

TRIBUNA

184



Județul Cluj

3 lei

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



www.revistatribuna.ro

Lukasz Milosz Cywicki, *Umbră timpului 12*

Kaczyński și Europa

Ce urmează după moartea unui euroscptic?

Sergiu Gherghina

**Europa
noastră**

Interviu

**Robert
Lakatos**

Ion Pop

**O istorie a
Operei Române
din Cluj**

Ilustrația numărului: Lukasz Milosz Cywicki

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

bour**info**

Sărbătoarea Silvaniei și a Caietelor... sale. La Zalău

Claudiu Groza



Un pariu că mulți din participanții la Zilele revistei *Caiete silvane* desfășurate în 26-27 martie la Zalău se vor fi simțit invidioși și multora li se va fi năruit o prejudecată culturală văzând mobilizarea de forțe, calibrul și ținuta evenimentului care a aniversat anul acesta cinci ani de existență ai publicației sălăjene. La a treia ediție a Zilelor revistei *Caiete silvane* n-au fost de față doar numeroși scriitori, jurnaliști, editori și oameni de cultură din toate colțurile Ardealului, ci și administratorii Zalăului și Sălajului, y *compris* ai revistei, care n-au făcut un simplu act de prezență diplomatic-politică, ci și-au dovedit solidaritatea cu echipa *Caietelor...*

Au participat la întâlnirea din 26 martie, au vorbit cu căldură și prietenie și au „girat” astfel instituția revistei conduse de prietenul Daniel Săuca președintele Consiliului Județean Sălaj, Tiberiu Marc, prefectul Alexandru Vegh, subprefecții Onorica Abrudan și Cristian Bârsan, vice-primarul Zalăului, Attila Sojka, doi deputați, inspectorul școlar general al Sălajului, directoarea Direcției pentru Cultură etc. Nu fac această enumerare de dragul de a „bifa” niște funcții, ca să captez bunăvoința „mai-marilor” zilei pentru colegii de la *Caiete silvane*. O fac cu admirație și onestitate profesională, pentru că a fost prima întâlnire de acest gen, cunoscută de mine, la care oficialii locali au participat în asemenea număr și deloc formal-ploticisitiți, ci implicați, chiar până la o mică polemică cu iz politic, în dinamica literară a spațiului lor proxim. E un semn de respect al lor pentru valorile imateriale, pentru „silozurile de idei” ale Sălajului, așa că merită și ei un semn de respect din partea noastră.

Zilele revistei *Caiete silvane* au primit oaspeți din toate zărilor Ardealului. S-au aflat la Zalău,

în enumerare aleatorie și incompletă: Ioan Moldovan de la *Familia*, Săluc Horvath și Augustin Cozmuța de la *Nord literar*, Olimpiu Nușfelean de la *Mișcarea literară*, Lucian Scurtu de la *Caietele Oradiei*, Ștefan Doru Dăncuș de la *Singur*, alți scriitori, precum cei pomeniți mai devreme: Nicolae Scheianu, Vianu Mureșan, Vasile George Dăncu, Daniel Moșoiu; în fine, din partea *Tribunei*, Ioan-Pavel Azap și sus-semnatul. Să menționăm și o parte din „gazde”, adică oameni ai Sălajului: Viorel Mureșan, Daniel Hoblea, Viorel Tăutan, Ileana Petrean-Păușan, Marcel Lucaciu, Gyorgy Gyorfii-Deak și Simone Gyorfii, Corina Știrb-Cooper, Maria și Grigore Croitoru, Flavius Lucăcel, Szabo Attila.

Momentul aniversar din 26 martie a fost completat de intervenții ale participanților, de la cuvinte de salut și urări de viață lungă revistei *Caiete silvane* și realizatorilor ei la prezentarea unor poeme sau mici eseuri, mereu sub „controlul” febril al lui Daniel Săuca, amfitrionul nostru, presat de scurgerea timpului. Chiar și așa însă, ușor grăbiți, am petrecut o după-amiază de cea mai bună ținută culturală, continuată cu o seară convivială, bun prilej de cunoaștere și recunoaștere reciprocă.

Programul Zilelor revistei *Caiete silvane* a continuat cu o călătorie maramureșeano-sălăjeană pe care noi, clujenii, am ratat-o din motive obiective ce ne-au readus acasă. Urăm încă o dată La mulți ani! colegilor de la Zalău și celor care-i sprijină financiar și logistic pentru a edita *Caiete silvane*. Să ne vedem și anul viitor, și peste 15 ani!

Dragi cititori,
de la începutul lunii aprilie
revista **TRIBUNA**

se găsește în
BUCUREȘTI la Librăria „Orfeu”,
în fața Muzeului Literaturii Române, Strada Dacia nr. 12

editorial

Kaczynski și Europa

Ce urmează după moartea unui eurosceptic?

George Jiglău

Una aprilie a fost marcată de dispariția tragică a președintelui Poloniei, Lech Kaczynski, alături de alți înalți oficiali ai statului polonez, în accidentul aviatic de la Smolensk. S-au spus deja multe cuvinte mari legate de acest incident și de puternicele sale conotații simbolice, cuvinte firești în astfel de momente. Treptat, însă, valul de emoție care a cuprins Polonia și întreaga lume începe să se atenueze, iar noul context trebuie și începe să fie privit dintr-o perspectivă mai pragmatică.

Accidentul în care a murit președintele Poloniei este primul de acest gen dintr-un stat al Uniunii Europene. În istoria recentă au mai fost cazuri în care șefii de stat sau înalți oficiali au decedat în timpul mandatului. În 2004, președintele Macedoniei murea tot într-un accident de avion, petrecut în Bosnia-Herțegovina. În 1999, prim-ministrul Armeniei și alți membri ai Guvernului au murit după ce au fost împușcați chiar în Parlamentul de la Erevan. În Statele Unite, John F. Kennedy a fost asasinat în 1963, la fel ca predecesorul său, Abraham Lincoln, în 1865. Moartea lui Kaczynski trebuie privită însă drept mai mult decât un simplu accident, deoarece este un eveniment cu conotații politice puternice, care devin mai clare dacă avem în vedere moștenirea politică pe care a lăsat-o fostul președinte polonez în ultimii ani ai activității sale politice.

Lech și fratele său geamăn, Jarosław Kaczynski, au avut o puternică influență asupra poziționării Poloniei față de Uniunea Europeană. Importanța lor politică a crescut la începutul anilor 2000, când cei doi au reușit să aibă o ascensiune puternică, alături de partidul pe care l-au format - Partidul pentru Lege și Justiție. În perioada 2000-2004, când Polonia și-a negociat aderarea la UE, pe fondul unui sprijin puternic din partea populației și al unui consens aproape unanim la nivel politic, partidul celor doi gemeni a fost singurul care a manifestat un euroscepticism pronunțat, provenit din convingerile lor conservatoare și naționaliste. De aceea, alegerea lui Lech Kaczynski în fruntea statului polonez în 2005 nu a reprezentat deloc o veste bună pentru UE. Polonia este a patra țară ca mărime a Uniunii și campioana tranziției economice între statele post-comuniste, de aceea importanța ei pentru Uniune este una deosebită. Alegerea lui Kaczynski, cu mesajul său pronunțat eurosceptic, a fost un semnal că entuziasmul est europeanilor pentru UE scade. În plus, numirea lui Jarosław Kaczynski în fruntea guvernului polonez, format din partidul celor doi și de alte două partide mai mici, dar la fel de radicale, a însemnat „capturarea” întregii decizii politice în acest stat esențial de către eurosceptici, pe fondul dezbaterilor ample legate de adoptarea unei Constituții europene sau a unui tratat care să joace acest rol.

Temerile elitelor europene s-au adevărit. Chiar dacă Jarosław nu s-a mai aflat în fruntea guvernului începând cu 2007, Lech Kaczynski a reușit chiar și de unul singur să țină în tensiune Uniunea când s-a pus problema ratificării Tratatului de la Lisabona, pe care președintele polonez a refuzat să își pună semnătura până în

octombrie 2009 și doar după ce Irlanda, pe care a folosit-o drept pretext pentru amânare, a ratificat tratatul prin referendum din a doua încercare. În plus, Kaczynski a format o strânsă alianță în interiorul UE celălalt eurosceptic important din spațiul post-comunist, președintele ceh Vaclav Klaus, de care îl lega trecutul comun de disident anticomunist. Klaus a avut un comportament similar cu privire la ratificarea Tratatului, pe care a întârziat-o cât de mult a putut. De altfel, la înmormântarea lui Kaczynski, Klaus nu s-a sfiit să critice explicit înalții oficiali ai Uniunii pentru absența lor de la funeralii. Această absență a fost explicată prin imposibilitatea de deplasare cu avionul, generată de vulcanul islandez, însă Klaus a amintit propriul său exemplu, el călătorind cu mașina și cu trenul doar pentru a participa la eveniment. Președintele ceh nu s-a sfiit să spună că absența oficialilor europeni este o dovadă că tot discursul despre solidaritate și unitate în UE reprezintă doar „vorbe goale”. În ipoteza macabră în care rolurile dintre Klaus și Kaczynski ar fi fost inversate, probabil exact aceleași cuvinte le-am fi auzit și din gura președintelui polonez. La această atitudine se adaugă și relația bilaterală din ce în ce mai rea cu Germania, față de care Kaczynski a manifestat o atitudine la fel de ostilă ca și față de Rusia, care își are originea tot în modul în care a fost tratată Polonia înainte, în timpul și după al Doilea Război Mondial.

Ar fi, cu siguranță, deplasat ca cineva să spună că oficialii UE se bucură pentru dispariția lui Kaczynski, dar accidentul de la Smolensk permite oficialilor europeni să spere că Polonia își va recăpăta pe deplin deschiderea către Uniune. Mandatul lui Kaczynski se încheia la sfârșitul acestui an, când Polonia trebuia să organizeze alegerile prezidențiale la termen. Șansele președintelui de a fi reales - dacă ar fi candidat pentru al doilea mandat - erau încă neclare. Pe de o parte, popularitatea premierului polonez, Donald Tusk, principalul rival politic al președintelui, este acum una foarte mare. Tusk este chiar cel care a pierdut alegerile prezidențiale în fața lui Kaczynski în 2005 și cel care a preluat de la Jarosław Kaczynski șefia guvernului în 2007. Sub conducerea lui, guvernul a transformat Polonia dintr-o țară aflată pe marginea prăpastiei în singurul membru al UE care nu a intrat în recesiune economică în 2009, ba chiar a obținut și o creștere economică de 2%. Totuși, nu ar fi fost exclus scenariul în care polonezii i-ar fi permis lui Kaczynski să păstreze funcția supremă în stat, tocmai din cauza încăpățânării cu care a apărat în permanență interesele Poloniei, așa cum le înțelegea el, în fața oricărei potențiale amenințări, chiar și în fața Uniunii.

Moartea lui Kaczynski obligă Polonia să organizeze alegeri anticipate în iunie. Din partea coaliției de guvernământ va candida, cel mai probabil, Bronisław Komorowski, președintele Parlamentului, care deja asigură, conform constituției, interimatul funcției prezidențiale după decesul președintelui. În contextul valului de emoție stârnit de tragedia de la Smolensk, Jarosław Kaczynski este încurajat să candideze la succesiunea fratelui său în funcția de președinte. Acesta



Lech Kaczynski

nu a dat încă un răspuns, dar va trebui să se decidă repede, deoarece campania electorală se apropie. Nu va fi nicio surpriză dacă aceasta va sta sub semnul dramei care a lovit Polonia, dar cel mai probabil pragmatismul va lua treptat locul emoției. Lupta pentru președinția Poloniei va fi una aprigă și se va da între forțele politice care au reușit să salveze Polonia de la recesiune economică și cele care ar face orice pentru a apăra interesele și tradițiile națiunii poloneze. În cazul în care Jarosław Kaczynski va candida, ar fi o eroare să marșeze exclusiv pe aspectul emoțional, deoarece polonezii pot considera că moartea fratelui său ar fi exploatată în scop politic. Pe de altă parte, J. Kaczynski este singurul care gândește la fel ca fostul președinte și care poate părea credibil atunci când promovează același discurs naționalist, conservator, atât de aproape de inima polonezilor, chiar și a celor care simpatizează Uniunea Europeană.

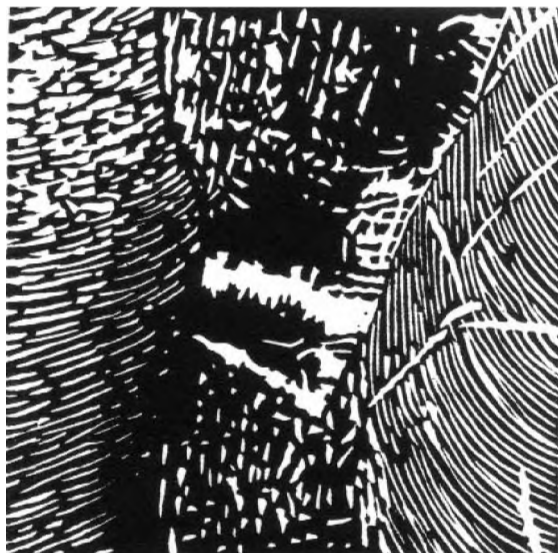
Chiar dacă se poate spune că a scăpat de un adversar, criza prin care trece Polonia nu poate mulțumi Uniunea Europeană. Incertitudinea politică din al patrulea stat ca mărime din UE se suprapune peste criza financiară provocată de situația Greciei. Orice instabilitate în alt stat membru nu face decât să adâncească incertitudinile provocate de criza economică și de neclaritățile existente încă cu privire la felul în care va funcționa UE după intrarea în vigoare a Tratatului de la Lisabona. De aceea, nu ar trebui să ne surprindă dacă în apropiata campanie electorală din Polonia vom vedea oficiali europeni, mai mult sau mai puțin importanți, transmitând mesaje de susținere, subtile sau nu, pentru forțele pro-europene de la Varșovia.

cărți în actualitate

Suprarealismul office

Alex Goldiș

Ciudat e că dintre operele „autenticiste” ale noii generații de scriitori – care-și propun să surprindă realitatea sordidă a tranziției – majoritatea s-au angajat în transcrierea miserabilismului cotidian, lăsând la o parte condamnarea „paradisului capitalist” și a consumerismului (excepție face poate doar Elena Vlădăreanu, cu *Europa. Zece cântece funerare și Spațiu privat*). Ce-i drept, asta și pentru că despre efectele lui abia putea fi vorba în primii zece ani de după comunism. Astfel încât, măcar la nivel tematic, recentul roman al Ștefaniei Mihalache reprezintă o surpriză. *Poemele secretarei* (Cartea Românească, 2010) spune povestea unei literate care încearcă să se integreze profesional într-o agenție de publicitate. Numai că, cel mai adesea, așteptările înalte ale tinerei cu veleități de poetă se ciocnesc de principiile eficientizării capitaliste. Întregul roman nu face decât să redescopere, sub fiecare aspect, incompatibilitatea de structură dintre aspirațiile Andraei Panu și realitatea dură, dar edulcorată, a corporațiilor. Sunt inventariate și deconstruite, pe rând, toate temele și clișeele care



Lukasz Milosz Cywicki

Umbra timpului 11

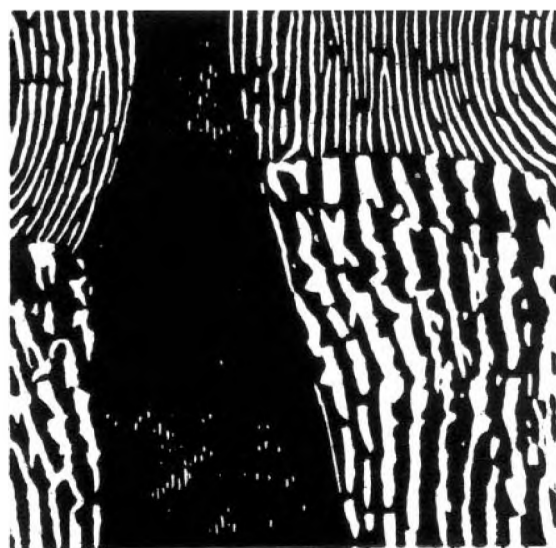
au coborât, în jurul anilor 2000, din *sitcom*-urile americane în plină realitate românească: ritul de inițiere a tinerei secretare, relația *love-hate* cu un șef dur, dar inteligent și în fond nu lipsit de umanitate, micile invidii și răutăți colegiale etc.

Pentru a trăda inconsistența acestor relații și ritualuri, autoarea nu mizează însă pe codul realist – puține scene din roman sunt pur tranzitive –, ci pe un limbaj încifrat și pe inserții onirice. Privită din unghiul tinerei literate, care levitează sau se împiedică mai tot timpul în propriile gânduri, realitatea biroului se transformă într-o suprarealitate, populată de un bestiar pitoresc și înșelător: telefoanele „sună ca o ceată de pisici isterice”, computerele „au o respirație grea”, „eșarfa multicoloră” a unei colege „zboară ca o pasăre exotica pe canapeaua de piele”. Captivă în „secretariatul de sticlă”, Andra însăși e „o păpușă vie ale cărei butoane sunt butoanele telefonului”. Departe de a sugera luxuria unui univers, această permanentă colcăială de culori și de forme – opusă liniilor clasice ale *office*-urilor simandicoase –, trădează procesul general de depersonalizare. Încercând să tragă în simbol cele mai anoste tablouri din viața de birou, autoarei îi ies pe alocuri savuroase caricaturizări, în registru animalier, ale angajaților firmei („Mirela este o vrăbiuță. Ați văzut vreodată o vrăbiuță făcând contabilitate? Cuipește

ușor, cu ciocul, facturile. Le privește apoi cu ochii rotunzi. Apoi se apleacă iarăși repezit asupra lor. I-a scăpat o cifră. La sfârșitul lunii, când termină bilanțul uguiește ușor.”), sau prezentarea proiectelor publicitare în stilul divagațiilor poetice: „Când se cremuiesc, femeile se înmoaie și se îndulcesc. Se dau cu cremă femeile blonde cu ochii albaștri și statură athletică, se dau cu cremă femeile brune, cu părul negru și pielea măslinie, șatenele cu părul numai cărlionți și ten pistriuat. Toate se dau cu mișcări fine și tandre. Cu mișcări alungite și cu priviri atente, calde”.

De cele mai multe ori, însă, departe de a conferi substrat romanului, permanentele alunecări simbolice subminează nu numai trama epică, ci și orice consistență psihologică a personajului central. Construită pe dualismul prea evident între fata de cenaclu și secretara eficientă, Andra cade pradă la orice pas, fără motiv, unor revelații și tristeți metafizice. Acasă sau la serviciu, în liniștea căminului cu iubitul Bamby sau pe birou cu Alex, șeful atrăgător, mânată de un ce inconștient, femeia parcurge dramă după dramă. Dacă la birou, dintr-un mai lesne de înțeles impuls compensativ, Andra încearcă să scalde tensiuni birocratice în melodramatice efuziuni panteiste (o apostrofare mai dură a șefului o provoacă să evadeze în curte, unde își caută... rădăcinile (!): „acolo în pământ e cald și tot ce ai de făcut este să te ramifici”), nici intimitatea propriei băi nu face bine subconștientului turmentat: „Apoi îmi pare că plâng, hohotesc deasupra chiuvetei, dar lacrimile nu-mi curg din ochi ci de la robinet, pe unde ar trebui să curgă apa, pe acolo curge un lichid fierbinte sărat, cu care mă spăl pe față, știu că sunt lacrimile mele, mă spăl, mă ustură față”.

Și n-ar fi fost nicio problemă dacă autoarea reușea să motiveze, măcar parțial, atât de populata viață interioară a personajului. Nu-i vorba că munca la birou depersonalizează, într-adevăr. Însă în absența construcției unei minime coerențe psihologice, multe scene din roman capătă accente de umor involuntar. Căci cel mai nesemnificativ gest al colegilor de *office* o transformă pe tânăra secretară într-o figură hamletiană, care nu poate să atașeze o agrafă unui document fără să mediteze asupra propriei condiții. Cu toate erupțiile senzoriale și revelațiile de unică folosință, mutațiile interioare ale protagonistei în această odisee de birou nu sunt deloc clare. Inconsistentă și neverosimilă e schimbarea



Lukasz Milosz Cywicki

Umbra timpului 4



bruscă a atitudinii atât față de un șef nesuferit (admirația subită a tinerei față de un potențial trecut eroic – Alex ar fi trecut Dunărea înot în timpul comunismului – nu convinge), cât și față de muncă în general. Căci, în mod subit, Andra Panu începe să practice o asceză managerială asiduă. Ucenică și amantă a conducătorului firmei, tânăra protagonistă devine și bacanta lui Hamilton și Stevens, preoții eficientizării corporatiste. Din acest unghi, *Poemele secretarei* privește în oglindă schema romanilor realist socialisti din anii '50: reeducarea capitalistă, ni se spune printre rânduri, nu e cu nimic mai prejos decât spălarea comunistă a creierelor. De când a avut revelația eficientizării corporatiste, Andra devine angajata exemplară, care nu mai doarme, ci e preocupată să-și întocmească la nesfârșit o „hartă” a gestionării timpului propriu (proiect corespunzător planurilor cincinale staliniste). Tot la fel ca în romanele realist socialisti, nu e clar însă de ce se petrece această transformare. Astfel încât, cu toată intenția ironică a autoarei, povestea dobândește un aer tezigat aproape irespirabil. În final, spilcuitul și ambițiosul conducător al firmei se dovedește a fi escrocul absolut, anagajat în relații murdare cu interlopi, traficant de carne vie cu propriii angajați. Violată de partenerul secret al lui Alex și pe deasupra concediată, proaspăta activistă capitalistă devine subiectul unei melodrame în toată regula.

De aceea, departe de a figura o critică subtilă la adresa fenomenului corporatist, *Poemele secretarei* rămâne o carte la fel de perisabilă ca romanele propagandiste de odinioară. Stăruitoare e impresia că tânăra prozatoare nu știe, încă, nici să-și decupeze tematica, nici să-și adapteze mijloacele. Interesante în sine, cele câteva scene și imagini care compun tabloul suprarealist al vieții de birou nu reușesc să camufleze convingător schematicismul de fond al construcției.

O frescă a degradingoladei umane

Constantin Cubleșan

Radu Ulmeanu
Chermeza sinucigașilor
 Satu Mare, Editura Pleiade, 2009

Poet liric prin excelență, foiletonist politic în ultima vreme, Radu Ulmeanu surprinde cu un roman *de actualitate* ce pare să fie, în felul său, singular în peisajul epicii noastre de ultimă oră. *Chermeza sinucigașilor* nu este, cum s-ar putea crede la o primă și grăbită... răsfoire, un roman al *revoluției* românești din '89, în ciuda faptului că autorul își centrează intriga pe evenimentele dramatice din acel decembrie (printr-o relatare aproape reportericească a lor) și mai ales pe ceea ce a fost înainte, ca și pe ceea ce a urmat acestora, într-un oraș de provincie, în care confruntările tăioase ale opozanților din capitală, se translează bulversant (și grotesc) în ambianța socială, răvășită oricum și mai ales (încă) debusolată. În acel oraș, capitală de județ, Scuteni (care prin multe detalii se trădează a fi însăși urbea în care scriitorul își face veacul), mișcărilor, cu arma în mână, au fost destul de firave, dar opinia publică s-a manifestat cu violență, ostentativă uneori și polemică adesea, ca afirmare atitudinală. Tot acel decembrie sacrificial, de aiurea, stă aici sub semnul ridicolului, a parodicului, în primul rând, Radu Ulmeanu mizând pe un soi de parabolă grosieră, anume lansată, între *sacrificarea* porcilor pentru sârbătoarea Crăciunului și *executarea* dictatorului (împreună cu consoarta) în ziua de naștere a Mântuitorului ("Ieși în curte, unde porcul, proaspăt bărbierit, ud și lucios, stătea pe burtă meditativ, cu botul rezemat de o cărămidă", pentru ca în pendant să avem cealaltă situație: "Grigore răsuflă ușurat abia pe 25 decembrie, când se anunță prinderea, judecarea și executarea celor doi. A murit porcul! își spuse atunci, cu un straniu și contrariant sentiment de ușurare, așa cum probabil și-au spus toți"). Eroii romanului se precipită, devin violenți și vindicativi, deopotrivă răzbunători dar și obsedați într-o nouă conjunctură politică, socială, cu efecte ce-i duc pe unii la blazare, în cele din urmă la ratare, la eșuarea destinală, fără apel. Radu Ulmeanu, cu vocație descriptivă și analitică, surprinde toată această degradingoladă umană, până la detaliile unor scene abjecte, libidinoase chiar, în fibrilațiile ei maladive, căci idea subiacentă pe care se fixează aceste stări de decadență umană, asupra căreia se stăruie abuziv, este aceea că răbufnirea violență/revoluționară a mulțimii, la un moment dat, este și urmarea depravării morale, generalizată instituțional, ce a marcat societatea românească dintr-o perfidă și abuzivă perioadă a istoriei sale contemporane. Sunt identificați eroi dintre cei mai mizerabili, de la obsedați sexual la turnători de mână mică ai securității, de la seducători de rutină la lesbiene ce pozează într-un soi de frondă nonconformistă de subsol, de la parveniți la intriganți etc., printre care cu greu își fac loc, cu dificultate se pot afirma, spiritele integre - regula jocului în care trebuiau să se înscrie social fiind aceea a corupției (voite sau nevoite) a maculării programate, devenind victime și în cele din urmă, eșuând cu disperare, gândul sinuciderii, al morții, devenind o pobibilă soluție salvatoare ("...moartea, de fapt, este impropriu numită așa. Ar trebui s-o numim altă viață, cealaltă viață, sau chiar adevarată viață. De aceea se sinucid îndărgostiții atât de ușor când își simt dragostea contrariantă. Ei

care, prin ființa iubită, întrezăresc splendorile paradisului, se trezesc deodată frustrați, printr-o defecțiune oarecare, exact de aceste splendori, de această fericire care nu are nimic de-a face cu vreo fericire lumească /.../ Așa ar trebui să vedem moartea cu toții: o uriașă promisiune de dragoste. De fapt, singura noastră rațiune de-a exista. Scopul nostru suprem. Moartea e, până la urmă, ținta întregii noastre vieți, încununarea ei..."). Grigore Lapteș, profesor de liceu, grafician notoriu în zonă, idealist, angajat în evenimentele *revoluției*, va fi o asemenea victimă; inocenta Monica, liceana ce-și caută dragostea pură, gășind-o doar în vise, este violată cu cinism în birourile securității de către un ofițer abject, o brută obsedată sexual, ș.a.m.d. - o colcăială imorală, perversă și lipsită de orice orizont uman iluminat, pe care Radu Ulmeanu o surprinde, o demontează aproape sadic, printr-o insistență a descrițiilor perversiunilor, de o scabroșenie cu totul dezgustătoare (" - V-am spus ce grozav e să fii mângâiată, sărutată, apoi suptă, linsă... Dacă sunteți curioase, vă pot dovedi cu un amplu sărut. Ce ziceți? / și fără să mai aștepte vreo abateră, se întoarse spre Ramona, pe care o simțea accesibilă, și o sărută lung pe buzele întredeschise. Iar când aceasta, supraexcitată, îi răspunse la sărut, își strecură limba printre dințișorii ei albi, reguțați, palpându-i ușor cerul gurii. Mâna ei îi cuprinse fetei un sân și îl frământă puțin, obținând imediat efectul scontat. Fata se topi pur și simplu și o cuprinse în brațe suspinând, lipindu-și mai tare gura de-a ei /.../ Mai întâi trebuie să vă spun ce senzație nemaipomenită e să te lași dezbrăcată de altcineva, cu mângâieri și sărutări la fiecare mișcare, mai ales când e vorba de niște femei care se pricep. Rușinea, timiditatea nu fac decât să-ți mărească plăcerea. Ești mângâiată sau sărutată, și se spun cuvinte frumoase, pline de dragoste, de dorință, apoi o mână ușoară și fină îți ridică fusta, te pipăie pe fundulețul gol, și se bagă pe sub chiloți și te



Lukasz Milosz Cywicki

Persoana timpului 2

atinge pe sexul care deja o dorește de mult, încât te face să te deschizi ca o floare, să aștepti tot mai mult, mai nerăbdătoare să se întâmple ce trebuie, să-ți faci ceea ce știi că trebuie să și se facă, altfel mori.../.../ Ea a fost cea care m-a dezbrăcat, cu toate dichisurile de care v-am povestit. Apoi m-a rugat să o dezbrac și eu, să o sărut, până când am rămas goale, admirate de toate celelalte, care nu pierdeau nici ele vremea. M-a așezat apoi pe un fotoliu și a-ngenunchiat în fața mea, apoi mi-a desfăcut genunchii. N-am mai știut de nimic altceva decât de limba aceea, care mă gâdila, mă frigea, până când am avut primul orgasm". Etc., etc.)

Romanul *Chermeza sinucigașilor* e o frescă socială a decăderii morale, pe care noua perspectivă socială ce o deschide *revoluția* din '89, trebuie s-o preia, să și-o asume ca pe un balast de care nu e prea ușor să de eliberezi. Scris în manieră - să zicem tradițională - realistă, dar cu nu puține inserții de evadare în oniric, romanul lui Radu Ulmeanu este unul dintre cele mai deprimante din câte au apărut în ultima vreme, având ca subiect - ca obiect de analiză - decadența morală a regimului totalitar din România ultimilor ani ai ființării lui.



Lukasz Milosz Cywicki

Ziua a VIII - a

comentarii

Pe o singură voce

Octavian Soviany

Eliza Macadan
În autoscop
 București, Editura Vinea, 2009

Eliza Macadan, autoarea volumului de poeme *În autoscop* este, cronologic vorbind, o reprezentantă (puțin mediatizată) a promoției '90; originară din județul Bacău, ea a debutat în revista *Ateneu* (1988) și și-a făcut debutul editorial cu volumul *Spațiu auster* (Editura Plumb, 1994), care a beneficiat și de o transpunere în italiană (*Frammenti di spazio austero*, 2001). Prin urmare, cartea recent editată la Vinea aparține (cel puțin teoretic) unei poete relativ experimentate, care încearcă să-și definească propriul teritoriu liric, ajungând la formula unei poezii de notație ce experimentează în direcția unei concizii extreme. Căutând să ajungă la „poemul dintr-o singură literă” care ia forma semnului ce încearcă să absoarbă, ca un burete, mișcările materiei sufletești, transformându-se într-o engramă a vieții interioare: „Scrie/ nu te opri/ decât atunci/ când vrei/ să țipi/ scrie/ nu închide/ niciodată/ ochii/ scrie/ câte o literă/ pe fiecare/ pagină”.

Rezultatul acestui travaliu sunt poemele eliptice, parcă scrijelite cu unghia, notațiile de o căutată austeritate, din care lipsesc mărcile obișnuite ale poetului, din moment ce poeta e fascinată mai curînd de versurile care „nu sunt versuri” și de melosul care nu mai e melos: „Ceas/ furișat/ lângă garduri/ vii/ din frunze/ mortal de crude/ ies prin ferestre sonore/ clape de pian cu coadă/ nu e o melodie/ nu sunt versuri/ autorul este necunoscut// totul rămâne așa”. Particularitatea cea mai evidentă a unei asemenea lirici este antidiscursivitatea, trădând un blocaj al mecanismelor locutorii, generat de conștiința faptului că limbajul și-a epuizat capacita-

tea de a semnifica, vorbirea/ scrierea au devenit o emisie dezlănătă de semne, sunt emineamente monologice, constituie un cod „de unică folosință” care exclude orice act de comunicare: „Tăinic/ vocea/ s-a spart/ în urechea surdă/ cărțile/ din rafturi/ cad/ peste/ mine/ noaptea se sperie/ și fuge/ cu inima-n gât/ respir// bucăți de coșmar. “În consecință, poemele Elizei Macadan se vor converti acum în mici pantomime, pe al căror parcurs limbajul mimetic sau gestual încearcă să suplinească precaritatea cuvântului, atins iremediabil, ca în teatrul absurdului, de semnele evidente ale sclerozei: „Cum e să pleci/ cu dor/ la fel/ cum e/ să rămâi/ număr/ țigările/ stinse// Trăiesc/ fără să mai rostesc/ niciun cuvânt”. Astfel încât textele din volum se constituie adesea din acumulări de non-sensuri, devin jocuri lingvistice care tind să probeze maladiile unui limbaj tautologic, unde toate cuvintele au devenit parcă brusc sinonime și sunt perfect comutabile unul cu celălalt: „Ține în mâini/ gâtul regal/ și gustă carnea egipteană/ ascunde-ți două instincte/ în curtea casei de la numărul 1000/ din centrul civic/ masturbează-te pe rând/ cu cele stăpâne întinse/ pe trei secole vecine”.

Avem de-a face, în cele din urmă, cu o contestație radicală nu doar a poeziei, ci și a limbajului, amintind oarecum de experimentele avangardei istorice, deși modelul mai îndepărtat al Elizei Macadan pare să-l constituie nu antipoezia Dada, ci mai degrabă Bacovia (cel din *Stanțe bugheze*), de unde autoarea preia tehnica „ruperii” textului, a clivajelor sintactice și semantice, elaborând eșantioane de vorbire incoerentă, alcătuită din „crâmpeie” între care funcționează disonanțe, tensiuni, incongruențe de sens. Existențialul bacovian (căci la poetul *Flumbului* criza limbajului provine din epuizarea

tuturor resurselor de vitalitate) e transpus însă la Eliza Macadan în termenii unui experiment lingvistic legat de ceea ce s-ar putea numi drama semnificării. Mijloacele prin care operatoarea de limbaj își elaborează textele sunt preluate de asemenea din retorica lui Bacovia: de aici provine nu doar tehnica segmentării, amintită anterior, ci și prozaizarea ostentativă, cultivarea voită a non-expresivului (de unde o anume lipsă de pregnanță a imaginilor, care rămân mereu imprecise, încetoșate, ca într-o fotografie voalată) sau refuzul programatic al sugestiei muzicale, lipsa căutată de eufonie (reflex al simfonii onomatopice bacoviene): „Mă opresc/ să mai scot un vers/ un vers plouat/ un vers scremut/ scurt/ ca să nu mă dezic/ plouă/ eu în așteptare de Rod”. Desigur, caracterul experimental al unei asemenea poezii transpare cu evidență și, privit în ansamblu, volumul Elizei Macadan respiră aerul rece al laboratorului semiotic. Iar dimensiunile acestui experimentalism pot fi definite destul de exact prin raportare la experimentul științific, așa cum îl definea Lyotard, plecând de la noțiunile de „axiomatică” și „paralogie”. Căci *arta experimentalistă* presupune, la rândul ei, elaborarea unor „axiomatice” (concretizate în abordări teoretice, programe și manifeste artistice), urmată apoi de investigarea, printr-o mișcare de extensie, a limitelor, de căutarea obstinată a noului, care se raportează la propria sa „axiomatică” în calitate de diferență, de „paralogie”, extinzându-i limitele, dar și problematizînd-o, printr-un demers care e constructiv și deconstructiv totodată, contestatar și autocontestatar în același timp. Și, pătrunzându-se, înainte de toate, de conștiința propriei sale fragilități, a propriei sale inconsistențe, prinsă în vârtejul haosului și al schimbărilor perpetue „de paradigmă”, rămâne esențialmente o artă „zum Tode”.

Viabilitatea textului experimentalist, care se certifică mai mult în plan existențial decât în plan estetic se naște – așa crede – tocmai din această conștiință a propriului nihil, care îl transformă într-un artefact pentru moarte. Și dintr-o asemenea perspectivă experimentalismul Elizei Macadan rămâne unul nedus până la capăt, el implică „axiomatică” (în măsura în care volumul propune un algoritm al operației textuale), dar nu și „paralogia”. Se poate spune că autoarea descoperă (redescoperă) o tehnică de facere a textului, în care se cantonează de la început până la sfârșit, fără a o problematiza și fără a-i experia limitele, scrie o carte „pe o singură voce”, astfel încât impresia generală e de monotonie și de exces de „techné”. Iar o problemă (care nu se referă doar la poeta *Spațiului auster*, ci la patosul experimentalist ce caracterizează o bună parte a literaturii actuale) rămâne deschisă: în ce măsură asemenea experimente formale (practicate cu sârg și pe alte meridiane) constituie efectiv poezie. Stau să mă întreb dacă participanții la un atelier de *creative writing*, cărora li s-ar explica mecanismul după care funcționează textele din *În autoscop*, n-ar putea crea niște jocuri lingvistice la fel de ingenioase cum sunt (uneori) și cele ale autoarei. Ale cărei eforturi în direcția unui teritoriu poetic care să-i aparțină nu trebuie totuși minimalizate. Dar dacă actualul volum de la Vinea rămâne în cele din urmă un experiment cu siguranță interesant, o a doua carte în același registru ar fi, fără doar și poate, fastidioasă și chiar inutilă. ■



Lukasz Milosz Cywicki

Umbră timpului 9

Noua poezie basarabeană

Mihail Vakulovski

Noua poezie basarabeană
antologie de Dumitru Crudu
București, Editura ICR, 2009

La Editura Institutului Cultural Român a apărut *Noua poezie basarabeană*, o antologie foarte interesantă, adunată și prefațată de Dumitru Crudu. Pentru Dumitru Crudu „noua poezie basarabeană” e mult mai mult decât un motiv-eveniment-curent cultural/ literar, prin noua poezie basarabeană Crudu analizând, de fapt, istoria recentă a Basarabiei: „*Noua poezie basarabeană* se compune din câteva promoții de poeți și din mai multe direcții literare. Iar anul nașterii ei l-am putea situa în urmă cu un deceniu și ceva, prin anii 1996-1997, când cei mai semnificativi tineri poeți de astăzi și-au scos primele cărți de poezie: Iulian Frunțașu (*Beata în marsupiu*), Ștefan Baștovoi (*Elefantul promis*), Mihai Vakulovski (*Nemuritor în păpușoi*) și Steliana Grama (*Tratate de tanatofobie*), o poetă nedreptățită la ora debutului, dar care astăzi ni se pare a fi de prim rang. Rîndurile acestei promoții zgomotoase care a zguduit serios canonul literar basarabean s-au îngroșat pe parcurs cu noi și noi poeți revoltați, dornici să pămuiască, vorba futuristilor, obrajii stafidiți ai literaturii *moldovenești*”, spune Crudu în prefață. De altfel, antologia e dedicată „lui Valeriu Boboc, ucis în bătaie de polițiști în evenimentele din aprilie 2009, și tuturor tinerilor care au fost torturați de poliție în beciurile din Chișinău”, dedicație care scoate clar antologia din liric în social, din livresc în existențial.

