

# TRIBUNA

195



Județul Cluj

3 lei

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



## Colții de lapte ai Uniunii Europene

George Jiglău

Excelsior  
**Interviu cu  
Tzvetan  
Todorov**

Oleg Garaz  
**Toamna Muzicală  
Clujeană**

Supliment Tribuna  
**Claviaturi**

Ilustrația numărului: Renate Christin (Germania) din ciclul *Fluviul Vieții - Dunărea*



## 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



## agenda

# Campionatul de toamnă

Ștefan Manasia

August și septembrie transformă Clujul într-un oraș pustiu, vizitat numai de puțini turiști aflați în tranzit și de norișorii de praf emiși de șantiere-n anii boom-ului imobiliar. Cinematografele din centru anunță un singur spectacol pe zi, teatrele sînt între stagioni, expozițiile au loc rar. Fără traficul greu din Hașdeu (rîma nu-i chiar așa inocentă), fără aglomerația/ efervescența studentescă, orașul e - lunile astea - la fel de anost ca așezările muzeificate din Vestul Sălbatic.

Poate de aceea începutul lui octombrie - coincidînd cu revenirea studenților din vacanță - aduce energia aceea naturală, care animă cinema-uri și cafenele culturale, simpozioane și teatre, tot ce numim (mai serios sau mai sceptic) *viață artistică* clujeană. Instituțiile pun la punct ultimele detalii, inițiază evenimente, deschid stagioni și, pentru toate astea, există - se pare - un public care sfidează angoasele crizei economice.

Se desfășoară, deja (între 8-17 octombrie), un festival al filmului de comedie, sub titulatura *Comedy Cluj*: propunînd zeci și zeci de filme, riscă să metamorfozeze consumatorul local, fidelizat oricum de edițiile TIFF, într-un fel de gurmand avangardist al cineaștilor români. Pe urmă, stă să înceapă ediția a treia a Festivalului *Temps d'images*, ce reunește, în perioada 11-20 octombrie, evenimente din zona teatru-dans-video: festivalul va aduce publicului clujean 5 spectacole de dans contemporan, 4 performanțe-uri, un atelier de cercetare artistică la care participă regizori și artiști vizuali, un spectacol de teatru, expoziții de artă video, proiecții de filme experimentale, scurt-metraje premiate și o dezbatere. Curioșii sau participanții la edițiile precedente pot afla mai multe frecventînd, ca și pînă acum, spațiile alternative Fabrica de Pensule sau Casa Tranzit.

Ajunse deja la ediția a patra, în 8-9 octombrie s-au desfășurat la Cluj *Zilele prozei*, patronate de filiala locală a Uniunii Scriitorilor din România și de Catedra de literatură română, teoria literaturii și etnologie a Facultății de Litere a UBB. Evenimentul a translatat punctul de interes dinspre tradiționala "consfătuire" a specialiștilor către întîlnirea publicului cu textul contemporan, cu romanul recent apărut. Au fost lansate cu această ocazie următoarele romane, în prezența autorilor: *Provizorat* de Gabriela Adameșteanu, *Un om din est* de Ioan Groșan, *Cadență pentru marș erotic* de Mariana Gorceyca, *Pudră* de Dora Pavel, *Angelus* de Ruxandra Cesereanu, precum și *Antologia prozei scurte transilvane actuale* gîndite de Ovidiu Pecican.

Nu pot termina această coborîre - semi-subiectivă - pe firul diacronic al evenimentelor cultural-autumnale de la Cluj, fără a aminti etapa I, ediția a treia a *Clubului de Lectură "Nepotu' lui Thoreau"*. Fenomen underground



patronat de cafeneaua *Insomnia* și de revista *Tribuna*, *Nepotu'și* dorește să rămînă, și în sezonul 2010-2011, cel mai autentic spațiu de manifestare a noilor tendințe literare și, totodată, clubul deschis polemicilor, experimentelor și interzis cardiacilor. În decorul eclectic imaginat de artistul vizual Gyula Lorincz, a citit poezie Cosmina Moroșan (n. 1989, studentă în anul 2 la Literele clujene), autoare deja a unui volum, *agesexlocation pls*, lansat în 2006 la editura Vinea. Noile poeme ale Cosminei confirmă talentul probat în volumul de debut, începînd - pe de altă parte - să contureze o artă poetică sofisticată și totodată limpede, construită din enunțuri scurte și puternice, din decupaje șocante și suprapuneri de planuri, din imagini curate și totodată forfotind ca o luxuriantă lume 3D. Așa cum, după decenii de *trădare*, redeschizi un roman de Philip K. Dick, nostalgic și sugrumat de emoție, Cosmina Moroșan pare a încerca în versurile de față o (pentru mulți) neverosimilă *nostalgie cyber*. Au fost prezenți la strigarea catalogului thoreaurist: Andrei Doboș, François Bredă, Valentin Derevlean, Adi Dohotaru, Walter Ghidibaca, Alex Goldiș, Mihai Goțiu, Ștefan Manasia, Raluca Mărginaș, Mihai Mateiu, frații Rareș & Vlad Moldovan, Stelian Müller, Diana Olah, Bogdan Resnic, János Szántai și mulți alții.



## editorial

**To facebook or not to facebook?****Oana Pughineanu**

**F**acebook, mai înainte de toate e un produs comic, în special datorită reacțiilor prin care apocalipticii integrați și integrații apocaliptici se raportează la el. Una dintre cele mai comice reacții vis-à-vis de facebook e cea care ne avertizează că ne pierdem „intimitatea”. Din perspectiva acestor apocaliptici integrați, facebook a reușit într-un scurt timp să dezaxeze omul în mod nemaivăzut până acum. Facebook-ul a făcut în 2-3 ani ce n-au făcut toate nihilismele în ultimii 200. Pe de altă parte se pune problema „securității”. Vreau numai să dau un exemplu care să demonstreze din nou că nici insecuritatea nu e o „invenție” facebook, atâta doar că ea crește în funcție de stupiditatea utilizatorilor rețelei. Exemplul e următorul: când am plecat pentru 2 ani cu o bursă la Roma am început cam la 2-3 zile de la intrarea în Italia să primesc în jur de 40-50 de mesaje de la diferite bănci și poște italiene al căror prag nu l-am călcat niciodată. După reîntoarcerea în țară, în mod misterios, numărul acestor mesaje a scăzut. Practic au mai rămas vreo 3-4 bănci care încă nu s-au prins că nu mai sunt un potențial „gentile cliente”. Menționez că la plecarea din România nu eram utilizator facebook și nici măcar nu mi-am cumpărat un telefon celular în Italia. Doar în al doilea an al șederii mele acolo am intrat în rețea, inclusiv în cea mobilă. Dar, în mod evident „rețeaua” știa nu numai că sunt în Italia, ci și că voi sta îndeajuns de mult încât eventual să mă folosesc de anumite servicii gen bănci și poștă. De unde deduc asta? Simplu. Niciuna dintre rudele sau prietenii care m-au vizitat pentru câteva zile nu au primit astfel de mesaje. În mod evident „rețelei” nu-i convine să se consume în van pentru 4 milioane de turiști care stau câteva zile în vizită.

În fine, continuând lista declarațiilor comice despre facebook în top se află inclusiv milionarul de 26 de ani care a creat facebook, mai mult din „greșeală” decât din geniu. De la absolventul care a inventat o joacă „computeristică” de cămin studentesc, mai nou Zuckerberg pozează într-un fel de „salvator” al lumii, utilizând un limbaj de politician stângaci cu vise mesianice: „The mission of the company is to make the world more open and more connected” / „Misiunea companiei este să transforme lumea într-un loc mai deschis și mai conectat”. Nu mai are rost să comentăm astfel de ambalări „morale” ale produselor. De la președinți la oameni de cultură, ele funcționează de minune la vânzare. Ca orice alt utilizator al pieței nici Zuckerberg nu-și permite să spună simplu: „eu mă ocup cu făcutul de bani și basta”. Revista *Time* a dedicat în luna mai a acestui an un număr tematic fenomenului facebook. Prima pagină sună promițător: „Facebook... and how it's redefining privacy. With nearly 500 million users, Facebook is connecting us in new (and scary) ways”. Textul pe care cititorul îl descoperă sub acest titlu bombastic nu „luminează” pe nimeni. În afară de faptul că autorul e un utilizator al rețelei confuz care a auzit și el ca mai toți că s-ar putea să facă parte dintr-un experiment „înfricoșător”, dar fără să definească exact ce s-ar înțelege prin asta, cititorul mai află - mare noutate! - că cineva, „în spatele afacerii”, face bani! Adică vă puteți închipui așa ceva? Dumneavoastră când intrați în rețea și vă postați pozele cu copii sau câinii sau yahturile pe care le aveți în posesie, de fapt, îmbogățiți pe cineva! Incredibil! Asta-i mai ceva ca geniul rău al lui Descartes. Desigur, unui occidental alb îi e absolut imposibil să dea un

exemplu de activitate pe care el o face fără ca cineva, altcineva decât el, să câștige bani din asta. Dacă ar fi să fac o scurtă genealogie, probabil că acum 100 de ani când străbunica făcea covoare la război, nimeni în afară de zestrea fetei nu avea de câștigat, dar deja bunica mutată la oraș când făcea goblene cumpăra ața și „modelul”. Cred că opera lui Piero Manzoni „Rahat de artist 100% pur”... care s-a și vândut... ne lămurește îndeajuns asupra problemei cu „cineva care face bani”. „Money makes the world go round” și datorită faptului că marea majoritate dintre noi nu ne-am născut artiști, și, prin urmare când tragem apa plătim pentru asta. Când mi-am exprimat într-o discuție punctul acesta de vedere, mi s-a spus că e înfricoșătoare „tendința asta a voastră, a tinerilor de a accepta sistemul așa cum este, pentru că rămâne deschisă problema felului corectitudinii în care se obțin câștigurile”. Sincer, și eu cred că „tendința asta a noastră, a tinerilor, e înfricoșătoare”, dar cred că discuția despre „corectitudine” s-a cam încheiat din momentul în care „profitul” (și poate chiar mai inocentul „surplus”) și-a făcut apariția pe scena istoriei. De la hoardele de cruciați în numele Domnului la hoardele de brokeri de pe Wall Street nicio lege divină sau contractuală nu a împiedicat specia umană să urmărească „profitul”. Înainte de a urmări „corect” obținerea de profit, problematică e însăși urmărirea profitului, mai ales în condițiile în care nu toți o fac, ci sunt unii care ar urmări doar obținerea unui „traid decent”. Dar lanțul slăbiciunilor se întinde chiar și așa la infinit, căci pentru ceea ce unii numesc „traid decent” există aproximativ 1 miliard de muritori de foame care văd respectivul „traid” ca pe un „profit”. Piața le fel ca orice altceva în lumea occidentalului alb se supune unor scheme mentale deja milenare. Surplusul a fost mereu vital în cultura noastră. Dumnezeu sau lumea ideilor, tot șirul metafizicilor mai mult sau mai puțin afectate de un spirit găunos scolastic au proclamat „ceva în plus” față de această lume. Și chiar dacă aceste sisteme s-ar îndepărta într-atât de mult de noi încât să nici nu ne mai amintim cuvintele „Dumnezeu” sau „metafizică” tot va rămâne surplusul de excitație. Piața la fel ca Dumnezeu creștin al minunilor (de altă factură decât mistic) nu face decât să administreze surplusurile (inclusiv cele de excitație) care ar surveni dintr-un „exterior”. În acest sens nu e deloc surprinzător că în momentul în care se vorbește de „redefinirea privacy” nu se are în vedere (nici articolul din *Time* nu o face) un concept intimist al intimității. Definirea se face strict din perspectiva unei concepții „polițienești”, în termeni de „supraveghere” și de „vizibilitate”, adică din nou din perspectiva unor „mâini invizibile” exterioare și excedând puterea noastră de comprehensiune asemeni mai vechiului bun Dumnezeu mort. Nu e vorba că facebook-ul nu ar fi un teritoriu al pericolelor (efectele de real ale rețelei sunt deplorabile: violatori care își găsesc victime, hit-man-i columbieni care publică liste negre și execută persoane în funcție de aceste liste). Din perspectiva comentariilor hilare asupra redefinirii intimității, facebook-ul nu face decât să reitereze aceleași metehne conspiraționiste prin care lumea se explică și funcționează printr-un surplus miraculos exterior. Cred însă că pe lângă „mâinile invizibile” economice sau de alt fel, facebook-ul aduce cu sine un nou mod de „administrare” a excitațiilor la care ziarul sau televiziunea nici măcar nu visau. Ceea ce-

i reușește facebook-ului mai bine decât tuturor alte forme de mass-media e distrugerea a ceea ce filosofii numeau „sinteza temporală” sau, mai pompos „omul ca proiect” care nu poate funcționa în afara unei minime linearități temporale. Analiza pe care Eco o face asupra personajului Superman care funcționează „numai dacă cititorul pierde controlul raporturilor temporale și renunță să raționeze pe baza lor, lăsându-se astfel în voia cursului incontrollabil al întâmplărilor care-i sunt supuse și menținându-se în iluzia unui prezent continuu” se potrivește de minune în acest caz. Atâta doar că Superman își încheia povestea în două ore, în timp ce utilizatorul de facebook nu are nevoie de nicio programare a intrărilor și ieșirilor lui din rețea. Rețeaua spre deosebire de cinema, ziar sau TV nu are orar, obținând astfel întâietatea pe lista tehnologiilor care provoacă dependență și urmăresc alterarea curgerii timpului. Facebook-ul este curgerea (heraclitiană?) despoșată de obligația devenirii. Evenimentele, adică *pop-up*-urile de pe ecran nu se acumulează undeva (în ceva de genul unei conștiințe), ci pur și simplu *dispar* (dispar pentru capacitatea individuală de a procesa un număr limitat de informații fiind păstrate în eternitatea și infinitatea virtuală a rețelei). Locul din mijlocul paginii de facebook unde ai ocazia să îți folosești prietenii pe post de motoare de căutare, adică locul în care apar și dispar postările se numește *Acasă*, *Profilul* fiind destinat exclusiv propriilor apariții și dispariții. Facebook-ul nu face decât să administreze excitațiile astfel încât alterarea timpului să se producă aproape instantaneu. Un dependent de facebook, la fel ca unul de substanțe stupefiante nu are răbdare să treacă prin lungile antrenări intelectuale care ar duce la alterarea timpului, la ieșirea din el. Utilizatorul rețelei de socializare nu vrea să fie un Dalai Lama specialist în tehnica meditației, nu vrea să fie nici vreo Sfânta Teresa d'Avila și nici măcar vreun filosof care gândește timpul pentru a ieși din el. El se tratează de „căderea în cotidian” prin mii de alte punctuale „căderi în cotidian”. Ceea ce rețeaua de socializare face este să accelereze un proces deja existent: disocierea trecutului de prezent și a prezentului de viitor. Dar asta cred că este o caracteristică a societății din momentul în care se bazează pe măsurare și pe informație. Husserl și Heidegger au făcut îndeajuns de mult critica acestui fenomen. Și oricum, dacă stăm să ne gândim bine, cine a profitat de-a lungul istoriei de celebra cunoaștere sau construcție de sine? De la greci încoace aceasta a fost apanajul câtorva care „se retrăgeau din lume” și se supuneau unei drastice asceze. Asceza mai înainte de orice înseamnă supunerea la o ordine. Carențele în această construcție și cunoaștere de sine au început să se arate în momentul în care omenirea a început să fie fascinată de „coerență”. Thomas Nagel e unul dintre comentatorii care dezvăluie bine sistemele găunoase ale coerenței (spre exemplu în sistemul juridic în care legile nu trebuie să se contrazică unele pe altele, făcând referire una la alta și nu la cei care cad sub incidența lor). Avangardele și acuzațiile de ipocrizie la adresa burghezului dădeau seama de un conflict între „ordine” și „coerență”. Burghezul e cel care se supune coerenței pieței, dar în același timp aplică în familie ordinea și morala creștină. Că felul mai vechi de concepere a omului ca proiect, adică ca și sinteză temporală scârțâie demult o demonstrează și noile tehnici NLP și de psihologie cognitivă care au înlocuit psihanaliza.

Nu mai e vorba de a reconstrui o linie temporală, ci de a reprograma niște circuite cerebrale.

După cum am observat și cu altă ocazie tehnicele au tendința de a înlocui conștiința ca factor

(continuare în pagina 19)



## cărți în actualitate

## Da, cuvintele au suflet

Dumitru Ichim

Știm despre Aurel Sasu că este doctor în filologie, deși niciodată nu și-a zornăit patalama-ua întru cosmetizarea numelui. Știm despre Aurel Sasu că este dascăl de universitate, fără tihnire lucrător cu acul și vătalele la realizarea nenumăratelor stromate lingvistice și știm că trăiește din albinăritul cuvântului sub zodia majusculei. Toate aceste "știm"-uri, când le punem unul lângă altul, observăm cu mirare că nu sunt decât niște sărmene etichete. Și cu toate acestea, polisul ca reguli de comportare ne cere imperios la poartă respectarea etichetelor. Imaginați-vă că ați trecut de această poartă și ați ajuns la curte. Nu numai din curtuazie, dar în polis ești obligat să te porți conform etichetelor, să ai... "etichetă"! Ori eticheta se leagă de sac sau o găsim lipită pe borcane la prăvălie, sau pe rafturile din chiler, și rău ne-am mai croit drumul de la răscrucea cantitativului și calitativului! Ni s-a obrintit sufletul de cugetarea materialistă. Că una este materia dulce etichetată ca "dulceață de cireșe" și alta este povestea cireșelor adevărate, care încep cu miezonopticele cerurilor înstelate și liturgiile floriilor albe. Prima este materie moartă, a doua e "înființare" cosmică. La fel și la om. Una sunt "știm"-urile ce credem că le avem despre el și cu totul alta "ființa" lui. Încalte, bietul Socrate, când a întrezărit miriadele de ceruri ousianice ale Ființei și lumea "înființării" ei, se zice că năucit ar fi exclamat doar: "Știm că nu știm nimic!".

Există, totuși, un alt Aurel Sasu, despre care niciun critic literar nu a vorbit vreodată. Și e normal. Criticul literar, ca și cel artistic, face știință: măsoară, compară, cântărește, taie, analizează etc., după toate regulile științifice ale autopsiei. Cum nu fac parte din acea stirpe post-apocaliptică (după '89, postim atât de mult că fiecărui substantiv i s-a prescris câte un "post") mie îmi este permis să "bat" câmpii. Și nu numai că am bătut câmpii, dar i-am și răzbătut, până când din paginile grânelor a explodat în ciripit semnul de carte - o ciocărlie - arătându-mi că există și altfel de drum - cel al aripilor spre nuntirea timpului de sus. În felul acesta, când am primit cartea lui Aurel Sasu, *Despre noi și despre alții*, nu m-am poticnit deloc să-i justific apariția într-o colecție cu simbolicul titlu de "știință și religie". Vedeți dumneavoastră, adevărata știință și adevărata religie zic unii că se bat cap în cap, gândindu-se la fabula cu cei doi țapi de pe punte. Ori, de aici - toată dihononia și vrajba. Amândouă sunt diferite fluturări ale aceluiași zbor. Esența spre care tind amândouă este înariparea interioară a omului, iar nu copita sau coarnele animalului. Darwin m-ar pupa dacă i-aș destăinui cel mai puternic argument în favoarea evoluției pe care-l aflăm în Sfânta Scriptură. La un moment dat, Dumnezeu, sub forma îngerului, se revelează lui Moise printr-un rug aprins și-i poruncește să se descalțe pentru că locul pe care stă e sacru. Mulți se pot întreba ce legătură sau, mai bine zis, ce nelegătură poate fi între încălțăminte și sacru. Sf. Părinți găsesc explicația în faptul că încălțămintele sunt făcute din piele de animal. Relația omului cu sacral trebuie să fie directă și nu întreruptă de animalic. Omul lui Darwin, ca și cel al teologiei, devine om în momentul în care se descalță de copite și își descoperă capul de coarne în fața revelației care are loc abia după străbaterea întregii "evoluții".

Coborând de pe Muntele Horeb la oile noastre, închidem staulul parantezei. Cum puțini au bănuțit, semnul heraldic îndrăgît de Aurel Sasu este melcul. În primul rând, clasicul simbol al melcului este cel al Învierii. În al doilea rând, "descoperirea" acestuia se face cu o delicatețe de adevărat ritual liturgic. În această ipostază, porțile intime ale "celuilalt" Aurel Sasu nu se deschid oricând și oricui. L-am surprins astfel uneori sub umbrele peniței, alteori ale aripei, dar mai ales în această carte de dialogică drumeție cu Valeriu Anania. "Spune-mi cu cine te-nsoțești", cum zice proverbul românesc, duce spre tărâmul de taină al lui "cine ești". Spre esența lucrurilor și mai ales spre vatra interiorului "a fi" nu se poate ajunge monologic, ci numai prin luminișurile lui dialogos, care sunt declinate de unul către celălalt. Numai în felul acesta unul află "cine este", când fiecare se "descoperă", adică "își scoate coperișul" ca deschidere spre și a cerului, ca "adânc pe adânc". Spre această "însoțire" este purcederea unuia către celălalt pe care Arghezi o vedea ca o împărechere de gânduri. Unul urcă, dar și celălalt care așteaptă urcă, pentru că acel care con-duce nu se poate "duce" de unul singur. Preludiul cărții e numit de Aurel Sasu "textul de sub agrafă". Nu e nici "cuvânt înainte", pentru că acțiunea are loc în cuvânt, nici "prefață", pentru că înaintea "feței" e un orizont comun pentru cei doi, iar răscruce nu sunt nici "argument" cioplît în piatră, pentru că "textul de sub agrafă" are flexibilitatea străvezimilor de undă, care pot fi, după descrierea lor, prinse sau nu sub agrafă.

