... la povestea pagină cu pagină și o stoarce pe toate părțile de sens și de simboluri... și nu e puțin lucru, și nici ușor, fiindcă Măria Sa Scriitorul e vicelan... Ne pune să alergăm după șareta trasă de armăsari prin toate hîrtoapele metaforei, de ne sar capacele...

Acesta este momentul în care își face apariția și cititorul... virtual. El este prezent în permanență, dar acum, ca ilustrator, sunt obligat să-l imaginez citind și savurînd povestea... Eu, la fel ca și scriitorul, lucrez pentru cititor... Este „consumatorul” produsului literar și grafic, al „obiectului” artistic... Dar romanul e și o atitudine, politică și socială; filosofică, morală, estetică...

Personal fac eforturi să-mi imaginez categoriile de cititori: pe cel avizat, care cunoaște alfabetul metaforelor și al simbolurilor grafice... Este cel pe care îl răsfățăm cu subtilități... Îi facem cu ochiul, îi vorbim direct, adresîndu-ne prietenește, fiindcă știm că înțelege mesajele... (Facem aici o paranteză pentru a aminti marile discuții stîrnite de titlurile pieselor lui Shakespeare... Titluri care codificau mesaje pentru inițiați... Cei care știau alfabetul secret, aceștia vor fi citit și citesc pînă și azi, cu totul altfel, piesele respective de teatru...) Apoi urmează cei care intuiesc mesajele și ținta parabolii... și gustă totul ca pe o savuroasă descoperire... Sunt oameni care iubesc cititul și rezolvă cuvinte încrucișate... Ei se bucură că au aflat, singuri și înainte de final, numele criminalului... fiindcă sunt perspicace și inteligenți... și

(Continuare din pagina 28)

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.



64234164100180