Prefața, numită sugestiv „Noua poezie basarabeană. Între dezamăgire socială și optimism individual”, e mai mult explicativă decât un manifest poetic, mai degrabă o oglindă pe care o arată, e implozie, nu explozie. Noua poezie basarabeană ca mișcare concretă începe cu super-poetul Dumitru Crudu, care e aceeași persoană cu antologatorul, de aceea poetul e nedreptățit fățiș și n-a intrat în antologia care începe cu ruperea de „sora siameză”, un text modernist al Angelei Pânzaru, în care eul liric nu-și trăiește viața, ci trăiește viața surorii siameze, o viață „între cafeaua de dimineață și ceaiul de seară (nu survine nimic)”, o viață second-hand, ca-n poeziile Liliane Armașu. Iulian Frunțașu este cel mai lasciv poet, peste care a dat o muză cu un corp flămînd „de parcă adunase în sine dorul călugărițelor/ din toate timpurile și din toate chiliile întunecate și reci”. Poezia lui însă nu e sentimentală, fiind controlată imagine cu imagine, rînd cu rînd, strînsă-n chingi sexy, cu laitmotive și repetiții apetisante, de fiecare dată cu final ingenios. Ștefan Baștovoi e cel mai postmodern poet dependent de metaforă. Poeziile lui sînt frumoase, vii, pline de forță interioară, care explodează metaforic în univers. Un poet atît de imens încît însuși Petru cel Mare intră în textele lui fără să se aplece, dar ne aplecăm noi, cititorii, în fața ta, Baștovoi. Recunosc că doar am privit titlurile *existențelor* selectate din cărțile mele, dar am citit grupajul poemelor lu' frate-meu, deși cunosc acele texte la fel de bine ca și pe ale mele (de fapt, dintre textele mele uitasem de câteva). Poeziile Steliane Grama sînt foarte triste, ca și soarta poetei, dispărută dintre noi la doar 32 de ani: „De fapt, nu am pe nimeni./ Cîinii latră speriați cînd mă văd/ și pînă și viscolul se ascunde de mine!// Simt că am să cad:/ tălpile goale vor glisa pe gheața flămîndă de mîngîieri.// Totuși, dacă îmi permiteți să vă rog într-adevăr ceva,/ vreau să treceți surizători mai departe/ și să nu vă opriți din

drum...”. Diana Iepure este unica poetă selectată în „noua poezie” cu poezie, proză poetică și eseu liric. Poezia ei e simplă, cotidiană și existențială, Diana Iepure reușind să-și găsească stilul, originalitatea ei venind din exploatarea ineditului și a „basarabenismelor”, nu din evitarea lor! Proza lirică amintește de poemele epice ale lui Cristian Popescu, iar pentru eseuri trebuie să-i mulțumesc, pentru că unul dintre ele citează integral un poem de-al meu la care țin mai mult decât la șase dintre cele intrate în antologie. Grupajul poetic al lui Pavel Păduraru te lasă să descoperi un poet ciudat, care scrie despre chestii abjecte, folosind instrumente aproape tradiționaliste. Eu aș fi ales alte texte de-ale lui Păduraru, chiar dacă am încredere maximă în gusturile poetice ale lui Crudu. Dacă Steliana Grama ne lasă „bradul de sîrmă ghimpată”, de la celălalt poet care nu mai e printre noi, Leo Hristov, moștenim „luna de sînge”, și alte titluri ale sale fiind tari (*Hotelul morții*) și te pun pe gînduri (*Păstrează ce ai*), Leo care ne spune că „Moartea e mai strașnică/ Chiar decît moartea”, „Dacă nu crezi,/ Strigă-mi în gură și-mi vei auzi ecoul”. Andrei Ungureanu scrie cu o ușurință care-mi amintește de poeziile lui Cărtărescu, Ana Rapcea scrie o poezie modernistă concentrată prin care curge mult sînge care nu înseamnă viață, ci tristețe și singurătate. Dacă vreți să vedeți cum cineva vrea să spună politicos cît de mișto sînt țitele gagicii lui – citiți Adrian Ciubotaru (să citez, nu? – „Îi era grozav de rușine să-și vadă sîinii/ deși îi iubea, erau nemaipomenit de frumoși:/ De unde să știe ea cît de nemaipomenit/ de frumoși sunt în genere sîinii!”). De cele mai multe ori eschivele astea de dicționar sună mult mai vulgar decît variantele populare, de vorbire vie, orală, mai ales în poezie. Horia Hristov e ca un artist de pictură naivă care pictează cu imagini de cuvinte, de aceea realitatea din textele lui mereu alunecă sub neverosimil, iar mesajul se



Lukasz Milosz Cywicki

Umbra timpului 1

ascunde sub pat, „un fel de psihoterapie moldovenească” – citat. Alexandru Buruiană are un debit verbal care-ți amintește chiar din primul poem de Marius Ianuș, doar că la Ianuș e „România”, iar la el e „Transilvania” – și amîndoi ne trimit la „America” lui Ginsberg și „Lenin”-ul lui Maiakovski. Alexandru Buruiană scrie o poezie social-biografică, așa cum *Luna Amară* cîntă piese social-existențiale, poeziile sale au vîină, forță, mesaj și sînt bine scrise. Liliana Armașu scrie o poezie narativă, în care povestește despre înlocuitorul omului de alături, cu un „animal sălbatic de



casă”, despre bucuriile second-hand și păpușile second-hand, o poezie tristă, dar sprintenă și săltăreacă. Iurie Burlacu scrie texte-flash, în care melcul dintre picioare se transformă în cioburi de sticlă. Poezia Aureliei Borzin curge ca „lumina care nu pătrunde doar pe geam”, „ca o spirală căreia pur și simplu îi dai drumul”. Corina Ajder este o poetă de vîrstă revoluțiilor anticomuniste din Estul Europei, o poetă care impresionează prin exactitatea exprimării și totodată prin alegerea modului – șocant sau surprinzător – de transmitere a mesajului. Poezia ei chiar reușește să exprime chestii vitale printr-o exprimare directă și la țintă: „și mă gîndesc că cel mai grav lucru care ar putea/ să se întîmple aici e să află că/ altcineva se spală pe dinți cu periuța mea nouă”. Poezia lui Andrei Gamaș e paradoxală prin faptul că sub același titlu cuprinde multă căldură și în același timp multă violență, combinație îngrozitoare pentru un ne-(ex)sovietic, dar ceva absolut firesc pentru un basarabean, de exemplu. De aceea poezia sa nu e superrealistă, ci existențială, iar poeziile care-l reprezintă sînt „CV” și „hai să ne vindem organele și să trăim liniștiți”. Poeziile lui Vadim Vasiliu din antologie sînt lungi și nu prea-și găsesc un sfîrșit de efect, Corina Ajder fiind un maestru în acest sens, ca și Frunțașu și Baștovoi, firește. Poezia Dăriei Vlas e cinematografică, a Doinei Bulat – modernistă, a Ecaterinei Bargan se zbate între o ironie autoimpusă și o disperare îndîrjită. Cătălina Bălan, născută în 1995, are tot viitorul în față, ca și noua poezie basarabeană. Dar – ca și noii poeți basarabeni – scrie al dracului de bine, cu o ușurință evidentă, vesel și vivace, cu plăcere, ceea ce este foarte important.

„Noua poezie basarabeană” este o antologie interesantă, care nu vine să impună un curent sau un grup poetic, ci să înghesuie vechea poezie basarabeană, să-și anunțe apăsător prezența, să se lase pipăită, ca să audă: ESTE! Într-adevăr, Dumitru Crudu ne-a demonstrat că în Basarabia există o nouă poezie, dar această antologie e și o provocare pentru fiecare poet în parte – nu o confirmare. E o antologie despre un val în mișcare, nu despre un monument, despre ceva viu, nu pietrificat, e o cronică *live*, în timpul meciului, nu după meci.

cartea străină

Jeanette Winterson.

Cu dragoste, despre literatură

Rodica Grigore

Jeanette Winterson,
Scris pe trup.

Traducere și note de Vali Florescu, București,
Editura Humanitas, 2008

„I love you more than life itself.”
(William Shakespeare, *Twelfth Night*, 5. 1. 132-3)

După un roman de debut (*Oranges Are Not the Only Fruit*, 1985) încununat cu prestigiosul Britain's Whitbread Prize, foarte bine primit atât de publicul cititor, cât și de critică, chiar ecranizat în scurt timp, Jeanette Winterson s-a aflat, era și firesc, în centrul atenției. Însă, dacă romanele sale următoare, *Boating for Beginners* (1985), *The Passion* (1987) sau *Sexing the Cherry* (1989), au fost considerate, în general, reușite, devenind rapid, pe de altă parte, și un soi de manifeste pentru susținătoarele feminismului, mai cu seamă în ceea ce privește temele abordate, odată cu *Written on the Body* (1992), autoarea a început să fie privită cu scepticism și neîncredere. Nu doar din cauză că, așa cum au considerat reprezentanții criticii academice – dar, simptomatic, și feministe militante! – lucrurile merseseră prea departe, ci și pentru că majoritatea lecturilor de care a avut parte această carte s-au bazat mai degrabă pe o evaluare a atitudinilor autoarei și nu pe datele concrete ale realizării artistice a textului în sine. Astfel că romanul apărut în 1992 a devenit peste noapte ținta predilectă a atacurilor celor convingși că Jeanette Winterson urmărește doar să scandalizeze opinia publică, fie printr-o „nedisimulată apreciere a propriilor sale scrieri”, fie prin controversale pe care nu a ezitat să le provoace și să le facă publice, între acestea la loc de cinste stând, desigur, legăturile sale amoroase cu figuri de notorietate din Marea Britanie.

Cu toate acestea, fără să fie o capodoperă sau cea mai mare realizare artistică a carierei sale, *Scris pe trup* reprezintă, însă, ceva mai mult decât un roman cu cheie menit a aduce în prim plan – dar indirect, totuși – o iubire lesbiană, așa cum s-au grăbit numeroși interpreți să afirme. În fond, dincolo de orientarea sexuală a autoarei, cartea aceasta rezistă în multe din paginile sale, în ciuda primei impresii pe care, fără îndoială o dă: și anume, aceea a unui roman plin până la (sau dincolo de) limită de clișee – literare sau artistice – și care par a-l transforma pe alocuri într-un soi de colaj postmodern, repetitiv și lipsit de originalitate. O a doua lectură va scoate însă la iveală esențialul, acest fapt neexcluzând însă total redundanțele stilistice sau tematice care, trebuie să recunoaștem, uneori devin deranjante. Esențial fiind, în cazul acestui roman că autoarea, pe deplin conștientă de dificultățile pe care scrierea unui roman de dragoste la sfârșitul secolului XX le ridică, a mizat foarte mult (da, chiar prea mult!) tocmai pe evidențierea rolului clișeeor lingvistice sau comportamentale care, vrând-nevrând, se infiltrează în orice poveste de dragoste, în orice scrisoare de dragoste și, sugerează Winterson, absolut inevitabil, în orice roman de dragoste. Căci ce se mai poate spune nou despre dragoste, într-o epocă în care „Te iubesc” e formula universală de salut sau de despărțire, repetată până când, evident, nu mai înseamnă nimic, a tuturor protagoniștilor telenovelelor?... Autoarea evidențiază, tocmai de aceea, într-un mod asemănător cu cel din romanul său de debut,

modalitățile în care limbajul joacă rolul esențial nu doar în comunicarea interumană, ci și în ceea ce privește configurarea deplină a identității sexuale a naratorului. Narator care, exact din acest motiv, rămâne, aici, învăluit de la început și până la sfârșit într-o ambiguitate structurală și de gen, cititorul neștiind și neputând să spună niciodată cu toată siguranța dacă cel care vorbește este el sau ea... De altfel, după cum Winterson mărturisea ea însăși, „a fi el sau ea într-o carte, ca și în viață, nu are absolut nici o importanță, nici pentru natura individualității ori a identității, și cu atât mai puțin pentru aceea a iubirii.”

Pornind de la această convingere, autoarea construiește un nucleu generativ comun, în esență, axat pe povestea de dragoste dintre naratorul niciodată clar determinat și frumoasa, delicata și fragila Louise. O poveste de dragoste care e salvată de dimensiunea banală și / sau sordidă a adulterului, ca și de căderea în grotesc ori trivial – care, să recunoaștem, sunt mereu la un pas – tocmai de clișeele lingvistice care umplu textul. Dar care sunt folosite de autoare cumva împotriva lor, Winterson dorind să-și implice cititorul într-un complicat joc intertextual, în care trimiterile sau aluziile pornesc de la Biblie și ajung la Dante, John Donne, Shakespeare, Tolstoi sau Samuel Beckett, pentru a demonstra neașteptata, poate, paralelă între sexualitate și textualitate, dar și pentru a evidenția modul în care limbajul își poate dobândi, treptat și în ciuda oricărui clișee, o existență autonomă, mai cu seamă în ceea ce privește adecvarea sa la marea temă a iubirii, câtă vreme una din premisele de bază din *Scris pe trup* este aceea că măsura oricărei iubiri este tocmai pierderea ei. Astfel că, treptat, romanul se transformă dintr-o aparent banală poveste de dragoste, într-o meditație nu doar asupra dragostei, ci și asupra naturii limbajului erotic. De aici numeroasele pasaje dramatice, descriptive sau epistolare intercalate în textul cadru, cu rolul de a descoperi nu atât esența unui limbaj atotcuprinzător al dorinței ori al fundamentelor dragostei, ci de a medita asupra posibilităților de reprezentare ficțională a acestora. Romanul nu este, așadar, nicidecum mărturia clară a vreunui „declin catastrofal” al scriitoarei și nici dovada „șanselor irosite la nivel narativ” așa cum unii au clamat pe dată, ci încercarea de a experimenta formule mai puțin abordate sau, dacă nu, măcar demersul temerar – chiar dacă, trebuie să recunoaștem, nu întotdeauna perfect realizat – de a structura o inedită poetică a ambiguității, cu scopul și de a evidenția imposibilitatea de a evita clișeele, de orice natură ar fi acestea, în încercarea de a scrie o poveste de dragoste la un asemenea sfârșit de secol. Căci simplul fapt de a prezenta cea mai simplă întâlnire ori cel mai elementar dialog al îndrăgostiților implică raportarea la un întreg univers intertextual și utilizarea unui limbaj deja automatizat – câtă vreme chiar și atitudinile Louisei nu fac decât să le reia pe cele ale lui Lady Hamilton în încercarea (reușită!) de a-l cuceri pe Generalul Nelson...

Scris pe trup se dovedește, practic, a fi o carte scrisă cu toată literatura de dragoste a secolelor anterioare în minte (a autoarei și a cititorilor, deopotrivă): la tot pasul sunt de găsit aluzii la Emma Bovary, Jane Eyre, Anna Karenina, Julieta (și al ei Romeo), ca să nu mai menționăm trimiterile la operele lui D. H. Lawrence sau cele la muzică ori pictu-



ră, care fac din povestea de dragoste dintre narator și Louise (și) o incursiune în literatura și cultura universală. Ceea ce salvează însă cartea de excesul de livresc este, poate, mai cu seamă faptul că Jeanette Winterson are intuiția de a stabili o permanentă paralelă între iubire și pierdere, ca și între limbajul erotic și cel menit a exprima sentimentul acut al înstrăinării, al incapacității stabilirii unei comunicări reale, al pierderii de orice fel. Desigur, un model există și în acest caz: în primul rând studiile lui Foucault cu privire la capacitățile de seducție ale discursului romanesc. Astfel că limbajul erotic se dovedește, adesea, a căpăta o independență nebanuită și a scăpa de sub controlul scriitorului, la fel cum, sugerează Jeanette Winterson, dragostea e mai presus de voința îndrăgostitului, nelăsându-se dominată de impulsul acestuia de a (o) controla. În fond, de aici vine și raportarea la domeniul medical – pretextul fiind, desigur, boala incurabilă a Louisei – care, dincolo de prezentarea dragostei ca fiind o experiență asemănătoare celei religioase, tinde să exprime corporalitatea iubirii (desigur, pe urmele liricii lui Donne, de aici și aluziile la literatura de călătorii, câtă vreme trupul iubit devine veritabil tărâm al explorării îndrăgostite) și, deopotrivă, sugestia apropierei dragostei de moarte; căci explicația apariției sentimentului erotic e la fel de greu de găsit ca și în cazul bolilor incurabile. Finalul romanului (marcat de apariția neașteptată a Louisei – care, însă, este tratată cu aceeași tehnică a ambiguității, fiind imposibil de spus dacă e vorba de o venire reală sau doar de imaginația celui îndrăgostit) demonstrează, în fond, că literatura poate deveni, cel puțin în anumite momente, un veritabil substitut, textual, desigur, pentru o dorință sexuală. În sensul acesta, povestea celor doi este într-adevăr „scrisă pe trup”, mai exact spus, în-scrisă pe trup (de ce nu, chiar al literaturii!), câtă vreme dragostea are, oricum am lua-o, propriul său limbaj. Dublu, fără îndoială – *Ianus bifrons* fiind semnul tutelar al romanului –, intertextual, desigur, toate acestea fiind tocmai modalitatea pe care Jeanette Winterson o găsește pentru a afirma că, mai presus de forța dragostei, se află puterea etern transformatoare a artei.

Cu și despre Herzog în românește

Mihaela Mudure

Considerat a fi unul dintre cele mai bune romane ale lui Saul Bellow, *Herzog* depășește orice înguste determinări etice ori etnice. El nu este doar romanul unui intelectual evreu pentru care hermeneutica este un exercițiu zilnic, iar suferința căutarea sensului existenței, *Herzog* este un roman cu o semnificație general umană. Nu tribulațiile matrimoniale ale universitarului Moses Elkanah Herzog contează. Semnificativ este faptul că eroul bellowian nu reușește să își găsească echilibrul, nu reușește să dea un sens lumii în care trăiește, experiențelor prin care trece. Pentru a facilita înțelegerea dramei personajului principal, autorul ne delectează cu exprimări de o concizie și un farmec deosebit. "Măhnirea, domnule, e un soi de lenevie" (10), spune, de exemplu, Herzog. Inactivitatea, lăsatul pe tânăla, auto-compătămirea, nimic mai îndepărtat de spiritul iudaic, atât de încercat. Viața curge, întotdeauna, înainte și ca ea trebuie să curgem și noi, noi și acțiunile noastre.

Puterea este una dintre alternative, una dintre ipostazele acțiunii la care emblematicul Herzog se gândește adesea. "În mod invariabil, oamenii cei mai primejdioși umblă după putere" (82). Este o cugetare îngrijorătoare, dacă ne gândim la experiențele politice ale totalitarismelor secolului al XX-lea. Cu ajutorul lui Saul Bellow, Herzog depășește condiția lui de individ și devine o voce a comunității.

O posibilă sursă de putere ar putea fi viața universitară, prea binecunoscută de către Bellow. Ea este obiectul unor sentințe pe cât de adevărate, pe atât de profunde. Didactica universitară ne oferă, în opinia scriitorului iudeo-american, niște profesii "delirante" (123), profesii "în care opinia despre sine este principala unealtă, iar materia primă este reputația sau poziția pe care o ai" (122). Fragilitatea acestei poziții intelectuale este relevată de Bellow cu o înspăimântătoare acuitate.

Nu putem să nu remarcăm că, pe alocuri, fragilitatea versiunii Radu Lupan a textului bellowian, face problematică înțelegerea textului. Există destule pasaje în care stângăciile textului românesc ne arată arată foarte clar dificultatea relației dintre original și traducere. De exemplu, familia lui Herzog avea "oameni în gazdă" (136)¹; "[e]diturile universitare îi trimiteau manuscrise să le aprecieze" (187)²; Herzog visează "o femeie cu fundul greu" (238)³ Elias Tuberman, redactor șef la Stone's Encyclopedia, "are un milion de dolari la dispoziție pentru revizii" (406)⁴; iar eroul principal se numește: Moses Elkanah Herzog⁵. Lipsesc apoi din paratext o serie de lămuriri, de informații culturale, a căror absență poate nedumeri pe cititorul neavizat. Cu mult umor, Saul Bellow ni-i prezintă pe "Dryden și Pope citind: "Sint câinele Înălțimii Sale la Kew" (470). Puțini cititori știu, însă, că Bellow face aluzie la o celebră epigramă a marelui poet iluminist Alexander Pope gravată pe cureaua de la gâtul unui câine făcut cadou Prințului Frederic de către marele poet. "I am His Highness' dog at Kew;: Pray tell me, sir, whose dog are you?"⁶

Dincolo de aceste mici insatisfacții de cititor roman, romanul *Herzog* este o amplă discuție, o perpetuă chestionare asupra rolului omului, al intelectualului, cu precădere, în lumea tulbură a sfârșitului de secol al XX-lea. Etnicitatea iudaică colorează distinct meditațiile existențiale ale părintelui literar a lui Herzog. Nu arareori, scriitorul ne oferă sfaturi

cu valoare peremptorie în buna tradiție a religiei iudaice, o religie intens bazată pe orto-practici. "Sfera realității nu e atât de limpede, ci e turbulent, dezlănțuită. O vastă acțiune umană se desfășoară. Moartea pândeste. Așa că, dacă ești oarecum fericit, nu o arăta. Și când inima ți-e plină de bucurie, nu vorbi" (144). Iudaice sunt în căutarea lui Herzog tristețea (198), responsabilitatea față de istorie, "ideea continuei perfecționări a vieții omului pe pământ" (199). Căutarea adevărului de către Herzog are o intensitate dureroasă. Soluția ar fi retragerea, cel puțin momentană. Herzog ar vrea "... să-l roage pe Dumnezeu să-l scape de această mare, zdrobitoare povară, a eului și a autoperfecționării și să-l redea, ca pe o nereușită, speciei pentru o cură de primitivism" (146).

Istoria a dat evreilor, și lui Herzog, în calitatea sa de personaj emblematic, conștiința că "adăpostul de azi poate fi închisoarea de mâine" (284). Alienarea lui Herzog, și nu numai a lui, este că "[e]vreii au fost multă vreme străini în lume și acum lumea este străină pentru ei" (266). Paradoxul exprimă problemele unei generații de evrei care a fost martora făuririi statului Israel, dar a și constat că acest fapt istoric cu valoare de miracol, pentru un spirit religios, nu rezolvă toate problemele. Mai bine zis, rezolvă unele probleme ale istoriei evreiești pentru a exacerba altele.

Conform unei vechi rețete, Herzog încearcă să joace cartea apartenenței la o colectivitate pentru a și rezolva problemele existențiale și axiologice. Dar ea nu este deosebit de eficientă în cazul unui evreu, precum Herzog, pentru care America a fost suficient de generoasă pentru a înlătura amenințarea pogromurilor sau a injuriilor spuse cu voce tare. În această situație, Herzog rămâne modelul unui "om ispitit de Dumnezeu, năzuind după perfecțiune, dar fugind după propria sa izbăvire, adesea la îndemână" (284). Nu de puține ori expresia bellowiană atinge nivelul rafinamentului estetic prin

folosirea concretului pentru a exprima o stare de spirit. Nu-l voi uita nicicând pe gânditorul Herzog vorbind despre "aceste riduri adânci ale supunerii față de menirea de a fi om... față de măreția vieții, bogată în durere, în moarte" (354).

Atunci când soluția religioasă sau cea a filozofării se dovedesc falimentare, Herzog încearcă o împăcare a vieții prin femei. Femeile lui Herzog (Sono Oguki, Madeleine sau Ramona) indică o construcție a masculinității nu lipsită de misoginism. "A căuta împlinirea prin celălalt, prin relații interumane, e un joc feminin. Iar bărbatul care umblă din femeie în femeie, chiar dacă îi tânjește inima după idealism, dorind o dragoste pură, a intrat în împărăția femeilor" (290). Lehamitea e răspunsul lui Herzog la feminitate, așa cum este ea construită de către romancierul Bellow. Soluția este acțiunea. Raționalizarea, tematizarea nu ajută la mai nimic. "Sentimentul ființei umane că a fost nedreptățită" (440) e copleșitor. Omul a fost azvârlit în lume, iar Herzog realizează că trebuie să se acomodeze cu această lume așa cum ne-a fost ea dată. A suporta viața așa cum este ea, e singurul eroism care ne este permis. Acesta este marele adevăr al vieții omului și chiar dacă uneori doar moartea ne aduce la acel adevăr, el este, totuși, accesibil omului, tuturor oamenilor. Varianta Radu Lupan a celebrului roman bellowian permite accesul la această etică a suferinței acceptate, chiar dacă forma românească, dată de traducător, mai are și unele mici mari scăpări.

Note:

Bellow, Saul. *Herzog*. Trad. Radu Lupan. București: Polirom, 2004.

1 Variantă mult prea aproape de englezescul "to have lodgers/boarders". Nu ar fi fost mai potrivită în românește formula: "închiriam camera".

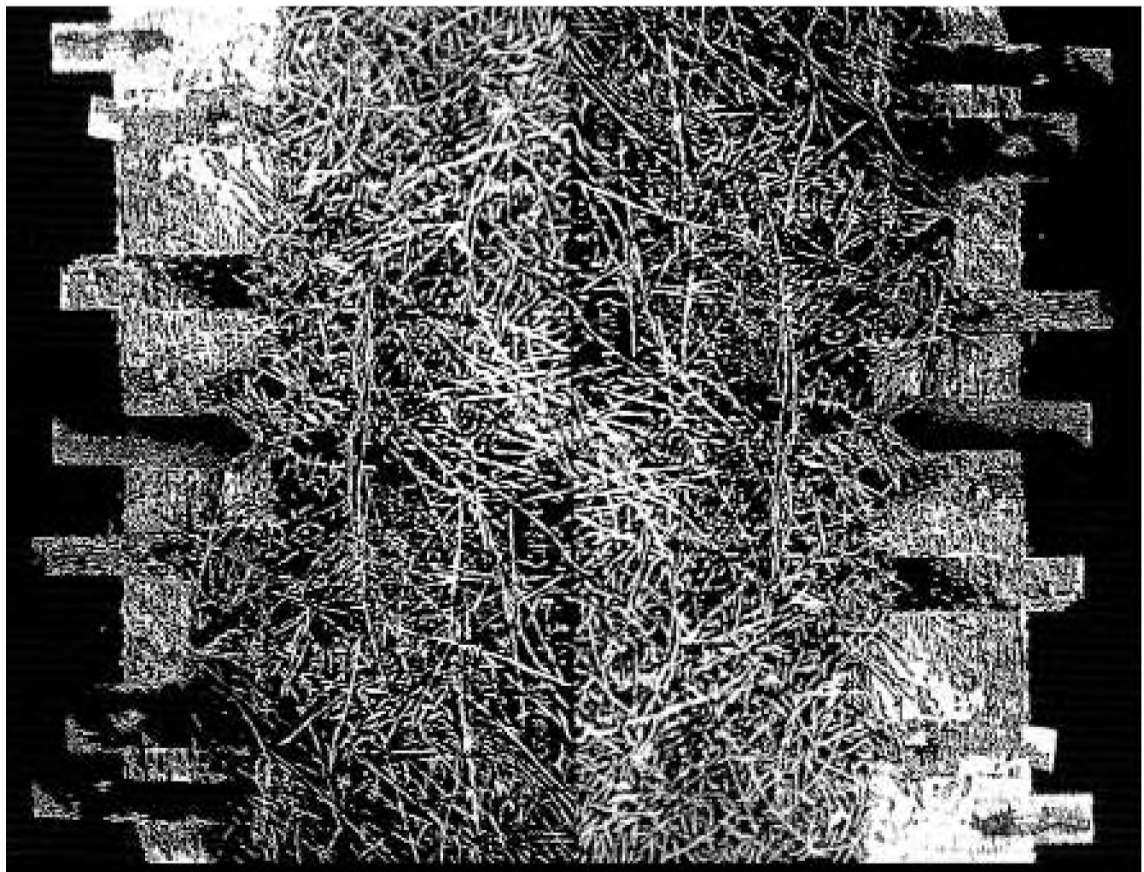
2 Nu cumva să le recenzeze?

3 Nu cumva "mare"?

4 Nu cumva pentru "recenzii"?

5 De ce nu "Moise Elkanah Herzog"?

6 "Sunt câinele Înălțimii Sale la Kew: 'Spune-mi, rogu-te, domnule, al cui câine ești dumneata?' ". Kew, suburbie a Londrei, cunoscută pentru Grădina Botanică și pentru palatul, reședință regală în secolul al XVIII-lea.



Lukasz Milosz Cywicki

A II - a zi

O carte în dezbatere

Singurătatea lui Adrian Marino (2)

Ion Vlad

Nimeni nu va putea contesta, în pofida ecoului convingător, valoarea unor inițiative științifice, toate prezidate de categoriile a ceea ce numea Adrian Marino „critica ideilor literare”; în ipostaza, repudiată mai târziu, de istoric literar, criticul și – în aceste pagini de jurnal – *teoreticianul literar*, apare în viața literară cu două volume masive, consacrate lui Al. Macedonski. Redutabile ca informație și sinteză, articulate inteligent și labirios, volumele par să încheie o carieră prezentă, spre surprinderea noastră, în textele apărute în perioada 1945-1947. Sub semnul cercetărilor lui G. Călinescu (!), Marino e istoric literar, comparatist în interpretarea unor opere și, mai mult, un călinescian în totul fidel magistrului, elogiât în termeni superlativi pentru *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Nu avem de ce să-i reproșăm memorialistului o atât de radicală schimbare de optică; mutațiile în ordinea receptării și a criteriilor estetice sunt frecvente în general. E drept că mai adesea „orizontul de așteptare” și codurile lecturii sunt mai sensibile la rezistența unor opere literare. Or, Adrian Marino refuză creația propriu-zisă și orientarea sa se schițează de pe acum: teoreticieni literari români și străini; perspective comparatiste, vădind o excelentă cunoaștere a unor lucrări fundamentale ale literaturii critice și estetice franceze în special.

Volumul editat cu acribie științifică de Aurel Sasu, Adrian Marino, *Cultură și creație* (felicități Editurii Eikon pentru eleganța volumului apărut în aceste zile!) eludează, însă, creația în accepția de literatură de ficțiune, anunțând teritoriile unde se va pronunța criticul ideologiei literare.

După *Modern, Modernism, Modernitate* (1969), seria celor șase volume dedicate *Biografiei ideii de literatură* (1991-2000) reprezintă, cred, dincolo de natura, dimensiunea științifică și calitatea informației, opera sa cea mai semnificativă. Mai întâi, proiectul este rezultatul unei explorări bibliografice

impresionante, năzuind la spectacolul cvasiexhaustiv al devenirii conceptului; perspectiva diacronică apropie cartea de un *dicționar* menit să configureze în timp accepțiile semnatare și filosofice, precum și edificarea categoriilor proprii creației literare. Sub semnul alterității și al concentrării *totalității* (primele „semne” ale recunoașterii sferei literaturii; evoluțiile în timp din lucrările fundamentale; asumarea conceptelor în diverse culturi), Adrian Marino produce o lucrare, din nefericire, puțin cunoscută.

Volumele apărute în Franța, Japonia sau în Statele Unite nu izbutesc să impună, dar pot fi socotite, cum spunea autorul însuși, operă de pionierat.

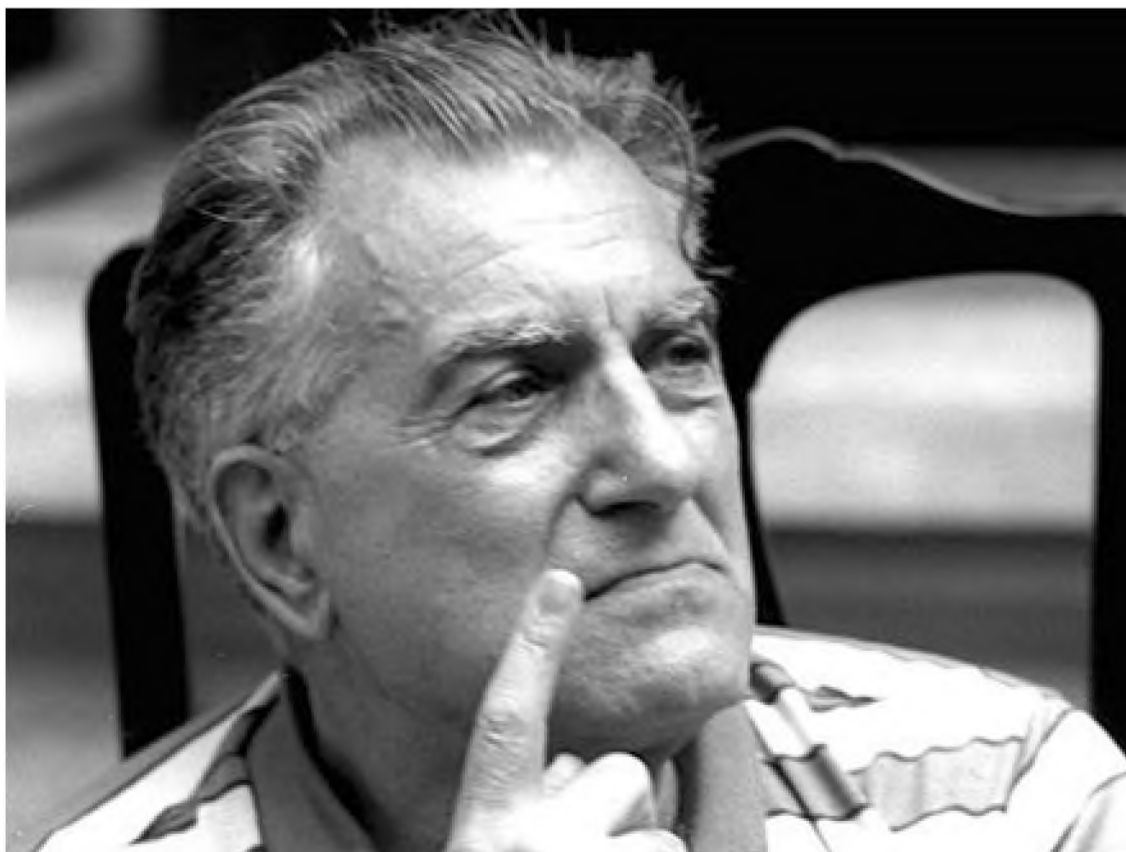
Din păcate, Adrian Marino e un *egolatu* supra-dimensionat, cultivându-și EUL și o anume megalomanie care duc la dezastrul unei sensibilități exacerbate, la o sensibilitate de-a dreptul maladivă. De aici reproșuri, stigmatizări, frustrări și declarații regretabile. Mai mult, ignorarea creației literare produce confuzii și, în cele din urmă, ecourile sunt nesemnificative iar impresia de sterilitate se impune treptat, în timp ce autorul, ulcerat, respinge – exagerând și negând – contribuții românești în sfera ideologiei literare și a filosofiei culturii, cu implicații asupra textului teoretic văzut strict autotelic. Jurnalul înregistrează, lăsând un gust amar, refuzul lucrărilor lui G. Călinescu din *Principii de estetică: Tehnica criticii și a istoriei literare, Universul poeziei și, nu mai puțin, Opera lui Mihai Eminescu*; e vorba, cum se știe, de contribuții teoretice situate în perfectă sincronie cu metodele și criteriile de interpretare totdeauna sub specia conceptelor. E nefiresc să uităm că *La science de la littérature* (I-IV) a lui Mihail Dragomirescu a apărut la Paris în perioada 1928-1938. În fine, Tudor Vianu este autorul de o impresionantă rigoare filosofică al unor lucrări precum *Dualismul creației* (1925), *Estetica* (1934-1936), *Influența lui Hegel în cultura română*

(1933) etc.

Pot fi de acord că *Biografia ideii de literatură e „peste”* – spune Adrian Marino – René Wellek, că a muncit cu o energie și putere de muncă impresionantă, dar absolutizarea propriilor lucrări („singurătatea acestei poziții”) face să fim mai rezervați chiar și atunci când aserțiunile sunt judicioase: a realiza lucrări de nivel european, fără complexe și fără inhibiții, repetă insistent autorul jurnalului.

Drama acestui studios exemplar, care își asumă singurătatea și disciplina ascetică a studiului, e tăcerea sau indiferența („...dezinteres, indiferență, abandonare și, în unele cazuri, chiar repudiere „afectivă”). Portretul lui Marino se poate recompune fără dificultate din fragmente ale confesiunilor sale, atrăgând atenția asupra procesului de izolare și de singurătate, autoimpuse, dar și asupra „genului” individualist și ușor iritabil, fiindcă – declară ritos Adrian Marino – „aveam mai totdeauna dreptate”. Reacțiile devin tot mai otrăvite; mania persecuției devine inevitabilă, tratând dur numeroși contemporani. Să recunoaștem, însă, că unii dintre cei stigmatizați i-au justificat unele comentarii (Dan C. Mihăilescu, duplicitar și de o evidentă instabilitate morală; Mircea Zăciu „șef de școală”, capabil de o ură maladivă și de răutăți provocate probabil de unele eșecuri). De altminteri I. D. Sîrbu era și el speriat de ura clujeanului Mircea Zăciu (vezi *Scrisori către bunul Dumnezeu*). Resentimentar, tot mai izolat în singurătatea sa apăsătoare; partizan al unui spirit justițiar, „adept” al legii talionului, Adrian Marino aruncă grave acuze (N. Steinhardt, Luca Pițu, Hadrian Daicoviciu, Aurel Rău, Dumitru Micu, Eugen Simion etc.).

A spune despre Dumitru Micu, fără niciun argument, că e „o mare mediocritate”, mi se pare tot atât de exagerat și de nedrept, iar în cazul lui Nichita Stănescu, numai pentru că, vestimentar sau din motive de igienă „subțire”, e insuportabil. Memorialistul care proclamă onestitatea și spiritul critic refuză orice observații; insultele la adresa Ilenei Mălăncioiu, mitocănești și joase; la fel Tudor Dumitru Savu, o autentică vocație literară, e jignit, iar observațiile incalificabile despre decesul și ecourile dispariției lui Liviu Petrescu sunt de natură să anuleze în parte portretul unui erudit, al unui spirit riguros și doct. Sensibilitatea maladivă accentuată de singurătate și de izolare („totala singurătate morală și culturală”); anii de închisoare comunistă și domiciliu forțat într-un nenorocit sat din Bărăgan; abuzurile puterii sunt tot atâția factori care au amplificat disperarea, singurătatea, izolarea, urmărind spectacolul unor false elite intelectuale, înșelat în speranțele și în ecourile lucrărilor sale, memorialistul explică drama propriei existențe: „Dar eram tot mai trist. Simțeam cum îmbătrâneam, într-adevăr”. Adrian Marino „a văzut idei” și probabil spațiul „rece” al ideilor, de unde decepțiile, descurajarea și, în cele din urmă, lucida acceptare a unei vieți luminate doar de cărți, de înțelegerea și căldura doamnei Lidia Bote. Asistăm la indeniabila sa izolare în tristețe, la frustrări și la un feroce sentiment al înfrîngerii. Nedreaptă condiție a unui incontestabil om de cultură claustrat în mărturia acestor pagini. ■



Guerilla solitară

Ovidiu Pecican

Surprinzătoare la Adrian Marino este maniera în care se exprimă nevoia persistentă de a spulbera sentimentul acut al reclusiunii. După ce a înfundat de tânăr temnițele comuniste, după ce a fost mutat apoi în domiciliu obligatoriu la Lătești (satul în formă de seceră & ciocan, contribuție originală la arhitectura românească) – sub o supraveghere atentă și cu posibilități limitate de mobilitate prin țară, el a ajuns, grație căsătoriei sale, la Cluj. Pentru criticul ideilor literare, însă, „... «refugiul» meu la Cluj ... a echivalat cu un al doilea «domiciliu obligatoriu». [...] ... Clujul a rămas, până azi, pentru mine, un mediu străin, opac, adesea ostil, în care nu m-am putut integra niciodată” (p. 101). Citind aceste rânduri cu gândul la aspirația de a se stabili în Cluj a atâtor alți intelectuali – de la I. D. Sârbu și Gh. Grigurcu, zădărniciți în dorința lor constantă, până la generații de echinoxști alungați din burg de crispări și mecanisme administrative –, ceea ce spune Marino pare, la prima vedere, neverosimil. Dar gândul respectiv vine dinspre un om traumatizat profund de evenimentele detenției și supravegherii politice ubice, atins nu doar de tipul de suspiciune pe care asemenea circumstanțe îl iscă în suflete, ci și de sentimentul de izolare și marginalizare socială provocat de proiectele cele mai dragi și inaderența la ele a lumii dimprejur.

Există o radicală contradicție între puternicul elan de afirmare culturală al lui Adrian Marino și instinctul de autoconservare care îl obligă la prudență permanentă, repliere strategică, precauții în contactele sociale. *Viața unui om singur* (Iași, Ed. Polirom, 2010, 528 p.) rămâne, cu toate acestea – sau tocmai de aceea – mărturisirea puterii mai apăsate a instinctului deschiderii și a acțiunii social-culturale constructive. Sabotat și subminat astfel, în raporturile sale interpersonale, de propriile defense și de împrejurările sociale ostile, dispensându-se (din prudență și datorită precedentelor nefericite) de prietenii care, într-o viață firesc calibrată, reprezintă o resursă și o supapă esențială, reglatoare a fluxurilor și refluxurilor devenirii insului, Marino s-a văzut silit să parcurgă un deșert social întrerupt rareori de figuri mai degra-

bă sporadic prezente în viața lui și aproape întotdeauna ținute la o distanță sanitară. Dificil, oricum, prin datele sale exterioare, parcursul lui prin viață devenea prin atare caracteristici, și mai greu, putând aduce la disperare pe oricine.