Aurel Sasu vrea să afle de la Valeriu Anania "cum poți atinge pragul deznădejdiei la gândul suferinței celuilalt", dar mai ales "cum se limpezesc pădurile în amurgul cuvintelor de altădată." Întrebarea ultimă a "limpezirii pădurilor prin amurgul cuvintelor de altădată" ne duce la înflorirea aronică a toiagului de sens, "cum poate noblețea de a fi singur să nască veșnicia."

Unde vreau să mă opresc în căutarea acestui "celălalt" Aurel Sasu nu este derularea bergsoniană a bio-biografiei lui Valeriu Anania, făcută ca gen literar mulțumitor de profesional, ci ceea ce scapă pe lângă vorbă. Un poet ne învață să citim pe sub rânduri, dar aici e vorba de citirea printre rânduri și printre cuvinte, ca într-o nuvelă de Eliade. Nu cumva printre cuvinte se ascunde golul, ne-ființa, neantul? Printre obiecte, da. Mai ales pentru individul care tomaitic "vede" numai prin pipăire. Dar nu printre cuvinte. Ceea ce ni se pare ne-ființă sunt de fapt drumurile "pustiei", unde omul se retrage spre a descoperi Muntele. 40 de ani evreii au rătăcit prin pustie, printre cuvinte, până când li s-a descoperit taina drumului spre Cuvânt. Oare acele cuvinte scrise cu foc nu aveau literele lor în forma desfrunzită a copacilor edenici? Nu erau acei arbori (pomul cunoașterii, pomul vieții) slove ale Ne-Slovenitului? Nu trebuia oare ca "pădurile lor să se limpezească"? Și când aceasta? Când "amurgul cuvintelor de altădată" se încheia profetic la tragerea de dveră spre celălalt Munte. Și iarăși începe Pustia. Carantania. Apoi un Munte nou. Cartea îl numește "cel cu umbra deasă". Acum de pe el nu mai vorbesc literele ca formă de copaci, ci însuși Cuvântul. Cel care a luat forma Omului. În carne și oase (*kai Logos sarx egeneto*).

Evident, ceea ce "dialoghează" Aurel Sasu în

"foișorul" sinelui cu Valeria Anania nu e ceva poetic, cabalistic, alegoric. Rând pe rând, cei doi povestesc despre istoria aceluiași om - Valeriu Anania ca seminarist, monah, poet, student la medicină, leader de revoluție, scriitor, pușcăriaș, ctitor de cărți și prisăcar al Cărții, mitropolit etc., numai că în spatele istoriei lui Valeriu și Bartolomeu îl găsim pe Aurel Sasu căutându-se tipologic.

Traseul acesta îl putem urmări ca niște straturi arheologice ascunse în dublura tipologică a întrebării. Iată, ca exemplificare, una din acest gen de întrebări: "Cât de singuri trebuie să fim ca să fim singuri? Am atins oare prea târziu întoarcerii la noi înșine?" În acest fel "pustia", de care vorbeam mai sus, nu este sinonimă cu deșertul ca întindere de nisip, care, cum observă Aurel Sasu, a devenit o similitudine a iluziilor moarte ca "deșertăciune". Pustia nu este numai un loc ci, în primul rând, o stare de pregătire, o stare de asceză, înțelegând prin asceză ceva cu totul deosebit de un anumit regim alimentar. Fiecare om, precum melcul, își duce în spate hărțile ascunse ale pustiei ca retragere în sine. "Cum arată frica de singurătate?", întrebă și se întrebă Aurel Sasu. Există o pustie care "pustiește", precum virusul de pe computer, și există pustia retragerii în sine. Prima este autoînșelarea, o orizontalitate (toți fac la fel, de ce nu și eu?), care dezorientizează și cea de a doua prin acceptarea unui orizont vertical, un *oriens*, ca orientare după orizontul sau "răsăritul cel de sus", cum este numit în Poemul Nașterii. Legate de cele două, avem "singurătatea" și "însingurarea", două cuvinte care, deși par că sunt sinonime se deosebesc unul față de altul în relația lor față de orizont și de sine însuși. Cel singur e singur numai din punct de vedere matematic, pentru că, de fapt, singurătatea lui este retragere în sine însuși, unde este în comuniune cu Cuvântul, în vreme ce "însinguratul" este rupt de Cuvânt, esența iadului nefiind altceva decât superlativul însingurării.

Aurel Sasu este mereu în căutarea acelei lumenozității isihaste a interiorului, a coborării spre înalt a sinelui. Pe lângă rănile Fiului Pierdut (icoana fiecărui dintre noi), el amintește de "memoria zborului pentru care ne lipsesc aripile." În acest sens, Aurel Sasu ajunge la un vârtej luminos al sinelui - *ekstasis* (ek-histanai) când acesta iese din el, "dezlucindu-se". Genul de întrebare este firesc: "există un "dincoace" și "dincolo" al sufletului?" În momentul când ai ieșit din tine însuși ai făcut un act existențial de *ex-sistere* și, asemeni cu Tillich, ne întrebăm: acest *exit* ca *ex nihilo* pe ce stă? Tot Tillich răspundea: "Pe Cuvânt." Punctele cardinale de reper pentru suflet nu mai sunt nici dincolo, nici dincoace, ci omul ca aproapele omului. Dacă omul a fost creat după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, înseamnă automat că este și chip al Cuvântului, deci fiecare om este pentru celălalt om un "cuvânt" dialogic. Cum Aurel Sasu nu este străin de filosofia lui Buber și Stăniloae, atunci ni se pare atât de firească strania întrebare din finalul cărții: "Au cuvintele suflet? Cum ar trebui să ne purtăm cu ele?" La care și mai subtilul partener de dialog intuiește poarta Logosului la care bate Aurel Sasu și îi răspunde și mai firesc: "Da, cuvintele au suflet, iar cu ele ar trebui să ne purtăm așa cum se poartă îngerii cu Maica Domnului".



# Experimentele de ieri, viitorul de mâine

Valentin Dervelean

Ioana Bradea  
*Scotch*  
 Iași, Editura Polirom, 2010

Fără îndoială, romanul de debut al Ioanei Bradea a stârnit suficiente valuri mediatice în momentul lansării cât să facă din autoarea lui un nume cunoscut pentru noua generație de prozatori români. *Băgău* (Est, 2004) era un roman dificil și cumva în ton cu valul de prozatori lanșați de Polirom. Fără complexe, dezlegat la limbă și în descrieri, violent în imaginar, repetitiv și încă schiopătând în construcție, stilul narativ al autoarei părea deja coagulat și matur. Însoțit de câteva scandaluri ca urmare a limbajului colorat și a titlului bine ales, acel prim volum asigura deja un cv promițător tinerei prozatoare. Iar la o distanță de 6 ani, Poliromul scoate un nou roman al Ioanei Bradea, roman așteptat suficient de critica din țară și de o parte dintre cititorii familiarizați cu numele apărute în colecțiile de proză de la editura ieșeană și de la Cartea Românească.

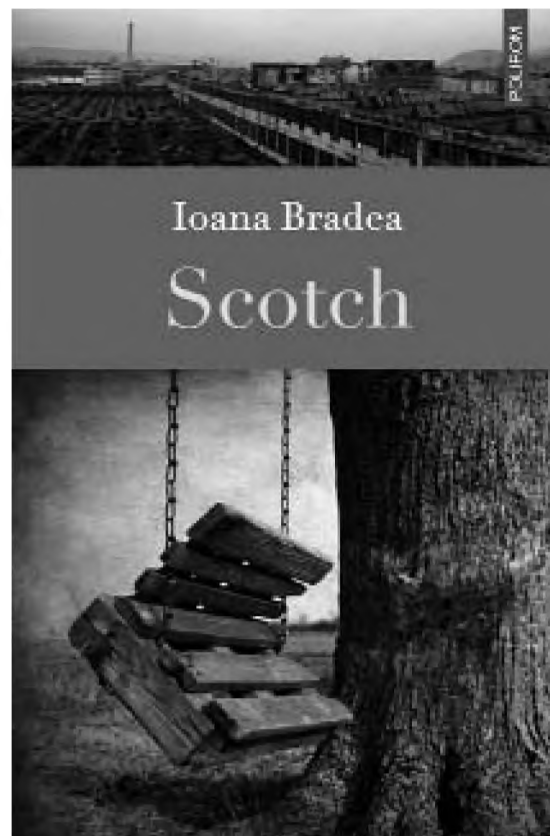
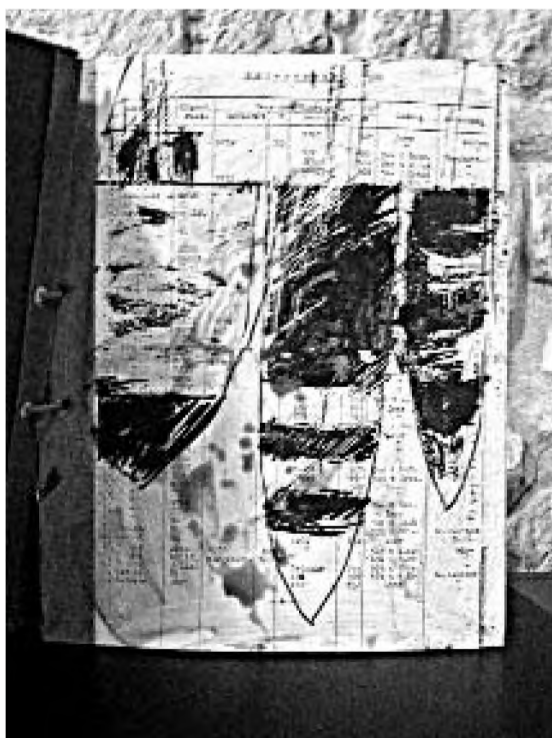
*Scotch* nu e o carte ușoară. Și nu e o carte prietenoasă cu cititorul. Naratiunea e schițată la minim, poveștile, câte sunt, nu duc nicăieri. Nu există subiect și nici „eroi”, doar un context și câteva personaje secundare. Localizată undeva la periferia Bistriței, printre blocurile cu nefamiliști, fabricile mamut și uzinele comuniste devenite ruine după anii nouăzeci, „acțiunea” romanului pare desprinsă dintr-un thriller postapocaliptic în care nu se întâmplă mai nimic. Pe fundalul industrial al orașului (localizat cu minuțiozitate, purtând nume care de care mai precise și mai sugestive: Întreprinderea de Prelucrări Mecanice, Combinatul de Prelucrare a Lemnului, Fabrica de Țuică, Fabrica de scule „la Betoane” etc.), singurul „eveniment” care pare să devieze de la inerția periferiei e cel cauzat de o posibilă relație de dragoste între secretara unui patron și un inginer, angajat și el la aceeași fabrică. O relație timidă, mai degrabă presupusă și imaginată de inginer, fără prea mari șanse de reușită, rivalizând cu relațiile de iubire ale macaralelor antropomorfizate ce limitează spațiul dintre firme.

Stilul poetic al prozatoarei derutează, însă dă o notă aparte romanului. Repetitivă, refrenică, metaforică și descriptivă până la saturație, scriitura are ceva din frenezia poetică a poemelor lui Cărtărescu, în amestec puternic cu mecanicitatea artistică a poemelor avangardiste. Sintaxa poetică, ritmul și organizarea textului se depărtează de construcția unui roman, experiment ce va îngreuna lectura și, posibil, va îndepărta mulți cititori. Există fragmente care, așezate grafic corespunzător, pot da ușor impresia unor poeme în proză: „Încolonăți./ Înghesuțiți în haine căcănii./ Înghetați încă din somn./ Fără mănuși. Fără paltoane groase./ Unii au apucat să-și tragă la rezeală niște căciuli./ Alții n-au apucat./ Încearcă să-și lungească gulerul vestonului./ Sau mai bine își îndeasă gâtul între umeri./ Noroc cu voi, mă tâlhari./ Noroc și vouă, oameni ai muncii.” Poeme bine dozate, cu versul scurt, cu ritmul cadentat puternic: „Aude ca prin vis mașinile de înșurubat./ Cilindrii hidraulici. Polizoarele./ Pistoalele care bat cuie-n cap./ Ciocanele pneumatice care înfundă ora exactă/ dincolo de timpane. Bormașinile care injectează pereții cu sânge din

creier.” Însă, per ansamblu, *Scotch* nu e un poem în proză de 180 și ceva de pagini. E mai degrabă un experiment românesc situat undeva între succes și eșec.

Un experiment literar pe care dacă-l privești așa, ești nevoit să recunoști că e dus la capăt cu succes și cu o coerență desăvârșită. Naratiunea doar ca sugestie nu e diferită în romanul Ioanei Bradea de „narațiunea” din poemele lui Mircea Ivănescu. Având un rol doar de suprafață, de înscenare, miza acestui roman nu o găsești în desfășurarea evenimentială. Mult mai probabil, întreaga lume descrisă de narator devine o lume „de atmosferă”, toată greutatea cărții centrându-se în privirea care dă viață infernului arhitectonic din periferie. Imaginarul romanului pare să fie construit după rețeta unui vernisaj de succes ori a unei proiecții de film experimental: cadre lungi, alb-negru, filmate sau fotografiate lent, cu multă expunere, *pozate* în forme artistice, cu unghiuri și decoruri cumva căutate, însă fără îndoială cu mari valențe estetice. La finalul acestei proiecții de cadre bine alese, realizezi că cele câteva personaje minuscule, rătăcite într-o lume sălbatecă (muncitori alcoolici, femei de serviciu, nefamiliști murdari și indiferenți, deținuți duși la norma de muncă), o lume pe care nu o înțeleg dar care îi domină, nu sunt decât detalii nesemnificative în angrenajul narativ.

Impersonali, neputincioși și inerti, „oamenii muncii” din periferia Bistriței se degradează de la o zi la alta, trăind din amintirile unui trecut comunist în care experimentele industriale de tip cartier-mamut erau proclamate ca fiind realizările de frunte ale orașului. Timpul prezent nu îi mai recunoaște și privirea naratorului caută umanitatea nu în ei, ci în decorul care-i domină și care le rezistă. Un decor antropomorfizat, ridicat la nivel de personaj central, patetic și sentimental, dialogând în timp prin metamorfoza culorilor, materialelor și a componentelor furate: nucleul „își sprijină coatele” pe un gard de ciment, curtea fabricii își „scoate vântul din buzunare”, „un corp de clădire prea lung maschează, cu umărul, alte conducte cusute de copaci”, „hala e bandajată la cap cu o fâșie groasă de bitum”, „spre mijlocul halei indus-



triale, un sul de hârtie igienică își flutură mâna și cere ajutor”. Și exemplele, multe, pot continua pe câteva pagini. Dusă de valul antropomorfizării, mâna scriitoarei bistrițene dă și rateuri, aglomerări inutile, patetisme, descrieri de mecanisme umanizate într-un ton copilăresc, școlar, fără valențe estetice: „Cu degetele groase, Turnul dezlipește de pe geamuri ultimele raze de soare. Le mototolește și le aruncă peste umăr în grămada cu mizerii din curtea interioară./ Se pregătește să tragă încă o felie de noapte peste fabrici./ Să le aranjeze plapuma peste poartă, până sub gât.”

În *Băgău*, limbajul colorat, pervers, murdar-erotic al discuțiilor telefonice ajunge, prin repetiție și abundență la monotonie și diluare. Violenta limbajului în exces și în redundanță provoacă o golire a sensurilor. Prin consecință, limbajul inert, fără putere de semnificare provoacă o dezosare a vieții personajelor, o *ducere* în cenușii din care nimic nu mai putea să dea culoare. Această direcție narativă era marele câștig al romanului. În *Scotch*, același procedeu de insistență până la anulare, în care privirea naratoarei derulează la nesfârșit decoruri umanizate, trecuturi comuniste (cu ziare anunțând mărețiile poporului român) și un prezent al fabricilor de termopane, garsonierelor nefinalizate și patronilor avizi de îmbogățire peste noapte trimite cititorul într-o zonă de saturație și nepăsare care nu rezonază cu decorurile sentimentale ale naratoarei. În această formulă de roman experimental, cu miză pe decor și relațiile provocate de acesta, a-i adăuga și o nuanță patetic-sentimentală înseamnă a urca tonalitatea cu o notă mai sus decât era necesar. Cititorul rămâne cu o experiență narativă nu de puține ori de foarte bună calitate. Însă este privat de un roman bun. Acest experiment ficțional, numit *Scotch*, nu confirmă talentul real al Ioanei Bradea. Sau nu încă.



# Un poet al debutului

**Dorin David**

În mod normal nu scriu despre poezie, deși o citesc sporadic. Și de când m-am lăsat, nici nu mai scriu poezie. Dar iată că vine o vreme când se întâmplă ceva deosebit și merită!

Un bun prieten de-al meu, Dan Herciu, scrie poezie. Și o face cum puțini poeți mai reușesc... A luat premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor, filiala din Cluj, ceea ce oricum spune ceva, dar se mai întâmplă în România. Sincer, pentru acest premiu nu aș fi scris despre Dan Herciu și poezia sa, dar nu pentru că nu ar fi meritat, ci ca să nu mi se spună că-l laud fiindcă mi-e prieten. Dar acum sînt fericit să o fac: Dan Herciu a fost descoperit de spanioli, premiat și, în curînd, tradus și editat de ei. Poeziile din volumul său *Taxa pe viciu* (apărut în 2009 și la Editura Casa Cărții de Știință din Cluj), a cîștigat trofeul RefleXos - Premiul Niram Art pentru Poezie.

Premiile Niram Art, oferite de Revista Niram Art și Editura Niram Art din Madrid se află la cea de-a doua ediție și se acordă pentru realizări în domeniul literaturii, al teatrului și al artelor plastice. Se pare că spaniolilor le place cultura română, pe care o apreciază mai mult decît românii înșiși și știu să-i recunoască valoarea. Există în acest concurs o secțiune dedicată lui Mihai Eminescu: concursul de literatură „Eminescu văzut de spanioli”, marile premii poartă nume ca „Tristan Tzara” sau „Mihail Sebastian” etc. (vezi detalii pe <http://niramart.espacioniram.com>).

Mai mult, editura a debutat cu un volum despre cinci personalități române, ce poartă un titlu incitant: *Pentagon*, scris de filosoful Hector Martinez Sanz.

Dar să ne întoarcem la poezie. Poezia lui Dan Herciu este formă cu fond: „îmi e dor să mă cert cu toată lumea / care îmi cere explicații inutile / să le spun la toți: «habar n-aveți cum se omoară o iubire...» // apoi, să-mi iau cortul și să plec la Sâmbăta de Sus / să mă spovedesc / dimineața / să mă asculte fascinați toți popii cum povestesc despre tine / apoi să le spun: / «... cam așa ceva este Dumnezeu!» (second love)

Poet este cel îmbibat de poezie, nu cel care o face ca pe un job. Cine reușește s-o găsească în orice și s-o facă să iasă la suprafață, în cuvinte potrivite: „don Titi” / amfitrionul localului / unde Doro de la Warlock / are țate naturale / unde Maiden nu a fost dezvirginată de guță / unde gun's este nightwish / unde metalica este dream theater // - știi ceva «don Titi»? / respect! / chiar dacă nu ai Zaraza / iar pe Kafka am descompus nopți / împreună cu Cioran, / tatuat în / cărămizile ruginite, / blagoslovite / de toți studenții de la teologie” (m-am îmbătat...)

Dan Herciu nu a fost niciodată un credincios practicant, cum nu sînt nici eu. Avem fiecare relațiile noastre cu divinitatea, și fiecare ne gîndim altfel la ea: „luni / am visat că l-au tuns pe dumnezeu și l-au băgat la chimio // se ținea tare // nu a scăpat o

lacrimă // duminică / am visat că l-au externat / cu regim o mai duce un an / i-am dat bănuțul / mi-a spus ceva / nu înțeleg nimic / pare așa un om de cumsecade / azi noapte mi-am visat toți morții / complicat // au venit analizele / - negativ - / doctorii nu înțeleg nimic / mi se sparge un geam în plex / intră aer curat / mult aer / rîd ca un somnambul pe acoperiș” (ziua cea mai lungă)

Dan Herciu mărturisește că s-a apucat de poezie odată cu primele iubiri, dar sînt versuri care arată că și despărțirile au jucat un rol important: „câteodată mă gîndesc / că ar fi bine să plec... / poate atunci / mi se întâmplă o moarte / și scăpăm de mine pentru o vreme / am nevoie de un suflet nou / asta a eșuat / și chiar dacă se mai poate cărpi / cu niște iluzii / arată ca dracu” (limită)

Oricum, un lucru este clar, Dan Herciu este un gînditor: „mai trebuie să învăț / doar un singur lucru: / vreau să știu / cum se poate ajunge / la mine” (viața în intersecție)

Poezia lui Dan Herciu este un proces îndelung de introspecție, ceea ce-o face pe gustul meu, și iată că și al străinilor. Urmează România, această veșnică provincie a Europei...