Ceea ce l-a salvat de la înghețul interior a fost însă constanța proiectului și ardoarea cu care omul l-a slujit. Din acest punct de vedere, *Viața unui om singur* este un excelent manual despre utilitatea unui proiect de anvergură în viață, fie și în vremuri de iarnă ideologică. Nu sunt multe cazurile din istoria omenirii în care creativitatea să se fi ițit ca un lujer plâpând din asemenea condiții, reușind, în cele din urmă, să se fortifice și să apară în deplinătatea potențialului său. Mă gândesc la câțiva mari exilați în interiorul propriei lor condiții: Esop, sclav evreu în ambient social helladic, Vatsiayana – autorul *Kamasutrei* –, vizir complotist pedepsit cu reclusiunea permanentă de regele lui răzbunător, care l-a închis într-un turn trimitându-i zilnic femei spre a-l istovi și, în cele din urmă, răpune –, Ceadaev, declarat nebun și pus la păstrare pentru vederile lui radical diferite de ale *establishment*-ului, marchizul de Sade, aidoma, Soljenițan, deținut al gulagului și paria social afirmat în pofida opreliștilor etc. Toți aceștia, și alții ca ei, atrag atenția asupra unui tip intelectual căruia îi aparține și Adrian Marino: învinsul învingător.

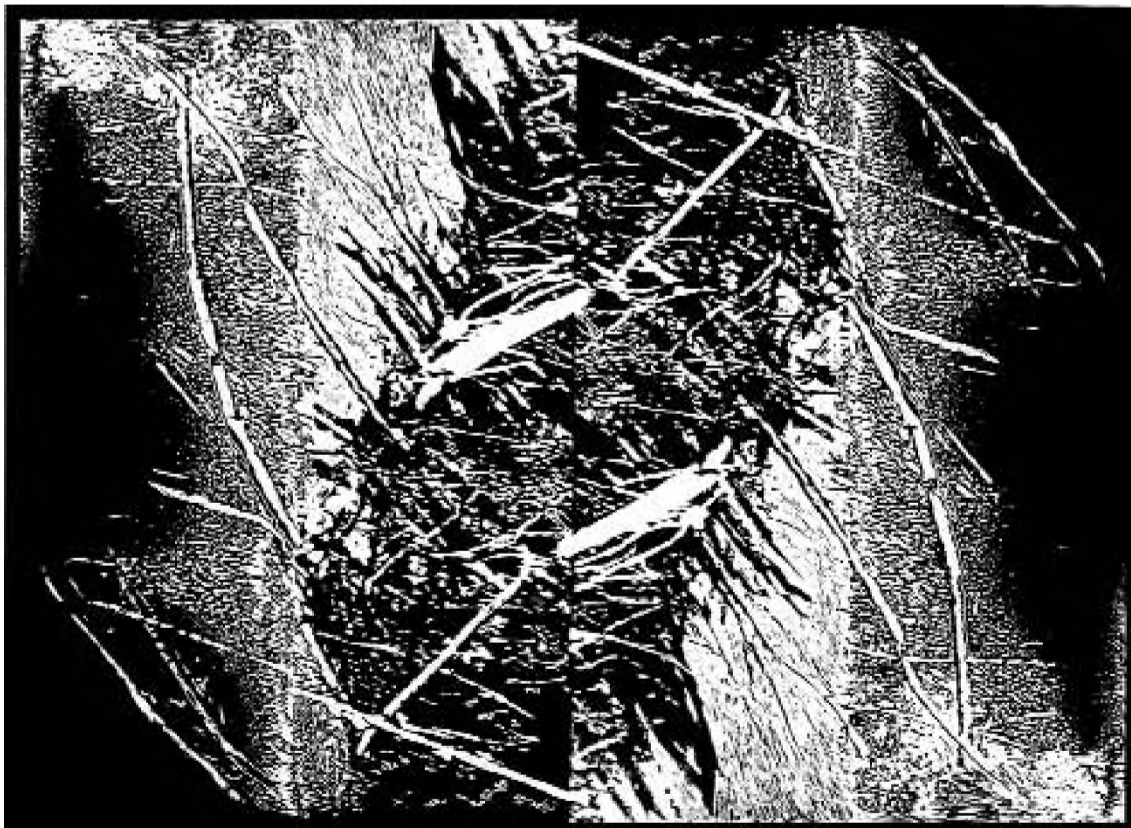
La originea proiectului pe care îl avea în minte fostul deținut politic stăteau un impuls și o idee: „Simțeam, în primul rând, nevoia invincibilă de a ieși din izolare, a sparge o blocadă, a sfida interdicțiile cenzurii și ale dogmatismului cultural. Pentru mine, «libertatea de gândire și expresie» nu sunt deloc vorbe goale și abstracte. Ele definesc însuși sensul profund al existenței mele intelectuale” (p. 199).

Sensul acestui tip de acțiune socială merită puțină stăruință, nefiind uzual în România. O primă observație este că formula adoptată de Marino – spargerea simbolică a blocadei ideologice și politice, prin apelul la mijloace culturale – pare să definească nu „rezistența prin cultură”, concept de care s-a făcut și uz, și abuz, ci mai

curând o *ofensivă culturală antitotalitară*. Ea nu se putea face ignorând total canalele oficiale (edituri, mass media), ci găsind modalitățile de a submina monolitismul liniei oficiale de acțiune a acestora. Concret, lucrul devenea realizabil prin abordarea unor autori, teme și opere care, prin ei și ele însele, deși nu atacau direct și fățiș sistemul, îl puteau submina. Neîndoielnic, majoritar rămânea curentul oficial dominant, modelat ideologic de la centru și apelând la exponenți de diferite calibre. Dar cel puțin acest curent nu mai rămânea unica expresie a tendințelor culturale existente în societate, oricât de marginal, în revuistică și pe piața de carte tot își făceau loc și expresiile unor alte opțiuni, cum ar fi cea liberal-iluministă încercată de Marino.

În acest punct, problema pe care o pune Marino este una de înțelegere mai profundă a vieții în comunism. Până astăzi s-au discutat – la nivelul bibliografiei românești și internaționale – mai ales cazurile disidenților și ale opozanților surveniți din interiorul sistemului. De la Milovan Djilas la Saharov, Lucrețiu Pătrășcanu și Silviu Brucan, acești comuniști de autentică convingere au ocupat masiv atenția exegezei, mai mult decât supraviețuitorii democrației burgheze și ai gândirii aferente acesteia în condițiile de secetă ideologică ale dictaturii roșii. Puținele monografii de care dispunem până acum, referitoare la aceste tipuri așa cum au existat ele în România – mă gândesc la cele dedicate lui Corneliu Coposu, mai ales, dar și la cele despre Gh. I. Brătianu, la studiile despre Iuliu Maniu – sunt preocupate, deocamdată, mai mult de restituirea pioasă decât de analiza neconcesivă și nuanțată a activității acestor corifei. Nu o dată se supralicitează tipul de demers pe care l-au încercat și, uneori, l-au izbutit ei în vremea dictaturii, eroizându-se exagerat sau atribuindu-i-se alte efecte decât cele autentice. Se impune o recalibrare a cercetării în această direcție fiindcă, de fapt, în locul clișeizatei „rezistențe prin cultură”, denumind multe lucruri diferite – de la estetizarea absolută până la „șopârlele” literare obținute prin discursul insinuat și aluziv din literatură – și cu impact diferit, de la caz la caz, nu o dată s-a acționat în virtutea filosofiei minimale menționate clar de Marino după care „... a dovedi că se poate face câte «ceva» chiar și la «noi», în condiții adesea disperate” (p. 200) a fost adevăratul pariu. De altfel, „minimale” e doar un fel de a spune care reflectă acurat numai modul în care astăzi asemenea dinamici culturale pot apărea, dintr-o perspectivă a maximalismului etic. Sensul simbolic al unor astfel de „minimalisme”, demontarea monolitismului cultural realist-socialist și propagandistic, era deplin atins prin oricât de mici succese vizibile.

De fapt, *guerilla solitară* a lui Adrian Marino, care a reușit – probabil și în virtutea unor negocieri cu autoritățile momentului, spre a dobândi un minimal culoar de contact cu exteriorul – să facă din criticul ideilor literare unul dintre cei mai publicați autori din România înafara frontierelor țării, a avut nu numai sensul orgolios al ieșirii în larg a culturii române printr-un reprezentant inteligent și compatibil prin pregătire și vocație cu omologii săi din lumea liberă, ci și pe acela de a recâștiga, de a reconstrui un început de normalitate a dialogului; nu în ultimul rând, ea îi oferea autorului șansa accesului la demnitate și la respectul de sine prin creație.



Lukasz Milosz Cywicki

Prima zi

Reprezentări ale melancoliei

Cele Trei furori ale lui Jean Starobinski

Ana-Maria Suci

Datorită melancoliei - alpinism al leneșilor - escaladăm, lungiți în pat, toate piscurile și ne purtăm visele deasupra tuturor genurilor. (Cioran)

Jean Starobinski nu e cunoscut doar ca teoretician și critic literar francez ci și ca medic psihiatru, confluența acestor domenii conducându-l la elaborarea unor studii în domeniul istoriei melancoliei, precum *Histoire du Traitement de la Mélancolie, des origines à 1900* (1960) și *Trois Fureurs* (1974).

În lucrarea *Trei furori* sunt tratate pe rând trei manifestări ale nebuniei: *Ajax* al lui Sofocle, vindicarea unui posedat de diavol din ținutul Gadarenilor (Evanghelia lui Marcu, 5: 1-20) și pictura lui J. H. Füssli, *Coșmarul*. Conform *Avertismentului* autorului, cele *trei furori* sunt în același timp *trei nocturne* (căci furia nu este altceva decât naufragiu, aneantizare și dezintegrare în noapte), și *trei posedări* (cele trei studii descriu situații extreme în care, când pradă violenței, când pradă inerteiei, personajul se supune legii unei puteri superioare: *Ajax* omorând animalele, posedatul urlând printre stânci și morminte, fata adormită și pradă neputincioasă a groazei). Cele trei furori implică *trei puteri opresive* (Atena, demonul Legiune, incubul) și *trei orbiri* (norul ce îl înconjoară pe *Ajax*, demonul care refuză să se supună lui Iisus, pleoapele închise ale fetei adormite). Însă odată trecută furia, o nouă cunoaștere și o nouă viziune sunt atinse.

Teoria celor patru umori. Teoria celor patru umori a fost introdusă de medicii antici greci și romani, continuatori ai școlii lui Hipocrate, pornind de la teoria elementelor a lui Empedocle, în care elementele fundamentale erau pământul, apa, aerul și focul. Astfel, corpul e irigat de patru lichide esențiale: sângele (produs de ficat și receptat de inimă - caracter sangvinic, jovial, călduros), flegma (în directă legătură cu creierul - caracter flegmatic sau limfatic), bila galbenă (având ca sursă tot ficatul - caracter „biliar”, coleric, anxios) și bila neagră (provenind de la splină - caracter melancolic). Cele patru umori sunt în legătură directă cu cele patru elemente primordiale: focul (caldul), aerul (uscatul), pământul (recele), apa (umedul), în funcție de predominanța lor, umorile determinând cele patru temperamente fundamentale: colericul (cald și uscat), flegmatic (rece și umed), melancolic (rece și uscat), sangvinic (cald și umed).

Cuvântul melancolie acoperă trei accepțiuni: întâi, cel de bilă neagră, care, împreună cu bila galbenă, flegma și sângele, alcătuiesc cvartetul celor patru umori care irigă corpul uman; a doua accepțiune e cea de boală, provocată de excesul acestei umori; este vorba, în sfârșit, de un temperament uman definit de umoarea dominantă din organism, umoare ale cărei caracteristici determină natura fizică și fiziologică a corpului, precum și dispozițiile intelectuale și emoționale. La intersecția acestor trei accepțiuni, melancolia desemnează o stare sufletească marcată de tristețe și teamă, de depresie sau înclinație spre gânduri negre, de idei suicidare, de riscul de a trece în spațiul delirului, al nebuniei ușoare sau acute.

Ajax monotropos. Ahile a murit iar Agamemnon și Menelau, șefii armatei grecești, înmânează armele eroului lui Ulise, și nu lui *Ajax*, care îi era prieten. Piesa lui Sofocle se deschide cu furia lui *Ajax*, care, orbit de Atena, omoară animalele armatei grecești,

luându-le drept însoțitorii lui Ulise și a celor doi atri. Revenindu-și, eroul nu poate accepta rușinea și dezonoarea omorului său, cu atât mai mult cu cât acestea mănșesc reputația familiei, și decide să se sinucidă. O face în cele din urmă cu sabia troianului Hector iar piesa se încheie cu disputa între Teucros, fratele său, și Agamemnon, care refuză să îi ofere onorurile înmormântării. Ironia sorții - sau a zeilor - face ca Ulise să fie acela care îl convinge pe Agamemnon să-i permită lui Teucros aducerea ultimelor omagii defunctului.

Conform lui Starobinski, tema sinuciderii în cultura occidentală apare sub o dublă imagine: cea a sinuciderii săvârșite în deplină conștiință (exemplul lui Cato), care stă sub semnul luminii, al strălucirii, al razelor gloriei, al masculinului, și cea a sinuciderii demențiale (exemplul Ofeliei, care își ia viața fără să reflecteze), imagine feminină, nocturnă și pasivă.

Însă, spune teoreticianul francez, între rațiunea intactă și psihoză se află teritoriul nevrozei, spațiu în care rațiunea și demența se confundă (exemplul sinuciderii lui Werther). Sofocle, urmărind producerea tragismului, își plasează eroul, pe *Ajax*, între aceste două spații contrastante ale delirului și lucidității și îl supune unei traiectorii prestabilite: revoltă - delir - recunoaștere a dezonoarei - moarte voluntară. Adversarul său, Ulise - incarnare a cuvântului - cunoaște forțele exterioare de care muritorii sunt dependenți. *Ajax* - incarnare a forței - se declară atotputernic. Opoziția dintre cei doi moștenitori rivali, remarcă Starobinski, atestă scindarea a ceea ce era încă nedisociat în persoana lui Ahile: forța și reflecția; mai mult, *Ajax* e un *monotropos*. La scriitorii care au folosit termenul, acesta are un sens amorf, de la simplu până la mizantrop.

În termeni psihanalitici, durerea de a nu fi obținut armele lui Ahile are sensul unei castrări, insulta neputând fi stearsă decât prin moarte de sabie. Greșeala lui *Ajax* constă în hotărârea de a nu păstra tutela niciunui zeu, de a fi căutat victoria de unul singur, și numai pentru el, părăsind „comunitatea luptătorilor asociați (1).” Astfel, ieșind din ordinul colectiv, *Ajax* iese din viață. Moartea lui îl determină pe Teucros să vadă în fratele său o victimă asupra căreia se abat mânia zeilor și influența obiectelor purtătoare de ghinion (schimbul de arme dintre *Ajax* și Hector le aduce amândurora moartea).

Separarea orgolioasă de alianța umană și planul ucigaș deplin calculat fac parte dintr-un prim moment, cel al furiei încă lucide. Mânia sa, incredințată complicității nopții, se transformă în delir furios. Atena se răzbuună pe cel care i-a refuzat ajutorul și *Ajax* coboară în frenezia animală. Furia sa e una dublă: e în întregime constituită din mânia luptătorului și dezvoltată prin adaosul unei furori naturale și a unei înșelătorii divine. Planul său ucigaș nu e decât excesiv, dar devine nebunie în momentul în care nu se materializează. Atena e cea care provoacă falia între finalitatea gândită și finalitatea atinsă iar această conjuncție între o cauzalitate umană și una supranaturală face ca nebunia să fie mai puțin sursa cât rezultatul patosului deviat.

După mânie și măcel, urmează un alt moment, cel al conștiinței regăsite; dezordinea nocturnă nu a fost decât preludiul unei dimineți de luciditate disperată. *Ajax* își imaginează râsul universal la care e expus de acum înainte, dar Ulise, cuprins de compasiune, își refuză satisfacția râsului. Totuși, faptul că a

fost orbit de Atena nu îl absolvă pe *Ajax* de dezonoare, căci ceea ce contează la urma urmei e faptul împlinit, iar eroul nu poate fi considerat o simplă marionetă a forțelor care l-au condus. Zeița nu e răspunzătoare decât pentru devierea înșelătoare, nu și pentru violența și furia eroului.

Acoperit de infamie, *Ajax* începe să raționeze. Familia lui nu îl mai poate primi, căci, în șirul generațiilor, el e cel care a rupt continuitatea onoarei. Numai sinuciderea mai poate restabili această continuitate. Sabia, înfiptă în pământ și direcționată spre cer, neagră și reflectând în același timp lumina, are un dublu sens, la fel cum are două tășuri. Furia lui *Ajax* e urmată de triumful unei lumini la fel de înspăimântătoare. Starobinski conchide că eroul știe de acum înainte că fericirea este strâns legată de ingnoranță, de necunoaștere, de tot ceea ce el a părăsit nu de mult timp, de *aurea mediocritas*. Sinuciderea și transmiterea legendarului scut fiului său repară breșa făcută onoarei familiei.

Pentru Teucros, înfăptuirea funeraliilor înseamnă sustragerea cadavrului din insultă. Ulise pledează pentru *Ajax* iar tragedia se sfârșește cu reconcilierea dintre erou și greci, împotriva voinței acestuia. Imaginea sângelui negru care iese din nările și rana lui *Ajax* își găsește explicația în excesul de bilă neagră. Știm că temperamentul melancolicului e caracterizat de alternanța furorii și a tristeții; în acest caz eroul nu mai poate fi socotit responsabil pentru acțiunile sale, căci nu poate fi învinuit de constituția lui melancolică; aceasta îl despozează de responsabilitatea morală a pasiunilor și pulsivităților proprii. Nu mai avem de-a face deci cu un erou, ci cu un bolnav care nu e departe de a deveni prototipul nebunului. Brațul său rățacit nu a fost condus de un zeu, ci de materia care îl face ceea ce este și de care nu se poate elibera decât aruncându-se asupra vârfului ascuțit al sabiei.

Starobinski observă că *Ajax*, asemeni lui Don Quijote, e victima orbirii (animalele confundate cu dușmanii și morile de vânt; Atena și romanele cavaleresti ca forțe orbitoare). Ambii sunt cavaleri ai tristeții figurii, melancolici care se pierd în timp și spațiu, iar forța care i-a orbit trebuie să primească un nume - Atena, Amadis sau... bila neagră.

Demonul Legiune. O legiune de demoni posedă un om din ținutul Gadarenilor până când acesta înnebunește, trăind și urlând zi și noapte printre stâncile munților și morminte. Odată exorcizați de către Iisus, demonii se refugiază într-o turmă de porci care se aruncă numaidecât în mare. Tărâmul Gadarenilor apare ca prototipul tuturor ținuturilor păgâne care vor vedea răspândindu-se misiunea creștină. Iar navigarea lui Iisus reprezintă înfruntarea acestei lumi infernale, echivalentul unei coborâri în infern, al unei catabaze; călătoria sa simbolizează o traversare a universului până în profunzimile cele mai tenebroase iar celălalt mal e un „anti-mal”, prăvălirea porcilor în mare reprezentând o reflecție a căderii îngerilor rebeli în gheenă.

În istorisire evanghelistul nu vorbește decât pentru a da cuvântul personajelor, fără să-și atribuie măcar rolul de martor. Textul nu desemnează vreun destinatar explicit, tocmai pentru a-l universaliza.

Starobinski remarcă o constantă, și anume opoziția singular/plural: Iisus e singur în momentul întâlnirii cu demonizatul, pe când era urmat de mulțime în urmă cu câteva momente; adversarul va deveni Legiune, termen multiplicator care ne duce cu gândul la multiplicitatea războinică, la armata ocupantă, la cuceritorul roman, și, prin extindere, la cei ce-l vor crucifica pe Iisus. Pluralizarea se face treptat; remarcăm efectul paradoxal al anacolutului (eu/noi): „Și *Îl ruga* stăruitor *să nu-i trimită* afară din ținutul acela.”

La sfârșitul exorcizării se va fi obținut o triplă depășire, sau trecere: afară din om – în corpul porciilor – în mare. Povestirea conduce astfel la o reînțoarcere la starea de ordine. Violența autodistrugătoare a demoniacului, esențialmente animală, își regăsește habitacul originar în corpul animalelor impure. Loviturile pe care și le aplică demoniacul manifestă dorința de aneantizare, eu-ul e acaparat de demoni și omul redus la statutul de marionetă. Diavolul îl conduce pe demoniac la fel cum Atena îl conduce pe Ajax; cele două forțe orbitoare – diavolul și Atena – sunt asimilabili nebuniei.

În timpurile de demult se imputa posedărilor demonice tot ceea ce era negativ sau dificil de explicat, tot ce ieșea din sfera normalului sau care deranja, iar demonizații prezentau adesea simptome impresionante. Astfel, o febră spontană sau cronică și tenace, un comportament apatic sau deprimat, o epilepsie sau schizofrenie... tot ceea ce era imposibil de încadrat, era adesea imputat spiritelor. Conform lui Starobinski, dezordinea fizică primește întotdeauna o semnificație prin intermediul „instrumentelor interpretative” de care dispune limbajul unei epoci sau civilizații. Conceptul cultural de „demon” se explică prin agitație și furoare și posedarea demonică devine asimilabilă unui exces de bilă neagră.

Dramaturgie pe pânză și voyeurism. Imaginile cu personaje în stare de somn (fr. *dormeurs/dormeuses*) nu sunt rare în pictură, nici scenele fantastice inspirate din vise, însă se întâmplă mult mai rar ca personajul în stare de somn să fie reprezentat în același timp cu viziunile sale, ca în cazul lui Füssli. Tema va fi reluată de Goya (2).

Totuși, *Coșmarul* lui Füssli nu e doar portretul unui alt personaj adormit, dublat de imaginea viziunilor sale onirice. E în același timp visul pictorului și al oricui cutează să intre în tablou. Visul se deplasează în noi pentru a găsi aici lăcașul său primitiv. Interpretarea lui Starobinski e mai mult decât interesantă: tabloul se lasă mai întâi citit ca o materializare a angoasei masochiste a fetei adormite, dar de îndată ce admitem că cel care visează e însuși pictorul, și, împreună cu el, noi înșine deveniți complicii săi, cum să nu surprindem sadismul profund impus figurii feminine? Întrebarea „cine visează?” e deci importantă în însăși indecizia-i caracteristică. Sensul tabloului oscilează astfel între „a se teme” și „a provoca teama”, între viziunea înspăimântătoare și voyeurismul ce poate fi legat de spectacolului fetei chinuite. Conform expresiei lui Füssli, dramaturgia pictată pe pânză reprezintă o personificare a sentimentului sadic al pictorului, prin intermediul sentimentului masochist al eroinei.

„Coșmarul” e o creatură supranaturală care apasă cu forță pe pieptul celui adormit iar legenda sa e legată de cea a incubului, a *Alp*-ului germanic și a *Nightmare*-ului englez. „Coșmarul” apare sub forme multiple: demoni, maimuțe, pisici, păsări etc. Imaginea calului din pictura lui Füssli se bazează pe *quiproquo*-ul lingvistic al termenului englez: „mare” desemnează, pe lângă femininul cabalin, o creatură demonică care se așează pe pieptul celui adormit, provocându-i coșmaruri. Semnificația nominală a termenului „*nightmare*”, afirmă Starobinski, este tradusă pictural în ambiguitatea sa polemică. Mai mult, criticul vede în pânza lui Füssli ilustrarea dorinței de incest, existând un raport între figura tatălui și cea a calului și a incubului. Expresiei paroxistice a calului îi corespunde absența fetei adormite. Opozițiile sunt evidente (mișcare înspre jos/mișcare înspre sus, ochii închiși ai fetei/ochii bulbucați ai calului, gât căzut/gât ridicat, inexpressivitate/supraexpresivitate) și se înscriu în axa oblică ce orientează tabloul, întreruptă la mijloc de corpul incubului. O ultimă opoziție e marcată de calul care vine din exterior forțând interiorul prin crăpătura draperiei, și care trimite, conform lui Starobinski, la

ideea de viol, completând astfel interpretarea psihanalitică.

Füssli pare să acorde atenție și teoriilor medicale. Poziția dorsală, capul căzut, forma unei inimi imense dată incubului, ne invită să ne gândim la posibilele cauze ale sufocării toracice care îi surpind uneori pe cei adormiți: epilepsie, ipohondrie, stomac plin, congestie a ventriculelor cerebrale, stagnare a sângelui în sinusul creierului etc. „Fata adormită a lui Füssli ar putea [...] să se alăture galeriei istericilor din colecția *bolnavilor în artă*. Nu schițează ea deja poziția arcuită? Ar fi suficientă o tresărire de inervare tonică în aceste brațe destinse, o ridicare a abdomenului: imaginile clasice de la *Salpêtrière* sunt apropiate... Füssli, de aici încolo, nu e decât un fotograf atent (3).”

Desenele și tablourile lui Füssli reprezintă prelungiri ale lecturilor sale, mai ales din Milton și Shakespeare, pictorul concepându-și arta ca pe o poezie mută. Pictura sa e una poetică, arta sa e una de mare ilustrator; artistul pictează ceea ce vede sub efectul textului, ilustrarea dă chip la ceea ce descrie poezia. Stări de conștiință corporală antagonice colorează până în tușe tremurătoare: abandon extrem/energie extremă, imobilitate/mișcare violentă, slăbiciune agresată/forță agresantă. Forțele masculine din picturile sale apar întotdeauna la limita acțiunilor lor în timp ce personajele feminine sunt caracterizate de o feminitate exacerbată. Violența e omniprezentă: curiozitatea răului, seducția erotică, asasinatetele, noaptea... Contrar aparențelor, Füssli nu și-a feminizat propria angoasă. Starobinski încheie: „Prefer, în ceea ce mă privește, să atribui pictorului nu angoasa coșmarului, ci plăcerea voyeuristică de a fi spectator, în momentul cel mai intens al torturii

(4).”

Ne pierdem adesea în căutarea unei istorii a melancoliei. De unde să începem? Unde să căutăm? În spațiul artistic... în cel medical? Ce există comun între ele? Ce raport există între artă și bila neagră? Conceptul de melancolie pare uneori că se restrânge la o umoare, alteori că se dizolvă în simptome afective și morale. În secolul XVIII Boissier de Sauvages, medic și botanist, propune o traducere a termenului latin *melancholia* prin francezul „*manie*” (manie), sau „*folie*” (nebunie). Actul de naștere al melancoliei ca și maladie e dificil de datat însă ar putea fi conferit un statut fondator aforismului lui Hipocrate: „Dacă tristețea și teama durează timp îndelungat, o astfel de stare este melancolică.”

Note:

1. Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, NRF essais, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1988, p. 25 [traducerea noastră].

2. Cf. Goya, *Somnul rațiunii naște monștri*.

3. Starobinski, *op. cit.*, p. 142 [t.n].

4. *Ibid.*, p. 143 [t.n].



J. H. Füssli, *Coșmarul* (1781). Muzeul Goethe din Frankfurt/Main .

debut

Un adevărat volum de debut, și ce debut minunat!, ar putea alcătui paginile trimise pe adresa redacției de constănțeanul Răzvan-Ionuț Pricop (n. 1987). Poeme scurte, imaginiste, grave și calde. Incizie pe viu într-un cord agresat și îmbibat de realitate. Peste lumea bidimensională și (ușor) livrescă a hîrtiei se-abate un eu postromantic cu amintirile și fantasmalele-i hibernale, conștient însă și împăcat în fiecare clipă „cu miliardele de bacterii/ în noi ca într-o mică împărăție”. (Ștefan Manasia)

Răzvan-Ionuț Pricop

După 2000 2000 și ceva

Poemul este aproape un mijloc de transport în comun
autobuzul de aur
care te duce în locuri unde nu mai poți ajunge
sau despre care nu se mai poate spune
un fel de get high legal.

Mâini care tremură și scutură puful pădăiei
mâini așternute pe mușamaua subțire cu papa-
gali,
gesturi neputincioase
care sapă în tine ca într-un mal de pământ rece
pe care culegeai liliacul în aprilie,
acum durerea are un loc al ei în fiecare
și tânjești după rănile pe care ți le făceai singur.

Micile mele iubiri industriale
cu miros de benzină proaspătă
cum își mângâiau părul
intrând pe poarta încărcată de rouă
a fabricii,
o copilărie strălucitoare
în care balerinele lui Degas
erau fluturi uriași.

Tigru sub blândețea nesfârșită a dungilor,
oase care despică ușor carnea supersensibilă
și privesc orașul la ora de vârf
o enormă fotografie pornografică
din epoca filmului mut.

Bătrânul aburește în câteva decenii
rămășițe de sticlă pe care își scrie numele
ca un misionar al halucinației,
din subterane
cântece vechi de dragoste năpădesc sub piele.

Muzica noastră
sub fiarele contorsionate
ca un bandaj pe noua realitate abundentă
în amănunte uluitoare.

Liza

Calvarul nostru are un nume frumos,
pe insulă sunt doi măslini
și se iartă unul pe altul,
așa vom fi și noi
pentru că dragostea noastră este dintotdeauna
un avion roz pe care cineva lipește o zvastică
neagră.



până ajungi acolo,
pentru că înainte de creier totul e în paradis
și o durere puțin umilită îți traversează trupul.

Am viziuni
ai viziuni,
cu nervii și sângele nostru
înfrumusețăm realitatea
ca o mătrează a copilăriei.

de la un balcon la altul

zile micuțe și negre cu rufele înghețate pe
sârmă,
când le aduci în casă parcă ai căra pe brațe
de una singură o grămadă de alcoolici adormiți
cu puțin timp înainte în desișul din văile adânci
ale canalului
și din cutele înțepenite ai mirosi marea.

lovituri

pielea vânăată a unei păduri îmbătrânite,
la marginea orașului ca un pumn strâns
de câteva decenii
și câinele de patru săptămâni
își ia în stăpânire teritoriul năpădit de bălării,
fără nume.

cum apar unele lucruri din ceață,
aici e superputerea într-o lume de plastic
cu miliardele de bacterii
în noi ca într-o mică împărăție
și munții îndepărtați în vitrine.



Lukasz Milosz Cywicki

Umbra timpului 2

poezia

Ștefan Manasia

cumergetreaba

in memoriam g.v., the yoyo man

patria asta are țite de cătea proastă
patria asta e un film de acțiune
patria asta nu e seinfeld
patria asta: un birou cu sfinctere hypersensibile
își îngroapă morții-n paragini agricole

de ce-și îngroapă morții-n paragini agricole?
de ce-și abandonează hoiturile aurolace-ntr-o
dunăre de rahat?

în patria asta poeții au transaminazele mărite
mi-a zis mie un elefant bătrîn și agitator
iar forsythia se aprinde numai pentru proști

în patria asta la 33 ești deja un
gimnast coreean înșurubat în sistem

îți cauți bunic
ca să te găseasc-un nepot

dezșurubează-te! DEZȘURUBEAZĂ-TE!

vreau o rudăreasă cu glezne de-argilă
niciun bunic
și niciun nepot

vreau să-mpart spermă
nu cadouri



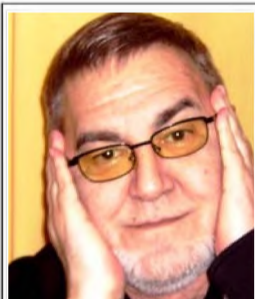
George Vasilevici (1978-2010)

vreau să fiu răsfățat
ca tigrii din templele thai
și să mă înalț pe vrejurile fluide
fără frică
piine cu nucă
ș-un cuțit de argint
o strachină de korund
cu testicole de mistreț
mă mai informează bătrînul elefant
înainte de a-i greși aștia doza de ketamină
ai grijă la secretarele cu ten gras
și la șefii cu picioru
cît trunchiul iacului tibetan

cît te invidiez dintr-o dată, moarte cu mînere de
jad
moarte luxuriantă și kitsch
ca o frază uitată din saramago

vai, cît îl invidiez dintr-o dată pe zăpăcitul de
vasilevici
căci într-o clipă moartea îmi pare mai ușoară
iar viața - amorfă & suportabilă

13 april 2010



emoticon

Jeu de mains

Șerban Foarță

Pragmatismul (este vorba de acela de tip
erotic-sexual) își face, îndeobște, apariția
cam după 25 de ani și își atinge apogeul în,
dacă vreți, cvadragenat, - fie și dacă nu le e
străin nici junelor pra(g)matii ariviste...

Dragostea devine, îndeobște, numai *atunci*
o trambulină în carieră; sau, vorba lui Cioran,
un „schimb de spute”, meschin și contra-cro-
nometru, într-un hotel, motel, pe un fotel (în
lipsa unei canapele). E, așadar, expeditivă și
trivială: „i-o tragi”, „i-o pui” ș. cl.

Mai grav e că femeile, chiar ele (care, în
vremi mai... matriarhale, erau garantele unui
limbaj decent, acasă,-n societate,-n aer liber),
„libertinează” fără jenă, în limbaj, de la înju-
rătura patriarhală la invocarea unui mădular
de care, deocamdată, cam duc lipsă...

N-aș vrea s-o fac pe moralistul, însă. -
Sexul frumos este frumos în continuare.

Frumos cam ca pe vremea când femeia
(omoloaga căreia, femela, este, în genere,
mult mai puțin ostentatorie decât masculul
[ultra]arătos) va fi luat, treptat, inițiativa să se
efileze ca o urnă (anticipând, în rest, clepsi-
dra), după ce se va fi tot filat cu partenerul,
pe dinaintea căruia, apoi, va fi defilat în goli-
ciunea-i paradisiacă, - *impeccabilă* adică.

L'amour-passion continuă a fi, fie că o
spune *magno ore*, fie că nu (din *n* motive, -
între care, feminismul însuși), vocația sa cea
mai adâncă.

Nici tinerii nu-s chiar atât de cinici, dar,
uneori, nu găsesc tonul just, n-au diapazon
lăuntric, nu-l au, în ei, pe *la*, bravând stânga-
ci, - de unde și nerușinarea ca exorcizare a
rușinii.

Altminteri, pasională sau, încă, eterată,
dragostea nu-i lasă deloc indiferenți (lăsându-i

astfel pe... bătrânii de 30-40 de ani).

O profă de psihologie le-a cerut unor
pubescenti, la oră, să-și deseneze conturul
mâinii răsfirate și, în lăuntru! fiecărui deget,
să-și scrie, cât mai sincer, sentimentul predo-
minant în cazul lor, sau preferat. Vreo 70%
vor fi scris, pe police, IUBIRE. Și-ar fi putut
trasa în palmă, dacă puțin mai chiromanți,
însăși linia inimii, sinuoasă, dar fermă, în
designul său.

Cât despre mine, îmi aduc aminte un
party de acum vreo trei decenii, la care doi
buni cunoscuți de-ai mei, soț și soție, stând
față-n față cu, sub ei, câte un scaun, își împle-
teau degetele, și le despleteau, le treceau
unele prin unghiul celorlalte, își desenau în
palme ovaluri, cercuri, romburi, urzind o hor-
botă, o țesătură complicată, inextricabilă și
oarbă ca ursita, în cel mai tandru *jeu de*
mains văzut de mine vreodată.

Eu, unul, nu cred că acesta poate rămâne
sans lendemain!

eseu

E. Lovinescu și voința de înnoire (II)

Șerban Axinte

De la Ciocoi vechi și noi, înainte

Am afirmat în prima parte a acestui text că toate ideile lovinesciene își au originea în perioada de început a activității sale și am comentat unul dintre fragmentele care susțin această observație. În ceea ce privește strict romanul, autorul *Pașilor pe nisip* a publicat în anul 1913 un articol intitulat *Cincuantenarul romanului român*. Textul este cât se poate de relevant pentru gândirea lui Lovinescu despre specia literară în cauză. Conține deopotrivă virtuțile și neajunsurile concepției sale estetice.

Trecuseră cincizeci de ani de la apariția *Ciocoilor vechi și noi* ai lui Nicolae Filimon. Deoarece „pentru o literatură tânără jumătate de veac constituie un trecut”, aniversarea îi oferă lui Lovinescu prilejul unei analize retrospective a creației românești de până atunci. Criticul este de părere că formula adevăratului roman, „gen obiectiv izvorât din observație”, trebuie să-și afle punctul de plecare „în brazda *Ciocoilor* lui Filimon”. Pentru a fi mai convingător, autorul articolului comentează romanul amintit trecându-l prin filtrul convingerilor sale novatoare, dar pronunțat limitative: „fără a fi un monument estetic, *Ciocoii* lui Filimon sunt o operă viabilă, o frescă neisprăvită, dar încă destul de vastă, străbătută de o acțiune epică nu îndeajuns de ferită de invazia amănuntelor: o frescă din care semnificativul înăbușă esteticul, iar cronologicul dăunează compoziției. Puterea de observație este însă incontestabilă: în capitole, inegal interesante și uneori strict didactice, se desfășoară, astfel, întregul tablou al unei societăți de sfârșit de regim”¹. Așadar, în ciuda a numeroase vicii, unele de o importanță majoră din punctul de vedere al artei romanului, scrierea poate fi considerată un model demn de urmat grație puterii de observație de care dispune. Curios este faptul că „fresca” – un rezultat al observației – „înăbușă esteticul”, adică diminuează valoarea instanței prin intermediul căreia se legitimează.

Romanul românesc modern trebuie să se revindică de la *Ciocoii* și pentru că acolo poate găsi un model de „erou reprezentativ epocilor de formațiune”. Personajul e considerat agentul observației realiste, fiind, concomitent, mijloc și scop al adâncirii în obiect. Finalul moralizator al scrierii nu pare să-l deranjeze pe Lovinescu. Îi scuză lui Filimon tentația nereprimată de a le oferi personajelor sale un final exemplar, o pedeapsă pe măsura faptelor acestora: „Cu toată truda scriitorului de a-și purifica opera printr-un sfârșit moral, aruncându-l pe Dinu în ocnă, prin intervenția domnului pământean restatornic și prin fuga Chirei peste Dunăre cu un turc, romanul rămâne, în realitate, apoteoză ciocoiului, a parvenitului național, lunga descriere a unei cariere strălucite, pentru traiectoria căreia nu e cruțat niciun amănunt, zi cu zi suntem martorii acestei ascensiuni încete, dar sigure; niciun mijloc de îmbogățire nu e uitat; nu e umilintă și îndrăzneală, viclenie și mlădiere, pe care Filimon să n-o fi zugrăvit, dacă nu totdeauna cu oportunitate estetică, cel puțin cu o perseverență de observator nemilos ce izbuteste să fixeze un caracter prin îngrămădirea amănuntelor”². Multe dintre criticile formulate cu blândețe și înțelegere la adresa scrierii lui

Filimon sunt aceleași cu cele aduse mișcării realiste înainte de impunerea ei ca școală literară.

Ideea conform căreia romanul trebuie să fie expresia unei societăți, iar vârstele romanului să exprime sincron vârstele societăților se materializează prin apelul la *Viața la țară* a lui Duiliu Zamfirescu. Din acest punct de vedere, Tănase Scatiu apare ca un Dinu Păturică ceva mai evoluat, reprezintă ciocoiul de tip nou, cel pe care Filimon nu a mai avut timp să-l „zugrăvească”. Criticul este convins că Dinu Păturică și Tănase Scatiu reprezintă o tipologie specifică societății românești și că doar prin intermediul ei romanul românesc își poate fixa datele esențiale. Orice abatere de la această traiectorie este considerată improprie și, deci, o „perturbare” a devenirii speciei românești. Printre scriitorii care „s-au pus de-a curmezișul” în calea acestei devenirii se numără și Eminescu, Sadoveanu, Vlahuță sau Brătescu-Voinești. Criticul susține că toți acești autori au impus o tipologie a *învinsului*, deloc conformă realităților sociale: „De la Dionisie a lui Eminescu, fără stare civilă, cu capul în lună, fantastic, străin de orice realitate, până la eroii celor mai multe romane, găsim gama întreagă a unor oameni înzestrați sufletește, dar alături de ritmul vieții luptătoare. Dan al lui Vlahuță e un tânăr cu iluzii și cu însușiri de inimă pe care viața îl zdrobește repede [...]; eroii d-lui Brătescu-Voinești sunt niște *inadaptabili* [...]; Neculai Manea e iarăși povestea unui profesor scos repede din circulația vieții bucureștene și integrat apelor potolite ale vieții provinciale; [...]. Se pune atunci întrebarea: societatea românească, în generalitatea ei, este compusă, oare, din oameni distinși sufletește, dar nepregătiți pentru luptă, incapabili de acțiune, învinși cu anticipație? și dacă nu, pentru ce atunci literatura noastră a făcut din *învins* un fel de erou național?”³. Se pare că pentru Lovinescu, „materialul de inspirație” a constituit încă din tinerețe o piedică greu de depășit. Cel care susținea autonomia esteticului, atât în raport cu etnicul, cât și cu eticul, nu a putut să conceapă decât mai târziu (și atunci doar parțial) că subiectul unui roman sau, în general, al oricărui tip de artă nu conține în sine valențe estetice. Din contră, condiția estetică îndeplinindu-se, ea validează automat orice subiect propus. Eugen Simion crede că Lovinescu era îndreptățit să judece astfel lucrurile pentru că „la 1913, predomină literatura lirică și fantezistă. Romanul face, cu precădere, monografia sufletului duios”⁴.

O revizuire obligatorie

Apariția romanului *Ion* al lui Liviu Rebreanu îl determină pe Lovinescu să-și reconsidere parțial teoria referitoare la „materialul de inspirație”. Criticul își luase oricum o măsură de precauție și-și relativizase discret punctul de vedere în chiar momentul afirmării acestuia. Deci, nu i-a fost foarte greu să spună că: „lupta împotriva sămănătorismului nu avea decât incidental ca obiectiv «țărănisul» sau «opincărisul», cum se spunea pe atunci, pe când, în realitate, ea se îndrepta, fie împotriva atitudinii și a tendinței, fie împotriva lirismului; concepută astfel, lupta ar fi fost îndreptățită, oricare ar fi fost materialul de inspirație, deoarece nu



avea în vedere materialul, ci felul tratării lui.

Apariția lui *Ion* a făcut și mai evidentă această distincție: aprobarea, cu care a fost primit de cei mai cunoscuți anti sămănătoriști, a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuție dreptul unei categorii sociale, și încă a unei categorii atât de numeroase, de a fi reprezentată estetic, – ci numai metodele. Pornind de la același material țărănesc, *Ion* reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice”⁵.

Modalitatea de analiză a scrierilor lui Liviu Rebreanu, ce implică și punerea într-un balans revelator a reușitelor și neajunsurilor, este pe deplin edificatoare în ceea ce privește concepția lovinesciană despre roman.

Deși formula lui *Ion* nu e nici „actuală”, nici „comodă”, ea este „formula marilor construcții epice”. Din acest motiv, opera este comentată și printr-o oglindire fecundă în artele poetice ale romanului realist european. Lui Rebreanu îi este proprie o anumită „formulă ciclică” de reprezentare, nu doar „a unei porțiuni de viață limitată la o anecdotă”, ci a întregii existențe în datele ei esențiale, fără ca acestea să fie subordonate necesității demonstrației. De aici rezultă o lipsă de „strălucire artistică”, o sacrificare a stilului. Dar Lovinescu știa prea bine că lipsa stilului reprezintă un stil în sine. „Impresia vieții în toate dimensiunile ei” nu e transmisă în manieră naturalistă, așadar, nu pare „izolată pe planșe anatomice de studiu”. Din punctul de vedere al instinctului de stăpânire a pământului, *Ion* descinde din *Les paysans* de Balzac sau din *La terre*, de Zola, iar din perspectiva expresiei violente „a unei energii, în limitele ideții lui obscure și reduse”, este un erou stendhalian.

Personajul lui Rebreanu diferă de Julien Sorel doar prin obiectul pasiunii, în schimb „încordarea, tenacitatea și lipsa oricărui scrupul moral” sunt caracteristice amândurora. Comparația dintre *Ion* și Julien Sorel ne pare ușor forțată, dar, motivele pentru care Lovinescu a recurs la acest procedeu nu sunt foarte greu de ghicit. După cum am arătat deja, în anul 1913, criticul formulase necesitatea ca romanul românesc modern să descindă din *Ciocoii* lui Filimon. Cum Dinu Păturică și Julien Sorel fac parte din aceeași familie, e lesne de înțeles de ce criticul a preferat să-i aplice Glanetașului eticheta de erou stendhalian. Intuițiile criticului trebuiau negreșit să se adevărească.

Lovinescu observă cum romancierul trasează profilul psihologic al personajului, reducându-l la instinctul principal; procedează în manieră clasică,

fără însă a pierde contactul cu poetica realistă: „Balzac a accentuat procedeul unității temperamentale, izbutind, de altfel, prin bogăția amănuntelor să susțină enormitatea caracterelor. Concepția, în realitate, nu este în spiritul naturalismului nivelator și nu creionează posibilități de conflicte interioare. În Harpagonul lui Molière conflictul dintre avariție și dragoste e încă posibil, pe când în monomanii lui Balzac, baronul Hulot sau Goriot, pasiunile sunt exclusiviste. În sufletul lui Ion există o luptă între «glasul pământului» și «glasul iubirii», dar forțele sunt inegale și nu domină decât succesiv”. Abilității creatorului îi corespunde finețea observației criticului. Protagonistul Ion transcende nivelul comun, depășește pătura realistă a celorlalte personaje din carte, devenind aproape o figură simbolică. Procedeul nu diminuează puterea de observație, pentru că ea se datorează întregii societăți a romanului. Mai mult, dacă, pe alocuri, se creează un contrast, el pune în valoare impasibilitatea naratorului, obiectivitatea lui în gestionarea conflictelor de toată mâna, în baza cărora se țes o parte dintre firele structurii epice.

Fădurea spânzuraților îi oferă lui Lovinescu prilejul de a constata apariția celui mai bun roman psihologic românesc, în sensul „studierii evolutive a unui singur caz de conștiință, - studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adâncurile inconștientului”. Așadar, romanul este și cunoaștere aplicată a psihicului omenesc individual, urmărit în componentele sale imprevizibile. Comportamentul protagonistului e dictat de natura psihologică contradictorie de la un moment dat. Din acest motiv, unele fapte par lipsite de logică. Rebreanu nu cade însă în neverosimil pentru că reușește să armonizeze cele două componente definitorii pentru personaj: interioritatea perturbată și exterioritatea exacerbată. În plus, realitatea cunoaște sinusoidale ei și e adesea plină de contradicții.

Așadar, romanul românesc a evoluat în direcția dezideratelor lovinesciene, criticul reușind să împingă lucrurile spre făgașul lor firesc - esteticește, vorbind. Deși opera lui E. Lovinescu conține și raționamente vulnerabile, sensul întregii sale acțiuni critice este foarte clar și perfect justificat. Precizat încă din perioada primilor *Pași pe nisip* și continuând progresiv vreme de patruzeci de ani, rațiunea critică s-a confundat cu voința de înnoire văzută ca o necesitate obiectivă. Dar pentru ca demersul său să fie încununat cu succes, criticul a trebuit mai întâi să-și amortească „simțul natural al relativizării”⁶, la care se va întoarce prin niște sensibile nuanțe strecurate în *Mutația valorilor estetice*. Așadar, pentru acest *self made man*, voința de înnoire a fost atât *prima* cât și *ultima ratio*.

Note:

- 1 E. Lovinescu, *Critice I*, București, Editura Minerva, 1982, p. 283.
- 2 Ibidem, p. 284.
- 3 Ibidem, p. ibidem, p. 285.
- 4 Eugen Simion, op. cit., volumul II, p. 54.
- 5 E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Volumul IV (Evoluția prozei literare), p. 356.
- 6 Lucian Raicu, *Calea de acces*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 135.

interviu

“Oamenii frustrați au o predispoziție să devină artiști” (I)

de vorbă cu regizorul de film Robert Lakatos

- Domnule Robert Lakatos, la ediția 2009 a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF) de la Cluj, filmul dumneavoastră *Bahrtalo!* / Hai, noroc! coproducție Ungaria-România, alflat în competiție, a ratat „la mustață” Premiul publicului. N-a ratat în schimb Premiul Label Europa Cinemas la Karlovy Vary în 2008, unul dintre cele mai prestigioase festivaluri de film europene - și nu este singurul premiu internațional. Ce înseamnă acest premiu? Cum a ajuns filmul la Karlovy Vary?

- Filmul este de fapt o coproducție Ungaria / Austria / Germania / România, în cooperare cu Channel 4, TV Denmark, TV Ontario și YLE Finland. La Karlovy Vary a ajuns așa cum ajung în general filmele la festival, adică cineva (producătorul, regizorul sau distribuitorul) le înscrie pentru preselecție, și sunt selecționate sau nu. Mai toți caută ca filmul lor să aibă premiera internațională la un festival de categoria A, gen Cannes, Berlin, Karlovy Vary sau Veneția (care acceptă numai premiere), deoarece prezența filmului la un asemenea festival ajută mult difuzarea și are un rol important în finanțarea următorului film. De exemplu, în sistemul de concurs de proiecte cinematografice al Centrului Național al Cinematografiei din România, la final 50% este punctajul proiectului, 25% punctajul casei de producție și 25% punctajul regizorului. Iar la punctajul regizorului și al casei de producție prezența la un asemenea festival contează foarte mult.

Premiul Europa Cinemas Label este menit să ajute difuzarea. Ca să poată beneficia de avantajele rețelei, cinematografele care fac parte din această rețea trebuie să realizeze un anumit punctaj din difuzarea de filme artistice europene, care în general sunt deficitare din punct de vedere al profitului financiar. Filmul care a primit acest premiu aduce punctaj dublu cinematografului care îl include în program. Pentru acest premiu (care se acordă numai la festivalurile amintite mai sus: Cannes, Berlin, Karlovy Vary și Veneția), este un juriu separat format din membrii Europa Cinemas și cred că ei acordă acest premiu filmului pe care ar vrea să-l prezinte în cinematograful lor. Din câte știu, din România Corneliu Porumboiu a mai primit acest premiu pentru *A fost sau n-a fost?*, iar dintre numele mai cunoscute de public Antonio Banderas l-a primit pentru debutul său regizoral.

Votul publicului la TIFF m-a bucurat foarte mult, precum și faptul că atât de mulți oameni au vizionat filmul. Filmul care a câștigat votul publicului, a meritat să-l câștige, iar faptul că m-am apropiat la doar câteva procente de el este și rezultatul patriotismului local al publicului clujean, ceea ce mă bucură și mai mult fiindcă înseamnă că nu sunt patriot local degeaba.

- *Bahrtalo!* este primul lungmetraj al unui regizor clujean - nu doar născut aici, ci care și trăiește și muncește în Cluj - selectat în competiția TIFF. Care este istoria acestui film? Cât este documentar? Cât este ficțiune? A rulat în cinematografele din Ungaria și din alte țări? De ce nu a rulat pe marile ecrane din România?



- Înainte de primul val de aderare la Uniunea Europeană a țărilor din blocul de Est, o casă de producție Austriacă, Nikolaus Geyrhofer Filmproduktion, a avut ideea de a produce un documentar cu titlul *Across the Border / Dincolo de graniță*, alcătuit din cinci părți, fiecare de 25 de minute, care să reflecte situația de-a lungul graniței dintre Estul și Vestul Europei. Austriei au început să caute regizori tineri din Polonia, Cehia, Slovacia, Ungaria și Slovenia. Primul meu film documentar, *Tărâmul liniștii*, era o producție ungară și pe baza acestui film m-au ales pe mine pentru episodul legat de granița cu Ungaria. Eu le-am zis că nu sunt din Ungaria și nu prea cunosc situația de acolo, dar mi s-a spus că nu contează, să încerc să găsec un subiect. M-am deplasat în zona de frontieră și singurul subiect interesant pentru mine a fost faptul că mulți locuitori de aici trăiesc din lucrurile aruncate de austrieci pe care le aduc și le vând în Ungaria. Am văzut în aceasta un simbol ironic, care poate fi exploatat din punct de vedere artistic. Pe deasupra, m-am gândit și la faptul că filmul meu va fi al patrulea din serie, deci va urma după episodul polonez, ceh și slovac, în care colegii mei vor spune deja toate lucrurile serioase legate de graniță, iar spectatorii vor fi deja plictisiți după 75 de minute de vizionare și ostensiți de faptul că văd cel puțin trei povești diferite în loc de una singură în care s-ar putea angaja - lucru destul de obositor din punct de vedere dramaturgic, deci m-am gândit că ar fi bine ca filmul meu să fie o comedie care să-i relaxeze puțin. Iar pentru asta aveam nevoie de personaje care să facă pentru prima dată această afacere, pentru că numai din partea lor puteam conta pe stângăcii spontane și amuzante. Dar personajele pe care le-am găsit în zona graniței fie disprețuiau această muncă, fie o făceau deja din rutină. Atunci am avut ideea de a aduce o familie de țigani Gabori din România, dar producătorii austrieci au refuzat, fiindcă țineau mult ca toate filmele să fie legate de zona de frontieră. Așa că am găsit o fami-





lie din Ungaria, care făceau acest lucru din rutină dar interesant era faptul că femeia era din Ungaria iar soțul era austriac, refugiat în Ungaria. În aceeași sufragerie aveau două televizoare și se uitau în același timp: ea la un program din Ungaria, el la un program austriac. Au acceptat să-i filmez, dar cu o săptămână înainte de a începe au realizat că filmul va fi prezentat și la Televiziunea ORF din Austria și atunci au refuzat, fiindcă el s-a refugiat în Ungaria din fața datoriilor pe care le-a lăsat în Austria. Deci a trebuit să caut personaje noi. În... penultima clipă, producătorii austrieci au acceptat ca personajele principale să fie „de-ai mei”, din Cluj. În disperare de cauză l-am sunat pe Lori [Lorand Boros, unul dintre cei doi interpreți principali din film - n.m. I.P.A.], care atunci terminase Antropologia și știam că se ocupă de cultura țigănească. Lori mi-a și făcut rost de o familie de Gabori, care au încercat să mă fenteze la primii pași (probabil fiindcă aveau mai puțină încredere în mine decât eu în ei), la care eu am zis că așa n-o să meargă, fiindcă acum nu avem timp să recuperăm încrederea reciprocă distrusă de relațiile sociale reciproce de-a lungul secolelor; acum am nevoie de oameni care sunt capabili să pună deoparte prejudecățile față de mine (fiindcă să nu credeți că numai nețiganii au prejudecăți față de țigani, și să nu credeți că numai nețiganii au motive pentru prejudecăți față de țigani.). Atunci și-a adus aminte Lori de Lali [Lajos Gabor, cel de-al doilea interpret principal din film - n.m. I.P.A.], prietenul lui țigan Gabor, care pe vremuri dădea lecții de limbă țigănească la Music Pub și era mai deschis către gadjo (nețigani) decât țiganii Gabor în general. Lali a acceptat propunerea mea imediat, adică susținea că el ar începe o asemenea afacere și în realitate dacă ar avea fonduri. Fonduri s-au găsit din bugetul filmului, dar mai era nevoie de încă un personaj. Lori, pe vremea aceea, proaspăt absolvent de facultate, era portar de noapte la Drumuri și Poduri, iar ziua stătea la cafenea consumând măslin și apă cu zahăr și felii de lămâie, deoarece aceste ingrediente erau gratis. În această situație de criză financiară a acceptat să formeze un cuplu cu Lali. Așa s-a născut un film de 25 de minute, un documentar situațional în care camera de filmat urmărea ce se întâmplă cu cele două personaje. Multe situații au apărut în mod spontan, dar unele au fost generate de mine fără ca personajele să știe. De exemplu, faptul că mașina lor închiriată din Ungaria se strică de cum ajung în Viena nu a fost planificat, de aceea nici nu am filmat scena în care se strică mașina, ci doar când o împing în parcare. Dar adevărul este că noi i-am ajutat să închirieze o mașină care bănuiam că se va defecta cândva în timpul filmărilor. A fost planificat că trebuie să ajungă cumva la magazinul de vechituri din Stadlau, dar nu le-am spus ce să cumpere ca să facă bișniță. A fost ideea lui Lali să cumpere un porc de pluș (pe care nu-l poți mânca!), despre care credea că este ursuleț Panda, și o bicicletă de cameră (cu care nu poți parcurge nicio distanță!), deci ei s-au comportat în mod spontan, iar eu mă bucuram dacă descopeream ceva simbolic în faptele lor.

După ce am făcut filmul de 25 de minute, am considerat povestea terminată și m-am apucat de alte lucruri. Dar Lori se pare că s-a plictisit de apa cu zahăr și lămâie, fiindcă a plecat în Egipt unde a devenit ghid pentru turiștii din Ungaria și România. Prietenii îl vizitau pe rând, și urma să-l viziteze și Lali. Atunci am simțit că acest lucru trebuie filmat și că filmul de 25 de minute poate fi continuat. Am vrut să continuu în același stil ca și prima parte. Producătorul meu din Ungaria a aplicat cu proiectul filmului la fondul pentru filme documentare din Ungaria, dar a fost refuzat, probabil din cauză că era prea scump. Pe vremea aceea în Ungaria se făceau foarte multe filme documentare, banii pentru documentare se împărțeau în multe părți. Mulți regizori făceau documentare ca să aibă din ce supraviețui.

Făceau filme ieftine, care în cel mai bun caz ajungeau la vreun post TV din Ungaria, nu ajungeau în niciun loc serios din lume. Deci era clar că de acolo nu vor fi bani. Atunci m-am dus cu proiectul la un așa numit *pitching forum*, la Jihlava, în Republica Cehă. La aceste forumuri ai 15 minute să-ți prezinti proiectul în fața a mulți redactori de programe documentare de la diferite televiziuni din lume. Dacă sunt interesați de proiect, se înscriu la întâlnirea personală cu tine. În cele 15 minute prezinți un trailer de 2-3 minute, vorbești despre proiect 4-5 minute și în restul timpului răspunzi la întrebările celor interesați sau la întrebările moderatorului. De proiectul meu au fost interesați cei din Danemarca, Belgia și Finlanda. Dar spre norocul meu am câștigat și premiul pentru cel mai bun *pitch*, cea ce a însemnat că am putut participa și la cel mai mare *pitching forum* din Europa (dacă nu din lume), la IDFA (Forumul de Filme Documentare din Amsterdam). Aici a apărut și Channel 4 și TV Ontario și s-au finalizat contractele cu YLE Finland și TV Denmark. Pentru contracte au vrut să se asigure că știu ce fac și au solicitat proiecte așa de detaliate, încât mie mi s-au părut aproape scenarii de film de ficțiune. De aici a fost un pas mic să scriu un scenariu de ficțiune cu care producătorul din Ungaria a putut aplica la fondul pentru filme de ficțiune din Ungaria, de unde a primit bani mai serioși, și a adus cu el și un partener din Germania. Așa, puțin câte puțin s-au adunat banii pentru producție, dar problemele abia au început.

În Egipt este destul de greu să filmezi, fiindcă ai nevoie de o serie de permisiuni pe care nu prea ști de unde să le obții și nu prea ști de unde să afli de ele. Cel puțin noi nu am știut. Dar totul s-a rezolvat în ultima clipă, iar aici un rol foarte important l-a avut directorul de producție, prietenul meu Tibor Kiss-Budai, clujean și el, care a trăit ceva mai mult decât mine, în mai multe locuri decât mine și între timp a devenit specialist în rezolvarea problemelor prietenilor.

Din cauza împrejurărilor, filmările din Egipt au fost mult mai planificate, mai elaborate decât cele din Viena, dar a fost loc și pentru improvizație. De exemplu ideea ca Lali să ducă un pui de ciobănesc german să-l vândă în Egipt a apărut când ne gândeam cu Lori cum să facem să ieșim mai ieftin cu masa. Lori a spus că are un prieten bogat care are restaurant în fața piramidelor, iar tipul de mult îl roagă să-i ducă un ciobănesc german din România. Deci, dacă noi îi ducem un pui de ciobănesc german, va fi așa de fericit încât o săptămână întreagă toată echipa de filmare va mânca la el gratis. Atunci am inclus această idee în scenariu. Dar când am pornit filmarea, Lali nu știa ce-i va spune Lori. La fel și faza în care câinele nu este lăsat să intre în hotel. Lori a uitat să se ocupe de acest detaliu și în timp ce echipa se instala în hotel, eu stăteam cu câinele afară.

Imediat după succesul de la Karlovy Vary am semnat un contract cu un distribuitor din Anglia, cu Taskovski films, și începând din acel moment ei au dreptul de a distribui filmul pe plan internațional. Deocamdată a rulat în cinematografele din Ungaria, un număr mic de copii, nu s-au dus prea mulți să-l vadă. Aici sunt mai multe explicații. Pe de o parte, nu am avut prea mulți bani pentru reclamă, iar pe de altă parte tot mai puțini și mai puțini oameni merg la cinema. Distribuția pe DVD a mers mult mai bine. De fapt distribuitorul din Ungaria a contactat pe acest lucru și a ieșit pe piață cu DVD-ul la o lună după ce a început difuzarea în cinematografe. Nu știu acum cum stăm cu numărul DVD-urilor vândute, dar cred că destul de bine, fiindcă în Ungaria filmul a apărut pe lista subiectelor de bacalaureat pentru cei ce-și dau bacul din filmologie.

Faptul că atâtea televiziuni au finanțat producția prin pre-cumpărare, a însemnat și că l-au inclus în programele lor. Așa că versiunile TV (mai scurte) au

fost automat difuzate în Marea Britanie, Finlanda, Danemarca, Canada. Din momentul semnării contractului cu distribuitorul internațional, am cam pierdut firul difuzării. Ultimele știri care au ajuns la mine, au fost că o rețea de cinema digitală din Olanda și o rețea de cinema Art din Polonia sunt interesate să-l cumpere, precum și două televiziuni din Polonia.

Eu am ținut mult ca filmul să ajungă și pe piața din România. Se pare că la cinematografe nu prea are șanse. Din ce cauză? Despre asta s-ar putea vorbi mult, dar nu ar rezolva problema. Încercăm să facem în așa fel, încât să apară cât mai curând pe DVD și în România. Dușmanul difuzării de DVD-uri sunt Internetul și pirateria. Iar în România la acestea se adaugă și prețul ridicat al DVD-urilor, pentru care probabil de vină sunt taxele pe care distribuitorii trebuie să le plătească. Pe DVD-ul nostru sunt o serie de bonusuri pentru care cred că merită să fie cumpărat, în loc să fie descărcat de pe internet. Din modul de lucru bazat pe improvizație au ieșit multe scene interesante în sine dar care nu și-au găsit locul în dramaturgia filmului - acesta este unul dintre bonusuri. Alte bonusuri sunt: *making of* filmului și un scurtmetraj regizat de mine, o comedie erotică transilvană în convenția realismului magic, intitulat *Gen(i)us Diabolis*.

- *Eu văd Bahrtalo! ca fiind un film de ficțiune, de la primul la ultimul cadru. Cine a „sufocat” pe cine în procesul de producție: documentarul ficțiunea sau ficțiunea documentarul?*

- Dacă e să o luăm așa, comportamentul nostru de toată zilele este o ficțiune. Instinctul de supraviețuire și de autoapărare ne face să încercăm să prezentăm despre noi înșine o imagine fictivă. Această imagine este bazată pe realitate, dar o mare parte din ea este ficțiune. Este ceea ce am vrea noi să fim, ceea ce am vrea ca alții să creadă despre noi și nu ceea ce suntem într-adevăr. De aceea de cele mai multe ori încercăm să ne conformăm acestei imagini chiar și atunci când suntem singuri, cu atât mai mult atunci când suntem observați. Dacă această imagine este înregistrată, avem un document care atestă faptul că atunci și acolo am încercat să creăm o asemenea imagine despre noi - deci este de fapt documentul unei ficțiuni. De aceea ceva poate fi în același timp 100% documentar și 100% ficțiune. Nu trebuie să gândim întotdeauna în categorii de „sau una - sau alta”. Mai putem gândi și în categorii de „și una - și alta”.

Dar cred că întrebarea se referă mai mult la metoda de lucru. Îmi pare rău dacă sunteți de părerea că o metodă a sufocat-o pe cealaltă. Intenția mea a fost ca cele două metode să se ajute reciproc... Lăsând gluma la o parte, eu cred totuși că metodele caracteristice filmelor documentare au dominat, deși am ținut mult ca acest film să fie vândut în primul rând ca film de ficțiune, adică la festivaluri să intre în categoria filmelor de ficțiune. Motivația este simplă. Eu vreau să fac în primul rând lungmetraje de ficțiune, iar din punct de vedere al șanselor de finanțare a următorului proiect este mult mai bine pentru mine dacă acest film este considerat ca fiind de ficțiune.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

studii culturale

Identități și politici transgender

Cristian Hainic

Introducere

Studiile de gen au căpătat o amploare considerabilă în ultimii douăzeci de ani, dezvoltându-și potențialul de a chestiona anumite moduri de organizare ale societății și impunând o critică a clasificărilor larg acceptate în cadrul acesteia. Făcând uz de rădăcinile lor filosofice poststructuraliste (Foucault, Derrida), aceste studii aduc în discuție nevoia de a examina atât mecanismele care fac posibilă o clasificare în genere, cât și ceea ce face posibilă operativitatea acestor mecanisme. Datorită existenței în carne și oase a unor persoane care nu se „încadrează” în clasificările uzitate în cadrul unei societăți clasice sau moderne (*transgenderi*, transsexuali, bisexuali), critica este eficientizată până la a propune înlocuirea politicilor sexuale care sunt răspândite în momentul de față cu noi posibile abordări ale acestor persoane din punct de vedere comunitar.

În textul de față dorim să analizăm pe ce fel de norme se pot sprijini aceste noi politici sexuale și care sunt condițiile de posibilitate ca ele să fie adoptate într-o comunitate predominant heterosexuale. Deoarece homo-, bi-, trans- (...)sexualitatea se constituie astăzi ca un fenomen al vieții cotidiene, este important să luăm în considerare nevoia identitară pe care o manifestă reprezentanții acestor categorii sexuale. Astfel, se impune o analiză a formării și menținerii identității la persoanele non-heterosexuale, cu atât mai mult cu cât motorul prim al manifestațiilor publice ale acestor persoane este constituit dintr-o anumită „luptă socială” pentru recunoașterea identității lor. Având în vedere premisele (în fond filosofice) de la care adepții mișcărilor LGBTQ se revendică pentru a-și crea identitatea,

vom încerca într-un final să vedem dacă o nouă politică sexuală este sustenabilă.

Gen și societate

Problema propriu-zisă care ne interesează a fost formulată de Michel Foucault astfel: genul devine ceva ce trebuie confesat prin semnificații sociale care pot fi interpretați numai în cadrul ordinii sociale existente¹. *In extenso*, aceasta înseamnă că nimeni nu poate aparține unui alt gen decât celor care există în – și sunt recunoscute de – o anumită ordine socială. Întrebarea firească ce decurge din această ipoteză este căru gen îi aparțin așa-ziii *transgenderi* și transsexuali aflați în procesul de trecere (*trans*) încă neîncheiat.

Primul paradox legat de fenomenul *transgender* este că deși membrii acestor grupuri adoptă o viziune conformă problematicii foucauldienne, ei se definesc pe ei înșiși ca fiind situați, totuși, dincolo de genurile recunoscute în ordinea socială în care s-au născut. Într-un studiu pentru care au fost intervievați pe larg 65 de auto-declarați *transgenderi*, definiția comună a fenomenului la care au ajuns autorii este că *transgenderism*-ul se compune din „viața și experiențele diverselor grupuri de oameni care trăiesc în afara relațiilor normative de sex / gen”². Ceea ce este încă de la început o intrigă pentru cercetătorii cazurilor de acest fel este că subiecții fie se auto-exclud, fie sunt excluși din ordinea socială, în același timp în care ordinea socială nu poate totuși exclude. Mai degrabă s-ar putea spune că anumite determinații le sunt impuse *transgenderilor* în funcție de unele criterii evidente (aspect fizic etc.) pentru a fi incluși într-unul din binomul social

larg răspândit masculin-feminin.

Apariția publică a persoanelor care întruchipau non-apartenența la binomul social al genului stă în strânsă corelație cu demonstrația filosofică conform căreia subiectul și „natura” umană nu există *a priori* în raport cu politica și structurile sociale, ci se constituie în acord cu unele „aranjamente” sociopolitice specifice. Pentru filosofia poststructuralistă, întreaga subiectivitate vine ca un efect al logicii culturale și al unui specific social. Astfel, orice proces de individualizare, odată exprimat (chiar și implicit sau chiar și numai gândit) presupune o pre-existență a unui sistem social mai larg în cadrul căruia individualizarea are loc. Așa cum arată și Foucault, homosexualitatea începe încă din secolul al XIX-lea să vorbească în propriul nume, să-și ceară o anumită legitimitate și „naturalitate”, însă făcând toate acestea ea folosea același vocabular și aceleași categorii prin care era descalificată medical³. De aici și faimoasa teorie poststructuralistă conform căreia ceea ce pare că se află în afara unui sistem dat este *deja* în totalitate înăuntrul aceluși sistem.

Data fiind situația, este necesară formarea unei noi grile interpretative de descifrare istorică, adică o analitică a clasificării sociale. Rolul genului și al sexualității în societate este, concludă Foucault după desfășurarea acestei analitice, acela de a fi punctul de pasaj special al tuturor relațiilor de putere – între bărbați și femei, tineri și bătrâni, părinți și copii, educatori și elevi, preoți și laici, administrație și populație. Aceasta pentru că „sexul este utilizabil pentru un număr mare de manevre, poate servi ca punct de sprijin și șarnieră pentru cele mai variate strategii”⁴. Prin urmare, societatea va menține binomul masculin-feminin atât timp cât va fi nevoie ca relațiile de putere să se manifeste.

Din acest punct de vedere, *transgenderii* se află într-un fel de joc al prezenței în și absenței din societate (Derrida) și de fiecare dată când încearcă să scape logicii acesteia ei îi reinscriu bazele sale relaționale. Acest lucru este dovedit chiar și de textele științifice care vin să expună problemele cu care se confruntă non-heterosexualii. De exemplu, nicio cercetare despre sexualitatea „alternativă” care vrea să stea în picioare nu trece peste clasificarea clasică a transsexualilor în „preoperativi, postoperativi și non-operativi”, la fel cum niciuna nu poate nega că reprezentanții „alternativei” se constituie ca un obiect de cercetare și sunt, deci, perfect clasificabili sau clasificați. Patricia Gagne (& All), în studiul său, vorbește despre momentul de „coming out” al non-heterosexualilor, moment în care aceștia își fac publice preferințele sexuale, scriind că *transgenderii*, spre deosebire de homo- și bisexuali, sunt forțați să se expună datorită înfățișării lor biologice. De aici autoarea conchide că trebuie să *profităm* de oportunitatea de a-i studia, pentru a vedea cum se poate obține un nou gen prin interacțiunea cu ceilalți⁵.

Despre posibilitatea identității transgender

Majoritatea studiilor care au ca obiect persoane cu o orientare non-heterosexuală menționează nevoia de identitate a acestora. Într-o societate care ne creează subiectivitatea și identitatea, locul cuiva care refuză o anumită ordine este incert. Oricât de mult un *transgender* ar încerca să se definească, atribuindu-și însușiri pe care heterosexualii nu le au, el va fi în continuu prins în jocul interior-exterior pentru că în continuare se va defini în raport cu cineva din cadrul ordinii sociale. Cu toate acestea, raportul este de asemenea viceversa valabil: când cineva își proclamă identitatea heterosexuală, este imposibil să nu facă cel puțin tacit trimitere la homosexualitate. Acest raport inversabil este ceea ce face ca



Lukasz Milosz Cywicki

Umbra timpului 5



teoria poststructuralistă să fie valabilă, având în vedere că heterosexualitatea și homosexualitatea sunt dependente una față de alta și în același timp antagonice.

Ki Namaste susține că orice articulare a unei identități non-heterosexuale fixează și mai bine centralitatea heterosexualității în societate și că această bizară opoziție poate fi depășită numai dacă studiem producerea sistemului binar hetero/homo⁶. Heterosexualitatea este pentru Namaste o identitate centrală societății noastre care se sprijină pe o falsă naturalitate și legitimitate, ambele obținute de pe urma absenței și prezenței simultane a homosexualității. Autorul își exemplifică aserțiunea prin filmul lui Alfred Hitchcock *Rope*, care nu face explicite relațiile homosexuale, însă nici nu interzice unele ambiguități ce le-ar trăda de-a lungul peliculei.

Într-adevăr, dacă societatea despre care poststructuraliștii vorbesc se identifică cu heterosexualitatea, atunci aceasta din urmă este caracterizată de un caracter generativ „de enclavă” față de homosexualitate. Autorul american Jonathon Ned Katz dorește să sublinieze această idee susținând că și heterosexualitatea se produce și reproduce datorită altor tipuri de sexualitate⁷. Prin urmare, nu grupurile de gay, lesbiene, bisexuali etc. ar trebui luate în considerare, ci modul în care însăși heterosexualitatea se formează ca și construct social. Adică, de ce indivizii sunt presupuși a fi heterosexuali „până la proba contrarie”⁸? Modul „hetero”, susține Katz, este luat „ca atare”, fără a fi investigate mijloacele prin care el se reproduce pe sine în societatea noastră, precum patriarhatul și discursul ideologic în care primează familia ca nucleu al comunității ș.a.

Totuși, problema identității non-heterosexuale persistă în ciuda acestor studii. Problema identității (de orice fel) este ea însăși foarte complexă și pentru a demonstra acest lucru trebuie să examinăm rădăcinile sale filosofice, întocmai cum procedăm de regulă cu relația dintre *transgenderi* și societate. Martin Heidegger este cel care ne arată că atunci când spunem că avem o identitate, nu reflectăm niciodată asupra faptului că ea este întotdeauna o identitate *mijlocită*. Identitatea a ceva este întotdeauna identitatea celui ceva *cu* el însuși, iar analog limbii antice grecești (Heidegger depistează la Parmenide primele reflecții asupra identității), și limba germană exprimă această mijlocire într-un singur cuvânt: „însuși identic cu el însuși” se restrânge la „Același” (*das Selbe*)⁹. Întrebarea inerentă acestui mod de a privi identitatea este dacă putem spune că *transgenderii* sunt aceiași înainte și după „etapa” *trans* dar și – de ce nu? – în timpul acesteia.

Dacă luăm în considerare modul în care identitatea este revendicată de partizanii *transgender*, observăm că el se manifestă întotdeauna ca o erupție la nivel social, în principal printr-o acaparare a unei porțiuni a spațiului public, de la mici localuri până la arterele principale ale unui oraș sau ale unei metropole în cazul marșurilor, festivalurilor etc. „Identitatea” *transgender* și alternativele sexuale sunt prezentate heterosexualilor prin aceste rupturi ale spațiului public și prin inevitabilitatea auto-izolării non-heterosexualilor care decurge de aici. Afirmarea unei „identități” (o mai putem numi astfel?) este corelată de înșiși *transgenderi* cu o expunere pe plan social destul de agresivă în cele din urmă. Este ușor de înțeles această nevoie de identitate care decurge din incapacitatea non-heterosexualilor de a se sustrage clasificărilor sociale, însă la fel de ușor putem înțelege de ce revendicările exprimate în spațiul public nu își pot atinge scopul. *Transgenderii* pot lăsa impresia că doresc să trăiască în coeziune cu o societate din care, cu toate acestea, își revendică porțiuni proprii. Însă Heidegger, vorbind despre identitate, scrie:

„Coapartența poate fi gândită și drept *coapartență*”⁹.

Acest lucru înseamnă că identitatea noastră nu își are punctul de plecare în a reprezenta apartenența din unitatea coeziunii, ci în a reprezenta coeziunea dinspre apartenență, lucru care frapază pe cineva care credea că identitatea sa este o coeziune a mai multor însușiri. Prin urmare, *transgenderii* nu pot obține o identitate revendicându-și-o în spațiul public, ci mai degrabă căpătându-și-o prin apartenența la acest spațiu. Cu toate că, practic, am subliniat încă o dată că fenomenul non-heterosexual depinde mai mult decât poate părea la o primă vedere de fenomenul central heterosexual, acum am adus date noi problemei, care ne pot ajuta să gândim condițiile de posibilitate ale unei noi politici sexuale bazate pe criteriul apartenenței din care poate decurge eventuala identitate a *transgenderilor*.

Poate fi gândită o politică non-heterosexuală?

Ki Namaste susține necesitatea unei teorii sociologice care să studieze limitele sexualității normative și a sexualității auto-proclamată „non-normativă”, cu toate că aceasta din urmă o întărește pe prima prin raportul interior-exterior pe care îl presupune. Autorul propune asumarea unui „risc politic” de a extinde granițele actuale ale comunităților gay și lesbiene¹⁰ pentru a lăsa loc posibilității apariției identităților *transgender*. Mișcarea aceasta se bazează pe teoria conform căreia dacă heterosexualitatea este centrală pentru o societate, atunci ea va exclude posibilitatea formării unor identități non-heterosexuale explicite în sfera publică. Dar chiar dacă teoria ar fi validă, prin extinderea sferelor trans-, homo- și bisexuale și implicite lor centralizare în detrimentul sferei heterosexuale, construcția însăși a societății nu s-ar schimba cu nimic, ci doar și-ar schimba criteriile de clasificare. Prin urmare, politica sexuală propusă de Namaste nu aduce nimic fundamental nou, ci numai o răsturnare teoretică a situației în urma căreia heterosexualii vor ocupa locul non-heterosexualilor și viceversa, problema filosofică a identității fiind doar transferată de la o comunitate la alta.

Identitatea „fantomă” pe care o au *transgenderii* se datorează în primul rând paradoxurilor subliniate mai sus, care spun că aceștia neagă apartenența la criteriile sociale ale comunității în care s-au născut, deși în același timp ei știu (sau ar trebui să știe) că singura metodă prin care vor căpăta o identitate *de facto* este apartenența la anumite criterii ale acestei societăți. Situația lor este într-o foarte mare măsură similară celei a unei alte categorii de persoane care a apărut destul de recent în sfera publică – cea a refugiaților. În cazul acestora Hannah Arendt arată că drepturile inalienabile ale omului proclamate la sfârșitul secolului al XVIII-lea se dovedesc a fi „nexecutorii” dacă omul nu respectă anumite criterii de apartenență precum deținerea cetățeniei vreunui stat suveran. Aceasta deoarece atunci când politica socială a fost stabilită pe baza acestor drepturi, o anumită viziune asupra lumii era larg răspândită și acceptată, și anume faptul că omnia sunt a familiei de națiuni. Viziunea respectivă s-a împământănit atât de bine în politicile umane încât atunci când au apărut primii oameni care nu aparțin niciunei națiuni, adică apatrizii, ei au trecut într-o fază inițială mai degrabă drept non-oameni decât să reușească să impună o regândire a viziunilor asupra lumii pe care le împărțisem¹¹. Problema refugiaților și a apatrizilor nu este aceea că nu sunt egali în fața legii, ci că nu au o comunitate în cadrul căreia să fie egali.