## Zilele culturii călinesciene

„Zilele culturii călinesciene”, care se desfășoară în fiecare toamnă la Onești au ajuns la a 42-a ediție! E o cifră impresionantă, sub care acoperă dialoguri intelectuale de cea mai bună calitate, dezbateri consemnate în timp ca deosebit de consistente, centrate mereu pe o problematică actuală, care a atras atenția pe plan național datorită participării unor personalități de prim plan ale literaturii și artei românești. Ca de obicei, sufletul acestei ediții (24-26 septembrie) a fost tot profesorul și poetul Constantin Th. Ciobanu, întemeietorul Fundației Naționale „G. Călinescu”, gazdă primitoare ca toți oneștenii din jurul său, care au asigurat o foarte bună organizare a evenimentului.

Momentul central a fost în acest an sărbătorirea criticului literar Mircea Martin, la împlinirea vârstei de 70 de ani, căruia i s-a acordat Marele Premiu al Fundației Naționale „G. Călinescu”. O „prelecțiune” a sărbătoritului despre *Nevoia de dicționare*, foarte incitantă, expusă în fața unei săli pline și receptive, cu știuta „dicțiune a ideilor”, care-l caracterizează, a marcat evenimentul, urmată de o prezentare a operei și prezenței sale dinamice în spațiul cultural românesc, pe care am făcut-o cu emoție și bucurie. Un premiu pentru „Opera Omnia” a fost acordat pictorului Constantin Berdilă, iar cu diplome de excelență au fost distinși un număr de critici atașați în timp colocoțiilor.

Programul, foarte dens, a cuprins o conferință a cunoscutului eminescolog Nicolae Georgescu, pe tema *Eminescu și Călinescu*, urmată de prezentări ale unor reviste de cultură din țară, printre care *Observator cultural* (Doina Ioanid), *Convorbiri literare*, *Dacia literară*, *Conta* (Vasile Spiridon), *Steaua*, *Apostrof*, *Tribuna*, *Echinox* (Ion Pop) *Ateneu* (Carmen Mihalache), publicații locale (*Criterion*, *Jurnalul literar*). S-a vorbit și despre edituri precum Babel și Aristarc (Doina Rizea), au fost comentate cărți noi (*Jurnal itinerant 5*, de C. Th. Ciobanu, *Dicționar cu distihuri*, de Adrian Voica). *Generații și promoții literare în dialog* a fost tema unei pasionate și nuanțate dezbateri, moderată de Mircea Martin, cu participarea lui Al. Cistelean, Ioan Holban, Petru Cimpoșu, Virgil Podoabă, Iulian Costache, Andrei Terian, Alex. Goldiș, Șerban Axinte, Elena Bulai, Doina Ioanid, C. Th. Ciobanu, Ion Pop. Momente muzicale la Biblioteca Municipală și la Tescani, un recital sub genericul „Poetul în cetate”, desfășurat la Onești au completat programul acestor foarte animate „Zile Călinescu”, care consolidează o tradiție deja notabilă. (Ion Pop)





## comentarii

## Publicistica literară a unui cărturar ardelean

Ion Buzăși

Din opera lui Ion Pop Reteganul (1853-1905), harnicul învățator ardelean atât de prețuit de N. Iorga, diversă și amplă, s-a tipărit și retipărit mai ales colecția lui de *Povești ardelenesti*, care a cunoscut timp de peste o sută de ani numeroase ediții. Ultima ediție o datorăm tot lui Constantin Cubleşan și a fost publicată în urmă cu doi ani (2008) la aceeași editură clujeană, Eikon.

Dar Ion Pop Reteganul este și un nuvelist de inspirație rurală, abordând teme sau conturând personaje ce-i configurează efigia literară de precursor al lui Agârbiceanu și Rebreanu. Este apoi un publicist în buna tradiție a Școlii Ardelene și a pașoptismului transilvan care se voia un educator național. În cadrul acestei publicistici un loc privilegiat ocupă „medalioanele literare”, adică scurte expuneri literare în care se schițează portretul spiritual al unor scriitori. Ediția alcătuită de Constantin Cubleşan retipărește următoarele medalioane literare: Andrei Mureșianu (singurul scriitor prezentat în două medalioane literare), Anton Pan (sic!), Ioan Barac, Vasile Aron, Demetriu Cichindeal, Trei uriași: Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Viața lui Constantin A. Rosetti. Ele au fost publicate în două reviste literare din a doua jumătate a secolului al XIX *Amicul familiei* (Gherla) și *Cărțile săteanului român* (Blaj).

Medalioanele literare ale lui Ion Pop Reteganul nu trebuie judecate după exigențele istoriei literare actuale, ci ale epocii în care au fost scrise și ținând cont de scopul lor, acela de educație culturală a unor cărturari din lumea rurală. Este evident că formula de „medalioane literare” nu acoperă integral specificul acestor pagini de publicistică literară ale lui Ion Pop Reteganul. Ele sunt în același timp și niște biografii patetice, convorbiri afectuoase cu cititorii pentru a căror educație morală și națională se străduiește scriitorul ardelean. Caracterul de convorbiri este conferit de formula de adresare. Aproape toate evocările încep astfel, cu adresări, de largă cuprindere, de un retorism patetic: „Iubit popor român!”, „Popor român!”, „Iubită națiune română”, sau de rezonanță cronicăreasă: „Iubite cetitorule”, „Scumpe cititorule” etc.. Aceste formule de adresare se repetă uneori și în cuprinsul expunerii, imprimând oralitate colocială evocărilor.

Formulele de adresare sunt precedate de mottouri sugestive, fragmente caracterizante, strofe întregi sau versuri, preluate din poema eminesciană *Epigonii*, care pentru Ion Pop Reteganul consituie un îndemn și un îndreptar al „medalionului literar” evocator. (Lipsește numai la reprezentanții Școlii Ardelene, la Ioan Barac, C. A. Rosetti - care nu sunt pomeniți nici în poezia lui Eminescu și, curios lucru, la Vasile Alecsandri - singurul scriitor în viață la data scrierii acestor pagini).

În prezentarea scriitorilor, Ion Pop Reteganul îmbină coordonate biografice esențiale cu caracterizări succinte, entuziaste ale operei. La Andrei Mureșianu, Gh. Șincai, Vasile Aron, Dimitrie Bolintineanu, accentuează caracterul dramatic al vieții, cu note legendare, neatestat documentar de istoria literară: „Închipuiască-și oricine: să învețe cineva carte, dar multă carte

ca Șincai, apoi să lucre toată viața pentru neamul său, iar în urmă să moară pe ulițe sub garduri!” - (informație preluată din *Lepturariul* lui Aron Pumnul și repetată și într-un articol al lui Eminescu), „sfârșitul nenorocit” al lui Andrei Mureșianu ar fi fost provocat de efortul tălmăcirii *Analelor* lui Tacit.

Andrei Mureșianu este convingător atunci când prezintă însemnătatea națională, educativă a acestor scriitori, altminteri, în afară de Vasile Alecsandri și D. Bolintineanu, de valoare modestă. Pentru el culegătorul „Poveștilor ardelenesti”-reprezentanții Școlii Ardelene: Samuil Micu, Gh. Șincai și Petru Maior sunt „trei uriași”, prezentarea lor capătă o structură narativă asemănătoare cu a basmelor: „Dacă acum, scumpul meu cetitor, ascuți cu luare aminte acele povești, cu atât mai cu luare aminte și mai cu drag trebuie să cetești istoria acelor uriași, istorie adevărată, nu poveste, care ne face cunoscuți trei bărbați români cari au fost în adevăr uriași... ei au fost uriași cu duhul, cu sufletul uriași, uriași cu puterile sufletești, uriași cu mintea, înțelepciunea, ei au fost mai uriași decât toți uriașii cei din povești. Numele lor au fost: Șincai, Maior și Micu sau Clain. Frumoase nume acestea și scumpe oricărui român cărturar, care scrie” (pp.135-136); Ioan Barac a dat cititorilor „cele dintâi și mai iubite două cărți scrise pentru popor, ba una chiar și din poveștile poporului și cari cărți până azi sunt foarte iubite de sătenii cărturari”. Sătenilor cărturari se adresează Ion Pop Reteganul când prezintă *Istoria preafrumosului Arghir și cu părul de aur*, stăruind și asupra sensului alegoric al acestei poeme populare: formarea poporului român, dar adăugând, după Petre Dulfu și sensul filozofic al destinului uman pe treptele diferite ale vieții, - bucurios să adauge că motivul poetic nu este neapărat împrumutat sau tradus, „deoarece cu puțină variațiune” se găsește și în poveștile culese de el: *Fabulele* lui Dimitrie Cichindeal (prelucrate după Dositei Obradovici) au avut „o influență deșteptătoare asupra românilor, prin învățăturile morale și mai presus de toate prin cele de patriotism”.

Ion Pop Reteganul a prețuit, în mod deosebit, școala și pe marii dascăli ai neamului, văzând, ca reprezentanții Școlii Ardelene, în acestea, un mijloc de emancipare socială și națională a poporului român. Prezentând activitatea didactică a lui Gh. Șincai, elogiază în mod deosebit preocuparea pentru editarea unor metodici „căci el bine vedea că metoda face pe profesor și că fără metodă, dascălul ori profesorul e mort cu viața în sân, chiar de-ar fi cel mai învățat din muritori. Pildă a dat prin aceasta oamenilor cari vor fi dascăli, profesori, directori și inspectori scolastici, că mai întâi să învețe metodele apoi să-și caute astfel de slujbe, oh! De l-ar înțelege oamenii barem acum după 105 ani! Pe Șincai îl aflăm mai întâi din românii de dincoace, ocupându-se cu științele pedagogice, fără de cari școale bune nu se pot” (p.144). La fel, Petru Maior tipărește una din primele sale cărți cu titlul *Didahii* sau „predice pentru creșterea pruncilor”, pentru că „bine vedea că viitorul nostru nil croim după cum ne creștem pruncii”, de aceea trebuie să ne îngrijim de „creșterea” lor



(Pașoptiștii noștri înțelegeau „creșterea” în sens pedagogic de „educație”). Și el dorea, - ne spune Ion Pop Reteganul- școli bune, dar școli românești, cu limbă de predare română, pentru că în felul acesta se face și educație națională și fragmentul respectiv pare un ecou din Epistola Sf. Apostol Pavel care arată că în biserică este mai bine să se rostească puține cuvinte pe înțelesul credincioșilor decât mulțime de cuvinte neînțelese: „să ne îngrijim să facem școli bune, dar școli românești, naționale, în ele să aducem dascăli luminați, să-i plătim omenește, ca să poată sta de lucru și să învețe pruncii cât numai se poate bine, dar să ni-i învețe în frumoasa noastră limbă dacă vrem ca aceia folos să aibă de învățatură, căci mai mult folos vor avea de o vorbă bună auzită în dulcele, frumosul și priceputul grai al mamei, decât de o mie de vorbe rostite într-o limbă neînțeleasă” (p.156).

Prezentând pe acești scriitori, autorul găsește prilejul nimerit să îndemne la lectura unor cărți folositoare pentru educația tinerilor, regretând „că se află și cărți de acelea cari nu contribuiesc nimic la formațiunea societății, ba se află, durere, și de acelea cari adaugă mult la corupțiunea societății și a moravurilor ei, cum sunt multe din acele numite romane, novele și chiar poesii scandaloase pentru cari e daună că s-au aflat tiparului”(p.128). E mâhnit că operele celor „trei uriași” Șincai, Micu, Maior, care „lucrat-au... pentru națiune mai mult decât oricare alți fii ai săi”, zac necitite prin depozitele tipografiilor și prin podurile caselor și izbucnește într-o veritabilă apostrofă, de mare actualitate, împotriva inerției și suficienței intelectuale: „De ce folos e că a inventat cineva cartea, dacă nu-și cumpără cărți să se lumineze când are vreme. Au iese cineva din școală deplin luminat? Feri Doamne! Nimeni nu este destul de învățat la ieșirea din școală, auziți? Nime, nici popa, nici dascălul, nici judele, medicul, notarășul, avocatul... Nime, ci după ieșirea din școală mai trebuie mult să citească, că nu pentru molii și șoareci scriu cărturarii cărțile, ci pentru oameni știutori de carte și iubitori de învățatură”. Apoi prin silogisme al căror adevăr este evident, conchide: „cine iubește un lucru, are unelte cu care să-l poată face; cine iubește cartea,





are cărți (subl. ns.). Dacă dar, preotul, învățătorul, judele, notarășul ș.a. cărturari vezi că nici cărți nu-și cumpără, nici gazete nu le mai umblă, atunci, bun cititor, să știi că aceia neiuibitori de învățătură sunt” (pp. 161-162).

Elogiul frecvent al lui Ion Pop Reteganul este pentru acei scriitori și acele opere care au un caracter simplu și accesibil cărturarilor satului. În aceste rânduri vedem și o caracterizare a operei sale (sau o autocaracterizare): Anton Pann „a cultivat literatura populară cu bun succes”, Ioan Barac ne-a dat „cele dintâi și mai iubite două cărți scrise pentru popor; mai popular scriitor decât el mai că nu află, la el totul e simplu, natural, nemăiestrit, de aceea și atât de iubit de poporul său” (p.93). Chiar și aceste pagini de publicistică literară, cuprind sub forma unor reflecții amare, zicători populare, care accentuează caracterul colocvial, de cuceritoare oralitate al expunerii: „Vai lume, lume ești deșartă, ca și punga mea cea spartă”; „Dar bine a zis cine a zis că în tot răul este și un bine”; „Căci viitorul este al lor, al pruncilor, a noastră este sapa și lopata”.

„Medalioanele literare” ale lui Ion Pop Reteganul sunt, de cele mai multe ori, complete cu texte alese din scriitorii prezentați, așa încât ele capătă și forma unei crestomații: din Anton Pann – se reproduce fabula *Roza și spinul*, din Dimitrie Cichindeal – fabula *Muiera și găina*, din Dimitrie Bolintineanu – *O fată tânără pe patul morții*, din Vasile Alecsandri – se reproduc trei poezii: *Steluța*, *Adio Moldovei* și *Cântecul ginteii latine* (aceasta precedată de îndemnul de a fi memorată: „Deși știu că celor mai mulți din bunii cetitori le este cunoscută, totuși o pun și aici, că merită să o învețe de-a rostul tot românul, dimpreună cu *Deșteaptă-te române*”, (p. 171) etc..

Reeditarea acestor pagini de publicistică literară ale Reteganului, confirmă aprecierea exegeților săi despre cărturarul iluminist, în tradiția Școlii Ardelene, cu portrete și medalioane literare, care va fi continuat de Al. Ciura și Agârbiceanu prin „foiletoane literare” sau broșuri de popularizare ale „cărturarilor și cântăreților noștri”. Constantin Cubleşan a început, cred, un proiect editorial, care va fi continuat; așa că după *Povești ardelenesti* și aceste *Medalioane literare*, așteptăm reeditarea nuvelisticii lui Ion Pop Reteganul, și o altă culegere de publicistică, aceasta adunând articole pedagogice, dar și pagini jurnalistice de îndrumare a sătenilor pentru horticultură, pomicultură etc. În felul acesta, dascălul din Reteag, prețuit de Nicolae Iorga, prin reeditarea aproape integrală a operei, ar apărea istoriei literare actuale în adevărata lui însemnatate.

<sup>1</sup> Ion Pop Reteganul, *Medalioane literare* (Pagini de publicistică), Ediție, prefață, cronologie și note de Constantin Cubleşan, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010

## cartea străină

# Duhul Sfânt autor

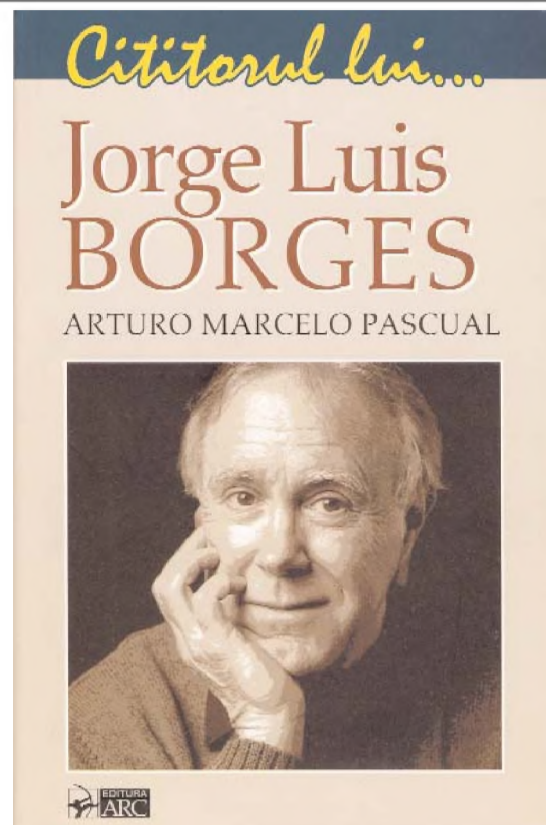
### I. Francin

„știam că trecutul, prezentul și viitorul se află, până la ultimul detaliu, în profetica memorie a lui Dumnezeu, în propria lui eternitate; ciudat e faptul că oamenii pot să privească, nelimitat, înapoi, dar nu și înainte.”, Jorge Luis Borges, *Relatarea lui Brodie*

Știința scrisului se învață, dar nu și talentul. Nu se învață inspirația, viziunea, nu se învață dispoziția afectivă în care un peisaj literar, desprins ca o pânză de păianjen din umbra unei streșini tănuite și se revelează numai ție pentru a căpața, plutind peste timp, poleiala cuvintelor tale. Cuvinte care ar putea fi altele, într-o limbă care ar putea fi alta, colorând în pasteluri variate, dând vibrații și sunete diferite aceluiași cuprins. De la o epocă la alta și de la un teritoriu la altul pare a fi fost rostit de voci diferite, în limbi diferite, ajustat, forjat și turnat de aezi, profeți, trubaduri, zicători gnomici, hermetiști, poeți romantici ori suprarealiști în chipuri și chipuri, însă păstrându-și miezul neatins. E un cuprins care nu se schimbă în mințile celor ce-l rostesc și ascultă, ci doar pe buzele și în urechile lor, sub penitele scriitorului și în ochii celor ce citesc.

Cuprinsul unic, altfel spus conținutul tuturor cărților care au fost deja scrise ori urmează este prezent dintotdeauna în memoria lui Dumnezeu, de unde Duhul Sfânt, agentul inspirator și cauza activă a scriiturii literare îl desprinde în fâșii pe măsura minții, închipuirii și înțelegerii omenești, îi îndulcește raza, îi înmoaie sonul și-i dă măsura idiomatică a celui menit scrisului. Nu numai că toate cărțile sunt fragmente ale unei cărți unice, prezente în memoria divină, dar și toate limbile sunt idiomurile unei limbi unice, identică în ultimă instanță cu Logosul. Această concepție, afectată de aparența ereziei, pare să fi fost dominantă în mintea scriitorului argentinian Jorge Luis Borges, a cărui unică gelozie auctorială era orientată înspre Creatorul lumii, cu toate că nu-l socotea desăvârșit. Dar tocmai această nedesăvârșire a Creatorului și a lumii, transformată în marotă rațională a ajuns baza suficientă pentru jocurile speculative ale teologiei și filosofiei, a deschis culoarul nesfârșit al ficțiunii literare.

Unui cititor vorace atins pretimpuriu de grația orbirii, care și-a extras sevele deopotrivă din teritoriile ficțiunii, poeziei, științelor oculte și gnozelor – la fel de pasionat de cabală ca și de povestirile politiste, de poezia medievală ca și de Whitman, de Cervantes, Shakespeare și Dante ca și de trubadurii *lunfardo* ai mahalalelor orașului natal, de Dostoievski, Hugo, Joyce, Schopenhauer, Chesterton, precum și de povestitorii orali ai epopeilor *gaucho*, a căror incarnare prestigioasă o constituie *Martín Fierro* de José Hernández – ideea că autorii de literatură sunt, indiferent de măsura lor, doar scriitori de mâna a doua nu îi apare nici ca fiind originală, nici, cu atât mai puțin, ciudată. Originea ei se află în vechea tradiție evreiască, de care Borges poate că n-a fost chiar străin, după care *Tora pământescă* e numai umbra literară a *Torei cerești* scrise cu litere de foc ce nu pot fi citite decât de anumiți îngeri aleși. Pentru că omul nu poate citi textul Torei cerești, veșnice, îi este dată cartea scrisă cu umbrele literelor celei originare, și în acest mod poate să înțeleagă totuși ceva, să urmeze calea descrisă acolo. Așa cum *Tora pământescă* e



numai negativul Torei cerești, viața oamenilor e negativul celei îngerești, fără ca legăturile să se piardă totuși. Dublura textului ca și a vieții trăite în relația cer - pământ nu încetează. Transferând ideea, gnoza personală a lui Borges se bizuie pe această relație de reflectare continuă și reciprocă a omului și dublului său, a cărților scrise și celor eterne în „*profetica memorie a lui Dumnezeu*” (*Relatarea lui Brodie*, în volumul *Cartea de nisip*, Polirom, p. 310).