În cazul *transgenderilor*, îndepărtarea de comunitatea central-heterosexuală poate avea un efect asemănător. De aceea orice posibilă politică sexuală care caută să le ofere acestora o identitate trebuie să fie alcătuită cu o foarte mare grijă. Aceasta cu atât

mai mult cu cât ne îndreptăm către o civilizație globală în cadrul căreia descreșterea importanței națiunilor presupune lipsa amenințărilor exterioare acestei civilizații, care începe să-și producă, astfel, „barbari” în mijlocul său¹². Analiza Hannei Arendt vine ca o confirmare a studiului filosofic asupra identității întreprins de Heidegger, subliniind rolul principal pe care criteriul apartenenței îl joacă în constituția identității. De aceea, conform modelului pe care ni-l oferă teoria *queer*, o cercetare a unei politici non-heterosexuale care să facă posibilă formarea identităților adepților săi trebuie să plece în mod obligatoriu de la investigațiile filosofice asupra identității propriu-zise.

Este incertă aplicarea conceptului de identitate ca „același” la cazul *transgenderilor* care, în fapt, nu doresc să fie aceiași, ci doresc mai degrabă să treacă dincolo de genurile inițiale care le-au fost oferite de societate. Însă, atât timp cât identitatea membrilor grupurilor non-heterosexuale va fi incertă, la fel va fi și orice politică sexuală care încearcă să le ofere posibilitatea de a coexista ca entități bine definite în cadrul larg al colectivității. Situația este cu atât mai delicată din două cauze deja menționate: în primul rând, identitatea în societate se obține mai degrabă printr-o apartenență decât printr-o non-apartență la grupul central, ceea ce îi obligă pe *transgenderi* să renunțe la metode de atragere a atenției asupra lor înșiși prin acaparare (chiar și temporară) a spațiilor publice. În al doilea rând, orice politică non-heterosexuală presupune un risc pe care persoanele care formează obiectul său trebuie să și-l asume. Proclamarea unei identități incerte la momentul de față și neexplorată din punct de vedere filosofic poate însemna pentru aceste persoane pierderea garantului propriilor drepturi civile, analog pierderii garantului drepturilor de care au avut parte refugiații și apatrizii de-a lungul secolului al XX-lea.

Note:

1 Michel Foucault (1990), *The History of Sexuality: An Introduction*, Vol. 1, New York, Vintage, trad. Robert Hurley, apud Patricia Gagne, Richard Tewksbury, Deanna McGaughey (august 1997), „Coming out and Crossing over: Identity Formation and Proclamation in a Transgender Community”, în *Gender and Society*, Vol. 11, #4, p. 479.

2 Gagne & All, op. cit., p. 481.

3 Michel Foucault, op. cit., p. 101, apud Ki Namaste (iulie 1994), „The Politics of Inside/Out: Queer Theory, Poststructuralism and a Sociological Approach to Sexuality”, în *Sociological Theory*, Vol. 12, #2, p. 222.

4 Michel Foucault (1976), *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, p. 136.

5 Patricia Gagne & All, op. cit., p. 482.

6 Ki Namaste, op. cit., p. 225.

7 Jonathon Ned Katz (1990), „The Invention of Heterosexuality”, în *Socialist Review*, #20, p. 8.

8 Martin Heidegger (1991), *Pricipiul identității*, București, Crater, trad. Dan-Ovidiu Totescu, p. 11.

9 Martin Heidegger, op. cit., p. 12.

10 Ki Namaste, op. cit., p. 229.

11 Hannah Arendt (2006), *Originile totalitarismului*, București, Humanitas, trad. Ion Dur și Mircea Ivănescu, p. 367.

12 Hannah Arendt, op. cit., p. 372.

O istorie a Operei Române din Cluj

Ion Pop

Lansată de curând, pentru a marca încă un moment din suita celor dedicate aniversării a nouă decenii de la întemeierea Operei clujene, cartea reputatului muzicolog Octavian Lazăr Cosma, *Opera Română din Cluj* (volumul I, Editura Charmides, Bistrița, 2010) poate fi considerată un adevărat eveniment. Nu numai pentru clujenii iubitori ai prestigioasei instituții, ci pentru cultura română în întregul ei. Căci masivul tom de aproape nouă sute de pagini, care acoperă perioada 1919-1959, dă seama despre un fragment de istorie a mișcării muzicale din România, semnificativ pentru eforturile de conectare sincronizatoare a spațiului spiritual național cu cel european în epoca de după Primul Război Mondial: Iar în ceea ce privește zona noastră, a Transilvaniei, evocă încă un act de (re)construcție culturală exemplar. Acest din urmă aspect îmi pare a merita să fie subliniat insistent, fiindcă reamintește, încurajator, de minunatul avânt edificator al generației Marii Uniri, care s-a străduit eroic, cu o însuflețire profund emoționantă astăzi, pentru *întregirea* autentică, cea spirituală, a unei țări în sfârșit reînchegate din provinciile sfărâmate geografic de secole. Ca și în cazul Universității Daciei Superioare, s-au găsit în 1919 mari oameni de bine, adevărate conștiințe fondatoare, care și-au dat foarte repede seama de necesitatea de a oferi acestei părți de țară și instituții reprezentative precum Teatrul și Opera naționale, la mai puțin de un an după 1 decembrie 1918. Consiliul Dirigent ardelean s-a grăbit, inspirat, să dea un prim impuls acestei disponibilități constructive, fără să aștepte deciziile noului centru care era Bucureștiul, iar câțiva dintre oamenii susținuți de el au avut energia și disciplina de spirit cerute de o asemenea mare întreprindere. Numele lui Tiberiu Brediceanu este primul ce se cuvine citat, ca inițiator, în acest Consiliu, al demersului, nu foarte simplu, ce trebuia să conducă la înființarea la Cluj a Operei Naționale - prima instituție românească de acest gen subvenționată de stat.

Deși faptele inaugurale s-ar fi pretat la o evocare cumva solemnă și nelipsită de patos, autorul acestei istorii își impune și păstrează pe întregul parcurs al „cronicii” sale un ton sobru, aproape neutru, de înregistrator de fapte și de analist echilibrat al lor. Intrarea în temă se face fără înfloritură stilistice, accentul e pus de la început pe documente - acte oficiale, ecouri în presa vremii, din când în când fiind atrase în comentariu și contribuții parțiale, memorii ale unor artiști sau cercetători din domeniu. Cantitatea de informație, scrupulos înregistrată, este imensă - și se poate deduce ușor ce muncă de arhivă a făcut monograful pentru a reanima ecourile unor voci dintre care, multe, nu s-au lăsat înregistrate altfel, pentru a redeschide albume de fotografii cu figuri de artiști și scene din numeroasele spectacole evocate. E de spus că, în fond, toată cartea, are ceva din parfumul ușor desuet al albumelor cu imagini în sepia, cu file îngălbenite de vreme - și tocmai această patină temporală e amprenta de emoție pusă pe tomul întreg.

Cititorul află foarte multe lucruri despre desfășurarea în timp a „spectacolului” Operei clujene, de la strădaniile dificile ale unui director-regizor-cântăreț precum Constantin Pavel, la directoratul celebrului Dimitrie Popovici-Bayreuth, cu încheierea dificilă dar animată de mari sentimente naționale a primei trupe, apoi cu perindarea generații-

lor succesive de interpreți care au ilustrat în timp scena muzicală a capitalei ardelene. Regăsim, firește, printre marile figuri inaugurale pe un Traian Grozăvescu, marele tenor - cum cu capricii boeme, ce urma să fie exclus din colectivul Operei de către exigent-„nemțescul” Popovici-Bayreuth pentru a sfârși, cvasi-celebru, la Viena, împușcat de o soție geloasă. Întâlnim nume cu o rezonanță ea însăși impunătoare, precum Aca de Barbu; o regăsim pe legendara Ana Rozsa-Vasiliu, care a ajuns până pe scena Scalei din Milano; alte nume de rezonanță care au ținut afișul ani de-a rândul, precum Lya Pop, Mimi Nestorescu, Constantin Ujeicu...

Este refăcută scrupulos atmosfera, când entuziastă, când mai tumultuoasă din cadrul instituției puse în fața a nu puține dificultăți, chiar dincolo de pragul primelor înjghebări, când mai totul rămânea de făcut. Probleme financiare, în primul rând, însă și conflicte interne destule, rivalități, din când în când câte-o intrigă - cum îi stă bine oricărui teatru -, greve ale personalului nemulțumit cu salariile primite, oscilațiile datorate și unor schimbări politice care au pus nu o dată în pericol existența însăși a instituției, pe fondul unei anumite concurențe dintre Capitala cu ambiții centralizatoare și provincia clujeană. Spectrul „comasării” cu opera bucureșteană a fost arătat în mai multe rânduri de către oficialități, lipsa banilor a fost invocată chiar de personalități atașate, în principiu, promovării culturii românești, precum Octavian Goga sau Nicolae Iorga, ca să nu-i mai amintim pe diverșii demnitari de rang secund care au tulburat de atâtea ori apele. O anumită actualitate a motivațiilor Puterii de oricând, nu foarte sensibilă la susținerea faptului cultural, poate fi simțită și pe acest traseu accidentat.

Remarcabilă este, însă, consecvența și obstința cu care slujitorii Operei din Cluj și-au urmat drumul în timp, învingând în cele din urmă. Au trecut și prin perioada dramatică a refugiului din anii Diktatului de la Viena, când opera a funcționat la Timișoara, au reușit să-și regăsească echilibrul după reșezarea postbelică în spațiul clujean, au răzbit și în epoca altfel frământată a comunismului, cu inevitabilele ingerințe oficiale, de ordin ideologic, în repertoriu și în receptarea prestațiilor lor artistice. (La acest ultim capitol sunt înregistrate câteva ecouri din presa locală a anilor „realismului socialist”, cronici în care s-a cedat surprinzător de ușor și de repede sloganurilor momentului, aplicate spectacolului de operă într-un mod care trădează strident falsitatea și completa inadecvare a limbii de lemn oficializate la specificul artei lirice.)

Dincolo, însă, de asemenea accidente de parcurs, se impune perseverența, curajul, încrederea în actul de cultură, de care Opera română din Cluj a dat dovadă încă de la înființare. S-au schimbat directori și... decoruri, dar arta lirică românească a Clujului a vrut și a reușit să-și mențină de cele mai multe ori standardele de calitate, impunându-se pe plan național. Au sprijinit-o și spectatorii foarte atașați în timp, care au avut, ce-i drept, ce asculta și vedea pe scena Operei Române. Căci repertoriul acesteia s-a îmbogățit mereu, uneori în chip surprinzător ca număr de premiere chiar în anii de criză financiară. Iar dacă unii dintre diriguitorii ei s-au arătat a fi mai conservatori în selecția titlurilor, rămâne adevărul că

artiștii clujeni s-au dovedit adesea curajoși în montarea unor spectacole de anvergură, - de nu ne-am gândi decât la operele unui Wagner, prezent aici cu creații nu doar precum *Lohengrin* și *Olandezul zburător*, ci și cu *Tanhäuser*, *Walkyria*, *Tristan și Isolda*, *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*, ori la opere mai rar jucate, de Meyerbeer, Massenet, Boito, Glinka, Moniuszko...

Pentru cititorii din generația mea, cartea lui Octavian Lazăr Cosma are o rezonanță aparte, căci ea cuprinde și evenimente artistice de neuitat, pe care au avut ocazia să le mai „prindă”. Adică cele realizate de splendida generație de cântăreți din deceniul al șaselea al secolului trecut. În ce mă privește, frecventând, încă licean, multe dintre spectacolele Operei Române, am avut bucuria de a asculta marile voci ale unor Lya Hubic, Dinu Bădescu, Stella Simonetti, Constantin Ursulescu, Suzana Coman-Bosica, la care s-au adăugat în acei ani minunatele prezențe scenice tinere ale unor Ion Piso, David Ohanesian, Octav Enigărescu, Lucia Stănescu, Livia Liseanu, Elena Vătafu, Ecaterina Vălcovici, Jean Hovorov și ale atâtor alora, care răsuna în sălile pline până la galeriile mai modeste, studențești, de la „cucurigu”, de unde se revărsau ovații nesfârșite, cereri entuziaste de bisuri... Cum să poți uita un *Rigoletto* cu Lya Hubic și Ion Piso, *Trubadurul* cu Octav Enigărescu, *Faust* cu Lucia Stănescu, Hovorov și Piso, *Evgheeni Oneghin* cu Ohanesian, *Carmen* cu același mare interpret în Don Escamillo, *Bărbierul din Sevilla* cu Livia Liseanu și Alexandru Racolța, *Aida*, cu Elena Vătafu... Au fost ani de generoasă dăruire artistică, cu ecou imens și durabil în auzul și sufletul miilor de spectatori fideli.

Despre toate acestea și multe altele (sunt înregistrate cu aceeași atenție și concertele simfonice asigurate de orchestra Operei) dă seama, în foarte bogata sa arhivă comentată, de cronicar scrupulos și exigent, muzicologul Octavian Lazăr Cosma. În absența unui muzeu al Teatrului Național și al Operei Române, această cercetare face dreptate tuturor celor care au slujit cu exemplar devotație prestigioasa instituție clujeană. Au servit, de fapt, și un public însemnat, la a cărui formare umanistă au contribuit cu certitudine, cultivându-i simțul pentru frumos, armonie, valorile autentice ale artei lirice. Tipărirea unei asemenea lucrări se cuvine, așadar, salutată cu tot respectul pentru anvergura și soliditatea cercetării documentare și a lecturii atente a acestui „dosar” impunător de evenimente artistice. Nu în ultimul rând e de apreciat efortul făcut de editorul Gavril Țărmure, cunoscut animator al vieții culturale bistrițene din ultimii ani, care a făcut gestul, aproape eroic în zilele noastre „nevoiașelor”, de a publica într-o ținută grafică excelentă, acest remarcabil volum. În așteptarea celui de al doilea, încheiat și el de câțiva ani, e de sperat că el va avea ecou în rândul cât mai multor cititori și că va încuraja și întreține pasiunea pentru muzica de calitate într-o vreme prea adesea tulburată de atâtea zgomote și stridențe de toate soiurile.

arte & investigații

Artiștii în fața furtunii politice (II)

Vasile Radu

Noutatea alegerii unui „model” deja consacrat

În zilele de 29 și 30 august 1945 avea loc, la București, Congresul de constituire al Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști. Lucrările au fost conduse de Mișa Levin, activist al Confederației Generale a Muncii, uniune sindicală promovată de comuniști. Așa cum s-a mai întâmplat în istorie, *cel din urmă a fost cei dintâi!*: M. H. Maxy, vechiul avangardist, a fost invitat la tribună unde, ridicând brațele patetic, a salutat noua putere și a dat drumul primului „porumbel”: *Cunoaștem drumurile de umat... Fictorul, sculptorul să se transforme în minunatul interpret plastic al sforțării umane spre mai bine, spre libertate și democrație.* (1) Ce a urmat? Un ditiramb, un asalt de promisiuni găunoase, o demagogie ieftină, ca atâtea altele de care artiștii se vor fi servit de-a lungul timpului pentru a supraviețui, scăpând de fiecare dată din capcană prin disimularea adeseori ipocrită, dar rămânând liberi. Se va întâmpla același lucru oare și acum? Din nefericire, nu! Noul „mecena” ascundea vederii arsenalul formelor contondente pentru a forța conștiințele să intre în jug.

Însă M. H. Maxy a făcut dovada că știa foarte bine despre ce era vorba, recunoscând cu seninătate: *...trebuie să ne instalăm pe baricadele în formare ale proletcultismului!* Deși avea trecutul unui avangardist sedus de aventura cubismului francez, dar fără realizări artistice notabile și care supraviețuise în epocă realizând artefacte din fier forjat, M. H. Maxy se dovedea, inexplicabil pentru mulți colegi, foarte bine pregătit din punct de vedere politico-ideologic. Sindicatul trebuie să conducă spre *incadrarea tuturor artiștilor în procesul de [...] producție industrială și agricolă*, cu alte cuvinte, fiecare trebuie să devină un muncitor intelectual în slujba clasei muncitoare și a țărâniei aliate acesteia.

Stolurile multicolore de porumbei avântați sub aplauze l-au așezat instantaneu pe soclul unui ofician dezirabil al noului regim. Aceasta nu l-a împiedicat, cu pragmatismul recunoscut al speciei, să negocieze deschis vânzarea propriilor conștiințe ale colegilor, în schimb obținerii *acesului artiștilor plastici la ateliere și locuințe ieftine; înființarea unor săli de expoziție în cartierele Bucureștilor și a unor oficii artistice în provincie; contacte mai strânse cu mișcările artistice din Uniunea Sovietică, din sud-estul și - adăuga, precaut - din vestul continentului; folosirea artiștilor în producția industrială; crearea de pinacoteci și ateliere în toate regiunile țării; organizarea de expoziții regionale; bugete speciale pentru achiziții; înzestrarea instituțiilor publice, de tipul ateneelor publice, cu lucrări de artă; crearea unei cooperative care să asigure aprovizionarea artiștilor*



Mihai Danu - În fabrică, arhiva Muzeului Național de Artă Contemporană, București

cu materiale și ustensile necesare creației; pensii și ajutoare de creație pentru artiști. Majoritatea promisiunilor nu au fost, în timp, vorbe goale! Dar care a fost prețul plătit? Un deceniu de rătăcire pentru arta românească! Rezultatul obținut de autor: M. H. Maxy a fost ales în Comitetul Central și în Comitetul Executiv al C.C. al U.S.A.S.Z., iar gravorul Vasile Dobrian a fost cooptat membru în comisia de censozi a noii Uniuni sindicale.

Soluția cea mai rea: creația la comandă în locul libertății

În mai 1948, statul proletar, noul „mecena” atât de dorit de către artiști, instrumenta ultima lovitură, după ce artiștii au fost „colectivizați” prin gruparea lor în colective de creație formate din câte cinci persoane, care se supravegheau reciproc și vegheau vigilent la propria lor auto-instruire. În așteptarea vremurilor bune care întârziu să se arate, ședința C.C. al U.S.A.S.Z. a avut o inițiativă de rău augur: *stabilirea liniei pe care o vor avea de urmat de acum înainte literatura și artele românești.* (2) Referenții care și-au asumat această stranie și sumbră responsabilitate au fost Marcel Breslașu, Eugen Jebeleanu, Nicolae Moraru, Mihai Novicov, deveniți corifeii proletcultismului - acea formă a artei de propagandă pe care românii erau constrânși să o urmeze fără cârtire, după modelul sovietic.

Totodată, în cadrul Ministerului s-a creat *Consiliul Artistic Consultativ* - un organ de conducere colectivă - cu rolul comunicării de urgență pentru cei de jos a deciziilor luate în „Parnas”. Erau desemnați purtătorii de ștafetă: Mihail Ralea, Octav Livezeanu, Zoe Băicoianu, Elena Pătrășcanu, Dida Calimachi, Matei Socor, M. H. Maxy, Mihai Beniuc, Mihail Andricu, Camil Petrescu, Minea Gheorghiu și Marietta Dragomirescu.

Arta plastică românească și efectul de seră al prezenței sovietice

Lovitura mortală dată producției industriale și pieței capitaliste (prin naționalizare) a produs un puternic șoc colateral, prin dispariția resurselor private care se angajau, atât câte erau pe slaba piață a bunurilor de artă. Căpăstrul pus „capitaliștilor veroși” însemna lipsirea artiștilor plastici de cei mai fideli comanditari ai lor - comanditarii privați. Aceasta a însemnat primul pas spre forțarea artistului să abandoneze arta supusă gustului public, să se orienteze înfrigorat spre temele și modalitățile de expresie preferate de noua conducere politică. Pe de altă parte, această nesiguranță apărută ca urmare a dispariției pieței private de artă i-a împins pe mulți creatori să se îndrepte spre slujbele de stat, devenind, adesea, enoriași și servitori ai sistemului. Era primul pas spre deprofesionalizarea artei și abandonarea competențelor specifice ale creatorilor. Această constrângere extra-economică a fost modalitatea cea mai eficientă de a reorienta artele plastice spre comandamentele impuse de politica partidului.

Măsurile etatiste urmau în cascadă. După naționalizare, s-au creat condițiile pentru aplicarea celui de-al doilea rând de măsuri necesare unei economii centralizate planificate, subvenționată de la bugetul de stat și în care profitul era acumulat de stat și redistribuit după nevoile politicii economice care începea să se profileze, urmând modelul sovietic: industrializarea țării și transformarea agriculturii capitaliste, prin cooperativizare, în agricultură de stat.



M. H. Maxy - Intrarea în mină, colecția Muzeului Național de Artă, București

Aceste măsuri au deschis frontul de lucru artiștilor plastici, deprinși odinioară să producă artefacte pentru nevoile privaților, pentru înfrumusețarea locuințelor acestora, conform gustului și preferințelor lor. Arta aceasta, orientată spre intimism, care răspundea nevoilor publicului, trebuia însă înlocuită de o alta, având o dimensiune militantă, deschisă spre activitatea publică, care să explice și să educe, producând convingeri, dar crea și oportunitatea și necesitatea noilor măsuri economice luate în perspectiva transformării sociale. Tematizarea actului artistic a început prin aducerea în centrul preocupărilor artistului a clasei muncitoare și țărâniei muncitoare și ilustrarea principalelor lor preocupări revoluționare pentru acel moment: industrializarea socialistă și cooperativizarea agriculturii.

Totul se petrecea sub corolarul glorios al „luptei pentru pace” (3): marile teme monumentale și eroice erau alternate de altele, care subliniau preocupările ideologice pentru transformarea vechiului om într-unul nou, al societății socialiste. Fiecare măsură economică era acompaniată de ofensiva artelor care dilatau mesajul, explicau sensul și necesitatea lui. Se preamărea noua ordine de stat, prietenia cu marele vecin de la răsărit, justiția politicii partidului, „ajutorul” oferit dezinteresat de oamenii muncii sovietici, modelele care erau de urmat, combătându-se cu vigență revoluționară dușmanul identificat în orice persoană - fie că era vorba de chiaburi sau de vechi bancheri sau industriași capitaliști dezmoșteniți prin naționalizare - asupra căreia mai plana acuza de a reprezenta rămășițe ale capitalismului în descompunere.

În ce privește conducerea statului și a economiei planificate, partidul se confruntau cu două mari și acute probleme legate de găsirea resurselor economice și nevoia de cadre. Dacă creșterea economică se baza, în primul rând, pe reproducția largită și pe „ajutoarele frățești” oferite de celelalte țări socialiste, problema cadrelor era deosebit de spinoasă. Modelul de referință era cel sovietic și se baza pe trei soluții: recrutarea conducătorilor din rândurile muncitorilor existenți cu rol direct în conducerea statului, transformarea muncitorilor - prin educație - în intelectuali, declanșându-se un vast program de instruire al clasei muncitoare prin frecventarea unor școli și cursuri prescurtate, cu riscul major al rebuturilor și folosirea specialiștilor calificați și competenți, preluați de la vechiul regim. Viața zilnică devenise un front de învățare continuă și de trans-

formare a conștiințelor, conform cerințelor noilor conducători.

În acest front, rolul artiștilor era din ce în ce mai mare, aceștia uzând, de multe ori, de armele intuitive ale simțurilor, prin crearea de sloganuri, prin comunicarea accesibilă a ideilor politico-economice. Desigur, acestea nu puteau ține locul formării profesionale reale, nu înlocuiau competențele, dar biciuiau permanent conștiințele și erau erzațul creației unor noi stereotipii și deprinderi, alcătuind un rudiment de lume comunicațională, în care principiile manipulării începuseră să funcționeze mai mult decât empiric. Din păcate, manipulanții acestui sistem, printre care se numărau și artiștii, aveau întâi, ei înșiși, nevoie de o radicală transformare a conștiinței lor. Acest lucru părea cel mai accesibil, fiind mare tentația de a transforma artistul într-un agitator plătit, chiar dacă simula că este interpretul convins al noilor idei și principii vehiculate.

Presiunile legate de absența cadrelor superioare calificate au dus la crearea așa-numitelor „facultăți muncitorești”, cu durata de doi ani, după care absolvenții puteau urma universitățile de stat, lucrând în paralel și în producție.

Criteriul originii sociale era însă foarte puternic în asigurarea accesului la acestea. O decizie din 7 octombrie 1948 a Consiliului Interuniversitar stabila că 30% dintre admișii în facultăți trebuiau să provină din familii de muncitori sau țărani, cu averi mai mici de 3 hectare de teren. La facultățile de arte, 20% dintre candidații admiși trebuiau să provină din familii muncitorești sau țărănești, tinerilor cerându-li-se să aducă adevăruri privind locurile de muncă ale părinților. Dar, schimbarea esențială a constat în înlocuirea predării obiective a unor materii cu propaganda stalinistă și îndoctrinarea. Această măsură era acompaniată de cel puțin altele două, care aveau aceleași efecte: predarea religiei fusese interzisă, iar marxism-leninismul devenise obligatoriu pentru toate clasele. În afară de asta, învățarea limbii ruse devenise obligatorie din clasa a patra.

Note:

(1) Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950) : viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și stalinisti*, Editura Compania, București, 2005, pag. 524

(2) Mihai Pelin, *op.cit.*, pag. 526

(3) Artistul a devenit comentator al politicii externe a statului proletar! Odată cu instalarea doctrinei Truman (5 iunie 1947) care prevedea segregarea lumii postbelice în două blocuri politico-militare diferite, artiștii din țările socialiste sunt solicitați să ilustreze tezele de politică externă dictate de la Moscova. Mai ales pe cele legate de împărțirea Berlinului între puterile ocupate ale Germaniei, folosirea fondurilor pentru reconstrucția europeană (Planul Marshall) și excluderea de la acestea a statelor estice. Cele mai ofensive campanii de politizare a artei s-au manifestat prin împingerea acesteia spre caricatură și transformarea ei într-un instrument de luptă împotriva regimului titoist din Iugoslavia și începutul unei campanii de confruntare deschisă cu puterile din vest asupra noilor state din Africa care își cucureau, treptat, independența, prin destrămarea vechilor imperii coloniale constituite în secolul al XIX-lea. Astfel, artiștii români au ajuns să se exprime despre războiul din Coreea sau despre independența Congoului belgian. Din spectrul atitudinilor de politică externă cultivate de artiștii proletari lipsea semnificativ problema sionismului postbelic și constituirea statului Israel în Palestina.

religie

theologia socialis

Religie și religiozitate

Radu Preda

Confrunțați cu noul val din dezbaterile despre „revenirea lui Dumnezeu”, să încercăm să ne menținem echilibrul între entuziasm și contestație. În acest sens, ar trebui mai întâi de toate să reamintim faptul că interesul pentru religie, acum și în trecut, nu este sinonim cu asumarea unei vieți religioase ca atare. Altminteri nu am putea să ne explicăm de ce în plin *boom* religios datele statistice din domeniu rămân în linii mari stabile și confirmă fără echivoc mai curând tendința generală descendentă. Este motivul pentru care, mai ales în Europa de Vest, acolo unde diminuarea numărului creștinilor practicanți este un fenomen vizibil cu ochiul liber de câteva decenii încoace, discursul despre „noua” religiozitate nu poate fi acceptat ca atare, ci are nevoie de explicații. Altfel spus, cum nu asistăm la convertiri în masă și nici la mutații spectaculoase pe harta fidelităților confessionale – excepție făcând doar pentecostalismul misionar în plin avânt pe teren latino-american dar și în Africa subsahariană –, atunci de ce se vorbește atât de insistent despre „revenirea religiei”?

Această simplă interogație ne ajută să vedem cum, de fapt, actualitatea religiei este dată de cu totul altceva și anume de schimbările produse pe scena mediatică mai ales după 11.9. Cu toate acestea, explozia bibliografică pe temă – ilustrată de cărți atât de diferite, pentru a nu spune opuse, precum *Codul lui Da Vinci* a lui Dan Brown și *Iisus din Nazaret* a lui Joseph Ratzinger/Benedict XVI – sau numărul mai mare de articole și emisiuni dedicate religiei nu sunt indicatori suficienți. Faptul că, la rândul ei, mass-media redescoperă tematica religioasă, pe care o tratează de regulă superficial, nu este un argument nici pentru eventuala „letargie” de până acum, dar nici pentru „renașterea” la care am asista în acești ani. În cel mai obiectiv caz, mass-media descoperă că religia nu a „murit”, că a rămas și în deceniile în care nu s-a bucurat de atenție un factor coagulant real și un rezervor inepuizabil de sensuri, că a rezistat surprinzător de bine secularizării, devenind în același timp ea însăși parte (incomodă, critică) a proiectului modernității politice, adică vehicul privilegiat al discursului în apărarea drepturilor fundamentale ale omului, bazate pe viziunea despre demnitatea unică și integrală a ființei umane, a statului de drept și a necesității unei societăți civile. Cu alte cuvinte, faptul că religia este azi *in* nu înseamnă că a fost până acum *out*. Ceea ce s-a schimbat cu adevărat este *percepția fenomenului religios*, dar în niciun caz *religia ca atare*, oricât de abstract și de imprecis sună termenul.

Apoi, la orizontul multiplelor „oferte” religioase, caracteristice unui pluralism social care se traduce și la nivelul intim al convingerilor, religiozitatea nu presupune și statutul de membru al unei comunități de credință, mulți dintre contemporanii noștri cultivând propria lor rețetă formată din ingrediente alese pe criterii cât se poate de subiective. Chiar dacă se revendică dintr-o realitate religioasă aparent comună, religiile personale nu prea seamănă între ele. Din acest punct de vedere, epoca actuală este una evident sincretistă, accesul la informații despre alte religii și culturi, turismul de masă și caracterul cosmopolit al marilor metropole explicând tendința de a

face alegeri și combinații dintre cele mai surprinzătoare. Dezavantajul statistic al acestei situații este evident: nu putem ști cu precizie câți sunt pentru un anumit tip de religiozitate și câți se definesc pe sine în funcție de opțiunile făcute și pe care, dată fiind natura lor compozită, nu le putem nici pe acestea cuantifica. Una peste alta, abstracție făcând de marile comunități religioase cu caracter încă monolitic (în spațiul musulman și, pe alocuri, în cel creștin), religiozitatea omului de azi are un caracter difuz, tentativele de precizare a naturii acesteia lovindu-se de limitele pe care le impune sfera privată și diversitatea derutantă a formulelor religioase însele. Acest *trend* este însă de lungă durată, nu începe odată cu 11.9.

Așadar, dacă lucrurile stau astfel, nu vedem de ce am vorbi despre o renaștere religioasă abia acum, la câteva decenii bune de la debutul curentului *new-age*-ist. Nu este interesul religios, tradus în cele mai felurite maniere și acoperind toată gama: de la afirmația apologetică la deviații precum satanismul sau „cultul civil” în jurul vedetelor de film sau din sport, o constantă a ultimei jumătăți de secol? Altfel spus, problema fenomenului religios de azi nu este atât prezumata lui inexistență, cât evidentă lui existență difuză, dispersată, inconsistentă chiar, maniera „deconstructivă” prin care a ajuns să fie redus la un ingredient printre altele în tot felul de „meta-narațiuni”, de la psihologie și psihanaliză la cinematografie și industria reclamelor. Efectul acestei evoluții este dispariția treptată a diferenței dintre religios și pseudo-religios, dintre drumul spiritual autentic și metoda psihoterapeutului tratând pe managerul excedat de stresul unor responsabilități prea mari. Riscul major pentru religie – rămânem la același nivel abstract al termenului – este așadar nu extincția, puțin probabilă, cât pierderea caracterului său tare, a mesajului concret și nemijlocit, diluarea și relativizarea funcției sale eshatologice și normative. Trecând de la o extremă la alta, „prea puțin”-ul de până acum, tradus prin refugierea religiozității în spațiul exclusiv privat, devine acum un „prea mult”, tradus prin instrumentalizarea excesivă a unor conținuturi deturnate de la menirea lor originală și puse în slujba unor mesaje publice nereligioase sau la rigoare blasfemice, evident contrare miezului tare al religiei. Pe scurt, rezistând până acum la secularizarea ca refuz, religia este în pericol să cedeze în fața secularizării ca sincretism.

Un alt pericol al „succesului” religiei derivă din cel anterior. Astfel, dacă varianta diluată a mesajului religios este scoasă în evidență, împacchetată în felurite forme și anexată mesajelor profane, varianta substanțială, cea care ține de profunzimea credinței religioase ca atare, este rapid sancționată drept fundamentalism. Justificarea unei astfel de hermeneutici invazive asupra fenomenului religios, care se bazează pe asumarea ilicită a unor competențe teologice inexistente la majoritatea analiștilor în cauză, rezidă în redescoperirea faptului că, totuși, religia joacă un determinant rol politic – înțelegând prin politică nu doar structurile de partid sau cele guvernamentale – în multe cazuri de criză de pe glob. Atenția spo-





rită acordată, începând mai ales odată cu revoluția islamică din Iran (1979), raportului dintre geografia religioasă și cea politică a fost permanent întreținută de conflictul din Orientul Apropiat, de tensiunile dintre irlandezii protestanți unioniști și catolicii separatiști, de controversele în jurul statutului Tibetului sau de situația minorităților creștine din Indonezia. Dosarul Kosovo se înscrie în aceeași categorie a cazurilor stringente de geopolitică religioasă.

Dorind să explice și să soluționeze aceste stări conflictuale alimentate direct sau indirect de convingeri religioase opuse, varianta modernă de lectură a religioșului este simplă și simplificatoare deopotrivă, adică îndeamnă la preluarea unor categorii de gândire și repere de acțiune care nu sunt deloc sau insuficient înculturate religios. Așa se explică de ce extrema adaptaționismului la *Zeitgeist* provoacă în replică extrema identitară, între acestea două spiritul secular ajungând, culmea!, să joace rolul de arbitru, să încurajeze pe unii și să îi demaște pe alții. O a treia cale pare exclusă definitiv. Pentru spațiul public actual, liderii religioși, de pildă, se împart doar în aceste două categorii extreme. Nu este de aceea deloc surprinzătoare preluarea și de către mass-media românească, în contextul schimbărilor la vârf în Biserica ortodoxă, a șablonului "ecumeniști versus tradiționaliști", chestiunea dificilă a găsirii unui echilibru între păstrarea identității proprii și intrarea în dialog cu alte identități fiind astfel expediată, ignorată din start. Totul pare să se reducă la o simplă opțiune de genul celei politice: de stânga sau de dreapta.

În puține cuvinte, chiar dacă nu s-au confirmat previziunile care dădeau secularizarea religiei drept sigură, ajungând chiar la varianta extremă a extincției, avem acum în fața noastră o nouă variantă de secularizare, mult mai subtilă. Ea operează de data aceasta în chiar interiorul comunităților de credință și reușește polarizarea masivă a acestora în jurul unor teme puse din punct de vedere teologic deficitar în pagină și, în plus, supuse prin mediatizarea privilegiată unor presiuni nemijlocite din partea opiniei publice. Cum distincția dintre corpurile ecleziale și opinia publică este într-o epocă a consumului de informații aproape inexistentă, devine de la sine înțeles cum și de ce radicalizarea opiniilor se produce aproape instantaneu, în același timp cu formularea lor. Riscul unor astfel de polarizări în interiorul comunităților de credință este cu atât mai mare cu cât acestea nu au spații de dialog liber, nu posedă la rândul lor o mass-media transparentă, pusă în slujba comunității, iar nu doar a cultivării obsesive a imaginii liderilor spirituali, mai mult sau mai puțin harismatici. Cu cât aspectul discursiv al credinței este neglijat sau chiar combătut, cu atât crește posibilitatea ca teme puse anapoda pe agenda publică să fie cauză de dispute și polarizări în interiorul acelor comunități de credință care, spre deosebire de "marele public", ar fi trebuit - aceasta este, cel puțin, prezumpția catehetică - să aibă competența unei abordări nuanțate, să posede darul discernământului.

dezbatere & idei

Avatar sau noua retoricizare a „a fi”-ului

Oana Pughineanu

Printr-o intuiție nemernică și sublimă, care cu timpul s-a transformat într-un *amor fati* pe care luciditatea îl deplânge, iar suculele de portocale amare, literatura și muzele îl îndulcesc, la 18 ani mi-am dat seama că nu vreau să fac nimic în viață. Alegerea filosofiei ca modalitate de a nu face nimic s-a dovedit a fi „productivă”, în sensul în care filosofia și nimicul se justifică una pe alta / unul pe altul, și mai puțin benefică în măsura în care filosofia, supusă și ea presiunii sociale sau creând ea însăși presiuni sociale, îți cere să te avâți în exercițiul de a căuta rațiunile ultime ale voinței de nimic. Dar dacă voința mea de nimic era / este axiomatică, la fel cum „axiomatică” e culoarea ochilor? În cazul acesta, filosofia se va întreba, de ce sunt lucrurile axiomatic? Cu alte cuvinte, la limită (la limita lucrurilor și a cuvintelor), trebuie demonstrat că nu avem nimic de demonstrat. Lumea sacră, miturile și simbolurile aferente au fost o eficiență cale de a figura că nimic nu e de demonstrat: lumea este, zeii sunt, omul este, pământul e plat și pe deasupra susținut de o broască. Apariția filosofiei a introdus în lume posibilitatea retoricizării „a fi”-ului, un act de-a dreptul sinucigaș, în comparație cu blânde, ornamenticele retoricizări ale modului de a fi care i-au urmat. Poate că asta îl făcuse pe Heidegger să exclame că numai un Dumnezeu ne mai poate salva. Un Dumnezeu, sau un avatar, așa adăuga. Fie-mi permisă digresiunea: *blockbuster* american nu face decât să deplângă în mod mai mult decât simplist, cu o ornamentică 3D aceeași retoricizare a „a fi”-ului pe care o începuse Platon împotriva lui Heraclit. Că nostalgia după un „a fi” plin și semnificativ e mare stă mărturie sinuciderea unui adolescent care și-a luat viața pentru că nu poate avea un avatar, fără să își dea seama că diferența între Avatarul lui Cameroon și personajele de „soap opera” constă numai în culoarea pielii și a ochilor. Dar ce înțeleg eu prin asta retoricizarea „a fi-ului”? Ca mai toți occidentalii albi, blațați și adolescentizabili voi purcede la expunerea ideilor puțin și fixe recurgând la o madlenă. Făcând facultatea de filosofie, inevitabil, din când în când, fără a putea distinge dacă întrebarea e provocată de momentul numit luciditate sau de cel de dulcețorie (și sunt din ce în ce mai convinsă că cele două momente se suprapun, luciditatea fiind o dulcețorie produsă de creierul vanitos), ajungi în faza în care stai în fața vrafurilor de cărți și te întrebi asemenea lui K. în fața avocaților „Lucrați, totuși - ar fi voit el să spună - dar nu izbuti să-și învingă reținerile de-a rosti cuvintele, lucrați totuși pentru justiția obișnuită și nu pentru cea din pod”. Spre deosebire de unele cărți de literatură, cele de filosofie, nu că nu ar vorbi despre „tine”, dar o fac ca și cum ai fi un „accident”, în măsura în care ești nedefinit, chiar dacă asta poate fi o virtute în unele sisteme filosofice. Filosofia e mai capabilă decât arta în a spulbera egoitatea (după definiția lui Adorno, dată artei). Arta o spulberă folosindu-se de ea, presupunând-o în prealabil, fie și numai pentru a acorda individului statutul de privitor (ceea ce conferă o oarecare stabilitate). Mi-am dat seama (pentru a căta oară?) că, de fapt, filosofia nu pornește de la prezumpția de existență (fiind la polul opus al religiei care pornește de la prezumpția unui surplus de existență), mai mult, că filosofia și prezumpția de existență se exclud reciproc, în momentul în care un student mi-a spus că e incapabil să înțeleagă Ființa. Din des-

crierea nedumeririi lui mi-am dat seama că apariția cuvântului „Ființă” în discursul filosofic îi provoacă aceeași iritare ca textele citite într-o limbă cunoscută, dar care, din când în când, sunt împănate cu citate dintr-o limbă pe care nu o poți stăpâni. Dar chiar mai iritantă decât „Ființa” i se părea întrebarea grecească prin excelență: „Ce este?”. Așa m-am văzut pusă în poziția de a face referire la scaune și mese, reamintindu-mi acut de disperarea pe care o simțeam când eu însămi ascultam demonstrații despre/cu scaune și mese, așteptând cu nerăbdare momentul în care o să se ajungă la ceva „folositor”, eventual chiar la „mine”. Citind aceeași disperare în ochii respectivului student, care rămânea la fel de nedumerit în privința sensului întrebării „Ce este?”, mintea mi-a fugit, spre norocul meu, spre un exemplu atroce. L-am întrebat: „Crezi că o mamă care își trimite copilul la moarte poate fi o mamă iubitoare în același timp?”. Asemeni unui Socrate (desigur, unul epigonic și provincial) am așteptat răspunsul prevăzut, păstrând pentru mine cunoașterea întregului context pentru a spulbera prin expunerea lui siguranța răspunsului primit. După ce „nu”-ul răsărise prompt din gura studentului la fel precum lucrurile răsăreau în lume înainte de retoricizarea „a fi”-ului l-am întrebat: „dar crezi că o mamă pusă să aleagă între doi copii, pe unul trimițându-l la moarte, pentru a-l salva pe celălalt poate fi numită o mamă iubitoare?”. În fața acestei realități care, ca orice realitate, există deși nu poate fi definită studentul și poate mulțimea oamenilor de bun simț se abțin în a da un răspuns prompt. Întrebarea „ce este” a început să bântuie ca o stafie dorindu-și să se mai poată întoarce la scaune și mese. Este acest caz unul de iubire? Ce poate demonstra că este sau nu? O declarație, un gest, o faptă? Poate o simplă credință ar fi de ajuns. Dar una de „nerostit”, una într-atât de tăcută, încât să nu mai aibă nevoie nici măcar de „retoricizarea” ei prin tragedie. O credință atât de abisală încât să nu mai poată fi exorcizată de niciun catharsis. În momentul în care întrebarea „ce este” revine la primele ei origini și scapă de aura-i capitalistă (întotdeauna voi considera ca fiind una dintre cele mai cretine întrebări posibile cea pe care părinții o adresează copiilor: cât de mult o iubești pe mami? Sau pe cine iubești mai mult? Pe mami sau pe tati? Câte rude și câți oameni în general poți iubi? Care ocupă buznarul exterior și care pe cel interior în sacoșa sufletului tău?) fragilitatea lumii, neîncrederea profundă în propria-i existență în măsura în care nu o poate demonstra, o face nu atât să pice în existență sau inexistență, ci într-o existență resimțită ca pierdută... De unde și mania occidentală de a se complăce în nostalgie ca într-un soi de revelație, unica permisă celor fără har. Istoria nu e decât un șir nesfârșit de oameni pierduți, fie datorită faptului că nu s-au putut demonstra a fi „creștini”, „arieni”, „comuniști” etc., fie crezând că identificarea cu o definiție le asigură întreaga existență (cazul Magda Goebbels care își omoară cei 6 copii cu cianură, considerând inutilă o viață în absența național-socialismului).

De la un timp, mai mult decât confuzia în care te-ar putea plasa aceste întrebări decontextualizante și de-egoizante, te izbește existența nevoii de a le pune. În fond și la urma urmei, de ce trebuie să îmi pun întrebări de acest fel? Sufăr de o manie a autoextincției? Ce ar putea-o vindeca? Sau există o plăcere în tot acest joc? Oricare ar fi răspunsul (în

funcție de gust), în mod clar sursele acestor tipuri de întrebări sunt cele două „păcate” prin care se definește cunoașterea occidentală: excesiva idealizare sau materializarea dusă până la reificare. Deconstrucția a încercat în mod, aș spune impotent, să ducă o luptă împotriva acestor „monștri sacri”, crezând că renunțarea la / sau destabilizarea „centrului” va săvârși o minune.. e drept, una cam hippye, *lower power*, de depășire a barierelor. Vechile „fixități” au fost însă înlocuite de cecitate, iar barierele mai degrabă decât să fie depășite s-au transformat în semnele unei confuzii de-a dreptul „literare”. În urma deconstrucției lumea a devenit un subiect căruia nu i se mai pot atribui, nici caracteristici, nici adjective pasibile de a deveni credibile, tocmai pentru că i se poate atribui absolut orice în vastul sistem al credulității ale cărui capete se reproduc precum cele ale Hydrei.

Occidentalul pre-deconstructivist și pre-consumist se ocupa cu găsirea / inventarea unui centru pentru a-l centraliza/focaliza/fetișiza la fel cum copilul fetișizează o jucărie de pluș. Valurile de sinucideri pe care l-a provocat „Suferințele tânărului Werther” stau mărturie pentru apetența nesănătoasă a occidentalului pentru modele rigide. Ideologiile și totalitarismele au fost îndeajuns de mult comentate pentru a le mai aminti. Totuși, ceea ce mi se pare interesant e remarca pasoliniană după care occidentalii se înverșunează anacronic să urmeze niște modele marxiste sau gramsciene fără a realiza că „municipalul” pe care cei doi doreau să-l salveze este o specie dispărută și că tocmai recurgerea anacronică la aceste modele, face ca pericolele „fascisto-catolice” să rămână o amenințare (noul lineralo-fascism confirmat de recente alegeri din Ungaria și Italia par să confirme teoria pasoliniană). Imposibilitatea elaborării unor noi modele face ca istoria Occidentului să fie o serie de izbucniri, mai mult sau mai puțin „iacobiniene”. Spre deosebire de orientul care nu cunoaște nici fixitatea monstroasă a centrului, nici lipsa lui angoasantă, ci fluxul unei multitudini de „centri” care ocupă fiecare spațiu al vieții, făcând-o îndeajuns de volatilă pentru a nu fi greoaie și îndeajuns de consistentă/semnificativă încât să nu devină inutilă, occidentalul pare să cunoască acest flux doar prin „înșelăciune”. Un exemplu de jonglărie cu „centrul” îl avem în figura seducătorului (și în cea a obiectului de consum) care se prezintă simultan ca fiind traversat de două puteri ce par a se nega una pe alta: de a concentra „a fi-ul” în „aici și acum”, dar și de a spune în același timp: pot fi nu numai iubitul, ci și câinele, scaunul, perdeaua, adierea vântului, melodia, cartea pe care o ții în mod inutil pe noptieră. Seducătorul jonglează cu cele două mari categorii de centru/centralitate occidentale într-un dans scintilant. El este în același timp cușca aurită a intimității, a subiectivității, dar se prezintă și ca libertatea fără gânduri a ceea ce Mario Perniola numește omul ca „lucru ce simte” („una cosa che sente”), omul ca „obiect”. Pentru o secundă seducătorul are aproape puterea de a revitaliza misterul unui simbol (primitiv), de a încarna o *coincidentia oppositorum*. Dacă, mai devreme sau mai târziu, eșuează și tocmai pentru că fruntea îi devine brădată de oboseala calculului necesar unei bune dozări a „extremelor”. În final, pentru cei neobișnuiți cu finețurile artificial-culturale, ceea ce e dezgustător în orice seducător e lipsa lui de naturalitate. Și aici, atingem din nou unul dintre cele mai dragi mituri occidentale: cel al construcției (de sine sau a lumii). Artificialitatea e a doua natură a omului, e disconfortul în cultură care-l face să fie mândru de minunatele-i aptitudini morale „nenaturale” pe care le adoptă,

chipurile, pentru a-și liniști conștiința... de fapt, pentru a o înăbuși, pentru a o reduce. Sloganul freudian al conștiinței ca *Neinsager*, al conștiinței care trebuie să înlocuiască inconștientul nu face decât să urmeze un model „fizicist” de reducere a oricărei complexități existențiale la un mănunchi de „reguli”. Fenomenologia intuiise prima că inconștientul nu e doar ceva ce trebuie reprimat, ci un mod de exprimare autentic, un mod de a fi în lume. Noile tehnici de psihologie cognitivă, anumite tehnici NLP ajutate masiv de neuroștiință renunță la tehnica punerii conștiinței în locul inconștientului, mizând nu atât pe ierarhizarea părților (raționale-pasionale) sau a emisferelor, cât pe „conclucrarea” lor. Inconștientul nu mai este un loc al reprimărilor pe care psihanaliza le-ar exorciza, ci un loc al exprimărilor demne de luat în seamă și pasibile de remodelări. Inconștientul devine indiciul unei conștiințe care are posibilitatea de a se lărgi, de a re/deveni chiar abisală în măsura în care individul are curajul de a se „cunoaște pe sine” și prin altceva decât prin grilele disconfortului în cultură. Autoportretele lui Van Gogh sunt singurele care îmi trec prin minte pentru a exemplifica acest mod al conștiinței de a explora inconștientul, fără a-l reduce.

În această privință, găsesc extrem de interesantă abordarea lui Umbero Galimberti care vede în scindarea psihicului în mai multe instanțe doar reversul pierderii uzului simbolic al lumii. Chiar dacă, spre exemplu literatura (în forma excesivă a poeziei simboliste) creează lumi, ele sunt semnul unei conștiințe oarbe, care ratează să se aplice lumii, tocmai pentru că e excesiv de preocupată de menținerea propriei „purități”. Pe de altă parte, sunt lumi create pentru a înlocui în mod trunchiat și intimist dispariția lumii. Conștiințele care țin în frâu aceste lumi pot naște doar sfinți, bolnavi și „poetii dezertori” deoarece nu pot opera decât cu tăietura artificială și științifică între eu și lume, între un „aparatură psihic” și altul. R. D. Lang observase că împărțirea „conceptuală” între conștient, inconștient și supraeu e absurdă: „Cum e posibil să vorbim de un raport între mine și tine servindu-ne de conceptul de interacțiune între două aparate psihice? [...] Eforturile de a reconstrui bucățile lăsate în urmă de conceptualizarea psihologiei corespund eforturilor disperate ale schizofrenicului de a recompune Eu-l său și lumea lui dezintegrată”. O lume mereu împărțită între subiect și obiect va fi mereu „explicată”, dar niciodată „cunoscută” (Umberto Galimberti), la fel cum o lume fenomenologică a unirii lor va face loc tuturor felurilor de a fi în lume, fără însă a oferi un „tratament” al suferinței. Producerea din nou și din nou a unei centralități din perspectiva căreia viața trebuie explicată are efectul pervers de a „artificializa” orice raport. „În psihanaliză, ca și în religie de altfel, numele lui Dumnezeu, sub aparența Falusului, hărățuește discursul, îi reconstruiește sensul, obligându-l pe pacient să-l regăsească «obiectiv», acolo unde a fost inventat și raționalizat în detaliu. Nu mai este un dar și un răspuns la dar, ca în schimbul simbolic al primitivelor, ci un *setting*, unde nimeni – nici cuvintele, nici oamenii, nici privirile lor – nu mai poate comunica direct, căci toți trebuie să treacă prin acel echivalent general care le dă naștere și care îi reproduce. Anihilând medierea codului, limbajul simbolic se servește de toate științele, care, create pentru a-l interpreta, sunt analizate la rândul lor de intransigența sa”. Dacă, după cum observă același autor printr-o minune, nu s-ar mai dori reducerea „ambivalenței simbolice”, psihanaliza ar deveni o știință inutilă. Mai mult, după cum observă O. Mannoni „Lingvistica ia naștere din frontiera pe care o instaurează între semnificat și

semnificat și pare în pericol să piară din uniunea lor – care ne trimite tocmai la conversațiile obișnuite ale vieții”. Boala psihică, mai înainte de a fi un conflict intrapsihic, între trei instanțe „autiste” e un conflict cu lumea, sau mai degrabă, resimțirea degradării lumii redusă la un centru fix sau la o futilitate de suprafețe de tip deconstructivist care nu vor putea niciodată satisface nici măcar cel mai de bază principiu: cel perceptiv. Lumea suprafețelor tinde să se dizolve sub pragul necesar nașterii unei percepții, iar la nivel intelectual, nu face decât să multiplice insuportabil retoricizarea „a fi-ului”.

Boala psihică nu e decât imposibilitatea de a crește, în fond. E imposibilitatea de a descoperi centrul maleabil și flexibil, adică semnificativ. Un mare promotor al bolii psihice care a înlocuit „nebulunul satului” cu pacientul a fost Kant și a lui morală care nu era realmente preocupată de a face față lumii, ci de a o chiureta. Soluția nietzscheană, a unei morale-estetice pare mai „autentică” în măsura în care sinceritatea nu e practică ca „virtute”, ci ca un impuls aproape pasional de a nu-ți putea ascunde dorințele, de a nu-ți putea refuza plăcerile sau cel puțin conștiința existenței lor. Dar nici Supraomul nu pare să fie sortit lumii, ci rămâne cantonat în „aerul tare de multe” pe care e singurul capabil să-l respire. O conștiință redusă la sine e inutilă ca o capelă pe Wall Street. Existența ei este însă posibilă, aș spune chiar necesară, pentru lumea PR. O conștiință redusă la sine poate mima întreaga lume și o variată paletă de sentimente, dar poate mima mai puțin faptul că a devenit neintențională, lipsită de orizont, producând după rețetă abisuri artificiale, retoricizând analitic „a fi”-ul pe care mai nou și-l închipuie pe post de avatar. E o conștiință inutilă și egoistă, dar plină de soluții pentru toate alteritățile pe care le expediază în rezolvări „corecte”, evitând în discursuri subtile fie și măcar pronunțarea cuvântului „real”. Găsesc ca fiind extrem de retorică și nocivă întrebarea filosofică: „Dar ce este realul?”. Răspunsul cel mai bun pe care l-am găsit e „Uitați-vă pe geam!”¹. E o întrebare produsă de o conștiință-birocratică, fișată, schizofrenică care visează asemenea bolnavului că dacă și-ar tăia un picior și l-ar pune în congelator ar scăpa de foame mai târziu. E o conștiință politică, în cel mai peiorativ sens al cuvântului: una care creează realități dezastruoase pentru a le folosi pe post de „capital electoral” (nu mă pot abține în a-l cita pe un anumit rector care se plânge de corupția pe care domnia sa a promovat-o în universități, la fel cum nu pot să-l uit nici pe unul dintre talenții retoricieni ai ființei care se plânge de limba de lemn a aspiranților din lumea culturală).

În fond, cu ce se mai umple lumea pe care nici măcar „simbolurile simboliste” n-au mai umplut-o. Nu lumea mea sau a ta, ci lumea. Poate cu *facebook*? Poate cu revenirea la utilizarea bunului simț, de care după cum observă ingenios Fernando Savater, continuăm să depindem pentru că suntem singuri? Sau cu speranța că uneori mai putem rosti cuvinte „normale”, adică „pline” și „nelingvistice”?

¹ Vă închipuiți africani întrebându-se în mod visător-filosofic-retoric „Dar ce este apa?”. Mă folosesc de acest exemplu uluitor: africanul adus să vândă poșete false în fața celebrei Fontana di Trevi rămâne șocat la vederea uzului/abuzului de apă din fața lui. Probabil nu-l va putea înțelege niciodată. Pentru el apa rămâne și o lipsă și un principiu al vieții, fără să fie un principiu „filosofic”.

Europa noastră

Sergiu Gherghina

Marele merit al vulcanului islandez care a erupt la mijlocul lunii trecute este acela de a fi readus discuția despre funcționalitatea Uniunii Europene (UE) la aspectele cotidiene ale cetățeanului european. A fost suficientă o erupție pentru ca accentul pus pe Tratatul de la Lisabona și beneficiile aduse de acesta statelor membre și cetățenilor să se mute la nivelul problemelor ridicate de închiderea spațiului aerian. Situația în care au fost puse milioane de persoane care trebuiau să călătorească în primele zile ale anulării curselor aeriene a scos la iveală aspectele funcționale ale construcției europene și au indicat slăbiciunile sale. Ținând cont de faptul că mobilitatea persoanelor reprezintă unul dintre principalele atu-uri ale UE, este o bună oportunitate să observăm cum a funcționat în această perioadă dificilă. Fără a dori acoperirea lor exhaustivă, rândurile următoare evidențiază principalele elemente surprinse în cadrul călătoriilor personale din spațiul european în timpul primelor zile după erupție. Aceste momente oferă o bună oportunitate de a observa reacțiile la un fenomen neașteptat, planificarea anterioară nefiind posibilă.

În ultimele decenii la nivel instituțional UE a promovat criterii de eficiență și eficacitate în organizarea sa internă (deși mulți au contestat această direcție de dezvoltare și ritmul implementării sale). Acestea au părut să primeze în ceea ce privește asigurarea transportului cetățenilor care trebuiau să traverseze parțial sau total Europa pentru a ajunge la destinații. Imaginile cu panourile din aeroporturi în care cuvântul „anulat” însoțea fiecare zbor planificat erau însoțite în mass-media internațională de cele din gările principalelor orașe europene în care erau afișate anunțuri referitoare la inexistența locurilor disponibile din trenuri. În cazul sistemului feroviar, adăugarea unor vagoane suplimentare a facilitat

transportarea mai multor pasageri. Pe lângă această măsură, a fost ignorat deseori confortul pasagerilor și li s-a permis accesul în trenuri fără rezervare (loc). Prin urmare, în trenurile care traversau Germania de la est la vest (Germania a reprezentat un punct important de legătură între nordul Europei și restul continentului) se regăseau imagini binecunoscute celor ce utilizează trenul drept mijloc de călătorie în interiorul țării noastre: oameni dormind pe coridor, bagaje peste tot, zgomot în fiecare compartiment, certuri referitoare la locurile ocupate (în mare parte generate de absența rezervărilor sau de modificările ad-hoc). În același timp, modalitatea de organizare a autocarelor care au înlocuit zborurile anulate a făcut ca doar în primele trei zile să fie necesară așteptarea îndelungată. Introducerea unui număr suplimentar de vehicule care circulau deseori în regim charter a permis efectuarea călătoriei (deși cu costuri mult mai mari financiare și temporale). Inexistența granițelor a fost un al doilea element observabil. Odată aflat în interiorul UE, trecerea dintr-o țară în alta se efectua rapid, fără control vamal. Prin comparație, numărul de ore petrecute la graniță în afara UE a condus la câteva ore de așteptare pentru fiecare cetățean în condițiile în care fiecare autocar era investigat. Fluidizarea traficului prin absența granițelor fizice a avut un avantaj suplimentar: a permis coordonarea transportului pe teritoriul mai multor țări ale UE. De exemplu, cei care trebuiau să ajungă din Austria în Olanda și trebuiau să schimbe trenurile în Germania au fost așteptați de cel de-al doilea tren în pofida întârzierilor existente la primul tren utilizat. Astfel, deși s-a ajuns la întârzieri de 30-40 de minute, neobișnuite pentru multe state din Europa, călătorii au reprezentat în permanență o prioritate.

În aceste condiții, unele disfuncționalități la sis-

temele bancare europene au fost vizibile. Cardurile emise de bănci nu au fost acceptate pe întreg teritoriul UE, au existat numeroase probleme în efectuarea plăților. Așa cum era de așteptat, lichiditățile nu au fost mereu la îndemâna tuturor celor care au trebuit să călătorească în special dacă evenimentul avea loc în afara zonei euro. Prin urmare, utilizarea cardurilor de debit sau de credit era soluția la care s-a apelat frecvent. Inexistența unor acorduri între banca emitentă și cea a furnizorului de servicii a condus la unele blocaje și întârzieri, existând situații în care cei care trebuiau să efectueze călătoria au trebuit să își amâne plecarea cu câteva zile. De ce ar trebui ca lucrurile să se modifice în UE? Principalele sale rezultate sunt (nu doar la nivel perceptual) în plan economic. O standardizare a procedurilor bancare și omogenizarea sistemelor utilizate nu ar reprezenta decât un pas necesar pentru uniformizarea procedurilor pe teritoriul statelor membre. Nu doar situațiile speciale cer acest lucru, dar acestea sunt cele în care absența unui sistem comun creează mari dificultăți.

Prin opoziție, situația particulară analizată în acest articol a reliefat existența unor relative omogenizări în ceea ce privește serviciile oferite de către statele membre. Discrepanța dintre vest și est, vizibilă în multe sectoare în ultimele decenii, nu a putut fi identificată și în acest caz: operatorii de servicii au dat dovadă de promptitudine și au oferit calitate. Este adevărat că și costurile au fost oarecum similare, acestea fiind ridicate în noile state membre față de cele practicate în mod obișnuit. Asemănările au fost vizibile și în ceea ce privește informarea pasagerilor referitor la anularea zborurilor ce trebuiau efectuate.

Aeroporturile au pus la dispoziția pasagerilor informații actualizate la fiecare 4-6 ore și menționau următorul moment de actualizare. Procedurile au părut uniformizate, aeroporturile prelungind anularea până la același interval orar. În același timp, fiecare aeroport a oferit servicii de informare și mijloace alternative de transport până la destinațiile pasagerilor. Comunicarea dintre companii și pasageri a fost cea care a avut cel mai mult de suferit, probabil datorită numărului foarte mare de solicitări într-un interval de timp scurt. Deși supra-solicitarea liniilor telefonice nu a putut fi evitată, mijloacele de comunicare electronice (de exemplu, e-mail) au funcționat astfel încât pasagerii au putut să își reorganizeze călătoria.

Situația recent apărută a demonstrat faptul că UE nu înseamnă doar tratate, alegeri la fiecare cinci ani, întâlniri la nivel înalt sau birocrație excesivă. În plan practic există foarte multe beneficii pe care le aduce, acestea devenind vizibile în situații extreme. Armonizarea procedurilor din 27 de state membre este o realizare ce nu poate fi ignorată. Aprecierea sa vine odată cu intrarea în spațiul UE, aspect vizibil în special pentru cei care au călătorit și în afara granițelor Uniunii. Deși aceste beneficii există de ceva timp, cetățenii europeni obișnuiți cu ele pot sesiza diferențele doar când sunt în afara UE sau în situații excepționale ca cea relatată. Deși există multe aspecte ce pot fi îmbunătățite, multe mecanisme ale UE funcționează pentru fiecare dintre noi și o fac atunci când este important. Traversarea Europei de la est la vest în 24 de ore cu alt mijloc de transport decât avionul este o realitate. Acestui detaliu relevant i se adaugă imaginea de ansamblu: deși Europa părea paralizată în primele trei zile ale norului de cenușă rezultat din erupția vulcanică, costurile fiecăruia dintre noi au fost minime. Aceste elemente vizibile și palpabile pot aduce cetățenii mai aproape de UE și îi pot determina să înțeleagă necesitatea funcționării sale.



Lukasz Milosz Cywicki

Umbra timpului 8

Jean Lévi

Gândirea ca o coregrafie

Conversațiile lui Confucius nu trimit în niciun caz, ca și dialogul socratic, la o „învățatură” propriu-zisă. Sunt indicații coregrafice și scenice unde cuvintele joacă un rol muzical. Confucius s-a angajat să elaboreze niște proceduri care permit tulburarea funcției lingvistice pentru ca sensul cuvintelor să fie despărțit de suportul lor verbal, pentru ca verbul să obțină, prin acest transfer a semnificației cuvintelor la contextul elocuției lor, o eficiență aproape divină. Acesta e motivul sentimentului ciudat de confuzie și de mirare pe care o provocau lecțiile Învățătorului publicului său. Toți elevii săi consideră în unanimitate că teoriile filozofului rezumă o înălțare și o profunzime care depășesc de departe înțelegerea lor; totuși, citindu-l, suntem șocați de prozaismul și de realismul formulelor folosite. Discursul Învățătorului ascunde totuși, în banalitatea sa, un secret. În dialogurile *Conversațiilor* rămâne un sâmbure de opacitate ireductibilă la orice tentativă de analiză discursivă. Formulele, foarte reduse, închise în ele însele, ca și cum ar fi gata să se dizolve în elipsa enigmatică a unei semnificații întotdeauna ascunse, sunt doar pe jumătate inteligibile. Cuvântul lui Confucius, rebel la toate grațiile stilisticii precum și la rigorile gramaticii, redus la os ca un limbaj al primitivilor, dezbrăcat ca un dialect al antropofagilor, ascultă de suflul revigorant al ritmului, care îi conferă o putere de evocare suverană. Tonul, sau mai bine spus modulația melodică e acolo pentru a suplini sărăcia conținutului verbal. În această sărăcie, în același timp accentuată și ticsită de onomatopee, chelălăituri, chiorăituri, ale căror formule

laconice Învățătorul le punctează, se creează surplus de sens, care nu apare în cuvinte, ci în lipsa lor de însemnătate. Chiar și atunci când nu îi sesizăm complet gândirea, învățăm totuși ceva, o rețea bogată de implicații oculte care trezesc rezonanțe multiple în spiritul interlocutorului – și azi a lectorului. Sensul care se impune e mai întâi acela al accentului, al vocii, al melodiei care se face auzită în maniera unei partituri muzicale. Ca să spunem adevărul, de la limbajul lui Confucius până la muzică există o perfectă continuitate. În momentele de mare intensitate dramatică izbucnește din glasul Învățătorului un fel de strigăt de durere.

În această manieră sfâșietoare ne e prezentată moartea înțeleptului în *Memoriul asupra riturilor*. Într-o zi, Confucius se sculă dis-de-diminează, cu mâinile la spate și târându-și bastonul (indicația gestuală traduce o intenție: prin aceasta el arăta că nu se va mai servi de el), și se puse să se plimbe pe pragul ușii cântând această litanie: „Muntele Tai se va prăbuși oare, grinda orizontală se va năruși, înțeleptul se va ofili?” După ce a cântat intră. Zi Gong, care l-a auzit strigă: „Dacă muntele Tai se prăbușește privirile noastre înspre ce le vom ridica? Dacă grinda se rupe ce vom avea ca să ne adăpostim, dacă filozoful se stinge, pe cine o să avem noi ca model? Învățătorul e oare bolnav?”

În mod indicial, verbul lui Confucius valorează ca momeală pentru ceva de nespus, sau mai degrabă ce nu se poate spune decât pe ocolite, și subterfugiul presupune o infinitate de puncte de atac. Cuvântul Învățătorului nu e numai altul pentru fiecare, e altul prin el însuși, deoarece e în afara lui.

Vacuitatea sensului e izvor de perplexitate; perplexitatea apelează la reflecție. Dar aceasta nu duce la niciun adevăr. Ajunge, doar la o interogație după sfârșitul căreia nu mai rămâne decât sentimentul obscur și frustrant al iminenței unei revelații care nu vine niciodată și despre care Borges a putut să spună că aparține experienței estetice.

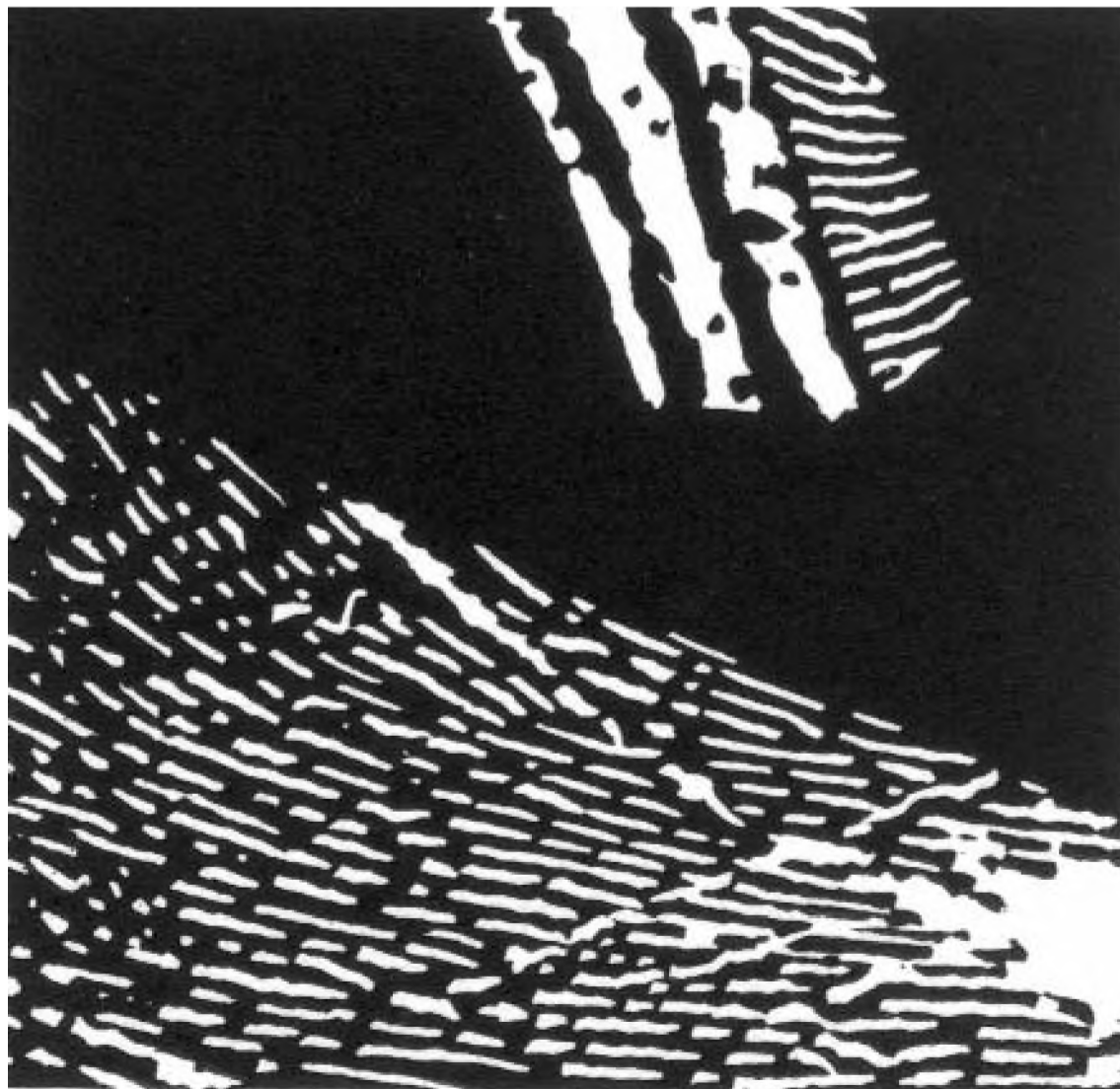
Lecțiile Învățătorului nu acordă niciun credit deosebit cărții. Nu își propune să transmită o doctrină. Școala semăna mai mult cu *scuola cantorum* decât cu Academia lui Platon. E un laborator unde se pune la încercare și se constituie această societate ideală pe care Învățătorul ar vrea să o răspândească în tot imperiul. Ea funcționează în felul unui falanster; e folosită pentru a suscita, în raporturile armonioase pe care Învățătorul le țese cu fiecare dintre discipolii săi și pe care aceștia în schimb le întrețin unii cu ceilalți, o urzeală ce seamănă cu o utopie în care mișcările actorilor ar fi avut eleganța și solemnitatea participanților la marele sacrificiu pentru strămoși. Cuvântul lui Confucius stabilește o reciprocitate echilibrată, un model de relație socială mediatizată de Etichetă, în același fel în care putea apare plimbarea regală a suveranului poveștilor mitologice în palatul regal, o casă veritabilă a calendarului în care monarhul, datorită mersului său care se acordă cu ciclul anotimpurilor, răspândește în mod spontan ordinul în cele patru colțuri ale imperiului.

Contrar celorlalte relații supuse unor coduri impuse, discipolul e liber să aleagă natura schimbului. Pe această plajă, sustrasă constrângerilor normelor ierarhice, fiecare poate să decidă forma potrivită în care să își toarne raportul cu Învățătorul și să își exerseze codificarea în limbajul ritual. Ritul cere un sens al improvizației. Face loc poeziei sentimentului. Cere inteligența gestului și a situației. Am putea să îl apropiem de „tactul logic” al lui Kant, pe care-l ilustrează paradigmatic imaginea funambulului. *Junzi*, omul de bine, dansează cu ușurință pe sârma întinsă a rapoartelor sociale, inventând fără încetare forme noi, schițând arabescuri pe cât de savante pe atât de precise. Lecțiile lui Confucius furnizează o reprezentare ale cărei perfecțiuni formale se justifică ca act etic și social. Pentru învățător, viața e un balet, și cea mai mică mișcare trebuie să contribuie să facă din propria existență o operă de artă; deoarece această perfecțiune influențează anturajul, se poate naște o lume în care totul e armonie.

Odată cu moartea lui Confucius, ceva magic și inexprimabil dispare pentru totdeauna. Orice învățător, din momentul în care dă o învățatură, se expune la însăși trădarea celor care o cer. În cazul lui Confucius, riscurile de distorsiune erau crescute deoarece nu preda o doctrină, ci un „a știi să trăiești” sau mai bine spus un „a știi să fii”; deoarece nu a reușit, înainte de toate, să se elibereze de tot de cuvânt, nu putea să fie decât neînțeles. Începând cu momentul în care ritual e însoțit de limbaj și devine pretext pentru discurs, nu mai e expresia mersului lumii, ci forma pietrificată și accesorie. Nimeni nu era mai conștient de acest lucru decât Confucius.

(Articol publicat în *Le Magazine littéraire*, 491, noiembrie 2009).

Traducere din limba franceză de
Kinga Kelemen



Lukasz Milosz Cywicki

Umbra timpului 7

flash meridian

Roddy Doyle, ha, ha, ha!

Virgil Stanciu

Am dibuit greu calea de acces la proza irlandezului Roddy Doyle, considerat astăzi unul dintre cei mai promițători romancieri ai Insulei de Smarald. Când a primit prima consacrare literară, Premiul Booker pentru romanul *Paddy Clarke, Ha, Ha, Ha*, (tradus cu remarcabilă fluentă și inventivitate lingvistică pentru Polirom de către Ionuț Chiva), tot ce știam despre autor era că un roman mai juvenil, *The Commitments*, îi fusese ecranizat de Alan Parker; văzând filmul, povestea unui tânăr dublinez ambițios care își asumă sarcina de a alcătui un grup de *soul music* în cartierele muncitorești ale orașului, nu am mai simțit, firește, nevoia de a frecventa și cartea. Ulterior avea să reiasă că *The Commitments* era prima parte a unei trilogii cu specific local, trilogia cartierului Barrytown, continuările fiind romanele *The Snapper* (Ventuza) și *The Van* (Furgoneta). Superlativele care au nins peste *Paddy Clarke, ha, ha, ha* după ce s-a împodobit cu laurii Booker-ului mi-au întărit cumva falsa convingere că Roddy Doyle nu este decât un autor regional, a cărui forță narativă se bazează în primul rând pe pitorescul locurilor și al limbajului și pe excentricitatea comportamentului uman, oricum elemente esențiale în recuzita prozei de imaginație irlandeze. Romanul premiat a fost comparat cu marile cărți americane ale copilăriei, *Aventurile lui Huckleberry Finn* și *De veghe în lanul de secară*. Ca și ele, firește, conține o dimensiune deloc ludică, ci mai degrabă dramatică și foarte serioasă din punct de vedere moral, dar prezentată în limbajul frust al unui puștan și în interpretarea unei conștiințe incomplet formate. Am citit această carte târziu și în traducerea mai sus pomenită, după ce lectura romanului *The Snapper* îmi confirmase suspiciunile privind minimanismul regional al prozei lui Doyle. Recunosc, totuși că *Paddy Clarke, ha, ha, ha* este un roman interesant și că se citește pe nerăsuflăte, chiar dacă nu se ridică la înălțimea operelor cu care este convențional asemuit. Evenimentele sunt relatate de Patrick Clarke (poreclit Paddy), a cărui familie locuiește în districtul muncitoresc Barrytown, cartier fictiv, modelat de autor după zona Kilbarrack, unde crescuse și fusese apoi profesor, între 1979 - 1993. Neastâmpărat și predispus la fabulație, Paddy își relatează aventurile zilnice, la școală și acasă, împreună cu fratele său și cu cei doi prieteni buni, Liam și Aidan: jocul de-a cowboy-ii și indienii, admirația față de Părintele Damien, misionarul pus în slujba leproșilor, pasiunea pentru cărți și cinematograful, moartea unui coleg și înmormântarea acestuia, fotbalul. Tot timpul, însă, băiatul este tulburat de ceea ce observă acasă, semne premonitorii că armonia conjugală este pe cale să se destrame. Comportamentul părinților începe să semene din ce în ce mai mult cu al altor familii dezbinată din cartier: certuri nesfârșite, chiar bătăi, nopți nedormite, delăsare în igienă și în gospodărie, până când, în final, tatăl își părăsește soția. Paddy a încercat în zadar, prin simpla concentrare a voinței, să prevină deznodământul fatal. El nu poate înțelege resorturile psihologice care îi determină pe membrii unei familii, teoretic uniți la bine și la rău, să nu se înțeleagă și în ultima instanță să se războiască între ei. Lumea adulților, ca pentru Holden Caulfield, este pentru el sordidă, violentă, lipsită

de sens. Comunicarea cu ei devine cvasi-imposibilă. Supapa pe care și-o găsește este jocul cu fratele său și cei de seama sa, alergările prin cartier, dar în ultima instanță își pierde prietenii, iar modul în care aceștia îl batjocoresc, combinat cu necazurile de familie, îl face să adopte o perspectivă mai sumbră asupra vieții. *Paddy Clarke, ha, ha, ha* este, prin urmare, un roman despre pierderea copilăriei, pe fondul mai larg al dispariției Irlandei bucolic-pastorale care mai existase până la mijlocul secolului XX. Romancierul recurge la un simbol poate prea evident: acela al indianului american în pielea căruia se transpune adesea Paddy, simbolizând dorința lui arzătoare de libertate necondiționată. Roddy Doyle mânuiește cu multă pricepere dialogul și are o ureche excepțională pentru limbajul colocvial al mahalalelor dublineze. El este de asemenea foarte priceput la prezentarea dramatică a incidentelor (a scris și piese de teatru, reprezentate cu mult succes), dar mai puțin îndemânatic în descrieri și în sondarea psihologilor.

■ Roddy Doyle s-a născut în Dublin, la 8 mai 1958 și a absolvit cursurile University



Lukasz Milosz Cywicki

Umbră timpului 6

College, din capitala Irlandei. A predat limba engleză și geografia până în 1993, an când, după succesul romanului descris mai sus, s-a hotărât să se dedice în totalitate scrisului. A înființat un centru de „scris creator”, Fighting Words (Cuvinte luptătoare), deschis amatorilor de toate vârstele și gratuit. Este autor de romane, povestiri, piese de teatru, scenarii de film și televiziune. În afara cărților menționate în prima parte a acestui articol, se cuvine să amintim *The Woman Who Walked into Doors* (Femeia care se izbea de uși, 1996), povestea unei soții oprimate, narată de ea însăși, precum și continuarea, *Paula Spencer* (2006); apoi, ciclul de romane al căror protagonist este Henry Smart, încheiat recent (2010) cu partea a treia, *The Dead Republic* (Republica moartă).

■ După ce a obținut Premiul Booker în 1993, scrie Tim Adams în *The Observer*, Doyle a ținut să lărgescă aria tematică a prozei sale, explorând trecutul Irlandei. Astfel a apărut personajul revoluționarului și teroristului Henry Smart, care în prima parte a trilogiei, *A Star Called Henry* (Un star numit Henry, 1999) luptă pentru neatârarea Irlandei alături de Patrick Pearse și Michael



Lukasz Milosz Cywicki

Umbră timpului 3

Collins, participând la rebeliunea de Paște din 1916 și devenind ulterior asasin în slujba IRA. Al doilea roman al seriei, *Oh, Play That Thing* (O, cântă melodia aia, 2004) îl poartă pe erou în Statele Unite, mai precis din Lower East Side, New York City, unde este amestecat în contra-banda de whisky și se împrietenește cu gangsterii locali, până în deșertul californian, unde, căzut dintr-un vagon de marfă, e pe cale să moară dar e salvat de ... Henry Fonda, care tocmai se plimba prin preajma locului unde se filma un western. Recent-apăruta parte a treia îl prezintă pe Smart revenind în Irlanda, întovărașit de regizorul John Ford și de actorul John Wayne, artiști care au avut o contribuție hotărâtoare la mitologizarea istoriei și moștenirii spirituale ale Irlandei. Ford urmează să regizeze filmul bazat pe viața lui Smart, în care este distribuit John Wayne. (Ford a realizat cu adevărat un astfel de film, despre un boxer american revenit în Irlanda, *The Quiet Man* din 1952, cu John Wayne și Maureen O'Hara.) Pentru a reconecta citirii la celelalte părți ale trilogiei, ajuns acasă Smart dispare, căutându-și vechile ascunzători și vechii prieteni irlandezi: casa în care a trăit cândva cu soția sa, și ea revoluționară, locurile conspirative, colțurile de oraș unde aruncase bombe înainte de a fugi în America aflând că este bănuț (pe nedrept) de trădare de către IRA. El se imbibă din nou cu spiritul și atmosfera locului. Romanul prezintă câteva versiuni paralele ale vieții lui Smart: a sa proprie, cea tehnicilor și bowdlerizată a lui John Ford și John Wayne și altele. La începutul anilor 1970, Smart, bătrân, și-a luat o slujbă de portar la o școală din Dublin și decăderea pe care o vede în jur devine o metaforă a traiectoriei idealurilor sale, într-o perioadă când violența s-a trivializat, ca și republicanismul irlandez, prin nenumăratele atentate la viața civililor puse la cale de foștii săi parteneri revoluționari.