Pentru că nu se lasă cuprins într-o schemă lămuritoare, Borges a dat și mai de lucru interpretelor săi, circumstanță ce a generat nu doar o bibliografie, ci chiar o bibliotecă Borges. Poate că dificultatea explicării scriitorului argentinian derivă dintr-o eroare de metodă cu care se pornește la lucru: înțelegerea și explicația pretind înscrierea într-un sistem de sensuri a tuturor ideilor, temelor, motivelor prezente în opera scriitorului – sistem inteligibil după regulile logicii, consistent după cele ale naturii și semnificativ după cele ale semanticii – în timp ce metoda scriitorului operează în numele convingerii că universurile sunt multiple, natura haotică, timpul reversibil, sensurile ambigue, iar identitatea persoanei plurală și circumstanțială. În plus universul literar funcționează în cadrul unei teorii a jocurilor, iar ideile, situațiile epice, parabolele, aventurile personajelor nu au alt rol decât cel estetic. În joacă, amatorul de ficțiuni poate construi *realități perplexe* pe care nimeni nu le va întâlni în altă parte decât în paginile scrise de el, dar odată realizate literar ele au trecut testul posibilului. Astfel de structuri epice, care reclamă o nouă deschidere ontologică celui ce dorește să le cuprindă cu mintea, nu pot fi reduse explicativ. Restul lor e mai valoros decât ceea ce se asimilează comprehensiv, iar acel rest devine visare. Compozitorul de realități perplexe nu dă de gândit, însă generează reverii care îmbogățesc la fel de mult mintea umană precum cele mai ascuțite gânduri filosofice, dar în alt registru. Ca atare, dorința de-a organiza didactic, chiar filosofic opera lui Borges e de aceeași dificultate ironică precum încercarea de-a frânge arcurile unui



cerc pentru a-l face pătrat.

La drept vorbind, unele pagini scrise (sau dictate) de legendarul orb din Buenos Aires sunt aidoma acelor figuri paradoxale ce pot fi închipuite, pot fi desenate sau reprezentate, dar nu și executate (a se vedea, de exemplu, tabloul genial *False perspective* al lui William Hogarth). Iar dacă, preluând o idee a straniului filosof Berkeley, scriitorul este convins că *esse est percipi* și consistența obiectelor e dată de focalizarea percepției cuiva, atunci se poate conchide că întreaga lume ar putea fi doar un vis laborios al lui Dumnezeu în care personajele, adică noi, generăm vise la rândul nostru înființându-ne propria lume, al cărei destin este să continue acest lanț hipnotic. Coexistența în circuitul de tip bandă Möbius a tuturor ființelor lumii, curgerea lor continuă dintr-un vis într-altul și neputința de-a stabili originea visului acordă efemeridei noastre slaba demnitate de rest ontic al unei închipuirii străine. Cât timp cineva ne visează nu ne putem trezi, dar putem visa să ne trezim. Când încetează visul aceluia, ne risipim văduviți de energia însuflețitoare. Nici universul, nici noi nu suntem autoconsistenți, ceea ce nu împiedică să ne configurăm o teorie fizică sau metafizică asupra lumii noastre. Înăuntrul visului divin suntem la fel de vii și reali precum sunt cei prezenți în propriile noastre vise. Ne ajunge timpul pentru a ne face un destin, despre care nu vom ști niciodată din ce altă lume și cine îl închipuie, cu care ne vom împăca de parcă ne-ar fi propriu. În clipa în care am căuta să-l înțelegem, însă, nu am ști că urmăm o cunoaștere prealabilă a celui care, visându-ne, ne-a proiectat cu tot universul potențelor noastre. Fie el și Dumnezeu.

Arturo Marcelo Pascual ne propune o carte didactică, cuminte, limpede, pe care o și întitulează modest *Cititorul lui Jorge Luis Borges* (ed. Arc, 2008). Este un cititor foarte comprehensiv și pătrunzător al operei borgesiene, pe care reușește să o rezume, să o clarifice, să o esențializeze extrăgând temele mari, motivele recurente, stilul, să o prezinte pe înțelesul oricărui cititor cu cultură medie, dar cu condiția să fi parcurs deja măcar câteva zeci de povestiri ale autorului *Cărții de nisip* și să fi rămas cu acea atmosferă sibilinivizionară, ludic-sapientială pe care numai textele lui o emană. Și, mai important, reușește să ne

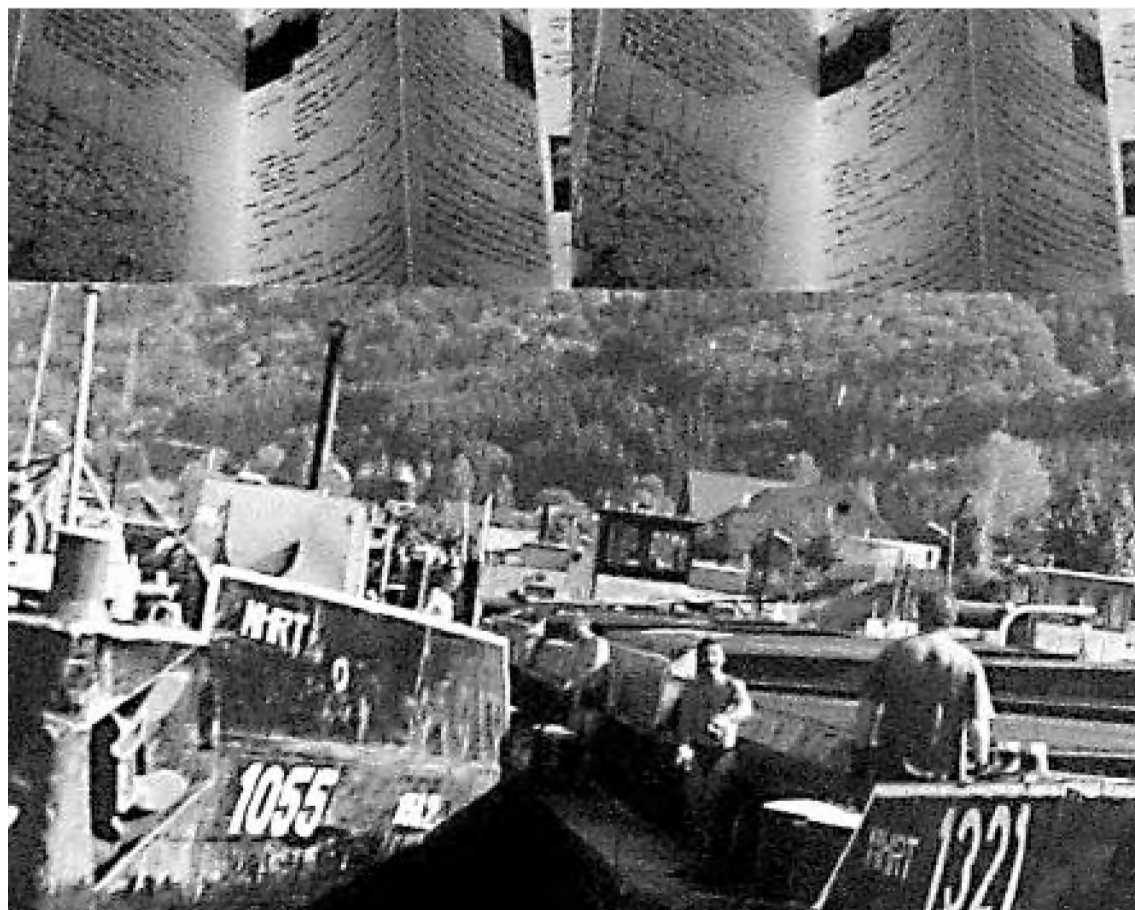
arate viziunea pe care o dezvoltă de-a lungul creației sale autorul investigat, adică miezul filosofic al intuițiilor sale fundamentale pe care a căutat mai apoi să le comunice prin narațiunile lui speculative, povestiri, eseuri sau poeme. De aici nu trebuie să tragem concluzia, exaltată și ilegitimă, că Borges ar fi fost preocupat să confecționeze un sistem filosofic, lucru în care oricum nu credea cu toată admirația pentru Schopenhauer. Asta nu ne scuză însă ignorarea faptului că a produs, prin acea specie originală de povestire speculativă, un mănunchi de convingeri despre ordinea, sensul, consistența și noima lumii. O viziune poate fi exprimată la urma urmei la fel de bine prin parabole și himere, ca și prin concepte și argumentații raționale. A avea o viziune nu e apanajul filosofilor. Ca scriitor ce a deschis câmpuri tematice dintre cele mai diverse, multe esențiale în gândirea umană, Borges a încercat să își răspundă pe cât îl ajută închipuirea – principala lui facultate cognitivă – la aceste simple chestiuni: pe ce lume trăim?, ce suntem, de fapt?, ce ne e merit în trecerea noastră năucă prin timp?

Între marile viziuni ale tradiției culturii europene, împărtășită și prelucrată extrem de convingător de Borges în *Biblioteca Babel* se găsește și imaginea lumii ca o carte a lui Dumnezeu. De origine cabalistă, ideea și-a găsit expresie în operele lui Francis Bacon, Thomas Carlyle ori Léon Bloy, pentru a-i pomeni doar pe cei mai notorii. În *Biblioteca Babel*, Borges imaginează o carte „care întrunește compendiuul tuturor celorlalte”, fiind „simbol al universului, pe care oamenii nu-l pot înțelege” (p. 73). Este vorba aici „de o idee bazată pe străvechea venerație creștină și ebraică față de Cartea Sfântă, pe credința că aceasta este o operă dictată de Dumnezeu și, în consecință, perfectă în sine însăși, un oracol al Domnului destinat creaturilor sale.” (p. 73) Dacă universul este o carte, adică un text cu semne nenumărate, înșiruite pe suprafețe uriașe și reliefuri vizibile din înaltul cerului, cu caligrafii așternute pe blana tigrilor, pe pielea șarpelui, pe aripile fluturilor sau în ochii lucioși ai linxului, înseamnă că toate mișcările pe care ființele vii le efectuează de-a lungul vieții, sunt mărci hieroglifice ale unui nou text. Simplul fapt de a trăi devine compoziție de text, însă un text pe care cel ce-l înșcrie în pagina vieții nu-l vede și nici nu-l poate descifra. Pentru

a-l citi e nevoie de perspectiva completă, de memoria neștirbită și sagacitatea ce nu dă greș a lui Dumnezeu. Într-un fragment din *Alte investigații* aflăm formulată această bănuială: „Pașii pe care omul îi face din ziua nașterii și până în ziua morții sale desemnează în timp o figură de neconceput. Inteligența divină intuiește această figură imediat, așa cum inteligența oamenilor intuiește un triunghi. Această figură (poate că) își are funcția ei determinată în economia universului.” (citată de A. M. Pascual în cartea sa la p. 72) Să fim atenți, e vorba de scriere în timp. Orice figură în timp are proprietatea că se modifică în fiecare secundă, iar dacă admitem divizibilitatea infinită a fragmentelor temporale, ne vom trezi că, de fapt, e cu neputință să pătrundem configurația unui gest ce are nevoie de timp pentru a se arăta. Divizibilitatea timpului fragmentează într-atât configurația gestului, încât, infimezimal și ocult, acesta e de-a dreptul nesfârșit (ceea ce îl împiedică pe Ahile să ajungă vreodată broasca țestoasă). Putem să ne luăm cu mâinile de cap, tot nu vom ieși din această criză aporetică de tip Zenon. Cu atât mai mult suma tuturor gesturilor noastre, fiecare în sine infimezimal, e un flux textual pe care doar atenția nemărginită a unei ființe eterne ar putea să-l pătrundă.

Probabil că între calitățile unui mare scriitor ar trebui numărată și aceasta: să aibă idei. Din acest punct de vedere Borges ar sta, în orice companie l-am așeza, undeva pe la vârful ierarhiei. Fiecare povestire de-a lui, deși de dimensiuni reduse, pare a încorpora o idee, o concepție, o viziune, un mesaj. E drept, unele sunt prelucrări după clasici, fie ei teologi, cabaliști, filosofi, poeți sau povestitori, însă acestora le adaugă, într-un soi de palimpsest ce răsuflă deopotrivă ecuații matematice, versuri, parabole, versete sacre sau ficțiuni ludice, propriile născociri, convins că, produs al minții umane, ficțiunea nu e degradată ontic față de așa-zisa realitate, că, de fapt, rostul scrierii este tocmai producția de irealitate în care ființele, hrănite de semne grafice, își poartă siluetele străvezii înspre acea albie nesecată a minții divine de unde, indirect, au descins.

Borges este un hierofant laic ce ne vorbește ca sub vrajă despre micile mistere precum curajul, umilința, bărbăția, crima, moartea, tangoul, scrisul, orbirea, umbra, visarea sau, dacă vrem, un cabalist speculativ care înțelege că limba originară e conținută în formele creației lumii, are semne nenumărate și se combină în enunțuri echivalente cu gesturile pe care le face orice ființă vie trăind. De asemenea, el știe că ficțiunea, încarnarea ordonată a fanteziei creatoare, nu este mai prejos decât contingentele fizice de care, concret, depindem pentru motivul simplu că aceasta reprezintă fulgurația eternului vis divin din care am izvorât, în care, fără să mai conștientizăm, persistăm până la final. Dacă ne încarnăm din energia visării divine, actele noastre, respectiv procesul fantazării din care mai apoi ne țesem literatura, răspunde ca un ecou procesiunii originare a visului divin. Ca atare, creatorul de ficțiuni e instrument al mării ficțiuni cosmogonice, lumea visării lui Dumnezeu sau, dacă vrem, un adjutant hipotactic al Duhului Sfânt.





## lecturi

# Nicolae Tzone - poezia ca elogiul al poeziei

Ion Pop

A treia carte de poeme a lui Nicolae Tzone, intitulată cu o mărturisită admirație pentru Nichita Stănescu, *Oase de înger* (Ed. Vinea, 2009), adaugă încă o secvență semnificativă scrișului său, întărindu-i amprenta care-l individualizează, de nu chiar singularizează, printre congeneri. Ca și *Nicolae Magnificul* (2000) și *Capodopera Maxima* (2007), noua carte este încă o expresie a stării prin excelență jubilară, a intensității cu care un poet e în stare să trăiască în și pentru poezie. Suntem, aici, din nou, martorii a ceea ce am putea numi generalizarea „stării de excepție” care este scrisul liric, căci subiectul se exprimă, iarăși frenetic-expansiv, în ample fraze „whitmaniene” (și care chiar invită, la un moment dat, la o concurență cu marele american, pentru a întrece „în frumusețe și nebunie tot ce a scris” acesta), evidențiindu-și la fiecare pagină desprinderea fericită de tot ceea ce poate fi nepoetic, prozaic, repugnant în lumea de azi, pentru a afirma cu o orgolioasă bucurie condiția de „ales”, beneficiar al șansei rarissime de a se exprima liric într-un timp și spațiu cu totul neprielnice unei asemenea îndelniciri: „țara mea dinspre poezie și dinspre mine privită rămâne pe mai departe un ținut locuit de barbari / de șmecheri proști și foarte proști inimaginabil de mărunți și vulgari”... A norocului de a se exprima, adică, pe sine în termenii cei mai acut individualizanți, ca într-o prelungire productivă a ceea ce Nichita Stănescu (cărui i se dedică unul dintre cele trei ample poeme ale cărții) numise „hemografia sau scrierea cu sine însuși”: „eu cred că nu e nicio deosebire între oasele poetului și oasele versului între carnea de poet și carnea de vers”. Numai că, spre deosebire de marele confrate, care trăise dramatic și momentul „operelor imperfecte” și al tragicelor „noduri și semne”, autorul acestor poeme nu-și pierde nicio clipă nesfârșita încredere în puterile proprii și în cele ale poemului care le justifică și încurajează. O trimitere importantă se mai poate face, la acest nivel, și către înaintașul avangardist Ilarie Voronca și la a sa chemare emoționantă și patetică la liturghia lirică: „Luați, mâncați, acesta este trupul și sângele nostru: poemul”; „Se adevărește o dată în plus - scrie și poetul nostru - că poemul meu e trupul meu și sângele meu de la primul până la ultimul strop, că poemul e carnea mea...” Nota de dramatism este, însă, exclusă, zisul trup și sânge propriu se dăruiește cu generozitate și cu o bucurie de nimic tulburate. Discursul identificării dintre ființa poetului și a poemului său e mereu optimist, atingând cotele imnice ale unui elogiul care este deopotrivă al poeziei și al propriei figuri întoarse narcisic spre sine, ca replică neoromantică la lipsa de de sensibilitate și înțelegere a contemporanilor: „eu fac versuri numai pentru mine / hocus pocus, pocus hocus și singur mă citesc și singur mă bucur și singur mă iubesc”...

Cele trei secvențe ale volumului sunt, de fapt, variațiuni pe aceeași temă a fericirii de a fi poet, unul inspirat, „înfiat” de „zâna cea bună”, vegheat de îngeri, invidiat de Dumnezeu însuși care fură din el tot ce ce-i cade e sub mână ori îi citește poemul „câteodată seara foarte târziu și-l transcrie pe pergamentele special pregătite / nu încapă îndoială cele mai trainice pentru biblioteca sa fabuloasă din cer”. Poezia e pretutindeni și peste

tot transfiguratoare („poezie pe drumul de seară poezie pe drumul de dimineață / poezie pe drumul de pământ poezie pe drumul de cer”, energia lirică circulă prin trup, proliferând în versuri „nepieritoare” ca tot atâtea organe vii, într-un schimb neistovit de vase comunicante, generând o stare de exaltare perpetuă, mereu binefăcătoare, extinsă la dimensiunea întregii umanități, exprimată într-un „urlet” elementar, ca stare paroxistică a ființei: „și rotulele poemului meu încep să alerge de la un capăt la altul al umanității / cu o viteză infinit mai mare decât viteza sunetului și decât viteza luminii / înmulțite de un miliard de ori una cu alata și firește firește că-n timp / ce aleargă astfel urlă și urlă și urlă și iarăși urlă de bucurie”.

Omagiul implicit adus lui Nichita Stănescu se vede limpede în această poezie ce amintește de elogiul corporalității strălucite, aparent deja în *Sensul iubirii ori O viziune a sentimentelor*. În prefața sa consistentă, Felix Nicolau vorbește, de altfel, despre faptul că Nicolae Tzone îl „umanizează, prin retorică, pe Nichita Stănescu”, refuzând, totuși, să ciobească „cubul” stănescian din *Operele imperfecte*, șlefuid colțurile și îmblânzindu-le - zice d-sa - „până ajung la rotunjimile brâncușiene”. Un amendament s-ar putea aduce, totuși, acestei aprecieri, căci extremele cizelări ale marelui sculptor dau corporalitate „esențelor” și atestă reticențe mari față de abundența barochizantă a formelor în proliferare vitală nestăvilă. Nici urmele „bufonului tragic” nu-mi par a fi cele mai adânci în acest discurs mai degrabă jubilar și fericit de propria energie „imperialistă”. Suferința, cât e, este mereu și repede trecută în acest registru al euforiei scrișului: „iisus mă strănge în brațe ori de câte ori scriu și după ce mă îmbrățișează mă roagă să scriu pe umerii pe brațele sau pe genunchii lui / și după ce pleacă îmi toarnă în oasele mele de pământean / măduvă fosforescentă de oase de îngeri de oase de îngeri din cetele lui”. Sau, în altă parte, unde perspectiva morții e foarte departe de orice stare de neliniște și deznădejde: „eu pot să mor chiar astăzi chiar acum eu pot să fug din oasele mele / de poet în oasele mele de lemn veșnic de pământ veșnic”, „altminteri când te mușcă versul chiar de limbă ca să nu zic chiar de inimă / nu te sfii să te sinucizi nicolae tu rege de lux al caselor tale / burdușite pe dinăuntru cu ciment de stâncă de râu și cu ciment de poem”.

Regimul hiperbolic despre care s-a mai vorbit în legătură cu această poezie se verifică la aproape fiecare vers, în acumulările insașiabile de superlativ și sinonimia opulentă a expresiilor care numesc gesturi, stări, calificative, vizând intensificarea unei și unor prezențe. El nu e afectat nici de peisajul ca de pe altă lume al New Yorkului prin care se plimbă un poet român neintimidat de vreo altă grandoare decât a Poeziei, cutezând mărturisirea unor nostalgii bucureștene suprapuse cu însăși proiecția luminoasă a poemului care se scrie neconștient în el: „la new york cu poemul în mine este tocmai ca la bucurești cu poemul în mine / poemul adică e suveran poemul adică umilește totdeauna distanțele”... Poezia rămâne omniprezentă, scrisă pe lucruri, pe pielea și pe

oasele proprii, - este, ca să zic așa, vesta antiglonț a poetului, scutul și armura lui invulnerabile.

Acestui discurs aluvionar, animat de un suflu autentic liric, i se poate reproșa, totuși, din loc în loc, procedeul cam prea vizibil și mult repetat al aditiei și acumulării despre care vorbeam, ce forțează fie amplitudinea gesticulației, fie intensitatea trăirii lirice, ori uzează în exces de superlativul hiperbolei („cu toate dar absolut toate oasele înșirate”, „trompetele muzicanților negri răsună colosal răsună năucitor răsună incomparabil”, „vis cu ochii și urechile mari la maximum decșiși la maximum deschise”, „când prinzi de chică lumina..., când prinzi de chică întunericul..., când prinzi de chică viața și mai ales moartea” etc.). E evident că poetul a învățat enorm de la avangardiștii „istorici” și că, în linii mari și tehnic vorbind, s-a format la școala libertății asociative și a imaginării neîncătușat de vreun tipar anume, că reperul Whitman a rămas pentru el un ghid cu care intră în competiție programată, - însă este iarăși limpede că modul său de a scrie nu e deloc epigonic, căci resursele sale imaginative sunt substanțiale, iar libertatea de mișcare a fanteziei conferă discursului o reală forță de impact asupra cititorului. Concentrarea asupra „temei” cvasiunice a identificării dintre poet și poezie, cu toate consecințele în echivalarea elementelor de discurs cu date ale individualității creatoare, îl servește adesea excelent în fortificarea sugestiei de participare intensă, înflăcărată, la actul scrierii, din care reușește să facă un adevărat ceremonial, construit, grație sintaxei anaforice, ca un ritual solemn în fond, în ciuda aparentei lejerități a jocului asociativ. Este ceremonia investiturii cu odăjdiile laice ale Poetului, care oficiază un soi de nouă liturghie, nu păgână, însă nici cu adevărat eclesială, uzând somptuos-decorativ de depozitul biblic - pământ al Galileii, apă a Iordanului, crucificatul sau ocrotitorul Iisus, ceata angelică, un Dumnezeu familiar), modelată în ritmuri larg desfășurate care-i amplifică spațiul de rezonanță, în cadru urban modern. În lumea în genere dezabuzată în care trăim, Nicolae Tzone își individualizează astfel poziția singulară de slujitor impenitent al Poeziei, continuând să nu cedeze în fața niciunei agresivități „barbare”.

Mențiuni aparte merită, în afara prefeței amintite, foarte bine scrisul *Cuvânt înainte* al autorului ce trimite la mica istorie a acestei cărți (întâlnirea în metropola americană cu criticul M. N. Rusu, prieten al lui Nichita Stănescu, și confesiunea admirației pentru poetul *Elegiilor*), dar mai ales consistentul, frumos articulatul dialog provocat de Angela Furtună, unde reflecția asupra faptului poetic se vedește a intra într-o deplină rezonanță cu ceea ce se putuse citi mai înainte ca poem propriu-zis. Într-un cuvânt, *Oase de înger* confirmă o vocație și consolidează poziția autorului său în peisajul literar al momentului.



## Tablou interbelic românesc Radiografii (I)

Amalia Lumei

Perioada dintre cele două războaie mondiale (1919 - 1940/ 1945) este esențială pentru explorări referitoare la afirmarea culturală a concepțiilor masculiniste în România fiindcă: etapa încununează formarea statului național român prin alipirea ultimelor provincii istorice rămase anterior pe dinafară (Transilvania, Banat, Partium, Basarabia și Bucovina); aduce cultura română și, ca parte a ei, filosofia autohtonă la o afirmare necunoscută anterior; este epoca în care curentele masculiniste moderne (avangardismul, fascismul, socialismul cu componente viriliste) cunosc o ascensiune publică și politică sonoră; modernitatea citadină completează și intră în contrast cu patriarhalismul și curentele tradiționaliste care îl exprimă cultural (naționalismul ruralist exprimat de sămănătorism, parțial de poporanism, ortodoxismul gândirist și năist). Dar epoca se îmbie analizelor și pentru că, urmată de dictaturile roșii din a doua parte a secolului al XX-lea, s-a aureolat mitic, devenind reperul luminos, interludiul democratic dintre două războaie devastatoare urmate de fenomene anxiogene (instabilitate economico-socială, crize economice, presiune ideologică, totalitarism). În acest fel, fiecare nouă analiză dedicată celor două decenii luate în discuție poate recalibra într-un mod salutar raportul dintre mit și realitate, jalonând mai acurat hotarele faptelor și limitele de la care încep prelucrările, răstălmăcirile, mitizările conotate axiologic pozitiv sau negativ<sup>1</sup>.

Trebuie constatat încă din acest stadiu că, deocamdată, nu există o paradigmă interpretativă coerentă și comprehensivă a epocii interbelice în România, deși contribuții meritorii în direcția elucidării aspectelor esențiale din acest răstimp s-au profilat deja. Faptul se datorează, probabil, în primul rând, relativului embargo pe discutarea liberă a epocii în cei circa patruzeci de ani de dictatură comunistă (1947 - 1989), atât din motive de ideologie, cât și din pricini de pragmatism politic (nu era prudentă abordarea publică a chestiunii pierderilor teritoriale de la începutul celui de-al Doilea Război Mondial în beneficiul URSS și al Bulgariei, două țări socialiste ele însele). Chiar dacă o critică a democrației parlamentare și, respectiv, a dictaturilor brune dintre războaie a fost tolerată și chiar încurajată de oficialitate - în măsura în care ea survenea de pe poziții marxiste și doar pentru a arăta limitele regimului politic respectiv -, ceea ce a rezultat în cele mai multe cazuri au fost condamnări *ab initio*, paușale, în bloc din unghiuri de abordare intens ideologizate, însă fără cel mai mic efort de problematizare originală. Memorabile până la un punct rămân mai cu seamă restituirile de factură arhivistă, cercetările de bibliotecă, punerea în circuitul științific a faptelor și datelor istorice; abordările de factură preponderent pozitivistă, așadar.

Genetic vorbind, evoluțiile semnificative din societate, administrație și chiar sub aspectul opțiunilor fundamentale din viața statului sunt surprinse de Marius Lazăr. „Emergența unor structuri statale [românești - n. A. L.] are loc [în sec. al XIX-lea] la nivelul unei societăți cu un profil dominant agrar, controlată de o elită boierească interesată în eliberarea unui spațiu de acțiune economică favorizant (element pe care îl asigură apariția statului), dar, altfel, refractară la orice schimbare ce i-ar periclita statutul, elită care acționează în întregă această

perioadă în consecință. Aruncată într-o competiție politică ce o obligă la o mobilizare continuă de resurse, România nu are decât alternativa politicilor modernizatoare, care însă întâmpină o dublă rezistență: una venită din partea elitelor tradiționale ... interesate să nu cedeze vechile privilegii - iar una a lumii rurale, menținută multă vreme la rate înalte de sărăcie absolută și analfabetism și care, în fapt, suportă cea mai mare parte a costurilor acestor tensiuni. Burghezia urbană e slab reprezentată, excentrică în raport cu zonele de decizie politică și descuarajată să se manifeste - iar aceasta posedă, cel puțin până în ultima treime a secolului [al XIX-lea - n. A. L.], mai curând caracteristicile unei categorii prestatoare de servicii pentru elite decât ale unei clase capabile de o acumulare de capital decisivă sau un efort productiv menit să transforme semnificativ profilul economic al țării. Agentul modernizator principal rămâne, astfel, statul, ale cărui structuri birocratice vin să suplinească deficiențele mobilizărilor «de jos în sus». Faptul va stimula apariția unor categorii a căror ascensiune e dependentă de accesul la funcțiile de stat, antrenând un nou tip de competiție, cel pentru accesul la resurse instituționale<sup>2</sup>. Tabloul acesta este de natură să explice configurațiile României interbelice, specificitatea tipurilor de relații sociale și profesionale caracteristice principalelor păături sociale urbane, de care se leagă modernizarea României, și permit decelarea continuităților între epoca respectivă și antecedentele ei.

De remarcat rămâne conturarea raportului dialectic dintre presiunea modernizatoare fără alternativă, pe de o parte, și dubla opoziție la această tendință majoră, din partea a două segmente de populație diferite ca pondere numerică și socială (boierii și, respectiv, țărănimia), pe de alta. În ambele cazuri se distinge același tip de nemulțumire față de trendul modernizator, fiindcă și boierimea deținătoare de latifundii, și țărănimia legată de pământuri mai puțin întinse au, în fond, aceeași atitudine: doresc perpetuarea economiei agrare, chiar dacă fiecare dintre părți concepe altminteri raporturile de proprietate și participarea la viața publică. Este, de fapt, o continuitate atitudinală patriarhalistă, expresie a unei viziuni culturale, etice și a unei gândiri socio-economice și politice de tip *Ancien Régime* pe care terminologia specifică politologiei și studiilor de gen o traduce într-o constelație de raporturi specifice (paternalism, conservatism, tradiționalism, paseism, ruralism, masculinism, discriminare de gen). Aceeași situație se conturează, cu referire la mediile din care provine populația, ca o tensiune între rural și urban, în cadrul căreia forțele urbane, minoritare numeric, însă dinamice și în contact cu zona generatoare de modernitate economică, socială, politică și administrativă, dețin inițiativa. În aceste condiții, constatarea lui Sorin Alexandrescu că „... Vechiul Regat, unindu-se [în 1918 - n. A. L.] cu noile provincii, a efectuat de fapt o dublă unire: prima, cu o mare populație rurală românească; a doua, cu o substanțială populație urbană neromânească<sup>3</sup> adâncește și nuanțează sporit tabloul antagonismelor din România. Întâi, pentru că observă că alipirea noilor provincii istorice la Vechiul Regat - Basarabia, Bucovina, Banat, Transilvania, Partiu - a mărit masa țărănimii reluctantă la adresa modern-

izării, iar apoi pentru că el adaugă că ponderea mai mare a urbanului odată cu alipirea noilor zone istorice nu conferă atuuri mai mari forțelor modernizatoare, întrucât o bună parte din populația orașelor din aceste perimetre era de altă etnie. Față de toate acestea, înțelegerea ambianței culturale interbelice ca o confruntare între tradiționalism și modernitate - lectura lui Zigu Ornea dintr-o carte de referință<sup>4</sup> - este întrucâtva prea laxă. La rândul său, Keith Hitchins caracterizează dezbaterile teoretice din epocă mai curând ca o confruntare între trei poli ideologici: europenism, tradiționalism și „a treia cale”<sup>5</sup>, descriind mai fidel peisajul tendințelor culturale românești, fără a le epuiza însă și chiar fără a izbuti mai mult decât pulverizarea vechii dihotomii într-un triunghi ce rămâne ambiguu. Adevărul este că în această schemă trionfică rămân dificil de plasat și trăirismul, și legionarismul și carlismul (ipostază a cultului salvatorului patriei turnată formal în tiparele unei moharhii autoritariste, a unei dictaturi regale). Nu e de mirare că, atunci când Z. Ornea a decis să își continue cercetarea referitoare la cele două decenii interbelice inițiată cu studierea primului dintre ele în *Tradiționalism și modernitate...*, el nu și-a considerat sinteza dedicată decadelor interbelice secunde drept volumul al doilea, ci i-a dat un titlu nou și irelevant pentru întregul peisaj politico-ideologic<sup>6</sup>. Practic, încă nu există în bibliografia istorică românească o sinteză care să dea seama de evoluțiile forțelor de stânga, nici a celor democratice în general în acest ultim deceniu interbelic, necum una care să caute să analizeze integral scena românească din acel moment.

### Note:

- 1 Este semnificativ, în direcția despre care vorbesc, faptul că sintagma ce codifică relația dintre faptele constatate și mitizările lor revine în forme apropiate în titlurile a două cărți de istorie datorate unor nume foarte cunoscute: Keith Hitchins, *Mit și realitate în istoriografia românească*, București, Ed. Enciclopedică, 1997 și, respectiv, Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Ed. Humanitas, ed. I-a: 1997 (ed. a II-a: 2000; ed. a III-a: 2005). Fără a enunța explicit binomul în cauză, Cristian Preda, *România postcomunistă și România interbelică*, București, Universitatea din București, Institutul de Cercetări Politice & Ed. Meridiane, 2002, pune față în față epoca interbelică și pe cea de după 1989, urmărind comparatist similitudinile dintre ele, recurențele, potrivirile la nivelul sistemului politic și electoral.
- 2 Marius Lazăr, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2002, p. 202.
- 3 Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, București, Ed. Univers, 1998, p. 62.
- 4 Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Ed. Eminescu, 1980.
- 5 Keith Hitchins, *România. 1866 - 1947*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 315-358.
- 6 Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1996, ed. revăzută. Cum se poate vedea încă din titlu, ambiția cuprinderii întregului spectru al tendințelor l-a părăsit pe autor, el mulțumindu-se cu abordarea dinamicii de extremă dreaptă. De aceea, sintagma „anii treizeci” trebuie aici înțeleasă nu ca o ambiție de a acoperi integral epoca și manifestările sale, ci doar ca o surprindere a notei dominante a deceniului al patrulea, anume ascensiunea forțelor drepte extremiste.



## poezia

## Ada Aitonean

Premiul revistei *Tribuna* la cea de-a XXVI-a ediție a Festivalului național de poezie și eseu „Octavian Goga” (Ciucea, 3 octombrie 2010)

Ada Aitonean s-a născut în Turda, în 1986. Absolventă a Colegiului Național „Mihai Viteazul” din Turda. Studii de business și filologice la Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca. Premii la mai multe concursuri naționale de poezie și proză. Prezentă cu două proze scurte și o piesă de teatru în antologia *Crai nou* a Concursului național de creație literară „Vasile Alecsandri” (Bacău, 2008).

## republica eliza

## așteptare unu

dincolo de șosea  
dincolo de curcubeu  
e republica eliza  
unde casele se prăbușesc în sine  
la reflux  
unde fata cu cearcăne verzi  
aleargă  
de mână de mână  
țintuită-n fotolii  
acolo e crăciunul  
acolo facem budincă  
și sarmale  
fără puls  
acolo ne muncim grădina  
fără puls  
la rădăcini am plantat  
un borcan cu fluturi  
și așteptăm  
de mână de mână  
să crească să zboare  
acolo ne spălăm cu săpun  
și trece

## așteptare doi

eliza duce mâna la gură  
când cască  
și mâna ei e mare  
mâna ei nu e a ei  
e a monstrului  
îl văd  
acum își aruncă umbra  
spre ea  
acum o pândește  
acum a luat-o prin surprindere  
e în spatele ei  
eliza are ochii mari  
verzi și mirați  
monstrul și-a făcut cumpărăturile  
ochelari de soare din metro  
cagulă  
cloroform de la farmacia  
de peste drum  
în mâna lui o batistă  
ca o floare  
în mâna lui eliza  
ca o floare  
cu picioare de gumă

## așteptare trei

noi nu avem poze pe *facebook*  
nu existăm în viața virtuală  
nu existăm în viața reală  
a celuilalt  
despre noi nu știe nimeni nimic  
și în curând  
vom trece prin același loc

cu milioane de alți inexistenți  
care nu-și pot aduce aminte.

nu va rămâne nimic.

la vama veche  
chipul tău răsărind dintre corturi  
eșarfa de culoare incertă  
memoria mea ca o mașină de spălat  
rufele albe  
rufele albe

## așteptare patru

ca paginile albe de word  
ca inboxul gol  
și mailurile spam

ca tot ce-ar fi putut fi  
și nu este

sub perna asta e un bilet  
pe care ai scris tu ceva  
sub perna asta sunt mesaje tale  
târzii  
de când ți-ai luat computadore  
sau ai cucerit lumea  
sub perna asta sunt viermii  
și caii troieni  
care le-amestecă pe toate  
și le scot din context  
aici pun capul și nu pot să dorm  
cuvintele nu sunt bune  
țânțarii au gps au busole  
ei vor sângele meu  
le dau sângele meu  
îmi șoptesc  
gata gata nani nani  
dimineața vine  
ghilotina vine

dar când

mai beau o cană cu apă  
mai îndrept un colț de covor  
asta e-n cinstea ta  
închin un țânțar  
îl izbesc de perete  
(ce știi tu  
dimineața nu vine  
curând)  
lovitura asta  
n-o să-mi trezească vecinii

bufnitura asta o s-o auzi numai tu  
e pentru țara minunilor  
cu mâna pe declanșator  
chiar înainte ca aparatul să facă click  
acasă o să te oprești puțin

în dreptul unei fotografii cu tei  
și n-o să știi ce să-mi spui.

## așteptare cinci

“there’s nobody here for me now”

azi ușa era închisă  
am deschis gura  
n-au ieșit cuvinte  
în schimb a intrat un țânțar  
pe care l-am horcăit  
și scuipat  
mort



## republica nokia

## așteptare șase

## connecting people

5 dimineața  
și e târziu  
în câmpul muncii

trântesc ușa  
ai mei toți adormiți  
cobor scările în goană  
ce infuzie de adrenalină  
cu pași de U-R-I-A-Ș  
înghit toată strada.

de peste tot curge muzică  
un marș funebru  
o simfonie de Bach  
măresc pasul  
acum ori niciodată  
pe ultimii zece metri nu mai ating asfaltul

și da

ei sunt toți acolo  
tot acolo  
mici pitici  
cocoșați  
de frig  
*degetele-nfășurate pe țigări*  
un nor de fum e tot orașul.

scot și eu una  
o mână  
o țigară  
e bine, e încă o zi

bună seara bună dimineața

\*

80 de kilometri  
și eliza, *she never sleeps*  
îmi recită din Pessoa  
și are ochii mari și triști  
când ațipesc  
și cu o mișcare scurtă  
o alung

\*

la fabrică lumina e orbitoare  
scannerele testerele ionizatoarele  
sunt chitare



sunt plane  
sunt viori

e cea mai tristă muzică din lume  
scanează bateria  
scanează telefonul  
o dată  
de două ori  
de trei mii de ori

(aici suntem colegi de orchestră,  
purtăm halate asortate)

scanez scanez împachetez  
și undeva ca interludiu  
strecor un zâmbet

#### ÎNTR-O ZI

într-o zi  
voi ajunge  
și ei vor fi toți acolo  
tot acolo  
și autocarul ne va lua  
și nava spațială ne va lua  
și la 900 km pe oră  
va fi cea mai frumoasă coliziune  
va fi cea mai frumoasă explozie  
și ne vom transforma în supernovă  
și cu lumina a mii de sori  
vom lumina Clujul  
pentru ultima oară.

#### așteptare șapte

dincolo de geam nea popică stivuitoristul  
a coborât de pe stivuitor  
televizoarele radioul  
nu mai vorbesc de mult cu el  
nicio misiune secretă  
pentru nea popică  
nimeni nu mai vrea să îl rănească  
pe nea popică  
nimeni nu-l mai așteaptă noaptea în scara blocului  
cu dinții dezgoliți  
cu cablurile dezgolate  
nea popică își mângâie cicatricea  
duios întinde gâtul ciulește urechile  
să audă mai bine  
dar nu  
nu se aude nimic  
vocile au tăcut  
stivuitorul a tăcut  
noi am tăcut cu toții  
și ascultăm încordați cum  
stiloul semnează atestatul  
cum nea popică bea apă  
și ruginește pe dinăuntru.

#### așteptare opt

în birou va veni un bebe  
stă scris pe un post-it albastru  
pe panoul cu targeturi grafice concedii  
de maternitate  
în șoaptă se vorbește despre placentă  
vitamine nutriție țigări cafea  
el se va numi eusebiu  
și ne va mântui

nea popică stivuitoristul  
e la dozator  
și fredonează *wind of change*.

#### așteptare nouă

##### do not cross

parcă nu știi  
ești ca un înger semeni cu el perfect  
aveți aceeași dinți  
aceiași număr la pantof  
și decolați acum  
la aceeași oră  
de pe casa de cultură  
a municipiului turda

într-o zi toridă ca asta  
câtă ospitalitate  
în asfaltul fierbinte  
orașul a înfipt lumânări  
stâlpi de telegraf  
un toc cui  
cu bandă galbenă am înconjurat  
parcul  
am scris  
te iubim  
și așteptăm  
așteptăm  
cu sufletul la gură.

#### Estevez 1

ieri am vorbit cu Dumnezeu  
mi-a zis că oamenii pleacă  
și nu se mai întorc.

mi-a zis  
ia țigările astea și du-te

am mulțumit  
m-am trezit și  
toate erau bune

broscoiul Estevez la locul lui

da.  
când  
brusc  
mi-am amintit.

m-am aruncat în pat și  
am alergat și  
am alergat și  
el era tot acolo  
mă aștepta  
puțin plictisit.

Doamne, și foc?  
mi-a aruncat cele mai frumoase chibrituri  
mi-a zis  
în schimb eu voi fi mereu aici  
pentru tine  
și avea capul lui Estevez  
și era verde.

#### Estevez 2

aici nu există nimic.

Estevez a înghițit lucrurile  
și acum cască  
zice  
după masă mi se face somn

ce am reușit să salvez  
e paharul ăsta de vin  
și vreo două țigări

Estevez e un broscoi rezonabil  
mi-a zis  
în ordine  
dar o să am nevoie de sufletul tău  
mai târziu

am strâns din umeri  
am bătut palma

acum vinul e pe sfârșite  
și târgul încă îmi pare bun

îi ofer o țigară  
el nu spune nu

fumăm împreună  
și e ultima țigară  
a lumii



emoticon

Depeșă

Șerban Foarță

*Ma chère pêcheresse,*

„Ne pas aimer quand on a reçu du ciel une  
âme faite pour l'amour, c'est se priver soi et  
autrui d'un grand bonheur. C'est comme un oran-  
ger qui ne fleurirait pas de peur de faire un  
pêché...” (Stendhal, *De l'Amour*)

Adică: „Să nu iubești când ceru-ți dăruie un  
suflet făcut pentru iubire, este să te privezi, nu  
doar pe tine, de-o mare bucurie. E ca și cum un

portocal n-ar da în floare de teamă să nu facă un  
păcat...”