■ O fi ocupând Roddy Doyle un loc central în proza irlandeză a ultimelor două decenii - „one of the key modern Irish novelists” (Gerry Smith) - dar e greu de priceput de ce.

știință și violoncel**Mări cu noi surprize (I)****Mircea Oprîță**

Sunt pline muzele științelor naturii de animale marine conservate, sunt pline atlasele zoologice de reproducere fotografice și, la fel, paginile revistelor specializate de informații privind lumea vie care mișună prin mări și oceane. Și totuși, admitem că știm foarte puțin despre acest univers submarin. Admitem că, în ciuda eforturilor de cercetare aplicată desfășurate în ultimele două secole, o mare parte a speciilor ne rămân încă ascunse. Iar observațiile mai recente nu fac decât să confirme această situație, a cărei dreaptă conștientizare e de natură să ne coboare – deși vorbim despre ape – cu picioarele pe pământ. A fost știința prea orgolioasă? Și-a supraevaluat puterile și resursele? Sau, în ciuda alarmelor emise de ecologiști, e cumva lumea tăcerii mult prea vastă și prea bine protejată de ochii noștri încât să putem spera vreodată că-i vom „smulge toate tainele”? Asta, ca să folosesc o expresie bombastică din repertoriul antropocentrist și cu care ne-a plăcut adesea să ne iluzionăm...

Apele ce înconjoară puzderia de insule ale Indoneziei concentrează nenumărate specii de tot felul. Savantul olandez Pieter Bleeker descria, de pildă, între anii 1842-1860, mai mult de 1.100 de pești existenți în zonă, între ei și un mare număr de rechini. Rechini și vulpi de mare, care sunt, la urma urmei, înrudite cu cei dintâi. A fost un efort de investigare pe teren și de sistematizare taxonomică reluat abia de curând, prin programele unei organizații australiene de cercetări „științifice și industriale”. Formulare întrucâtva neobișnuită și contradictorie, dar în perfect acord cu ce se întâmplă astăzi în zonă: deținând cea mai diversă faună de rechini, vulpi și pisici de mare din întreaga lume, Indonezia ocupă primul loc și la pescuitul lor. Există, prin urmare, o industrie profitabilă în regiune, atât de profitabilă încât, extinsă la modul necontrolat, amenință deja viito-

rul speciilor respective. Și rechinii, și suratele lor din categoria Raja, se reproduc încet, așa că nu e ușor de înlocuit cu exemplare proaspete cele 100.000 de tone pescuite anual.

Studiul australian a început în 2001 și e încă în desfășurare. N-a fost efectuat doar în apele marine, ci și prin sutele de piețe locale, unde pescarii expun dinaintea clienților, cu răvnă și cu nepăsare, atât specii de rechin catalogate, cât și specii necunoscute de știință, dar cunoscute bine de ei pentru calitățile culinare. Avem deja rezultate semnificative. În 2007, biologia marină devenea conștientă de existența a 20 de noi specii din categoriile pomenite, între care pisica de mare balineză, rechinul de Jimbaran cu botul plat, rechinul-epolet din Papua de Vest, pătat și deprins să se plimbe pe fundul nisipos servindu-se de aripioare ca de niște piciorușe. Și toate celelalte, catalogate între timp, conservate și distribuite, în vreo 800 de specimene, la muzeul zoologic din Java, precum și la Colecția Națională de Pești a Australiei, din orașul Hobart. Încep să se acopere astfel goluri importante din cunoștințele omenirii despre rechini și vulpile de mare din regiune.

Nu doar australianii participă la recuperarea din abise și din propria noastră ignoranță a vietăților submarine. Un program mondial de cercetare a adâncurilor oceanice antrenează peste două sute de expediții pe aproape întreaga suprafață acvatică a globului terestru, din convingerea clară a oamenilor de știință contemporani că oceanele, inclusiv în partea lor cea mai profundă, alcătuiesc cel mai întins habitat al vieții de pe planetă, cel mai complex ecosistem și, totodată, lumea cea mai puțin explorată. Institutele oceanografice au serios de lucru și în Atlantic, unde camere de luat vederi la mare adâncime, sonare și diverse alte aparate sofisticate se străduiesc să dea de urma a zeci de mii de specii noi, nu doar pești și octopode, ci și

„măruntișuri” ca viermi, crabii, creveți, dintre cei ce trăiesc departe de lumina soarelui. În ciuda prejudecăților noastre mai vechi privitoare la adâncurile „moarte” ale oceanelor (presiuni colosale, beznă veșnică, temperaturi scăzute, lipsă de hrană etc.), oceanologii afirmă azi că fauna abisală este atât de diversă și atât de puțin descrisă, încât să dai acolo peste o specie deja cunoscută ar fi un nonsens. Tot ce reușești să găsești este în mod precis o specie nouă.

Creaturi ciudate, într-adevăr, fiindcă în condițiile mediului abiasal au trebuit să-și dezvolte forme stranii de adaptare. Unele depind de hrana care le „pică din cer”. Din cerul oceanic, firește: balene moarte, de pildă, alunecate încet-încet în străfunduri, unde se descompun spre bucuria măruntelor populații abisale. Alte vietăți și mai mărunte, de felul bacteriilor, s-au învățat să consume sulf sau metan, gaze pe care erupțiile vulcanilor submarini le emană în cantități apreciable. E uimitor ce locatari ai abisurilor descoperi la doi-trei kilometri de suprafață, în dorsala muntoasă a Oceanului Atlantic sau în Golful Mexic: pseudo-caracatițe de doi metri lungime, mișcând din niște excrescențe propulsoare ce par urechi de elefant, castraveți de mare străvezii și plutitori, pulsând leneș prin sifoanele lor ca de plastic din jurul orificiului-gură încununat cu mici „flori” rozalii, pești buzați cu spini dorsali, având pe corp lumini electrice și culori eterice, crustacei ca niște bijuterii din aur filigranat. Neștiuți până ieri, toți aceștia s-au trezit peste noapte (dar nu peste noaptea lumii lor, care e neîntreruptă de la începuturile Terrei) cu nume latinești și cu fotografii minunate, difuzate pe Internet. Sunt vedete, însă numai pentru noi. Pentru ele însele, viețuitoarele acestea stranii sunt stăpânele unui univers la care avem acces în mod excepțional. Deocamdată. ■

sport & cultură**Un asasinat pentru neliniștea noastră****Demostene Șofron**

Asasinarea unui lider sud-african demonstrează cât de fragile sînt democrațiile tinere, cât de expuse intereselor de grup, cât de fragili sîntem în general. Cît de neinspirăți sînt și reprezentanții FIFA în alegerile făcute, de data aceasta, Africa de Sud pentru cea de a 19 – a ediție a Campionatului Mondial de Fotbal, 11 iunie – 11 iulie 2010.

Știrea care face să curgă multă, foarte multă cerneală, are drept temă principală, asasinarea liderului albilor Eugene Terreblanche, dictator în adevăratul sens al cuvîntului. Dar de la asasinarea căruia starea de siguranță și securitate stradală a devenit frumoasă ... teorie. Nu trebuie omis faptul că Africa de Sud este țara în care, în medie, 52 de sud-africani sînt uciși pe zi, este țara cu numărul cel mai mare de răpiri într-un singur an, peste 500.000!, este țara în care ura rasială și intoleranța sînt la ele acasă. Un adevăr trist, cunoscut, unul su rezolvări deloc apropiate.

Și totuși... Africa de Sud este gazda Mondialului de fotbal, prima ediție pe tărîm african. Una care stă sub semnul tensiunilor interne și internaționale. Faptul că peste un milion de bilete sînt nevîndute spune multe, prea multe. Chiar dacă la startul Mondialelor vor fi prezente treizeci și două de națiuni, chiar dacă patrimoniul UNESCO al Africii de Sud este extrem de atrăgător prin Parcul natural din zona umedă Sainte-Lucie, prin Robben Island, prin sit-urile fosilifare cu hominzi de la Sterfontein sau Kromdraai, prin Parcul natural Drakensberg, Domul Vredefort sau peisajul cultural și botanic de la Richtersveld. Aș fi vrut de asemenea să scriu despre orașele și stadioanele (Johannesburg, Durban, Cape Town, Pretoria, Port Elizabeth, Bloemfontein, Nelspruit,...) care vor găzdui partidele Mondialului african. Cum mi-aș fi dorit să scriu și să mă opresc asupra sportului în Africa de Sud, asupra sportivilor emblematici din fotbal (Mark Fish, Aaron Mokoena, Benni McCarthy, Shaun Bartlett, Delron

Buckley, Lucas Radebe, Siyabonga Nomvete,...) sau alte ramuri și discipline sportive, categorii în care intră rugby-ul, golf-ul, cursele de cai, nu sînt singurele desigur. Aș fi dorit să mă opresc asupra lor, prezentîndu-le pe fiecare în parte. Așa ar fi fost normal... Mai ales că sîntem la peste cincisprezece ani de la abolirea apartheid-ului.

Crima în sine readuce în discuție separarea. Vorbim despre apartheid ca despre sistemul social, politic și economic rasist impus de guvernele minorităților albe din Africa de Sud de-a lungul secolului XX, un sistem care a dus la o izolare internațională a țării. Un sistem care odată abolit l-a făcut pe Nelson Mandela să declare, citez, „Am luptat cu dominația albilor și cu dominația negrilor. Am dorit o democrație ideală și o societate liberă, în care toate persoanele să trăiască în armonie și cu egalitate de șanse. E un ideal cu care vreau să trăiesc și să reușesc. Dar dacă este necesar, este un ideal pentru care sînt dispus să mor”. Un ideal de care Africa de Sud este departe, tot mai departe. Tensiunile recente sînt dovada clară a instabilității interne, a pericolului permanent, a riscului asumat de reprezentanții FIFA. Mă întreb doar dacă merită... ■

portrete ritmate

Liviu și poemul său salvator...

Radu Țuculescu

Nu știu cum se face, dar cîți cunosc (ori am cunoscut...) eu cu numele de Liviu sînt oameni aparte, uneori zgomotoși și turbulenți, cel mai adesea ponderați dar fermi în convingerile lor, inapți de compromisuri, riscant de corecți în relațiile inter-umane. Cel mai bun prieten din liceul de muzică se numea Liviu, violist de excepție, care nu suporta jignirile grobiene indiferent de la cine pogorau asupra noastră (fie el director, profesor ori coleg), nici miștocăreala ieftină, din acest motiv fiind pedepsit constant cu scăderea notei la purtare și altele. Iar în anul întii de studenție, trimis la un concurs internațional, a rămas la Paris. Doar cu viola sub braț și cu hainele de pe el. Înainte de a pleca, mi-a mărturisit că nu se va mai întoarce niciodată în țara asta și așa face bine să-l urmez, cu prima ocazie. Nu iam ascultat sfatul, ca un prost ce-am fost, crezînd că numai în patria dragă voi putea scrie și voi fi apreciat. Liviu a ajuns solist de excepție la ORTF iar după 10 ani de succese internaționale și-a dat demisia, cu scandal. Un dirijor velleitar și vulgar care jignează la repetiții, constant, solist plus orchestră (se repeta *Harold în Italia, de Paganini*) l-a enervat atît de mult încît, în plină frază muzicală și în fața orchestranților, și-a oprit, brusc, arcușul... și-a dat jos pantalonii și i-a arătat fesele-i mioritice. Fusese o reacție nepremeditată, o replică la prostia agresivă aflată pe podium (*o piază care bătea aerul cu brațele...*) iar instrumentiștii avură curajul să-l aplaude... Apoi îl mai amintesc pe Liviu

Petrescu, elegantul exeget, de-o conduită exemplară care știa să se impună purtînd parcă, mereu, invizibile mănuși albe ori pe Liviu(s) Ciocîrlie, eseist și prozator de marcă, om de mare rafinament, adept al discreției și dușman al compromisurilor ori pe Liviu(s) Ilea, un erudit care se ascunde, mereu, sub cupola modestiei... Și am făcut această introducere pentru a ajunge la Liviu Antonesei, cel care adună cîte un strop din toate cele înșirate mai sus. E furios și discret în egală măsură, are tact dar și răbufnește cînd nu mai suportă, are finețea unui ceasornicar dar și îndrăzneala unui luptător, nu se hazardează în afirmații ieftine și zgomotoase dar e ferm în opiniile sale, are o tristețe melancolică ingenios amestecată cu ironie și autopersiflare, cunoaște limita bunului gust (și simț) dar are și "nebulina" tipică unui creator adevărat care nu-și autocenzurează fiecare rînd al creațiilor sale... L-am citit, des, în ultima vreme, pe net, desigur: incitantul eseu *Despre iubire (Anatomia unui sentiment)*, savuros, sprinten erudit, poetic și filosofic totodată, apoi textele de atitudine (exacte, țintind unde trebuie fără "zgomote" găunoase ori afirmații hazardate), textele mai mult ori mai puțin politice, scrise fără patimi conjuncturale... Dar aceste rînduri le-am scris datorită tulburătorului Poem (care i-a salvat viața, afirmă Liviu) cu straniul titlu alcătuit, parcă, din... trei titluri: *Urlu. Despărțirea de lume. Un testament*. M-a impresionat, în primul rînd, extraordinar de dureroasa sinceritate care irumpe din acest poem parcă scris dintr-o suflare, într-o vreme cînd autorul

era captivul unei tensiuni extreme. O mare lehamite de tot și de toate, de lume și de propria persoană, o mare neputință de a fi și de a nu fi, o mare dezamăgire de tot ce e și ce nu e, o crîncenă autopersiflare (*pe mine nu mă/pot suporta - /... nu-mi mai suport/ gîndurile... nimic din mine însumi/ pe care, chiar acum, mă cînt...*), o meditație sumbră asupra vieții, o viață care-și înghite propria coadă cu nesătulă indiferență (*...totul se învîrte în cerc, totul se repetă cu o hărnicie/ mereu nesătulă.../ca o colonie de microbi luată iai/ pe spatulă, ca o tăcere ce mereu nu-i destulă...*), o năucitoare incapacitate de a mai suporta (*...nu mai suport scîncetul copiilor în tramvai/ nu mai suport bătrînii aliniați în spatele casei/ nu mai suport tinerii în blue jeans/ nu mai suport femeile ce multiplică răul în lume/ nu mai suport oglinzile...*), un urlet surd, clocontînd în interiorul ființei, multiplicîndu-se, un urlet visceral, carnal, o înverșunare teribilă împotriva propriei creații (*Nu mai suport poemul/ acesta/ ce vrea să facă totul din nou suportabil.*), o autoflagelare (*Pentru mine, numai mila și sila/ numai corbul și acvila/ numai șarpele, numai durerea, numai/ moartea/ ce-și poartă delicat adierea...*), o amețitoare dorință de a se desprinde de ființe și lucruri, de material și imaterial (*Nu vreau/ excesul, nu doresc abstenența, n-am nimic împotriva babe/ ce-și repetă noaptea pasiența. Eu, eu chiar nu vreau nimic/ nu vreau pe nimeni. Atît - separarea. Lumea aici / dincolo eu...*) și un final după care orice comentariu e de prisos, îți rămîne la-nდemină doar o liniște adîncă, un lac fără fund în care să te scufunzi purtînd pe umeri, ca pe-o cruce, un mare semn de întrebare... (*O durere atroce în vîntre/ cadavre nemișcate în lumina difuză, cuvinte pribege/ tăceri vinovate, un plîns infinit fără rost, o întrebare cît/ o zi de post. Un poet terminat. Un poem prost. Un om./ Un om/ care încă mai este, care nu va mai fi. Care-a fost./ A fost ca și cum n-ar fi fost.*) ■

zapp media

Televiziuni prin satelit

Adrian Țion

Pe cînd era să mă las amăgit de preponderența informației electronice, mai ales în materie de televiziuni și performanțele lor, iată că pun mîna pe o carte *clasică*, avînd încă textul tipărit pe hîrtie și paginile legate la cotor, care se ocupă chiar de această problemă. M-am întrebant ce i-o fi apucat pe autorii acestei cărți să eșaloneze o listă atît de lungă de informații despre televiziunile care transmit prin sateliții de la un număr de 12 poziții orbitale pentru întreaga Europă.

Răspunsul nu poate să fie altul decît pasiunea de a lua în posesie un spațiu de documentare nou, prelungit după modelul oferit de revista *Info Satelit*. Este vorba despre pasiunea de a informa pe consumatorii tv în legătură cu monitorizarea întreprinsă asupra „cerului” Europei pentru a afla ce mișcă pe acolo prin eter în privața undelor electromagnetice și ce se poate recepționa în locuințele oamenilor de pe bătrînul continent.

Cartea se numește *Diversitate și reprezentare în televiziunile transmise prin sateliții Europei* și a apărut la Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2009, iar autorii ei sunt Adrian Chircă și Rareș Beuran, doi navigatori prin orizontul mass-media clujean (de la jurnalism la învățămînt de profil). Așadar o incursiune în lumea programelor tv și radio, la nivel de simplă prezentare, directă, nesofisticată, practică, dar și punctată cu picanterii din domeniu. Desigur, prezentare restrînsă la zona amintită ca să știe consumatorul tv prin ce televiziuni își poate satisface curiozitățile. Căci, așa cum subliniază autorii, „lumea care așteaptă să fie descoperită este una *diversă, mozaicată, descentralizată*, așa cum prevedea Alvin Toffler”.

Într-adevăr, sateliții de pe cerul Europei transmit

spre țările continentului aproximativ 5.000 de posturi de televiziune și cam tot atît de radio. În aceste condiții „bătălia mediatică” pentru audiență este acerbă și concernele fac eforturi susținute pentru a câștiga un număr cît mai mare de consumatori. Prezentările canalelor tv sunt însoțite uneori de scurte caracterizări și observații ce țin de sociologia comunicării. În ciuda multilingvismului adoptat de posturi tv ce și-au câștigat celebritatea în timp, autorii par a acredita ideea că etnia va conta din ce în ce mai puțin în viitor. Noua împărțire a lumii se face deja după grupuri orientate spre anumite posturi tv. Specializările au în vedere gustul pentru lux, mașini, gastronomie, programe generale, de știri, de muzică, *soap-uri* celebre, *sitcom-uri*, programe educaționale și de turism. Exemple: **Luxe TV** - „un canal de lifestyle care, așa cum îi spune și numele, este dedicat luxului”; disponibil în cinci limbi: franceză, engleză, germană, italiană, rusă; **Supreme Master TV** - „televiziune pentru vegetarienii pacifiști”; **Press TV** - „post iranian de știri în limba engleză, cu reporteri în toate capitalele importante din lume”; **Axa TV** - „și-a conturat o imagine solidă în spațiul maramureșan”; **Brava** - „lansat în vara anului 2008, este dedicat preparării mîncării, gastronomiei și enologiei (știința care se ocupă cu studiul vinurilor)”; **Kanal D** - „lansat în cursul lunii februarie 2007, este axat pe divertisment”. Intrînd în istoricul postului **Prima TV**, una din primele televiziuni particulare lansate în România în 1997, autorii fac o largă dezbatere despre intruziunea televiziunii în viața oamenilor, despre felul în care aceasta le hotărîște viața. Adrian Chircă și Rareș Beuran analizează impactul avut de reality show-ul *Big Brother* asupra românilor. Se pune în evidență dorința de celebritate a participanților selectați,

precum și tentația voyeuristică a telespectatorilor. Deși în Olanda, unde a fost lansat în 1999 *Big Brother*, succesul a fost enorm datorită frustrărilor la care erau supuși cei din „casă”, în România nu s-a bucurat de același succes pentru că, trăind la limita subzistenței, „mulți români ar fi bucuroși să poată trăi ca-n *Big Brother* de la Prima.” Comentariul autorilor continuă: „mai mult, televiziunile românești ne-au obișnuit cu imagini ale conflictelor rezolvate cu toporul. Pentru fanii știrilor de la ora 5, certurile din casa *Big Brother* sunt ca o dulce poezie.”

Se vorbește mult despre televiziunile turcești care „joacă un rol important în apropierea Turciei de Europa”, despre imaginea pe care și-o construiește Turcia prin televiziune, despre „felul cum sportul tinde să devină o religie universală” plecînd de la impactul pe care îl are fotbalul asupra turcilor, despre problema greacă, despre televiziunea clubului Galatasaray. Compania turcească de radio și televiziune publică TRT emite în cinci limbi turcece: azeră, turkmenă, kirghiză, kazahă și uzbekă. Profilul lui **Euronews**, lansat la 1 ianuarie 1993, este conturat drept „canal de știri care oferă o perspectivă europeană asupra lumii”. Este disponibil în opt limbi și în 2008 era prezent în peste 144 de milioane de locuințe din Europa, depășind astfel CNN cu 132 milioane și BBC World cu 82 milioane. La capitolul *Moștenirea imperiului britanic* se face un scurt istoric al faimoasei companii BBC (British Broadcasting Corporation), înființată în 1922 cînd a început primele transmisiuni radio, iar din 1932, în materie de televiziune, britanicii s-au numărat printre pionierii domeniului. Se estimează că, la nivel global, „BBC ajunge în 200 de țări și este prezent în aproape 300 de milioane de locuințe, avînd o cifră de afaceri anuală de 6,643 miliarde de euro”. Sunt descrieri succinte, profiluri, considerații, statistici demne de luat în considerare atît de către consumatorul obișnuit de televiziune, cît și de analiștii media de pre-tutindeni. ■

structuri în mișcare

Triptic

Ion Bogdan Lefter

Topografie bucureșteană. Către finalul lui Matei Iliescu, când protagoniștii vin la București, Radu Petrescu îi plasează în zona pe care o știa cel mai bine din realitate (a locuit până la sfârșitul zilelor sale pe Strada Pitar Moș, paralelă cu Bulevardul Magheru): Grădina Icoanei-Parcul Ioanid-Piața Lahovary și străzile din jur. În carte, Dora îi amintește lui Matei că vechiul lui domiciliu, din copilărie, dinainte de strămutarea familiei în urbea N., ar fi fost pe Polonă (cf. Radu Petrescu, **Matei Iliescu**, Ediție definitivă, îngrijită de Adela Petrescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 322). Ea însăși stă acum într-un „bloc gălbui-cenușiu” din Piața Lahovary (*Ibid.*) sau, și mai exact, în „blocul gălbui din colțul străzii Dionisie Lupu cu piața Lahovary” (p. 439).

Imobilul din ficțiunea romanului există în realitate: e chiar așa, gălbui-cenușiu, pe colțul din dreapta, cum pătrunzi pe stradelă, apoi urmează intrarea, elegantă, cu o gheretă pentru portar în hol, ca în mai-toate blocurile moderniste construite în prima jumătate a secolului XX, până la instaurarea regimului comunist, cealaltă față bordind piața Lahovary, cu ferestre mari, dreptunghiulare, și hublouri rotunde de aerisire pentru băi. Ei bine, nu în ficțiune, ci în realitatea orașului, deși în bună legătură și cu istoria lui literară, în acel bloc gălbui-cenușiu avea să locuiască timp de aproape două decenii, de la căsătorie și până la tragicul său sfârșit, în 1999, Mircea Nedelciu, cum stă marcat pe o placă montată în 2006 sau 2007: extraordinarul prozator postmodern, din generația următoare celei a „tîrgoviștenilor”, mare prețuitor al extraordinarului deschizător de drum Radu Petrescu. (Doar numele pieței era altul pe cînd Nedelciu s-a mutat în blocul gălbui-cenușiu: comuniștii îl schimbaseră în Cosmonauților. A redevenit Lahovary după 1989, după căderea regimului.*)

Transferurile dintre realitatea cartierului și textul său continuau. Pe 1 iulie 1979, împreună cu Gheorghe Iova și Gheorghe Crăciun, Nedelciu îl vizita pe autorul lui **Matei Iliescu**, la doi pași, pe Pitar Moș, paralelă cu Dionisie Lupu, ramificată dintr-un scuar în care dinspre Magheru mai vine și Strada Jules Michelet, perpendiculară pe celelalte două. Descinderea trioului de juni succesori literari e consemnată în jurnalul mai-vîrstnicului (cf. **Părul Berenicei**, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 157-158; v. și p. 301-302). Nedelciu, notează amfitrionul, e „autorul de curînd apărutei **Aventuri într-o curte interioară**” (*Idem*, p. 157). Întîlnirea trebuie să fi avut loc în camera de lucru a lui Radu Petrescu, la etaj, unde familia ocupa – și ocupă în continuare – o parte din palier. Casa poate fi recunoscută după placa memorială instalată mai demult, în anii 1990, probabil la o comemorare cu cifră rotundă (1992, după un deceniu de posteritate; sau 1997, la cinsprezece ani de la moarte). În virtutea multipleur circularității literare și topografice, Gheorghe Crăciun avea să-i facă mai tîrziu, deci în intervalul iulie 1979-30 ianuarie 1982, o fotografie lui Radu Petrescu în Icoanei sau în Ioanid, în același spațiu bucureștean și – nu-i așa? – „matei-iliescian” deopotrivă...

Tristan la doi ani. În timp ce sortez hîrțile adunate în teancuri, dau peste o poză a lui Tristan, băiețelul lui Odile S. și al lui Alain P., din septembrie 2002 (dată imprimată pe spate de

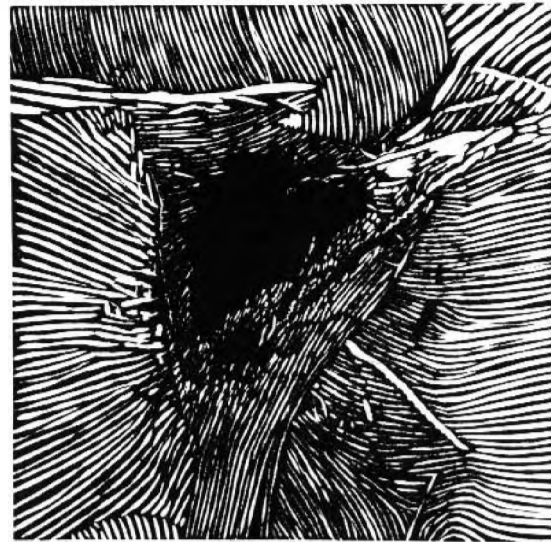
laboratorul foto). Primită, probabil, prin poștă de la Odile, care ne mai scrie din cînd în cînd, ne mai trimite cîte o felicitare de Sărbători sau cîte o poză de familie. Tristan are în imagine cam doi anișori, e într-un parc, stă poponete pe iarbă, pe un mic mal de pămînt, cu picioarele lăsate în jos, ține în mîna un ciot de lemn și privește spre mămică lui, spre aparat. Are părul blond și ondulat, căzut aproape în ochi. Schițează un zîmbet, dar e – de fapt – prea concentrat asupra ciotului, încît trebuie să fi întors capul pentru poză doar după ceva insistențe. Soare puternic, drept care obrazul drept e puținel supraexpus; celălalt – acoperit în parte de umbra nasului și a bărbiei. Stare de preocupare senină, în combinația care le reușește doar copiilor. N-are de unde să știe că peste șapte ani va rămîne fără tată. S. îmi spune că i-a scris Odile zilele astea un *e-mail* în care îi spune că e greu, singură cu Tristan – care trebuie să aibă acum vreo nouă ani. Alain P. s-a stins din viață în iunie 2009.

Sibiu 2008. Zadok Zemach, tînar dramaturg israelian invitat aici, la Sibiu, la Festivalul de teatru. Față prelungă, ten măsliniu, figură sobră, preocupată. Fraze cumpătate, economicoase (poate și din cauză că nu vorbește o engleză grozavă). Conversăm un pic la început, înainte de spectacolul-lectură cu piesa lui **Fisuri în beton**, în regia lui Dan Glasu. Apoi actorii trec la treabă, povestea familiei israeliene „fisurate” începe. Titlul versiunii engleze (din care Ionuț Sociu a făcut traducerea în românește), **Cracks in the Concrete**, trimite mai degrabă la „fisura” abstractă provocată de asaltul nonconformismului tinerilor asupra rigorismului religios și etic al vîrstnicilor. Zadok îi ascultă pe actorii sibieni așezați la masa din față, „recunoscînd” replicile după numele proprii, după cuvintele „internaționale”, după ritmul ansamblului, pe care-l știe atît de bine. Urmăm noi, comențatorii-invitați, Adrian Mihalache și cu mine, plus Sebastian-Vlad Popa, amfitrionul seriilor de spectacole-lectură de la ultimele ediții ale Festivalului de la Sibiu: sensuri, simbolisme, interpretări posibile în context israelian, cu implicații istorice, religioase, culturale, politice. La sfîrșit vorbește el, Zadok Zemach, tușat de cele auzite: piesa a avut succes în Israel, continuă să se joace, însă publicul de acolo percepe lucrurile drept cunoscute și textul n-a avut parte de o „hermenutică” atît de elaborată, de atentă. Un detaliu: întrucît numeroase școli



Lukasz Milosz Cywicki

Atingerea timpului 4



Lukasz Milosz Cywicki

Atingerea timpului 3

s-au arătat doritoare să-și aducă elevii la spectacol, teatrul care a montat **Fisurile...** a exercitat presiuni asupra autorului pînă cînd acesta a cedat și a acceptat să modifice finalul, încît fiul nonconformist al familiei să nu se mai sinucidă – gest prea „needucativ” și care le-ar putea da junilor... idei!

P.S. Dacă tot l-am pomenit pe Radu Petrescu în prima secvență din rubrică, dau aici și o mică erată la textul meu despre „tîrgovișteni” apărut în revista **Manuscriptum**, editată de Muzeul Național al Literaturii Române din București, în numărul 1-4/2009, despre a cărui lansare am scris recent aici, în **Tribuna** (în nr. 181/16-31 martie 2010). Dintr-o eroare a redacției **Manuscriptum** a apărut o primă versiune, după care trimisesem alta corectată. Pe lîngă mici rețușuri stilistice, intervenisem și cu o corectură de informație, după o discuție cu doamna Adela Petrescu. Din scrisorile pe care și le-au trimis în 1946 Costache Olăreanu și Mircea Horia Simionescu se înțelege că lui Radu Petrescu i-ar fi apărut atunci, în adolescență, o plachetă de versuri, ceea ce menționam și eu în textul meu. Pasajul respectiv, corectat, trebuie citit astfel:

„La un moment dat, un subiect al scrisorilor e iminenta apariție a unei plachete de versuri a lui Radu Petrescu, **Erasmus et Co**, pe lîngă revista lui Sașa Pană, **Orizont**, în ale cărei pagini e anunțată, de altfel. Conform doamnei Adela Petrescu (informații oferite, cu mare amabilitate, la solicitarea mea), între cei doi, Radu Petrescu și Sașa Pană, a intervenit o problemă și proiectul a fost stopat: la publicarea în **Orizont** a citorva texte ale tînarului poet, semnate cu pseudonimul Henri Donville, mai-vîrstnicul avangardist îl deconspiră în același număr de revistă, ceea ce-l supără pe Radu Petrescu și-l face să renunțe la plachetă. De la distanță, Costache crede că a și ieșit și exprimă dubii – altfel de o admirabilă luciditate – asupra oportunității” etc.

* În textul de pe placa din stînga intrării în blocul lui Mircea Nedelciu s-a strecurat o eroare: ca an al nașterii e trecut 1945, cînd Nedelciu a văzut – de fapt – pentru prima oară lumina zilei la jumătatea secolului, în 1950.

Avanpremieră Sibiu Jazz Festival 2010 Până la urmă, cine vine la Sibiu câștigă

Virgil Mihaiu

De-a lungul a patru decenii, Săptămâna Jazzistică primaverală de la Sibiu și-a afirmat statutul de cel mai solid brand românesc printre festivalurile de gen. O asemenea longevitate e dificil de întâlnit pe Glob și reprezintă o optimă carte de vizită pentru Sibiu și – prin extensie – pentru Transilvania, România, Europa Centrală și Uniunea Europeană. Începând din 1997, continuarea nobilei tradiții a evenimentului – ce fusese un bastion al culturii autentice încă din trista epocă totalitară – și-a asumat-o Fundația Pro Art Hermannstadt, prin coordonatorii săi H.K.J. Schmidt & Simona Maxim. Inevitabil, modul idiosincratic în care cuplul managerial își alcătuieste programările e susceptibil de a genera reacții polemice, dacă nu cumva de-a dreptul contestări. Dar, cum bine se știe, trăim într-o epocă a pluralității, iar cei ce se simt capabili să depășească modelul sibian sunt liberi s'o demonstreze... Din ce în ce mai versat în parcurgerea labirinturilor impresariale internaționale, HKJ Schmidt simte pulsul progresivei globalizări a acestei muzici (care excelase dintru început prin cosmopolitismul ei manifest). Ca atare, cei ce își vor face timp să se delecteze cu jazz în fermecătorul Sibiu al lunii Florar *anno* 2010, au șansa de „a lua pulsul” actualității muzical-improvizatorice cu varii origini etno-culturale. Iată – în linii mari – care sunt ofertele ediției 40 a Festivalului Internațional de Jazz de la Sibiu.

Duminică, 9 mai 2010, pe străzile vechiului burg va cânta o fanfară ambulată, menită să evoce începuturile jazzului din urmă cu un secol și mai bine (parada se va repeta pe parcursul întregii săptămâni, zilnic la orele prânzului). Seara, în Piața Mică va avea loc deschiderea oficială a festivalului. Primul recital aparține formației de sorginte israeliană *J.Viewz*. O miză îndrăzneță, întrucât acest „electronica project” lansat de Jonathan Dagan combină elemente heteroclite, adeseori în răspăr față de tradițiile jazzului *mainstream*: tehnologii avansate, turntables, programing, sampling, electronic drumbeats, dar și instrumentații, vocalisme și percuzii *live*. Nu am aflat deocamdată dacă la Sibiu va fi prezentă întreaga trupă cu care *J.Viewz* a efectuat de curând un turneu american, însă ea poate fi oricum considerată reprezentativă pentru noua generație de jazzmeni israelieni din domeniul *beyond jazz*. Îi amintesc aici doar pe vocalista Noa Lembersky, trompetistul Urijah, keyboardistii David Adda & Daniel Koren și pe eclatantul baterist Yoni Halevi (cunoscut deja din câteva precedente evoluții în România). Luni 10 mai vor concerta, tot în Piața Mică, formațiile *Funk Factory* (România) și *Indigo Band* (Serbia), iar la Teatrul Gong se va ține Concursul Sibiu Jazz Festival. Marți 11 mai, la același teatru, e programată tradiționala *Gală a formațiilor studențești de jazz*, una dintre puținele ocazii de afirmare oferite tinerelor talente din țara noastră în acest domeniu. Pe scena din Piața Mică va evolua apoi *Horia Brenciu Orchestra*. Miercuri 12 mai, la Teatrul Thalia, se vernisează expoziția de fotografii *Focus Jazz*; în aceeași seară va fi rândul formației locale *Guilty Lemon* (în Piața Mică), urmată – la sala Thalia – de unul dintre cele mai promițătoare grupuri ale jazzului actual de sorginte cubaneză:

Ramón Valle Trio. Aplaud inițiativa lui H.K.J. Schmidt de promovare a marii școli jazzistice din Cuba (la ediția de anul trecut fuseseră invitați alți doi „gri” – Arturo Sandoval și Omar Sosa). Născut în 1964, Valle a absolvit prestigioasa Escuela Nacional de Arte din Havana în orwellianul an 1984. Poate pe cale de consecință, el și-a forjat propria „utopie pianistică”, de o ubicuitate stilistică de-a dreptul epustufantă. Garantat, unul dintre momentele de vârf ale ediției 40 a festivalului sibian!

Pentru locațiile concertelor din intervalul 13-16 mai, vă invit să consultați programarea de pe internet. Joi, 13 mai 2010, aveți șansa unei (re)întâlniri cu o figură proeminentă a jazzului ungar – Béla Szakcsi Lakatos, despre a cărui evoluție la ediția 1984 a festivalului sibian, împreună cu formația budapestană *Saturnus*, mulți păstrează amintiri agreabile. De data asta, versatul pianist propune un proiect virat spre domeniul *world music*, sub titlatura *Szakcsi Gypsy Jazz*. În aceeași seară, publicul va avea șansa să compare trei talente vocale feminine: Monika Rostas (integrată în proiectului Lakatos); Geta Burlacu (după ce am văzut-o în recital la Chișinău, am concluzionat: împreună cu formația ei, demonstrează că resursele de talente ale Basarabiei sunt nesecate. Dacă pe discul de debut din 2006 cântăreața nu reușise a evita anumite excese narcisiste, în ultimii ani ea se pune în valoare tocmai prin autocontrol și un just echilibru între influențele asumate – cu predilecție, Maria Tănase – și creativitatea proprie); în fine, Beata Przybytek: născută în 1979, ea se prezintă drept revelația (dacă nu cumva chiar „noua divă”) a redevabilei școli poloneze de jazz – o voce tulburătoare, frapantă prin ambitus, dar mai ales prin textura ei „neagră”, cu trimiteri la rădăcinile blues și gospel ale jazzului.

Vineri, 14 mai 2010, vom avea parte de un grup româno-american, altul româno-austriac și unul pur transatlantic. Pianistul Lucian Ban e primul român cu o carieră consolidată în chiar patria jazzului. După mutarea sa la New York, odată cu schimbarea secolului, a colaborat cu jazzmeni americani de primă mărime. Pentru Sibiu 2010, Ban ne propune o reîntâlnire cu doi muzicieni pe care, în calitatea mea de membru al juriului *Down Beat Jazz Critics Poll*, continuu să-i votez consecvent printre cei mai importanți reprezentanți actuali ai instrumentelor respective: Sam Newsome la saxofon sopran și Alex Harding la saxofon bariton. Cvartetul trompetistului Manfred Weinberger și al bateristului Billy Bontas vine cu o promițătoare formulă, în care ambii colideri tind spre o conciliere a experiențelor acumulate în zone aparent disparate ale Terrei (Austria și India, România și Canada). Pentru cei fascinați de vedetele americane ale genului, prezența lui Kenny Garrett la Sibiu va reprezenta cu siguranță un punct de maximă atractivitate. Să nu uităm că acest virtuoz al saxofonului alto beneficiază de un imens credit, acumulat din fragedă tinerețe: cooptat în Duke Ellington Orchestra în anii 1970, apoi în Mel Lewis Orchestra și în nenumărate parteneriate – de la McCoy Tyner la Bobby Hutcherson, de la Pharoah Sanders la Ron Carter sau Elvin Jones –



Ramón Valle

cariera sa rămâne totuși perpetuu marcată de cei cinci ani petrecuți în „trupa electrică” a lui Miles Davis din anii 1980. Imbatibil atâ, dar și permanentă provocare pentru menținerea unor lauri priimiți foarte timpuriu.