Iată, acum, și micu-mi comentariu, sumar ca o  
depeșă, *une dépêche*: dacă-l schimbăm pe *l'oran-  
ger* cu piersic, cu *pêcher*, arborele care face piersi-  
ci, *pêches*, - păcatul, *le pêché*, e la doi pași.

Înflorind, piersicul comite „un pêché”, în chip-  
ul unei piersici, *pêche!*

(Prin, bineînțeles, paronomază, adică falsă eti-  
mologie, - cum sunt „fragezi”, „fragii” lui

Ion Barbu.)

Tu, draga mea, care mănânci cu poftă piersici,  
știi ce ispititoare sunt acestea, - ispititoare ca  
păcatul.

E tocmai ceea ce și Blaga sugerează, prin  
următoarea strofă din *Andante*:

„Pe deal, într-o podgorie stropită vânăț,/ te-aș  
duce uneori, să ne lovim de soare./ Să ne întâm-  
pine o piersică pe creangă,/ ca un păcat de aur,  
toamna, pe dogoare.”

Or, dacă ar fi tradusă în franceză, comparația  
dintre piersica zemoasă și păcat ar fi, de fapt,  
printr-un hazard lingvistic, un pleonasm, o tauto-  
logie: *une pêche, c'est un pêché!*

*Mais ça ne t'empêche point de dévorer des  
pêches...*



## interviu

# Educație și filosofie (II)

de vorbă cu **Thiery Menissier**, conferențiar la Universitatea din Grenoble

### Copiii și filosofia

- Dar faptul acesta mi-a amintit de experiența pe care ai făcut-o cu copiii. Pentru că într-o anumită perioadă m-am gândit îndelung la chiar faptul de a filosofa, la activitatea de a reflecta, de a fi uimit și am ajuns la concluzia că, maniera în care filosoful face apel la uimire, seamănă foarte bine cu felul copiilor de a se mira; nu prin dimensiunea naivă, nici prin candoare, dar printr-o anume puritate și inocență profunde, printr-un aport sincer, fără interfață artificială, fără lucruri sofisticate interpușe, fără barieră culturală sau intelectuală... altfel spus, prin chiar faptul de a gândi prin sine însuși ...

- Așa este...

- Altfel spus: pur și simplu. Iar dacă ai putea să-mi rezumi în câteva cuvinte această experiență, care nu mi se pare deloc banală, ci foarte serioasă și care are aerul... deci o relație filosofică cu copiii are aerul de a se petrece într-un fel mult mai sănătos, mai profund decât cu adulții; aceștia din urmă au o atitudine aproape infantilă, un raport alterat cu filosofia...

- Trebuie să distingem copilul de infantil...

- Într-adevăr, aici și este diferența pe care adulții nu o mai sesizează!

- Ai evocat pe bună dreptate ceva foarte interesant, care mi-a fost impus în mod amical. Adică, într-o primă fază, Societatea Alpină de Filosofie propunea, și încă mai propune, un seminar pentru adulți pe o temă anuală dată. Și una dintre „gazdele” noastre, de la Biblioteca municipală din Grenoble, mi-a spus: „Iată sunt responsabilă a Bibliotecii grădiniței de copii a orașului, invit în mod regulat scriitorii care vin să le vorbească copiilor despre cărțile lor, am o mică sală unde copiii vin să-i asculte. Nu ați dori să veniți să faceți un curs de filosofie pentru copii?”

Am ezitat îndelung, ba chiar m-am opus acestui proiect într-o primă etapă. Pentru că mi se părea că riscam să ne jucăm de-a ucenicul-vrăjitor. Știu că copilul este mult mai sensibil decât adolescentul sau adultul, și că poate primi mesajul filosofic într-un mod mult mai tare decât ne putem imagina. Deci aceste scrupule au durat, pentru că mi se părea că riscam să dăm peste ucenicul-vrăjitor, pe urmă am decis să cedez presiunii amicale, iar în anul care tocmai s-a scurs am realizat patru lecții filosofice pentru copii, bazate întotdeauna pe interrelație și pe ideea unei inițieri filosofice.

Gândul meu secret era să consider că anumiți copii, care erau în jurul meu, nu vor avea niciodată șansa să ajungă până la capătul parcursului școlar, care culminează cu ultimul an de liceu, când descoperim filosofia în Franța. Îmi spuneam că ar putea fi interesant pentru ei să dispună de o tentă de filosofie, să-și facă o idee despre ceea ce înseamnă. Și de asemenea, conform ideii că Societatea Alpină de Filosofie, ca orice asociație, este politică, în acest sens că animă dezbaterile de idei în sânul cetății; și chiar dacă nu ar fi politică, adică fără finalitate politică, nefiind afiliată niciunui partid, tocmai de aceea ne permite să contribuim la dezbaterile democratice.

Iată, m-am dus și am descoperit că acești copii

aveau multe idei, multe prejudecăți sau opinii deja formate asupra a ceea ce înseamnă filosofia. Într-o primă etapă i-am făcut să gândească. Voi intra un pic în detaliu pentru că devine interesant pe urmă, pentru discuția noastră. I-am determinat să reflecteze asupra a ceea ce credeau ei că este filosofia. I-am lăsat să dialogheze, dar preluând propozițiile lor și punându-le în contradicție, deoarece nu mergeau foarte departe. Am încercat să le sugerez după un sfert de oră de dezbateri vie, animată, de teze contradictorii, că a filosofa înseamnă probabil a încerca să reușești în viață.

### A filosofa înseamnă a trăi bine

- Ceea ce reprezintă chiar vechea vocație a filosofiei, vocația sa originală!

- Așa este. Iată deci, dispuneam de o afirmație, iar sfertul de oră următor l-am petrecut testând această propoziție; iar chestiunea era de a ști dacă este posibil să pierdem în viață, dacă putem să ratăm această viață! Dezbaterile erau în mod furios angajate între acești copii deci, care aveau între opt și nouă ani, din clasa a treia și a patra; era o clasă mixtă, douăzeci și doi de copii dintr-o clasă mixtă. Eram deci singur în fața lor, nu vedeau nici învățătoarele, nici bibliotecarele, eram față în față, instaurasem un climat de încredere. Iar după un anume timp, încă un sfert de oră, i-am întrebat dacă adevărata chestiune nu era să putem acționa asupra vieții.

Atunci dezbaterile s-au animat și mai mult până la un moment dat când mi s-a spus că există un destin sau că, dacă ne sinucidem vom acționa asupra vieții; ceea ce am arătat ca fiind absolut contradictoriu, fapt pe care interlocutorul meu l-a înțeles, și deci l-am salvat, fără să joc rolul ucenicului-vrăjitor, dar în tot cazul am mai salvat unul. Și în tot cazul, mi-am dat seama, după o bucată de timp, că trebuia să-i fac să fie conștienți de faptul că au fost dezbătute trei poziții intelectuale, trei ordine de chestionare și că aceasta însemna să filosofezi!

Prin urmare am fost într-un tot interesat de reacțiile lor, pe care le-am primit prin intermediul învățătoarelor, într-un mod foarte organizat. Copiii au afirmat că sunt, ca filosof, foarte amabil. Această caracterizare revenea fără încetare. Poate că motivul este datorat imaginii pe care le-o dăm, pe care și-o fac despre filosof: cineva auster, cu o logică rece etc.. Dar poate că era datorată atenției pe care le-am acordat-o, atenția mea pentru ei.

- Poate că este vorba de mai mult, dacă îmi permiți, reacția lor pozitivă este poate datorată imaginii pe care ei o aveau deja, și care este reală, despre învățător, care este adesea și din păcate, diferită... în fine, imaginea educatorului, imaginea dascălului, al învățătorului autoritar, foarte diferită de cea pe care le-ai oferit-o tu ca filosof, amabil, deschis dialogului.

- Este adevărat că imaginea „autorității” pe care o au, ca dominare, este ceea ce dețin ei din partea învățătorului. Și dintr-odată, aveau imaginea cuiva care le ținea un discurs fără să încerce să-i convingă, dar care a găsit adevărul împreună cu ei, datorită lor și care să le permită să trăiască mai bine.

- De unde și amabilitatea...

- Da... deci experiența a continuat. Cred că am



acceptat în mod serios atitudinea lor. I-am considerat din start ca pe niște interlocutori serioși, fiabili. Dacă afirmam ceva, ideea avea șanse să fie adevărată sau autentică, într-o anumită manieră. Trebuia găsit planul de expresie a aceluia adevăr. Atunci am continuat în mod intuitiv... mi s-a propus de fiecare dată... căci am făcut patru ședințe. A doua ședință era cu privire la o problemă delicată, mi se pare... doream să am reacțiile lor cu privire la această întrebare: „La ce servește violența? Servește ea la ceva?”. Și am discutat într-un fel destul de profund, la un moment dat, despre problema recunoașterii, în sensul hegelian.

Un elev a reușit să susțină că aparent el este în mod gratuit răutăcios, violent, crud uneori cu animalele, cu frații și cu surorile lui, doar pentru a fi remarcat. Și am discutat foarte serios, într-un mod aprofundat, pertinente tezei hegeliene a recunoașterii, dintre stăpânire și servitute. Atunci o fetiță a afirmat „nu merge, nu este posibil”. Iar eu i-am răspuns „dar tu ai dreptate acum, căci mi se pare că torționarul, de exemplu, este victima prejudecății conform căreia recunoașterea ar fi întotdeauna aceea a stăpânului. Am continuat să discutăm și au fost toți invadați de euforie... aveam un raport din ce în ce mai direct, deja de la întâlnirea precedentă ne tutuiam și aveam în mod sigur unii pentru alții o prietenie filosofică, o cale comună.

### Filosofie și politică

- Or a treia ședință a fost cu privire, hai să spunem așa, la specialitatea mea, „Ce înseamnă să faci politică?”. Au descoperit singuri, că este vorba să iei decizii comune cu privire la oraș, de acțiune în comun (în cor), de a reflecta în mod colectiv.

- Exact ceea ce făceați deja...

- Iată, așa mi se pare și mie, demersul era auto-referențial. Doar că, de fiecare dată furnizam un element important din punct de vedere filosofic, un mic factor care deregla tezele lor, care li se păreau imediat convingătoare. Și cred că i-am făcut să devină în mod progresiv filosofi, prin această capacitate pe care o aveau...

- Ai sădit îndoială...

- Așa este, să pui la îndoială, fără violență, cu un fel de *acribeia*, pe care o posedau, această capacitate extraordinară de a distinge, de precizie intelectuală, presupun, de a pune la îndoială cutare ele-



ment sau cutare alt element al unei teze. De exemplu, eram perfect de acord cu ideea confrom căreia politica constă în a dezbate în cor, a delibera pentru a acționa în mod politic. Pur și simplu, încercam să le arăt că, dacă am fi fost ființe raționale lucrurile ar fi foarte simple, dar că apar imediat interese, care țin de exemplu de apropierea, de apararea bunurilor.

Și am recreat un fel de amfiteatru, ca un semicerc. Apoi le-am spus, iată forma pe care o ia politica într-o comunitate democratică; această formă este polarizată, de ceea ce numim „dreapta” și „stânga”, mai precis între libertate pentru dreapta și egalitate pentru stânga. Și deci am aprofundat aceste concepte de egalitate și de libertate. Atunci semicercul care a apărut în fața mea era dintr-o dată, extrem de... de extremă stânga, să spunem lucrurilor pe nume. Erau câțiva indivizi așezați cu mândrie la dreapta, revendicându-și libertatea, capacitatea de a întreprinde etc.. Schematizăm, dar copiii căpătaseră o idee mult mai concretă despre ceea ce se întâmplă cu ocazia dezbaterilor publice, pe care le aud de obicei.

### Iubire, îndoieli, dificultăți

- Ai avut și experiențe deosebite cu micii filosofi? De obicei copiii sunt plini de surprize.

- Da, ultima experiență a fost bulversantă, după părerea mea. Nu știam despre ce o să le vorbesc. Așa cum ai remarcat, până atunci alesesem subiecte generale, morale sau politice. Și mi-am spus, ce-ar fi să încerc experiența unui subiect metafizic, am să le vorbesc despre timp, iar apoi mi-am spus „nu”, e prea complicat. Am să le vorbesc de Dumnezeu. În mașină, plecând de acasă, luasem Biblia cu mine, și ascultam muzică clasică, o fugă de Bach pentru violoncel, interpretată de Rostropovitch. Și mi-am spus „nu”, nu despre Dumnezeu trebuie să le vorbesc, ceea ce este mai important pentru ei este experiența frumuseții. Această ultimă experiență era destul de bulversantă pentru mine, și am drept dovadă că de obicei stăpânesc foarte bine *timing*-ul, nu sunt niciodată luat prin surprindere de timp.

Însă în această întreprindere, m-am ambalat atât de mult, încât ne aflam eu și copiii într-un veritabil dialog, ca niște filosofi înverșunați. Și a fost nevoie de bibliotecare și de învățătoare, care au venit să ne ceară să încetăm ședința, deoarece cele cincizeci de minute trecuseră deja. Ne-am întors toți către ele și am răspuns în cor: „Imposibil, abia am început!”. Și ne-am despărțit cu această frustrare remarcabilă.

Una din întrebările pe care o pusesem (o întrebare

importantă pentru mine, tulburătoare, nedecidabilă) era efectiv aceasta, de a ști dacă iubim ceva anume pentru că este frumos sau este frumos pentru că-l iubim!

- Întrebare metafizică...

- Deci i-am întrebat despre cei pe care-i consideră ei frumoși și de care le place! Mai precis, iubirea la prima vedere. Despre această imposibilitate de a trăi fără cineva pe care l-am întâlnit, pentru că îl considerăm frumos, și că nu ne mai putem lipsi de această măsură, de acest criteriu cu privire la el: surâsul său, felul de a merge, stilul de a vorbi, temele despre care discută etc. Ba chiar am observat o fetiță care a început să plângă la un moment dat. Cred că era îndrăgostită, iar cuvintele mele au tulburat-o. Acum cred în mod sincer, că în acel moment am făcut filosofie, pentru a mă fi comportat ca un maestru, care nu este decât cineva care-l precede cu puțin pe discipol, pe calea problematică. Altfel spus, care nu are deplină conștiință despre condițiile construirii unei problematice, dar care ridică problema și, în această privință, va insera în mintea discipolului un fel de căutare infinită.

- Care-i deschide o poartă și care-i lasă calea liberă...

- Așa cred că se întâmplă.

- În acest caz, cred că este chiar poziția în care ar trebui să ne situăm toți, să deținem acest rol care este foarte modest, nu-i așa...

- Este foarte modest, sunt de acord.

- ... și că trebuie să ne impunem o anumită umilință, iar pe de altă parte să avem încredere în capacitățile, să le spunem autodidacte, ale discipolilor.

- Da, mi se pare că această experiență va modifica anumite lucruri cu privire la transmiterea, de exemplu, a conținuturilor. Pentru că, așa cum îți spuneam mai devreme, este important să transmitem conținuturi, dar în același timp faptul pune probleme. Se vede bine în cazul predării filosofiei, în ultimul an de liceu, în Franța, așa cum am practicat-o și eu, conținuturile se substituie uneori, ba chiar adeseori, cercetării neliniștite.

### Din nou problema autorității

- Suntem de acord, din păcate conținutul

depășește cu mult uimirea, speculația. În fine, dacă dorim să rezolvăm problema pe care o semnaleză, care de fapt este dilema oricărui raport maestru/discipol, trebuie să știm cum să împăcăm pe de-o parte principiul autorității, care ar trebui de fapt evacuat, dar care este legat de transmiterea cunoștințelor, de un anume conținut. Fie pentru că există un bacalaureat de pregătit, fie pentru că există concursuri de trecut și deci trebuie răspuns la anumite exigențe, care sunt academice și profesionale. Avem deci de-a face, pe de-o parte, cu acest principiu de autoritate care este amenințator și, pe de altă parte, există un alt principiu al autonomiei de gândire, altfel spus faptul de a lăsa calea liberă celui care vrea să gândească prin el însuși și de-al ajuta să stabilească legătura între cele două exigențe.

- Convingerea mea este că legătura între cele două trece prin problematizarea conținuturilor. Altfel spus, conținutul care trebuie transmis, care este important așa cum ai amintit, pentru a reuși în sistemul de învățământ, pentru că oamenii sunt acolo pentru a căpăta o diplomă, după aceea o meserie cu acea diplomă, și într-adevăr această transmitere devine filosofică atunci când conținutul este problematizat, adică atunci când profesorul, cel care vorbește pur și simplu, poate fi un student, reușește să formuleze o problemă în generalitatea ei dar și în aspectul ei particular, conform așteptărilor și legăturilor cu acest conținut.

După aceea depinde de fiecare să experimenteze problematizarea. Cred că facem efectiv filosofie atunci când, este banal ce spun dar nu trebuie uitat niciodată acest fapt, facem filosofie atunci când sunt problematizate conținuturile. Dacă există un adevăr filosofic, dacă capacitatea de a forja concepte a fost dovedită, aceasta nu poate să ia naștere decât în urma unui lung exercițiu de problematizare a conținuturilor. Aș avea tendința, în anii următori, să organizez mai bine cursurile, fiecare lecție filosofică, în funcție de această problematizare, care este serviciul pe care pot să-l ofer ca filosof, ne-filosofilor. Să le arăt că acolo unde majoritatea discursurilor filosofice propun soluții, adesea seducătoare de altfel, noi filosofi avem această capacitate de insatisfacție intelectuală, care este, cred eu, onoarea noastră, demnitatea noastră. Poate că, pentru o relație filosofică, principala sa virtute este să fie frustrantă.

- Da, bineînțeles, sunt întru totul de acord, vorbesc ca filosof! Când ne uităm în istoria filosofiei, remarcăm o anumită perenitate a problemelor, probleme filosofice care revin în mod frustrant. În epoca contemporană avem cam aceleași probleme filosofice, formulăm cam aceleași dileme ca anticii sau ca modernii. Ceea ce se schimbă adeseori sunt instrumentele de care ne servim, care pot furniza noi teorii, instrumente epistemologice diferite...

- Da, uneori chiar în sânul unei teorii, în urma unei revoluții antropologice sau cosmologice, vedem că apare o „nouă” problemă care este cam aceeași ca în trecut.

- Iată, există o schimbare de stil, problema este formulată un pic diferit, în schimb remarcăm că răspunsurile nu ajung niciodată la această perenitate a dificultăților, căci sunt ancorate în epocă, într-un context istoric. În fine anticii au dat aceleași răspunsuri, pe care le-au dat mai târziu modernii, contemporanii etc.. Răspunsurile sunt mai degrabă, nu perene, ci petisabile. Trec odată cu epocile, sunt dependente de contextele istorice și culturale; iar acesta este poate unul din motivele pentru care noi rămânem fideli, ca filosofi, mai degrabă problemelor, decât răspunsurilor; de unde și frustrarea de





care vorbeai.

- Cred că dintre toate întâlnirile posibile, întâlnirea filosofică este aceea a cuiva care va crea sau recrea această capacitate a problemei. Deci este ceva extraordinar, deoarece este o relație de excelență. Mi se pare, de asemenea, că în ciuda tuturor eforturilor pe care pot să le fac, convingerea mea este că democrația este ceva puternic și important, relația filosofică rămâne o relație de excelență. Altfel spus, nu oricine are capacitatea de a accepta problematizarea conținuturilor de experiență.

Cred că relația filosofică, Platon nu s-a înșelat în această privință, relația filosofică este la fel de ciudată, la fel de tare ca relația de iubire. Aceasta din urmă, departe de a fi o relație naivă sau liniștită, este dimpotrivă tumultuoasă și violentă. Relația filosofică este o relație care pune la îndoială în mod profund statutul pe care-l aveam înainte de a o întreprinde. În ambele cazuri, cred că facem experiența tulburării, a pierderii de sine însuși, a pierderii reperelor. Experiența erotică și experiența filosofică au efectiv un punct comun care face astfel încât... convingerea mea este că, atunci când mă prezint ca filosof, ca profesor, și mai mult, ca președinte al Societății Alpine de Filosofie (căci nu sunt protejat de instituție), eh bine, eu știu că în final, efectul pe care publicul îl așteaptă de la mine este un efect complet destabilizant.

- Într-adevăr, reflecția filosofică nu poate decât să producă violență, pentru că modifică prejudecățile, busculează opinia comună, locurile comune, etichetele etc.. Prin urmare nu poate decât, printr-o contestare permanentă, să facă violență ideilor, credințelor și gândurilor celorlalți. Dar ceea ce este mai ciudat în toate acestea, este că oamenii, vorbesc de publicul laig acum, care fac parte din, și care frecventează o asociație ca a noastră, caută o anumită securitate. Caută repere, un adevăr care să fie stabil, absolut, lucruri de aceste gen... o anumită înțelepciune; însă ceea ce descoperă este o punere la îndoială...

- Da, într-adevăr astfel vor putea să se îndoiască de ei înșiși.

- Dar această atitudine este mult mai sănătoasă!

- ... și să poată să aibă această satisfacție, care se confundă după părerea mea cu libertatea. Pur și simplu, că ne putem întâlni, chiar dacă pierdem timpul și că această pierdere de timp trece printr-o insatisfacție, care constă în a afirma că toate soluțiile care ni se propun sunt limitate, parțiale și nu corespund adevărului.

- Îți mulțumesc Thierry !

Grenoble, iulie 2006 - decembrie 2009

Interviu realizat de  
Ion Vezeanu

accent

## „A exista ostil” în regimul comunist

Adrian Țion

Interesul crescând pentru cunoașterea „infernului concentraționar” din anii totalitarismului românesc dovedește preocuparea constantă de a ridica vălul de pe o perioadă tulburătoare din istoria noastră, falsificată și chiar amenințată cu neantizarea dacă unele mărturii ale celor care au înfruntat cu demnitate regimul comunist nu s-ar fi transformat în cărți-document de mare valoare pentru generațiile care vin. Printre acestea este și volumul ajuns la ediția a doua, scris de Grațian Cormoș, intitulat *Femei în infernul concentraționar din România (1945 - 1989)*. Tânărul autor evocă și analizează detaliat, pe marginea memorialisticii feminine de detenție, suferințele îndurate de femei în închisorile comuniste, oferind o privire analitică asupra Gulagului românesc în ansamblu. Cartea este rezultatul unei documentații riguroase (din jurnale personale, din cărți, din mărturii înregistrate pe bandă magnetică și din mass-media), adoptând un limbaj accesibil, empatic în cea mai mare parte cu tonul dezvăluirilor, ceea ce înseamnă că se adresează deopotrivă specialiștilor cât și publicului larg de cititori.

Grațian Cormoș se dovedește a fi un tânăr iscoditor, neliniștit, însetat de adevăr și cunoaștere, calități care-l recomandă din start ca pe un bun ghid - dacă se poate spune așa - prin sinistrul labirint al închisorilor comuniste. Cutremurătorul periplu desprins din evocările deținutelor reușește să închege o imagine repulsivă, acuzatoare a atrocităților comise de torționari (securiști, milițieni, gardieni), dar și să trezească admirația cititorului pentru faptele de curaj ale femeilor care și-au sacrificat viața în lupta cu un regim opresiv neîncetând să creadă în valorile libertății.

Studiul lui Grațian Cormoș pune în evidență contribuția femeilor la mișcarea de rezistență anti-comunistă și începe cu prezentarea acțiunilor „subversive” ale acestora și a calității de deținut politic din anii prigoanei comuniste. Încarcerarea femeilor pe motive politice a fost de cele mai multe ori o consecință a arestării soților sau a rudelor indezirabile, cu toții fiind considerați „dușmani ai poporului”. Autorul nuanțează profiluri diferite de opozante, vorbind despre „femeile-partizan”, despre „călugărițele catolice reprezentante ale cultelor protestante”, despre cele care au avut curajul și forța de a-și arăta „opoziția fățișă”, precum și despre cele ce reprezentau pentru regim o opoziție „potențială”. Cu deosebită acuitate observă Grațian Cormoș excesul de zel al justiției comuniste, în stare să trateze în mod egal copile sau femei trecute de 50 de ani acuzate de înaltă trădare. Ele au fost condamnate fie că „acionau cu premeditare împotriva regimului”, fie că „acordau ajutor” așa-zisilor bandiți din munți, fie că „existau ostil”. Această sintagmă a *exista ostil* cuprinde dimensiunea halucinantă a terorii comuniste din acei ani ai „democrației populare”. Ni se inoculează ideea că trebuia să trăiești și să respiri în ritmul propagandei impus de oamenii puterii, nemaivorbind de ideile proferate, ca să nu devii suspect din te miri ce sau să fii considerat chiar ostil în ochii autorităților. A *exista ostil* însemna a exista împotriva guvernului comunist, a fi dușman al patriei. Atmosfera

terifiantă a „epocii Dej” răzbate prin simpla enunțare a sintagmei, poate de neînțeles acum pentru generațiile tinere. Nici în „epoca de aur” ceașistă lucrurile nu s-au schimbat. De la deportare s-a trecut la domiciliul forțat și la azilul psihiatric. Un capitol important în carte este rezervat în acest sens cazului Doina Cornea, urmărită pas cu pas de Securitate pentru disidența sa. Glasul unei femei firave poate uneori să demaște o dictatură, devenind astfel mai puternic decât al unui bărbat. Herta Müller, ultima laureată cu Premiul Nobel pentru Literatură, este văzută drept o reprezentantă de seamă a grupării șvabilor disidenți.

Desigur, în primii ani după instaurarea regimului comunist în România, lupta femeilor a îmbrăcat forme cu mult mai acerbe. Pentru susținerea rezistenței anticomuniste din munți a fost nevoie de unele „elemente de sprijin”, printre care se numără, firește, multe femei. Sunt amintite Elisabeta Rizea, Iuliana Preduț, Maria Arsenescu, Iustina Constantinescu. Categoria „femeilor-partizan” e, numeric vorbind, mult mai puțin numeroasă decât a bărbaților retrași în munți, dar nu mai puțin semnificativă. Astfel, din grupul condus de Ion Gavrilă Ogoranu în Munții Făgăraș (cel care, fatalmente, și-a trăit tinerețea fără să-și are ogorul), 8 erau femei „dintr-un total de 67 de persoane condamnate de regim pentru opoziție armată”. Maria Plop și Maria Jubleanu au luptat efectiv cu arma în mână. Din grupul Arsenescu-Arnăuțoiu de la Nucșoara au făcut parte și femeile Marinica Chirca și Aurelia Berevoianu. Exemplele continuă în carte într-un fel de eșalonare dureroasă și oficiere prin zidirea în cuvânt a actului sacrificial asociat cu simbolul cristic al răstignirii. Mărturiile analizate și comentate ale acestor deținute sunt cutremurătoare. Titlurile cărților scrise de ele după 1990 concentrează în logos diferitele forme ale nobleței de a înfrunta suferința. Strigătul deznădăjduit: Apazia Oțel Petrescu: *Strigat-am către tine, Doamne...* Tinerețe risipită, furată: Dina Balș: *Drumuri pustite*. Asumarea responsabilităților față de tovarășul de viață: Maria Arsenescu-Buduluca: *Sunt soția „terroristului” Gheorghe Arsenescu*. Fatalitatea detenției care curmă brusc sensul vieții: Adriana Georgescu: *La început a fost sfârșitul*. Ecouri din ordinele torționarilor: Oana Orlea: *Ia-ți boarfele și mișcă!* Autorul vorbește cu deosebită condescendență despre caracteristicile unei *imitatio Christi* prezente la femeile creștine din spațiul concentraționar românesc și despre ecumenismul concentraționar.

Studiul lui Grațian Cormoș *Femei în infernul concentraționar din România (1945 - 1989)* este o incursiune în memoria răscolită de durere a suferințelor femeilor martirizate de un regim politic inuman. Este analiza obiectivă, sobră și zguduitoare a unui cercetător implicat la modul afectiv în cunoașterea adevărului despre închisorile comuniste din România.



## remember

# Despărțire

Laszlo Alexandru

Aflu cu imensă durere că s-a stins din viață, la Dietzenbach, scriitorul Ion Solacolu, președintele Cercului Democrat al Românilor din Germania. În discreția și demnitatea sa consecventă, a reprezentat pentru mine, în primii mei ani de publicistică, un important punct de referință.

Solacolu a tipărit în țară, după schimbarea de regim, unele cărți cu profil politologic: *Inconsistența miturilor* (în colab. cu Stelian Bălănescu), 1995; *Schimbarea alianțelor României. De la Titulescu la Antonescu* (în colab. cu Gheorghe Barbul), 1996; *Marea farsă a secolului: fascismul bolșevic. O discuție despre stînga și dreapta politică*, 1996. Însă marea sa realizare a constat mai ales în editarea, din Germania, timp de vreo douăzeci de ani, a revistei *Dialog*. Aici au publicat, în condițiile deplinei urbanități și libertăți de expresie, lideri de opinie ai exilului românesc: Ion Rațiu, Radu Câmpeanu, Neagu Djuvara, Dinu Zamfirescu, Mircea Ionițiu, Ileana Vrancea etc., precum și personalități culturale semnificative: Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Paul Goma, Virgil Nemoianu, Norman Manea, S. Damian, Mircea Iorgulescu etc..

Revista *Dialog* a inclus, din octombrie 1982, un *Supliment pentru literatură, cultură și educație*, redactat de Ion Solacolu în colaborare cu Ion Caraion, iar între 1988 și 1992 un *Caiet de literatură*, redactat de I. Negoșescu. Tot aici s-au publicat, în premieră absolută, manuscrise de mare importanță literară, cum sînt romanele *Din calidor și Patimile după Pitești* de Paul Goma ("în dactilografiera autorului"), ori *Straja dragonilor*, fragmente autobiografice de o șocantă sinceritate, redactate de I. Negoșescu înaintea decesului. În estimările realizate de însuși Ion Solacolu, "statisic privind lucrurile, din revista *Dialog* au apărut peste 200 de numere (numărul standard avea între 16 și 32 de pagini), din *Suplimentul pentru literatură, cultură și educație*, care nu mai apare de cîțiva ani, 72 de numere, din *Caietul de literatură*, 34 de numere. În plus am mai editat pentru Ion Caraion, cu mențiunea «apărut în colecția *Dialog*», zece numere din revista lui internațio-

nală de poezie *Don Quichotte*, pe care el o redacta la Lausanne, iar eu o culegeam și multiplicam la Dietzenbach".

Revista *Dialog*, rodul strădaniei sale solitare, era redactată, dactilografiată, multiplicată și încopiată. Fiecare exemplar era pus în plic și expediat, gratuit, pe adresa unor intelectuali și exilați de limbă română, stabiliți cu domiciliul pe toate continentele. Abia în ultimii ani, publicația a început să fie culeasă și tehnoredactată pe computer, iar printre destinatarii săi au fost incluși unii scriitori din România.

Am descoperit-o pe la jumătatea anilor '90, cînd primind eu însumi un exemplar prin poștă, am rămas uimit de consistența periodicului și m-am simțit obligat să-i mulțumesc editorului pentru amabilitate. S-a născut de-aici o întinsă corespondență, ulterior consolidată într-o impecabilă prietenie. Poate că eram eu atunci la vîrsta elanurilor și a descoperirilor indignate, pe care el încerca, din ipostaza senectuții amare, să le tempereze ori să le explicitizeze. Fragmente din aceste schimburi de idei am inclus, cu acordul său, în volumul meu *Orient Express*. Mi-a stat aproape de inițiativele, sugestiile și semnătura sa atunci cînd am avut, împreună cu amicul Ovidiu Pecican, ideea de-a lansa pe internet revista *E-Leonardo*.

L-am invitat aici, auzind că are intenția să doneze, la trei biblioteci diferite din țară, colecția completă a revistei *Dialog*. Am dirijat una dintre donații către B.C.U. Cluj. S-a organizat și un simpozion festiv, cu luări de cuvînt despre semnificația și consistența exilului cultural românesc, despre poziția relevantă a *Dialogului* pe baricadele luptei în favoarea democrației. Au intervenit prof. Doru Radosav, Adrian Marino, Laszlo Alexandru, Ion Solacolu, Mircea Popa, alți participanți din sală. Discuțiile, substanțiale, au fost publicate în *E-Leonardo*, nr. 5/2004.

Cu aceeași ocazie, Ion Solacolu a fost invitat de Ovidiu Pecican spre a li se adresa studenților care cercetau problemele de europenistică și de evoluție democratică pe continentul nostru frămîntat. Nu se putea găsi un vorbitor mai avizat pe tema care se suprapunea, de fapt, peste

însăși traiectoria meditațiilor sale.

Am avut și ocazia unei discuții mai apropiate cu Ion Solacolu. Absolvisse o facultate cu profil tehnic, obținuse un doctorat în specialitate. Avea o carieră promițătoare în România și un drum limpede trasat, de pe care ar fi trebuit să lipsească surprizele. Dar n-a mai suportat, văzînd paranoia ceaușistă care se dezlănțuia. După eșecul Mișcării Goma, din 1977, a hotărît să plece definitiv cu familia în Germania, pentru a le da copiilor săi o nouă șansă. Era bine acolo, fiindcă erau împreună, dar gîndul lui se întorcea mereu spre România. Avea deja peste 40 de ani în momentul dezlănțuirii. Nu s-a putut adapta niciodată cu adevărat la cultura germană, limba o vorbea greoi, cu ezitări și apatie. Nu-și găsea nicăieri de lucru, devenise "gospodina" casei, în timp ce soția lui, copiii își urmau drumul în viață (la servicii îndepărtate, cu navetă, la școli și facultăți).

I-a venit ideea de a-și transforma singurătatea și interesul constant pentru realitățile românești într-o formă de comunicare cu ceilalți exilați, care îi împărtășeau nostalgia. A preluat revista *Dialog*, la început practic doar cîteva foi dactilografiate, multiplicare și împărțite printre cunoscuți. Apoi cercul cititorilor s-a extins treptat – spre alte țări, spre alte continente. Se impunea o sursă de finanțare constantă, pentru această pasiune bizară (hîrtia, tonerul, plicurile, timbrele etc.). Dar nimeni nu-i oferea un loc de muncă.

A studiat situația din mica localitate germană unde se stabilise și a constatat că puținii locuitori aveau o diversificată arie de interes pentru presă (ziare locale, ziare naționale, reviste ilustrate, de modă, de grădinărit, de cinema, cu apariții săptămîniale, lunare etc.). Toate trebuiau să le parvină dimineața abonaților la ușă, pe cînd își sorbeau cafelețuța. Însă lipsea cel care să presteze acest serviciu. Așa că a inventat el noua meserie. Veneau noaptea baloții cu presă, împachetați *en gros*, aduși cu trenul ori camionul. El locuia într-o casă cu gard scund și curte încăpătoare. Cutiile și sacii îi erau aruncați, din mers, peste gard, după miezul nopții. Strîngea, desfăcea și sorta totul, în liniștea locuinței adormite. Apoi făcea cu mare precizie cîte un mănunchi, din gazeta locală, regională și națională, revista de profil etc. pentru fiecare locuitor în parte, în funcție de gusturile și abonamentele oamenilor. În zorii zilei, își lua bicicleta și străbătea ulițele pustii, azvîrlindu-i fiecăruia peste gard, în pragul casei, ziarele solicitate. Pe cînd pedala în aerul rece al dimineții, inginerul chimist din România, cu un strălucit doctorat în specialitate, nici măcar nu considera că noua lui ocupație constituie o nedreptate.

Iar asta a durat aproape zece ani. Cînd a ajuns să citească prin sat contoarele de gaz ale locuitorilor, a luat-o ca pe o promovare profesională: în sfîrșit putea să doarmă și el noaptea. Da-da, a fost un solitar pur-sînge acest Ion Solacolu, care și-a plătit încăpățînarea de a-și menține dreaptă șira spinării cu broboane de sudoare nobilă. Doar el își va fi știut gîndurile, în fundătura spre care l-a împins istoria. Mie mi-a povestit toate acestea oarecum în trecut, cu jumătate de gură, parcă era vorba de altcineva, în timp ce privea distrat clădirile somptuoase ale Clujului, pe ale cărui străzi ne plimbam agale. Astăzi, cînd știu că el nu mai este, simt cum mă strînge o gheară-n piept. Dumnezeu să-l odihnească!





# Evoluții diferite

Sergiu Gherghina

În primele zile ale manifestării crizei financiare în România, reprezentanții noștri politici utilizau două argumente principale: precedentă guvernare și situația internațională nefastă. Doi ani mai târziu, primul factor nu mai este de actualitate. A existat timp suficient pentru ca influențele „moștenirilor” să fie în mare măsură diminuate sau eliminate. Prin urmare, mai rămâne aspectul care ține de situația internațională. Dacă revirimentul economic al Chinei a fost unul surprinzător, având loc atunci când unele dintre statele lumii nu intraseră încă în recesiune, economiile europene au parcurs un drum sinuos. Germania a fost prima țară din UE care a părut capabilă să depășească momentele critice datorită programelor pe termen mediu și lung pe care cancelarul Merkel le propunea (despre care menționam într-un număr anterior al revistei *Tribuna*). Cu unele excepții – în special țările vizate de probleme similare cu cele ale Greciei – situația generală a statelor din UE a început să se remedieze treptat. Prin urmare, raportul Comisiei Europene din mai 2010 conținea previziuni pozitive referitoare la creșterea economică în UE. Un nou raport, dat publicității la jumătatea lui septembrie, include previziuni și mai optimiste datorate unor date venite pentru semestrul al doilea din statele membre. Va urma România acest curent ascendent la fel de rapid precum l-a invocat pe cel descendent pentru justificarea problemelor interne? Răspunsul este negativ cel puțin pentru perioada imediat următoare. Și aceasta se întâmplă pentru cel puțin trei motive.

În primul rând, suntem departe de cele pre-

zentate în raportul comunitar. Ultima evaluare din septembrie a Comisiei Europene referitoare la situația economică are o concluzie clară: revenirea se va extinde la mai multe sectoare și la nivelul mai multor țări. S-a discutat despre o creștere economică medie de 1,7% pentru cele 16 țări din zona euro și de 1,8% la nivelul tuturor statelor membre pentru 2010. Acest lucru reflectă faptul că cele nouă țări din afara zonei euro au o creștere economică mai mare comparativ cu celelalte state membre. România se află în categoria acestor țări cu medii de creștere economică mai mare. În condițiile în care pe plan intern discursurile se concentrează în jurul reducerii deficitului bugetar – fără referiri la creștere economică pentru acest an – ar trebui să ne imaginăm discrepanța dintre țara noastră și celelalte state membre. Practic, cifrele de la nivel comunitar ascund niveluri diferite de depășire a recesiunii economice. Evaluări pozitive sosit din Germania, Franța, Marea Britanie, Spania, Italia și Olanda – marile economii europene – au îmbunătățit această medie. Diferențele apar în ceea ce privește structura de producție, dimensiunea reformelor adoptate și nivelul investițiilor. Niciunul dintre aceste domenii nu este funcțional în țara noastră: suntem cunoscuți pentru lipsa productivității, reformele s-au limitat la reducerea salariilor bugetarilor, iar investițiile statului au lipsit complet. În absența tuturor factorilor care au determinat redresarea economiilor, nu putem spera ca lucrurile să stea diferit. Mai mult, în absența premiselor de schimbare este iluzorie așteptarea unei îmbunătățiri a situației la nivel național pe termen

scurt.

În al doilea rând, statisticile economice sunt mult mai dinamice la nivel comunitar decât național. Raportul UE nu indică doar un nivel de creștere economică îmbucurător pentru situația comunitară pe termen scurt, ci și evoluții față de precedentă evaluare din luna mai. Atunci, creșterea economică era aproximată la 1%, creșterea înregistrată fiind de 0,75%, semnificativă prin raportare la valoarea inițială. Prin contrast, mesajele liniștitoare pe care le auzim de la reprezentanții noștri vizează reducerea deficitului prin măsuri „temporare” de reducere a cheltuielilor. Cifrele indică faptul că produsul intern brut a crescut cu 0,3% în trimestrul al doilea față de primul trimestru, dar este cu 0,5% mai mic decât în urmă cu un an. Această creștere economică redusă, deși prima după șase trimestre, se datorează în mare parte dinamicii interne. O examinare sumară a situației din țările vestice ale UE despre care se discută în raport, indică faptul că în perioada mai-septembrie 2010 au crescut/s-au reluat semnificativ investițiile private și astfel au produs noi locuri de muncă. Din păcate, situația nu s-a repetat în România unde alături de probleme economice a existat și instabilitate politică în ultimele luni. Situația țării noastre este cu atât mai îngrijorătoare cu cât ratele de creștere din țările cu economie de piață tânără a fost mai mare decât în vechile state membre.

În al treilea rând, există perspective opuse de dezvoltare în ceea ce privește economiile comunitare și cea românească. Previziunile comisarului Olli Rehn și ale președintelui Băncii Centrale Europene indică o creștere mai lentă, dar stabilă pentru următoarea perioadă (între 0,3 și 0,5%). Această încetinire va fi determinată, în principal, de moderarea factorilor ce au condus la creșterea economică. Dacă în perioada anterioară creșterea economică a României a fost cu mult mai mică decât media UE, previziunile pentru finalul acestui an vizează un deficit de aproximativ 2%. Acesta nu este surprinzător în absența unor factori care să determine menținerea creșterii economice. Banca Mondială consideră datoriile publice și private ridicarea drept principalul impediment pentru redresarea economiei României în perioada următoare și estimează că, alături de Letonia, suntem singurul stat din UE cu ani consecutivi de contracții economice.