Din vasta ofertă jazzistică a Danemarcei, organizatorii sibieni l-au preferat pe Benni Chawes, creatorul unui sistem propriu de imitare vocală a instrumentelor, menit să-i cucerească și să-i încante pe cei mai exigenți auditori. Pentru a-și atinge machiavelicele scopuri, acest „Bobby McFerrin danez” nu se sfiește să cultive proceduri muzicale dintre cele mai gratifiante, chiar dacă asta implică „mezalianțe” cu domeniul *pop*. Cvintetul Benni Chawes deschide gala de sâmbătă 15 mai, fiind urmat de o interesantă combinație româno-cubaneză purtând denumirea *Zum*. În aceeași seară va cânta și grupul saxofonistului Yuri Honing, nume consacrat al jazzului olandez, având la activ turnee în vreo 50 de țări și un album, intitulat *Seven*, în compania – demnă de invidiat – a fabuloșilor Paul Bley, Gary Peacock și Paul Motian.

Pentru gala de închidere – alte două atractive spectacole: formația *Curtainbust*, ce marchează întoarcerea în țara natală a talentatului Eddie Neumann („rebotizat” Eduard Jak Neumann, după stagiul de 7 ani în Marea Britanie). Mi s'a fixat în memorie timbrul abraziiv pe care îl imprima saxofonului tenor (în descendența unor Gato Barbieri sau Archie Shepp), pe când colabora cu formația pianistului Lucian Ban și cu grupul timișorean *Blazzaj*, la finele secolului trecut. De data asta, nativul din Tulcea va apărea în compania câtorva remarcabile speranțe ale scenei noastre actuale: vocalista Luiza Zan, bateristul Tavi Scurtu, contrabasistul Csaba Santa și ghitaristul Dan Alex Mitrofan. Un mare final promite *jbbg* (*jazz bigband graz*), orchestră-model apărută în siajul Facultății și Institutului de Jazz din metropola culturală secundă a Austriei. Sub conducerea saxofonistului Heinrich von Kalnein și a trompetistului Horst-Michael Schaffer, ansamblul etalează virtuți colective și individuale puse în serviciul unui concept fertil: sinteza dintre monumentală tradiție muzicală europeană și creativitatea spontană, inepuizabilă, a jazzului. Cei dornici să asiste la ambele reprezentații vor avea parte de emoții similare pasagerilor aterizați pe un aeroport, de unde avionul de legătură decolează peste numai o jumătate de oră (aceasta e diferența dintre cele două concerte, programate – primul în Piața Mică, al doilea în Teatrul Thalia). Dar, până la urmă, cu o vizită într-o urbe atât de frumoasă oricine iese în câștig.

Poker

Ioan-Pavel Azap

Despre Sergiu Nicolaescu cel de după 1989 am tot scris, așa că nu voi insista. Pe lângă proiectele ambițioase și unele chiar reușite (*Dacii*, *Mihai Viteazul*, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Osânda*), majoritatea filmelor sale predecembriste umpleau realmente un gol în producția autohtonă: divertismentul digerabil, de calitate medie, absolut necesar într-o cinematografie normală. *Cu mâinile curate* sau *Nemuritorii* de pildă sunt de revăzut și astăzi, nu atât pentru originalitate cât pentru capacitatea regizorului de a asimila tehnicile și ingredientele genului, fără a ajunge însă la un stil propriu, și de a le folosi profesionist. (Dar să nu uităm nici seria *Haiducilor*, *BD*-urile ori serialul cinematografic "Mărgelatu" lansat odată cu *Drumul oaselor*.) O nemăsurată ambiție l-a transformat în cel mai prolific regizor român al tuturor timpurilor, iar (probabil) o doză de bun simț și (posibil), în mod paradoxal, cenzura epocii au făcut dezirabilă majoritatea filmelor sale. După 1989, scăpat de orice fel de constrângeri, imensul orgoliu lipsit de acoperire artistică al *factotumului* Sergiu Nicolaescu l-a condus pe acesta spre eșecuri dintre cele mai penibile (vezi, sau mai bine nu!, *Point Zero*, *Triunghiul morții*, *15 sau Supraviețuitorul*).

Din nefericire nici *Poker* (România, 2010; sc. Adrian Lustig; r. Sergiu Nicolaescu; cu: Horațiu Mălăele, Vladimir Găitan, Valentin Teodosiu, Cătălina Grama alias Jojo, Vasile Muraru, Mircea Diaconu, Jean Constantin, Tudorel Filimon) nu se sustrage acestei liste a eșecurilor regizorului dâmbovițean. Filmul este, sau așa se dorește a fi, o adaptare cinematografică a piesei *Poker* de Adrian Lustig, jucată cu succes de câțiva ani pe scena Teatrului de Comedie din București. În asta rezidă de altfel și singura calitate a filmului, atâta câtă e: o oarecare coerență - n-am spus verosimilitate! - a acțiunii. Replicile au cât de cât noimă, deși umorul este de o calitate îndoielnică iar răsturnările de situație sunt forțate și cam oboșite; dar în fond este vorba de o piesă boulevardieră de minimă rezistență, cu aluzii străvezii la potențaii zilei și la cotidianul socio-politic caduc, destinată succesului de public imediat (cel puțin așa se "vede" după vizionarea filmului). De unde, probabil, și aspectul de teatru filmat al peliculei nicolaesciene; din păcate, filmat prost. Cât despre interpretare, să nu mai vorbim: tușe îngroșate, un joc scrâșnit, grobian, facil - de neimaginat la niște actori totuși de primă mână. Cel mai compromis este Mircea Diaconu, aflat la a doua mare "dudă" din cariera cinematografică după rolul din *Ticăloșii* lui Șerban Marinescu. Nu cabotin ci de-a dreptul pueril, vrând să parodieze nu se știe pe cine asemenea unui amator de la un cămin cultural de pe vremuri (și încă acolo mai puteai avea surprize!). Trist! Onorabil iese din afacere Vasile Muraru, care conturează pe cont propriu un personaj secundar cu personalitate, de un umor reținut. Plăcută în rol este Cătălina Grama - Jojo, în rolul prostituatelor moldovence (din Republica Moldova!) ajunsă amanta oficială a unui senator bucureștean, chiar dacă și ea șarjează uneori mai ales prin folosirea îngroșată a "limbii moldovinești". Jojo este de altfel și cea care dă savoare singurelor secvențe notabile ale filmului, respectiv cele în care apare goală, așa cum a făcut-o mama... natură; să sperăm că "sacrificiul" a avut acoperire în onorariul încasat.

Toate reproșurile anterioare se sparg, firește, în capul regizorului, acesta fiind până una alta șeful

"orchestrei" care realizează un film, recte autorul filmului. Atâta doar că Sergiu Nicolaescu nu (mai) este un autor. El nu face altceva decât să se admire pe sine în diferite ipostaze, mai bine zis să se joace de-a filmul, ca în copilărie când interpreta toate personajele (eu unul așa făceam) - ceea ce a încercat și mai târziu, odată ajuns în spatele camerei de filmat; cum și-a dat totuși seama că nu poate realiza această performanță, îi dirijează pe actori după chipul și asemănarea sa, adică pueril, fără nicio viziune, fără a ține cont de cele mai elementare principii artistice. Lipsa de umor și orgoliul scorburos își dau măsura deplină când, vrând să sugereze tensiunea Revoluției din '89, Nicolaescu se arată pe sine însuși la televizor vorbind mulțimilor asemeni unui voievod de butaforie. Văzute acum, secvențele respective, deși reale, sunt de un patetism și de un prost gust greu de suportat. Cred că atunci, în decembrie '89, s-a produs declicul care l-a făcut să clacheze pe Sergiu Nicolaescu și să regreseze în frumoasa vârstă a copilăriei: văzând că are drept figură un popor întreg care se holba la televizor, omul a început să se identifice pe bune cu comisarul Miclovan, cu comisarul Moldovan, cu - mai grav - Mircea cel Bătrân, Mihai Viteazul și alți eroi pe care i-a jucat sau dirijat în studio. Și de atunci o ține tot așa.

Dar despre ce este totuși vorba în *Poker*? Despre patru prieteni care încă din copilărie, anii '60 dacă nu mă înșel, joacă poker împreună, apoi cresc, ajung studenți, unii dintre ei turnători la Securitate, după care vine agitația din decembrie '89 și se căpătuiește care cum poate: unul senator, unul mafiot, unul (mai amărât) medic, altul aventurier internațional... După ani și ani pun de-o partidă de poker istorică în cinstea lui Marcel, plecatul în misiune peste hotare imediat după '89. Dar, asemeni lui Godot, amicul este așteptat în zadar. Spre deosebire de eroul lui Beckett, el lipsește "motivată": are de orchestrat o revoluție într-o republică ex-sovietică. Între timp, ceilalți trei își spală rufele murdare ei între ei și ajung în final la un fericit consens: toți trebuie să profite cât mai abitir de pe urma ticăloșitei lumi în care (se presu-

District 9

Lucian Maier

În urmă cu patru ani Peter Jackson plănuia să realizeze un lungmetraj inspirat din saga videogame *Halo*, creată de Bungie pentru consolele XBOX și adaptată ulterior și pentru PC. Apăruseră pe *youtube* teasere în care puteam vedea câteva minute din respectivul proiect. Jocul e un *First-Person-Shooter* în care o echipă de soldați pămînteni conduși de Master Chief trebuie să facă față luptătorilor Covenant, o alianță armată extraterestră. Filmul ar fi fost frust și direct, un *FPS* în care unghiul de vedere oscilează între prima persoană și persoana a treia, cu ținte electronice pe ecran, fără muzică, cu o scenografie postapocaliptică. Regizorul filmului ar fi fost Neill Blomkamp. Proiectul cinematografic *Halo* a intrat în stand-by doi ani mai târziu, iar Jackson și Blomkamp au început să lucreze la o altă istorie, un lungmetraj care să dezvolte ideile existente în *Alive in Joburg*, un filmuleț de șase minute. *Alive in Joburg* e un rezumat al lui *District 9* (iar *District 9* e o dezvoltare



pune că) trăim. Culmea e că, încăput pe alte mâini regizorale scenariul putea fi transformat într-o peliculă onorabilă. (Adrian Lustig a debutat în anii '80 cu câteva romane "ușoare" dar foarte agreabile, care dacă nu excelau stilistic aveau un umor de bună calitate - curat, "inteligibil" -, doldora de aluzii și trimiteri livrești: *Romanță cu stagiari* / 1982, *Legea timidității universale* / 1985, *Un loc pe roată* / 1986. După 1989 s-a afirmat ca dramaturg și om de afaceri de succes. A semnat scenariul filmului *Nunta mută* regizat de Horațiu Mălăele.) Din păcate, n-a fost să fie.

"Cred că subiectul e mai actual ca niciodată și reflectă întocmai realitatea - mai ales cea politică - a României de astăzi", declară undeva regizorul. Păi, frăție, e nașpa rău! Că în film nu-i niciun personaj (politic) pozitiv. Asta explică de ce nu și-a adjudecat Sergiu Nicolaescu un rol - dat fiind că el (el: Pascalopol!, el: Mircea cel Mare!, el: Prințul!) nu se putea identifica cu niciunul dintre protagoniști -, dar mă întreb, fără cinism: dacă toți politicienii români de azi sunt precum cei din film, domnia sa, politician activ fiind, ce "rol" a jucat/joacă pe "prima scenă a țării"...?

tare de tip *Halo* a lui *Alive in Joburg*). Datorită concentrării ideatice, scurtmetrajul reușește să fie coerent și emoționant în comparație cu filmul actual, care-i mai repede interesat de viteză și de spectacol decât de sentimente și de a avea o compoziție încheată.

Alive in Joburg are construcția unui reportaj de televiziune în care nu auzim întrebările reporterilor ci vedem direct răspunsurile interlocutorilor. Fie ei militari, fie simpli locuitori ai Johannesburg-ului, fie sociologi, cu toții vorbesc despre impactul (negativ al) sosirii unei populații extraterestre pe pământ, în căutare de refugiu. Extraterestrii seamănă cu Predator fără mască și echipament *stealth* din filmul cu Schwarzenegger. Rasismul și xenofobia (umană față de nou-veniți) ating cote alarmante în zonă, iar pămîntenii și extraterestri încep să se șicaneze din ce în ce mai violent. Extraterestri vor anumite drepturi pe care noi înșine le consideram

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Shutter Island (Shutter Island, SUA, 2010; sc. Laeta Kalogridis, după un roman de Dennis Lehane; r. Martin Scorsese; cu: Leonardo DiCaprio, Mark Ruffalo, Ben Kingsley, Max von Sydow) este un film ambițios - pe cât de ambițios, pe atât de riscant. Ne aflăm în primii ani de după cel de-al Doilea Război Mondial. Shutter Island este o "insulă misterioasă" unde guvernul american a amenajat un ospiciu pentru cei mai periculoși bolnavi psihic, criminali incurabili și victime ale unor experimente psihiatrice nu dintre cele mai ortodoxe. Cel puțin aceasta este convingerea detectivului Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio), care vine pe insulă să ancheteze dispariția misterioasă și practic imposibilă a unei paciente. Dar odată ajuns aici, se trezește el însuși claustrat, victimă a unui complot cu implicații la cel mai înalt nivel. Filmul, - semănând mai degrabă cu o pastişă bine lucrată și surprinzând prin jocul afectat, dar nu lipsit de virtuozitate, al actorilor, în special al lui DiCaprio -, o ține astfel mai bine de două ore până să se producă spectaculoasa răsturnare de situație așteptată zadarnic până atunci: Teddy nu este altceva decât un pacient care și-a construit un univers paralel, o lume subiectivă în care evoluează ca un erou pentru a fugi de o sinistă dramă familială în care a fost victimă și călău deopotrivă. Văzut astfel, - de la coadă la cap, retroactiv, retrospectiv -, Shutter Island dobândește noi valențe, tot ceea ce părea desuet în punerea în scenă ori afectare a interpretării dovedindu-se a fi o lecție de reală virtuozitate regizorală. Dar 138 de minute sunt totuși cam mult pentru un film construit asemeni unei epigrame, care-și dezvăluie sensul abia în/prin poanta finală. Dacă într-o carte o astfel de poveste se (poate) susține, pentru un film ar fi fost amabil, rezonabil, suportabil un mediu-metraj.

Tot în anii '50, ba chiar la "îmbucarea" lor cu anii '60, se petrece și acțiunea din **O lecție de viață** (*An Education*, Marea Britanie, 2009; sc. Nick Hornby, după o carte memorialistică de Lynn Barber; r. Lone Scherfig; cu: Carey Mulligan, Peter Sarsgaard, Alfred Molina, Emma Thompson). Jenny, o liceană, se îndrăgostește de David, un bărbat mai în vârstă decât ea cu două decenii. Tânăra i se oferă în ziua când împlinește 17 ani și este dispusă să renunțe la școală și să se căsătorească cu el. Cei doi ajung în faza de logodnici oficiali, când juna descoperă un adevăr defel îmbucurător: David este căsătorit! După șocul inițial, Jenny își încheie cu greu liceul și ajunge studentă la Oxford - exact ceea ce urăse cel mai mult cu câțiva, puțini, ani în urmă; iar peste câțiva (mai mulți) ani va scrie o carte inspirată din propria experiență adolescentină... Astfel povestit filmul poate părea, și chiar este, banal. Dar - câteodată e bine să existe un "dar" - aici intervine subtilitatea și talentul regizoarei Lone Scherfig: melodramatismul este suprîmat din start, candoarea eroinei este autentică, farmecul bărbatului este departe de cel al unui macho (David pare mai degrabă o victimă a propriei "infirmități": neputința de a se fixa asupra unei singure femei - Jenny nu este prima sa cucerire extra-conjugală!), morala este implicită; accentul este pus pe evoluția sentimentului - autentic și delicat - dintre cei doi, filtrat prin prejudecățile epocii, încât spectatorul mai că este convins că dacă n-ar fi survenit o întâmplare nefericită idila celor doi ar fi avut șansa unui happy-end. Dincolo de orice, *O lecție de viață* este un film frumos, plăcut, reconfortant - în ciuda atmosferei vag melancolice, a unei tristețe ce planează asupra personajelor încă înainte de aflarea deznodământului.



esențiale pentru rasa noastră, însă dau piept cu obtuzitatea umană. Prezentarea extraterestrilor în scurtmetraj nu are nimic tendențios, chiar par o populație oprimată, în suferință cumplită, o populație extrem de conștientă de situația precară în care trăiește (și de limitele de acțiune pe care le impune faptul că au aterizat într-o civilizație prea puțin elevată).

În lungmetraj extraterestrii nu mai sînt atît de *umani*, suferința lor nu prea mai are profunzime. Sînt o șleahtă de nenorociți disperați să pună mîna pe mîncare (de pisici), indiferent de preț. Cînd le vezi nava e clar că trebuie să fie o civilizație superioară celei pămîntene, însă e greu de citit acest lucru în comportamentul lor. Și e greu de crezut că organizarea lor socială ar fi una de tip oligarhic, în care cei care conduc dețin toate calitățile posibile la superlativ (adică și bună-creștere), iar restul sînt o plebe vulgară. Pînă la urmă gradul de elevație într-o societate e dat de comportamentul multîmilor, iar atitudinea gloatei de extraterestri nu poate explica avansul tehnologic și militar de care aceștia dau dovadă. Sau poate că se comportau ca niște troglodiți în mod voit, ca să mascheze planurile de refacere a navei care eșuase în spațiul aerian al Africii de Sud și ca să abată interesul oamenilor spre chestiuni mărunte.

Filmul scurt era inventiv și coerent cu sine în ceea ce privește realizarea. *District 9* nu stă în paradigma reportajului TV decît în primele minute (așa a făcut și Julian Schnabel în *Le scaphandre et le papillon*, după nici un sfert din film a renunțat la partea cea mai intrigantă a istoriei prezentate - trăirea acțiunii la persoana I). Apoi se dezlănțuie ca *first-person-shooter* (un FPS în care există și o cameră de filmat exterioră personajului care-i aflat în misiune, dincolo de cea specifică jocurilor video) cît vezi cu ochii. E greu să iei în serios filmul pentru că la început personajele ba se maimuțăresc, ba sînt decredibilizate. Apoi, după maimuțăreală, începe festinul ucigaș, care-i extrem de spectaculos dar suficient de copilăresc încît să nu însemne mai mult decît înseamnă o secvență dintr-un joc video de profil. Aflăm că Wikus van der Merwe e angajat al MNU (forțele care trebuie să asigure ordinea în lagărul extraterestrilor și, mai apoi, să asigure buna deplasare a acestora într-un alt campament, în afara Johannesburg-ului) ca urmare a faptului că s-a căsătorit cu cine trebuia. Și îl vedem cam slab de înger cînd trebuie să-i convingă pe *alieni* să semneze contractul de evacuare și de reșezare în noul spațiu amenajat de statul african. Iar secvențele în care îl vedem distribuind ordinele de evacuare vor iarăși să ne facă să zîmbim, căci *alienii* sînt neprietenoși, neastîmpărați și fac pozne. Nu am nimic împotriva umorului dacă e cu rost. Însă aci e forțat și pueril. Nu servește eliberării de sub tiparele eroului salvator (căci Wikus e personajul central al filmului), nu ironizează practica eroică din filmul american. Sînt doar glume de start, ca să ne obișnuim cu lumea filmului, că apoi, cînd încep episoadele de pac-pac, nu mai e vreme de nimic altceva (și chiar Wikus revine în prim-plan ca erou clasic).

District 9 experimentează cinematografic tipologia din jocurile FPS futuriste. Armele-s precum în *Halo*, bătăile-s precum în *Halo* sau în *Quake 3* și *4*, personajele la fel. Pe ecran mușchii lucrează mai mult decît capul. Ca să vă placă filmul mi-e teamă ca va trebui să imitați relația inteligență-mușchi așa cum e sugerată de *District 9*.

colaționări

Bibliotecile de gene

Alexandru Jurcan

De ce nu există pisici albastre? știți că frunzele nu au culoarea verde? Că noi percepem diferite emanațiile luminii? Că unii pești au culori în funcție de alimentație? Că violetul ne transmite energia maximă, în timp ce culoarea roșie ne oferă o energie minimă? Am aflat toate aceste curiozități la simpozionul de excepție organizat de conf. dr. Corina Cătană la Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară, Facultatea de Horticultură, Cluj-Napoca... Nu putem trece indolenți pe lângă reușitele bio-artei. Osmoza dintre natură și artă - acel *lyos* artistic tulburător, sacralizat și persuasiv - poartă chiar povara unei responsabilități aparte. Are omul vreun drept la imixtiunea subtil asumată? Să trecem frontierele impuse, să devenim prometeici, ori să stăm cuminiți în aura unui bigotism penibil? Să strivim sau nu „corola de minuni a lumii”?

Uneori ne incită necumînțenia creatoare a omului, ipostaza de demiurg covârșitor, însă devenim, deodată, neliniștiți în tăcerea acuzatoare a bibliotecilor de gene... Putem alege ce ne place? Putem clona? Va fi vreo culpă obsesivă, ca la eroul din *Solaris*? Oceanul gânditor ne restituie obsesiile, luptăm cu ele, cu umanitatea noastră mereu împlânzită și provocată. La Tarkovski, natura devine o ființă magnetică, fluidă, sacră. Un ceas conține perfecțiunea rotitelor, dar și scopul imediat (marcarea timpului). Natura e un alt fel de ceas, al cărui scop ne scapă și bănuim în spatele ei un ceasornicar... orb, cum aflăm din cărțile lui Richard Dawkins. Să preferăm grădinile sălbatice sau

pe cele franțuzești, aidoma unor covoare multicolore? În *Marele portret* de Buzzati, personajul vrea să-și reconstituie iubita acolo în laboratorul bizar, iar în filmul *Avatar* omul devastator e prezentat în culori sinistre. Natura primară, copacul vieții, lumea aceea arhaică, ascultând de legi milenare... în opoziție cu forța malefică a omului... Homo homini lupus? Așadar ce să facă omul? Să creeze noi soiuri, să adopte variabilitatea, să amelioreze neconvențional? Hemingway zicea că există câteva lucruri care nu pot fi învățate repede, iar timpul, adică unica noastră avuție, „trebuie risipit din plin ca plată pentru însușirea lor”. Dar ce facem, totuși, cu bibliotecile de gene? Asistăm la prezentările de la simpozion și încercăm să scriem un poem sintetizator. Până la urmă, am obținut acest hibrid:

...Încă te mai caut pe rafturile bibliotecilor de gene
concepută după iluziile mele flămânde/ de prietenul meu inginer genetic
te-am comandat nemuritoare, diafană, inteligentă, mirifică, tandră, concesivă...
după zile și nopți, după capricii și așteptări iată că fur la întâmplare câteva gene
...și tu, draga mea, apari în sfârșit,
un sfert femeie
un sfert plop
un sfert meduză
un sfert ciclop

1001 de filme și nopți

121. *Bătrânul și marea (IV)*

Marius Sopterean

Timp literar vs. timp filmic

În episodul trecut vorbeam de una dintre particularitățile importante ale scriiturii lui Ernest Hemingway: întâmplările narate sunt mai degrabă înfățișate decât descrise¹. Ele sunt narate ca și cum Hemingway ar fi fost acolo, la fața locului. Faptele sunt aduse la cunoștința cititorului mai degrabă sub forma unui reportaj. Întâmplarea, care i-a fost povestită în tinerețe undeva pe coastele Cubei, reînvie la momentul scrierii romanului ca și cum el, scriitorul, pleacă în căutarea ei, o găsește și o transmite mai departe scoțând-o din statutul de letopisete. Implicarea subiectivă în actul povestirii este totală, ca și cum Hemingway o transmite sub forma unui reportaj de ziar având caracterul de noutate, de știre care trebuie relatată la cald (să nu uităm că o bună parte din timpul în care s-a găsit la Madrid - anii 1937, 1938 - Hemingway a scris zeci de reportaje, pentru o publicație din America, despre Războiul Civil Spaniol).

Cu alte cuvinte acțiunea din roman - în cazul de față lupta dintre bătrânul pescar Santiago și teribilul pește-spadă - este relatată la timpul prezent, deja dramatizată², lectorului oferindu-i-se șansa de a o vedea oarecum în integralitatea ei. Acest fapt permite oricărui cineast să se apropie cu extrem de multă ușurință de acest tip de literatură - și asta pentru că structura vizuală a unui scenariu este mai apropiată de dramaturgie³. Dar și aici există un paradox dat de însuși limbajul cinematografic: „...opera filmică, deși lasă acțiunea să se desfășoare în fața noastră, ca în operele genului dramatic, ne dă posibilitatea, prin mijlocirea procedeelelor de decupaj (montaj) ca, totodată, să ne deplasăm în jurul ei, fără ca prin această formă epică a ceremonialului naratorial să se altereze deplină «obiectivitate» (din nou de natură dramatică) a înfățișării faptelor. Mișcarea în jurul faptelor (de natură epică) duce în film și la intensificarea ritmică, de origine dramatică, a aceluiași fapt⁴. Faptele fiind de natură epică iar forma de deplasare a spectatorului de cinema fiind de natură dramaturgic-filmică un mare aport în realizarea viitorului film îl va avea gândirea temporală a regizorului asupra conținutului scenariului literar. Este adevărat că dată fiind specificitatea limbajului filmic, privirea spectatorului este una totală, oarecum holografică - vedem din mai multe unghiuri date de unghiul de stație ale camerei de filmat⁵ - dar, din nou paradoxal, această privire este înșelătoare deoarece este în fapt gândirea vizuală a unui unic creator: regizorul filmului. În această specificitate a limbajului vizual, în acest continuum spațio-temporal pe care narațiunea filmică pretinde că le are⁶, putem înțelege mai bine - în încercarea noastră de a explica totala fidelitate a ecranizării realizată de scenaristul Peter Viertel - demersul profesorului Dumitru Carabă: „Îmbrățișând o dublă perspectivă, epică și dramatică asupra spațiului, opera filmică are posibilitatea să opereze în același mod și în privința duratei: cineastul «colectează» eșantioane de acte cuprinse într-un prezent perceptiv, pentru a crea o durată estetică predominant evocativă, asemănătoare celei din epică.⁷”

Să observăm, de exemplu, începutul romanului:

„Era un om bătrân, care pescuia singur într-o barcă pe ocean, în Gulf Stream, și trecuseră de acum optzeci și patru de zile de când nu prinsese nici un pește. În primele patruzeci de zile avusese un puști cu el. Dar după patruzeci de zile fără nici un pește prins părinții îi spuseră puștiului că bătrânul era de-acum în mod clar și irevocabil salao, adică forma cea mai rea de ghinion, iar puștiul se supusese deciziei lor și se mutase la o altă barcă, unde în prima săptămână s-au prins trei pești zdraveni.⁸”

Începutul filmului fixează încă din pregeneric imagini ale golului (în plan general, de undeva de sus, tocmai pentru a fixa o panoramă spectaculoasă asupra acestui ținut dincolo de care marea este suverană în nemărginirea ei), cadre ale unor marinari ce ajung într-un apus la mal. „Vocea” lui Hemingway devine în film o voce din off, a unui narator neutru, care amintește mai degrabă de genul documentar decât de cel ficțional (să nu uităm de colaborarea dintre Hemingway și Ivens la filmul documentar *Pământ spaniol!*). În fapt, de aici înainte textul romanului va fi rostit aproape în integralitatea lui, urmărind, punctând și comentând în detaliu fiecare acțiune prin care pescarul Santiago va trece.

Textul romanului continuă astfel:

„Puștiul se întrista când vedea că bătrânul vine în fiecare zi cu barca goală și cobora întotdeauna pe mal ca să-l ajute să care moșoarele cu sfoara de pescuit, fie cangea, harponul și vela înfășurată în jurul catargului.”

Acest text auzit din off se va întinde peste câteva secvențe (cadre-secvențe) care par a ilustra atât *ce se spune* în text cât și a încadra un spațiu temporal repetitiv - *acel vine în fiecare zi și întotdeauna* -, lucru care va scoate acțiunea din caracterul ei reportericesc și o va introduce într-o durată filmică foarte apropiată de cea a unei epopei. Marea văzută pe timp de seară - un apus roșu dizolvă conturul pescarilor care se întorc cu bărcile din larg -, surprinsă în planuri largi, lasă să se înțeleagă dimensiunea luptei care va începe curând. Chipul lui Santiago - obosit, resemnat dar cu un anumit senin în privire - ne lasă a vedea tocmai acel timp pierdut, acea criză acumulată în timp care a dus la *salao*, acel perpetuu ghinion. Bătrânul, înțelegem de pe chipul acestuia, nu a mai prins nimic de mult, de foarte mult timp. Astfel, între întinderea mării, pescarii care ajung la țarm - ei nu au ghinion ca Santiago! - și predictibilitatea destinală a bătrânului pescar se naște potențialul viitoarei aventuri odată cu plecarea acestuia din urmă pe mare într-o nouă încercare.

Surprinderea evenimentelor în liniaritatea lor, relatarea de la fața locului (prin narator) a faptelor, o anume simplitate a privirii aruncată asupra unui spațiu aparent paradisiac (care, însă, se va dovedi demonic!), chipul deja învins al bătrânului care pare să nu mai aștepte prea multe de la mare (ca și de la viață) - toate acestea ne introduc în lumea unei producții cinematografice fără precedent. Din nimic se va naște neprevăzutul, lucrul trecător se va topi în atemporalitate și eternitate iar liniștea doar aparentă va naște tumultul întâmplărilor viitoare⁹.

Note:

¹ Spune Ernest Hemingway: „Dacă în loc să descrii, înfățișezi cele văzute, poți face acest lucru cuprinzător și integru, bine și repede. Fie că o faci bine, fie că o faci rău, fapt este că atunci crezi. Ceea ce faci nu este descris ci înfățișat.” și completează: „Dacă scriitorul cunoaște bine lucrurile despre care scrie, el poate să treacă cu vederea multe din cele ce știe, și dacă scrie veridic, cititorul va simți ceea ce a simțit el cu aceeași putere de parcă i-ar fi spus-o scriitorul.” (Hemingway, Ernest, „Memorii”, *Secolul XX*, nr. 7, anul II, iulie 1962, p. 119).

² Implicarea subiectivă în relatarea acestui *reportaj*, desfacerea reportajului într-o durată întinsă - epică, romanescă - dă narațiunii o aură de epopee.

³ Așa cum afirmă Schiller: „Acțiunea dramatică se desfășoară în fața mea, în timp ce acțiunea epică pare a fi statică și eu sunt cel care mă deplasez în jurul ei. [...] Este de la sine înțeles că scriitorul epic trebuie să trateze subiectul la timpul trecut, iar dramaturgul la timpul prezent.” (cf. Carabă, Dumitru, *De la cuvânt la imagine - Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 199).

⁴ Carabă, Dumitru, *De la cuvânt la imagine - Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 199).

⁵ Într-un fragment de roman (poate fi un întreg capitol sau chiar frază literară, topite în conținutul unui scenariu) un regizor va desface continuitatea unei acțiuni - așa cum curge ea pe durata epică - și o va racorda la un întreg arsenal al limbajului filmic. Într-o secvență filmică importantă este nu numai ce se întâmplă dar mai ales cum se întâmplă. Astfel unghiurile de filmare, mărimea încadraturilor, mișcările de aparat etc. sunt acele mecanisme de dramaturgie filmică prin care regizorul valorifică întregul potențial epic.

⁶ Dar și aici trebuie făcută o clarificare.

Continuitatea este un vector esențial al narațiunii filmice. Ea nu este întreruptă de nimic în timpul *consumării narrative* de către un virtual spectator. Continuitatea nu are *odihnă*, nu are timpi goi, nu are întreruperi ale privirii. Elipsele temporale - care s-ar face totuși „vinovate” de un astfel de lucru, asigurând *cutgera* filmică - au prevăzute în structura lor compozițională norme-legi de compunere specifice limbajului filmic. Acestea sunt în deplină concordanță cu ceea ce se numește *concepția regizorală*.

⁷ Carabă, Dumitru, *De la cuvânt la imagine - Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 199

⁸ Hemingway, Ernest, *Bătrânul și marea*, Ed. Polirom, Iași, 2007, p. 5.

⁹ „Cine este autorul evenimentelor, afară poate de Dumnezeu? Evenimentele se întâmplă. Cum se întâmplă? Multe apar pe neprevăzute și sunt imposibil de prevăzut. Cineva face un lucru cu o intenție anume. Dar niciodată nu reiese care a fost intenția care a stat la baza acțiunii. Fiindcă nu putem separa intenția noastră de interacțiunea cu ceea ce se întâmplă în jurul nostru. Ceea ce facem de obicei nu e nimic deosebit. Dar întotdeauna apare o diferență între intenția, așteptările noastre și rezultat: o surpriză, un lucru neașteptat. Istoria se întemeiază pe caracterul de «surpriză» al evenimentelor.” (Bohringer, Hannes, *În căutarea simplității - o poetică*, Ed. Ideea & Print, Cluj-Napoca, 2001, p. 21)

sumar

info

Claudiu Groza Sărbătoarea Silvaniei și a Caietelor... sale 2

editorial

George Jigău Kaczynski și Europa. Ce urmează după moartea unui eurosceptic? 3

cărți în actualitate

Alex Goldiș Suprerealismul office 4
Constantin Cubleșan O frescă a deingoladei umane 5

comentarii

Octavian Soviany Pe o singură voce 6
Mihail Vakulovski Noua poezie basarabeană 7

cartea străină

Rodica Grigore Jeanette Winterson. Cu dragoste, despre literatură 8
Mihaela Mudure Cu și despre Herzog în românește 9

O carte în dezbatere

Ion Vlad Singurătatea lui Adrian Marino (2) 10
Ovidiu Pecican Guerilla solitară 11

incidențe

Ana-Maria Suci Reprezentări ale melancoliei 12

debut

Răzvan-Ionuț Pricop 14

poezia

Ștefan Manasia 15

emoticon

Șerban Foarță Jeu de mains 15

eseu

Șerban Axinte E. Lovinescu și voința de înnoire (II) 16

interviu

"Oamenii frustrați au o predispoziție să devină artiști" (I) de vorbă cu regizorul de film Robert Lakatos 17

studii culturale

Cristian Hainic Identități și politici transgender 19

focus

Ion Pop O istorie a Operei Române din Cluj 21

arte & investigații

Vasile Radu Artiștii în fața furtunii politice (II) 22

religie

theologia socialis

Radu Preda Religie și religiozitate 23

dezbatere & idei

Oana Pughineanu Avatar sau noua retoricizare a "a fi"-ului 24
Sergiu Gheorghina Europa noastră 26

excelsior

Jean Lévi Gândirea ca o coregrafie 27

flash meridian

Vișgil Stanciu
Roddy Doyle, ha, ha, ha! 28

știință și violoncel

Mircea Oprea Mări cu noi surprize (I) 29

sport & cultură

Demostene Șofron Un asasinat pentru neliniștea noastră 29

portrete ritmate

Radu Țuculescu Liviu și poemul său salvator... 30

zapp media

Adrian Țion Televiziuni prin satelit 30

structuri în mișcare

Ion Bogdan Lefter Triptic 31

muzica

Vișgil Mihai Până la urmă, cine vine la Sibiu câștigă 32

film

Ioan-Pavel Azap Poker 33
Lucian Maier District 9 33

forșpan

Ioan-Pavel Azap 34

colaționări

Alexandru Jurcan Bibliotecile de gene 34

1001 de filme și nopți

Marius Șoptorean 119. Bătrânul și marea (IV) 35

plastica

Ovidiu Petca Hașura timpului 36

plastica

Hașura timpului

Ovidiu Petca

Numele lui Lukasz Milosz Ciwicky nu este o necunoscută în mediul artistic clujean. Ca membru al juriului celei de-a treia ediții a *Bienalei Internaționale de Grafică Mică Cluj*, a avut posibilitatea de a se prezenta cu o expoziție personală la *Muzeul de Artă* din Cluj. Având la activ două premii clujene, invitația la această expoziție era justificată. Era vorba de un tânăr și valoros grafician în curs de afirmare, Clujul fiind un prim reper în cariera sa artistică.

În scurta istorie a bienalei clujene rămâne emblematică grandioasa expoziție din 2001, care ocupa o întregă aripă a muzeului.

A fost o plăcere deosebită pentru mine să scriu despre ciclul de linogravuri uriașe *Zilele* și despre problematica complexă a abordării simetriei, sau a transpunerii fotografiei prin mijloace specifice gravurii în linoleu. Acest text a trezit interesul graficianului, fiind inclus în catalogul *Negru pe alb*, realizat cu ocazia unui șir de expoziții în 2002-2003 în Slovacia, respectiv Polonia.

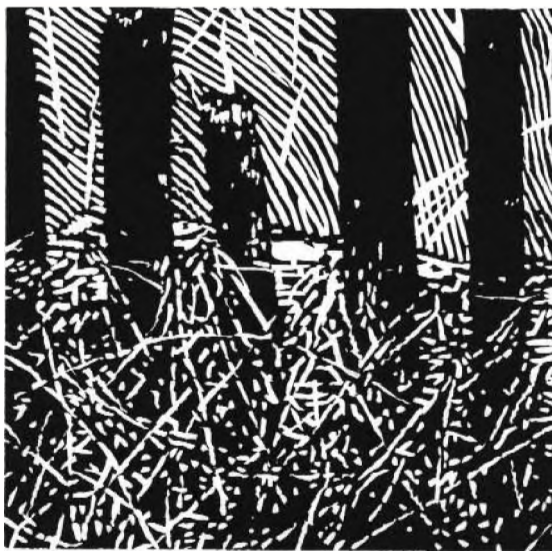
Lukasz este descendentul unei familii de artiști, tatăl său, Janusz Jerzy Ciwicky fiind unul dintre graficienii recunoscuți ai Poloniei. Mediul artistic familial cât și climatul cultural local al orașului de baștină, Przemysl, cu a sa selecție bienală regională, au avut o influență definitorie asupra adolescentului Lukasz. Anii studenției la *Academia de Artă din Varșovia* s-au derulat sub atenta supraveghere a celebrului xilograf și profesor Zbigniew Lutowski, care alături de xilogra-



Lukasz Milosz Ciwicky

atorului în opoziție cu trecerea timpului. Ciclul recent continuă această problematică incluzând noi elemente precum glisaje de siluete umane impersonale, prefigurând ciclul următor: *Persoana timpului*. Cu toate că lucrările sunt de mici dimensiuni (reproducerea sunt sensibil mărite, adaptate coloanelor revistei), elementele de hașură sunt directe, largi cam de dimensiunea celor folosite la grafica mare, autorul evitând utilizarea dățiței mici, adaptate formatului. Acest procedeu pune un accent mai mare pe surprinderea mesajului ceea ce nu afectează deloc fantezia hașurului, ba mai mult, ne îndeamnă la a savura de la distanță mică varietatea impresionantă de incizii. Lucrările mari ne obligau la distanțare pentru a citi compoziția, hașura asigurând o mare varietate de tonuri între alb și negru. Abia la a doua lectură, apropierea de operă ne dezvăluia virtuozitatea tehnică.

Aceste lucrări vor fi expuse în noiembrie la Muzeul de Artă în cadrul expoziției *Tribuna Graphic*, o expoziție cu treizeci de graficieni invitați din lumea întreagă. Scopul acestei inițiative a revistei *Tribuna*, în colaborare cu fundația culturală *Bienala Internațională de Grafică Cluj*, care se dorește a fi o manifestare anuală, este de a menține viu spiritul bienalei clujene și a înlesni contactul clujenilor cu cele mai noi realizări în domeniul graficii de multiplicare, cât și prezența unor artiști de marcă pe simezele clujene. La această primă ediție vor participa nume cunoscute, multe din ele beneficiind de prezentări ample în paginile acestei reviste.



Lukasz Milosz Cywicky Atingerea timpului 10

vori ca Ryzsard Otreba sau Slawomir Grabowsky au adus faimă graficii poloneze.

Ciclul *Umbrele timpului*, materialul ilustrativ al *Tribunei*, face parte din preocupările mai recente, fiind realizat în 2006, continuând ciclul *Atingerea timpului*, care a făcut parte din expoziția clujeană din 2001. Ciclul mai vechi își propunea studiul amprentei digitale ca expresie a unicității individului, o marcă personală a cre-

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