Prin prisma acestor aspecte, situația economică a României nu este corelată pozitiv cu cea a UE. Și nici nu va fi curând. Deși această perioadă este marcată de preocupările statelor pentru propria redresare economică, UE începe să arate din nou promițător. Economii europene importante sunt cele care influențează situația generală de la nivel comunitar. Pentru ca România să poată beneficia de pe urma funcționării acestora trebuie să se asigure de existența unor elemente necesare, toate prezentate mai sus. Absența lor conduce la evoluțiile diferite la care deja asistăm.





# Colții de lapte ai Uniunii Europene

George Jiglău

Într-un număr anterior al revistei publicam un articol referitor la scandalul iscat de decizia statului francez de a desființa taberele de romi amplasate ilegal la marginea Parisului și a celorlalte mari orașe și de a-i retrimite în țările de origine – în speță România – pe locatarii lor. Acuzam atunci reacția palidă a instituțiilor Uniunii Europene și afirmam că acest moment reprezintă un test pentru mult trâmbițata „unitate în diversitate” a Europei.

La mai bine de o lună de la izbucnirea acestui scandal, el este departe de a se încheia, ba din contră, a evoluat în direcții pe care puțini le anticipau. Franța a continuat neabătută acțiunile de expulzare a romilor, însă ce a surprins a fost răspunsul extrem de ferm pe care l-a avut în cele din urmă Uniunea, în special prin intermediul Comisiei și al Parlamentului. Uniunea a manifestat o vigoare a reacției ieșită din comun, orientată tocmai către unul dintre cele mai importante state – membru fondator de altfel – într-o problemă de maximă importanță simbolică. Astfel, putem spune că, deși coerența sau eficacitatea multora dintre acțiunile UE rămân încă aspecte care pot fi îmbunătățite, discursul la nivel principal rămâne unul bine articulat.

Cea mai acidă voce la adresa Franței a fost Viviane Reading, comisarul european pentru Justiție și Drepturile Cetățenilor, care nu s-a sfiit să catalogheze acțiunile Franței drept „o rușine”. Criticile comisarului Reading, preluate la nivelul întregii Comisii, au cuprins două elemente principale: nerespectarea garanțiilor legale în caz de expulzare pe tema liberei circulații a cetățenilor europeni (mai precis recurgerea la expulzarea în masă a unor membri proveniți dintr-un anumit grup etnic) și caracterul discriminatoriu al acțiunilor Franței. La nivel oficial, statul francez a afirmat că refuză „polemica”, neoficial au apărut două declarații care deja au devenit celebre. Prima aparține președintelui Sarkozy, care i-a sugerat doamnei Reading să îi ia pe toți romii „la ea acasă în Luxemburg”, și a doua a unui membru al guvernului, care ar fi declarat că „nu așa se discută cu un stat ca Franța”. Poziția Comisiei Europene, întărită declarativ chiar și de președintele ei, Jose Barroso, s-a înăsprit în special după circulara

emisă de Ministerul de Interne francez, care recomanda tuturor prefecturilor să demoleze toate taberele ilegale de la marginea marilor orașe, „cu prioritate cele ale romilor”, care a contrazis evident argumentul oficial conform căruia Franța nu a recurs la expulzări colective și discriminatorii.

Acest schimb de replici a rezultat în demararea procedurii de *infringement* împotriva Franței. Consecințele legale nu sunt majore, fiind vorba mai degrabă de un avertisment și de o monitorizare mai atentă pentru ca principiile Uniunii să nu fie încălcate. Proceduri similare au mai fost demarate în cazul statelor care depășeau deficitul bugetar de 3%, impus prin Pactul de Stabilitate. Însă niciunul dintre statele care au primit un astfel de tratament nu au avut de suportat vreo consecință majoră din perspectiva poziției lor de stat membru cu drepturi depline. Totuși, importanța simbolică a acestui moment este majoră. Liderii Uniunii, acuzați de multe ori de faptul că au doar poziții protocolare și că nu sunt capabili să își impună punctul de vedere în fața statelor, în special a celor puternice, par decizi să pună piciorul în prag și să arate că nu sunt dispuși să tolereze astfel de măsuri luate de un stat membru împotriva unor cetățeni proveniți tot din interiorul UE. Așadar, acest caz ilustrează faptul că drepturile cetățenilor, garantate de Uniune în special după includerea în Tratatul de la Lisabona a Cartei Drepturilor, nu sunt doar vorbe pe hârtie, ci funcționează cel puțin ca principiu la nivel de discurs. Momentan, nu putem spune dacă reacția Comisiei și Parlamentului European, care la rândul său a cerut Franței să abandoneze expulzările romilor, va determina autoritățile de la Paris să oprească acest proces, însă pentru moment acesta s-a redus ca intensitate, Franța părând să fie luată prin surprindere de reacția venită de la Bruxelles.

Pe lângă schimbul de replici dintre instituțiile europene și Franța, trebuie remarcată însă și o declarație concisă, dar plină de substanță, făcută de ambasadorul francez în România, Henri Paul. Într-o intervenție televizată, acesta a adresat următoarea întrebare: „Ce scrie pe cărțile de identitate ale acelor cetățeni? Români sau europeni?”, și a concluzionat spunând „Fiecare țară ar trebui să aibă grijă de pro-

prii săi cetățeni”. Acesta este unul dintre argumentele preferate ale guvernului francez în tentativa de a pune într-o lumină favorabilă expulzarea romilor, însă el ilustrează un adevăr evident. A fi cetățean european reprezintă în principal un element simbolic al identității fiecăruia dintre noi, conotațiile juridice începând abia acum să se cristalizeze. Chiar dacă apartenența statelor noastre la Uniune – subliniez, a statelor ai căror cetățeni suntem – ne aduce o serie de drepturi și beneficii, printre care și dreptul la liberă circulație, nu putem cere Uniunii Europene mai mult decât poate sau vrea să ne dea. UE nu este un sistem de protecție socială și nu obligă statele membre să aibă grijă de cetățenii celorlalte. Oare cum ar reacționa statul român sau societatea românească dacă în următorii doi ani țara noastră s-ar umple treptat de câteva zeci de mii de persoane fără adăpost sau cu nivel de trai scăzut din, să spunem, Marea Britanie, veniți în căutarea unui loc de muncă sau pur și simplu la cerșit pe străzile Bucureștiului? Cum am reacționa dacă acești oameni ar cere și să fie ajutați de stat și să primească ajutoare sociale, în virtutea apartenenței ambelor state la Uniunea Europeană? Ne-am gândi imediat la numeroasele probleme sociale cu care se confruntă deja societatea românească, precum și la resursele financiare extrem de limitate.

Desigur, exemplul este forțat, însă mesajul este simplu: nu putem cere unui alt stat să rezolve probleme pe care noi nu suntem în stare să le ținem în frâu doar în virtutea apartenenței noastre comune la Uniune. Nu putem reproșa Franței sau oricărui alt stat european că nu își dorește să acționeze precum o organizație caritabilă și că principala sa preocupare o reprezintă siguranța propriilor cetățeni, așa cum este ea interpretată de un anumit guvern într-un anumit moment. Mai mult, câtă vreme la nivel european nu există un nivel integrat de colectare a taxelor, resursele unui stat trebuie orientate în principal către plătitorii proprii de taxe. Chiar dacă putem să nu fim de acord cu modul în care este pus în practică acest principiu, el nu își pierde din valoare. Cu alte cuvinte, „abuzul de europenitate” este – la fel ca orice abuz – nociv și diluează din puterea altor argumente, mai bune, pe care România sau instituțiile UE le-ar putea aduce pentru a convinge Franța să adopte o altă strategie. ■

## To facebook or not to facebook?

(urmăre din pagina 3)

mediator între om și lume, om și om, om și propriul sine. Tehnicile spre deosebire de conștiință nu au în vedere autodepășirea în direcția unui sens. Vechiul om al proiectului și sintezei temporale a devenit unul al „momentelor punctuale”. Chiar dacă trăim în timpuri ce abuzează de „proiecte”, nu e vorba de sensul „existențial” al termenului. Omul se pregătește pentru acumulare și autodepășire și mai puțin pentru moarte. Proiectele, oricât de mult timp ar lua nu fac decât să transforme orele sau anii în punctualități temporale. Facebook-ul face același lucru, dar ocupându-se de administrarea excitațiilor sau, mai degrabă de administrarea câmpului în care fiecare utilizator, în funcție de iscusință își face rost de autoexcitații. Oamenii care postează poze, gânduri sau filmulețe pe facebook o fac pentru a vedea ce comentarii, ce reacții suscită din par-

tea altor utilizatori. E imposibil, ca odată ce postezi ceva ce ție ți se pare teribil de interesant să nu ai tendința de a controla din ce în ce mai des pagina de facebook pentru a vedea comentariile „prietenilor”. Utilizatorul de facebook există asemeni conversației de telefon, exact în momentul în care are loc și exact pentru atâta timp cât are loc. Și odată ce a gustat din acest tip „existență” despovărată de truda proiectului îi e imposibil să mai renunțe la ea. E dispus să facă extrem de multe pentru a înmulți momentele acestea, inclusiv să își creeze mai multe pagini/identități false. S-ar putea spune că acest utilizator nu face decât să sufere de mai vechea „dorință de a fi dorit”. Atâta doar că suferă de dorința de a fi dorit concomitent cu dorința de a fi lăsat în pace. „Prietenii” de pe facebook sunt niște androizi care au menirea de a-l „percepe” pentru a-l face să existe în momentul intrării în rețea. Ei funcționează după modelul *switch of - switch on* dând utilizatorului senzația că răspândirea eurilor sale ireponsabile e nelimitată. Senzația de ego (nu de identitate) e direct proporțională și deductibilă cu

numărul de *feedback-uri* (să mai amintim faptul că pe facebook nu există *dislike button*?). Lipsa de proiect instantaneizează subiecții (poate pe unii prea mult, din moment ce există un imn al plictisitorilor de facebook) într-atât încât am putea spune că la fiecare nouă intrare utilizatorul ar putea exclama asemeni bătrânicii dintr-un poster demotivațional: „oi avea eu Alzheimer, dar măcar bine că nu am Alzheimer. Alzheimer/Facebook: îți permite să întâlnești oameni noi în fiecare zi”. Așa că răspunsul la întrebarea „To facebook or not to facebook?” e „Whatever! Nobody remembers.”. Dar gândiți-vă bine! Vă dă statul, școala, sistemul medical sau alte instituții respectabile și pline de proiecte alte tipuri de răspuns? ■



# Un manifest istoric bătrânicos

Ovidiu Pecican

În numărul 192 din 1-15 septembrie 2010 al revistei *Tribuna*, istoricul Sorin Nemeti semnează un articol de întâmpinare la adresa cărții mele dedicate chestiunii regionalismului românesc sub titlul „Pentru un alt ev mediu timpuriu...” (p. 19). Cum textul domniei sale apare sub genericul redacțional „Puncte de vedere” și cum el nu se rezumă la a consemna o analiză în marginea unui volum de istorie, ci pune în dezbatere o serie de probleme de un interes mai larg, voi profita de deschiderea astfel întreprinsă pentru a încerca schițarea unor răspunsuri proprii. Voi face însă acest lucru exprimându-mi mai întâi cordiala recunoștință pentru atenția acordată cărții *Regionalism românesc* (București, Ed. Curtea Veche, 2008), abordată cu atenție față de unele dintre problemele de conținut și metodă pe care le pune și - la fel de important pentru lumea ieșită din țâțâni în care trăim - într-o convenție retorică marcată, în general, de politețe și bună credință. Fără acestea din urmă, orice discuție profesională rămâne lipsită de cadrele etice care o fac, în principiu, posibilă.

Domnul Sorin Nemeti parafrazează încă din titlu formula „altui Ev Mediu”, lansată sonor de Jacques Le Goff (*Pour un autre Moyen Age*), însă practică anterior și de alte nume prestigioase, fără teoretizare expresă. Prin aceasta se semnaleză, cred, nu numai observarea încercării mele de a mă apropia de Evul Mediu altminteri decât în cheie tradiționalistă, predominant pozitivistă, ci și familiaritatea domniei sale cu conceptul de „Ev Mediu lung”, lansat de specialistul francez. Totodată, intenția de a puncta un alt mod, propriu, de a concepe segmentul vechimii la care se referă, pare să anunțe, cu același prilej, și un manifest istoriografic. Însă conținutul textului dezmente prima impresie. Autorul apare în mod evident o concepție tradiționalistă asupra meseriei de istoric. Acest lucru se poate datora ori faptului că el ignoră achizițiile mai recente în materie de concepție istoriografică, ori că nu aderă la ele. În oricare dintre cazuri, o anumită precauție în formulări era recomandabilă. Atunci când nu știi, e mai prudent să nu te pronunți, iar atunci când refuzezi, e important să o faci judicios, expunându-ți toate argumentele.

Un exemplu că acest lucru nu se întâmplă este formularea d-lui Nemeti după care „într-o ... descindere temerară în trecut istoricul trebuie să fie înarmat cu o metodologie de cercetare solidă, nu doar cu metafore”. Propoziția citată pare o încruntare degeaba. Dacă socotești că persoana vizată nu posedă o metodologie de cercetare solidă, de ce ai angaja cu ea o discuție pe metodă? Iar dacă această metodologie transpare suficient pentru a te determina să o socotești o lucrare științifică, la ce să mai formulezi o asemenea propoziție? Dacă Sorin Nemeti are în vedere reguli metodologice pe care, din motive pe care le-ar putea detalia, le socotește mai solide decât pe cele suspectate de evanescență, ar fi bine să le expună și argumenteze cât mai limpede, spre a se vedea dacă sunt cu adevărat astfel. Eventualul consens al unui număr de specialiști asupra unei recuzite metodologice selectate în funcție de un criteriu anume din întreaga ofertă a domeniului nu le face automat pe acelea solide. De așa garanții nu dispun, în sine, nici metodele cantitative, nici cele calitative, ci ele se validează prin adecvarea la

materialul avut în vedere, la decupajul tematic, la viziune. S-ar putea ca exact aceleași metode să nu mai corespundă optim unei alte selecții tematice, unei amplasări auctoriale diferite și unei alte concepții.

S-ar spune că pe dl. Nemeti îl deranjează pariul pe identitatea regională al autorului discutat. Este legitim ca un critic sau un cititor să ia distanță în raport cu cele scrise de un autor, dar nu să îi reproșezi că așează în fruntea unui demers științific niște idei. Alternativa la existența unor idei ca premise ale unei cercetări este absența ideilor din acea cercetare. Este adevărat că o serie de istorici preferă să privilegieze cercetarea întâmplătoare (în arheologie ea se numește „de salvare”, fiind prilejuită de necesitatea „descărcării arheologice” a unui teren sortit unor acțiuni de construcție). Rezultatele vor fi însă, la rândul lor, întâmplătoare. Din acest motiv, cercetarea direcționată, meditată, dispusă în conformitate cu anumite jaloane ideatice, este, din punctul meu de vedere, preferabilă.

Pornind de la premisa clarității metodologice, Sorin Nemeti detaliază situația conceptualizării Evului Mediu în istoriografia românească mai recentă. Considerațiile referitoare la denominările unei perioade de timp obscure și îndelungate pe care cărțile noastre de istorie - manuale sau sinteze academice - o desemnează ba ca „Ev Mediu Timpuriu”, ba ca „epocă prefeudală”, ba ca „perioadă de formare a poporului român”, ba, metaforic, drept „mileniu întunecat” (sau „mileniul I”), puteau lipsi. Respingerea ca imprecise a unora dintre ele era inutilă, pentru că reprezintă nu concepte științifice, ci sintagme cu valoare de coloratură („mileniu întunecat”). Altele nu au în vedere un grad de generalitate mai mare, ci delimitează o angulație specifică, rămânând legate de o concepție etnicistă românească asupra trecutului („perioadă de formare a poporului român”). Chestiunea conceptului „feudal” a fost discutată amplu de mai multe decenii, în sensul deconstruirii încrederii care anterior i se acorda, de către Elizabeth A. R. Brown în „The Tyranny of a Construct: Feudalism and Historians of Medieval Europe” (*The American Historical Review*, vol. 79, nr. 4, octombrie 1974, pp. 1063-1088). Cât despre „Evul Mediu”, acesta a fost și a rămas o găselniță frecventată de specialiști tocmai pentru că are un sens lax, permeabil în cel mai înalt grad, reunind timpi istorici și societăți care nu evidențiază continuități și trăsături comune, ci mai degrabă inversul acestora. Sintagma își datorează existența, cum se știe, dificultății de a denomina intervalul amplu de timp care separa antichitatea de Renaștere și, forțată în sec. al XV-lea, reflecta convingerea că dezvoltările survenite după căderea Imperiului Roman de Apus sunt o deviere de la sensul evolutiv al Antichității, restaurat doar de Renaștere; nimic mai mult, dar nici mai puțin. În aceste condiții, are Sorin Nemeti soluții conceptuale mai potrivite spre a desemna, cât mai fidel realităților dintre sec. al V-lea și al XV-lea, felia de timp respectivă? În absența lor, nu este neapărat suficient să le reproșezi altora ezitarea de a cădea peste vechile despărțituri de manual.

Recenzentul observă însă că în *Regionalism românesc* se vorbește despre români începând cu sec. al VIII-lea, când apar primele știri care îi

vizează, opțiune „formalistă” care se datorează situației din teren. Ea poate fi, deci, la fel de bine numită conjuncturalistă sau impusă. „De ce nu secolul [al] VI[-lea], cel al lui *Torna, torna, fratrel!*?” Pentru că asupra relevanței acestei mărturii nu există încă un consens măcar relativ al savanților, unii dintre ei întrebându-se dacă în momentul confruntării lui Comentiolus cu barbarii, când încă Imperiul Roman de Răsărit nu trecuse decis, total, definitiv la utilizarea oficială a limbii grecești, formula nu era o comandă militară romană (un fel de „Stânga'mprejur!”). „... Ce relevanță are mențiunea [*sic!* De fapt, menționarea - n. O. P.] vlahilor sud-dunăreni în secolul [al] VIII[-lea] pentru realitățile de la nordul Dunării de jos dacă nu jertfim pe altarul *unității și continuității* poporului român?” Ei bine, sec. al VIII-lea nu este singurul moment istoric în care vlahii de la sudul Dunării și cei de la nordul fluviului sunt aduși în discuție de volumul discutat, pentru motivul că până și oamenii de știință cei mai persistenti în a nega unitatea și continuitatea de fond a românilor acceptă - din motive bine știute și îndelung argumentate - evidența legăturilor genetice dintre toate ramurile romanității medievale răsăritene. Aduș și că, deocamdată, teza unității și continuității locuirii românești la Dunăre și Carpați nu a fost definitiv și irevocabil demonstrată ca inadecvată, astfel încât, până la noi rezultate ale cercetării în domeniu, caracterul ei total depășit ar trebui demonstrat cu noi argumente. Amuzant este însă că Sorin Nemeti pare să mă acuze că susțin această teză tocmai pentru un demers care i-a făcut pe alți autori - ca și pe anumite personalități ale vieții publice din țara noastră - să aibă convingerea că sunt un adversar al continuității. La mijloc trebuie să fie, și într-un caz, și într-altul, o înțelegere pripită a mesajului cărții mele care se interesează, așa cum subtitlul o formulează explicit, numai de organizarea prestatală și de stat la nordul Dunării în Evul Mediu și în perioada modernă. După cum am spus-o cu destule prilejuri publice, formațiunile politice dinaintea apariției statului, ca și statele medievale propriu-zise apărute la noi nu au avut, cred, dintru început, o amprentă etnică și nici nu s-au construit ca reprezentante ale unui spirit etnic anume, în raporturi de contrarietate cu celelalte etnii. La Câmpulung nu au descălecat din Făgăraș, conform cronicilor, numai români, ci și unguri și „papistași” („Radul Negru voievod, mare herțeg pre Almaș și pre Făgăraș, rădicatu-s-au de acolo cu toată casa lui și cu mulțime de noroade: rumâni, papistași, sași, de tot feliul de oameni”), iar Baia și Siret nu au fost primele reședințe ale Moldovei voievodale pentru că ar fi fost locuite numai de români; ba chiar dimpotrivă, prezențele maghiare și săsești din aceste așezări sunt dovedite de izvoare.

În mod clar, valoarea expresivă a prefeței mele l-a sedus într-atât pe Sorin Nemeti, încât a crezut că mai departe întregul volum continuă în aceiași termeni. O asemenea glisare se dovedește însă greșită. Nu poți demonta construcția unei cărți prin referința la susținerile din textul-escortă. E ca și cum ai confunda cortina teatrului cu spectacolul propriu-zis. Sorin Nemeti combate metafora și limbajul metaforic din prefață cu pretenția că evidențiază „lipsa de soliditate” științifică a demersului propriu-zis. Astfel, domnia sa evidențiază o prejudecată teoretică îngrijorătoare, pe care nu este, de altfel, singurul care o împărtășește în meseria noastră: aceea că metaforele ar fi vădate de forță cognitivă și, deci, convocate ilicit în câmpul unei cercetări. George P. Lakoff arăta însă judicios că „Sistemul nostru conceptual obișnuit



în termenii căruia gândim și acționăm, deopotrivă, este în mod fundamental metaforic ca natură” („Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature”). Același cunoscut semiolog observa că abordarea integral nemetaforică este posibilă numai atunci când vorbim despre realități pur fizice. (Pentru contextul mai larg al discuției, trimit la volumul scris de acest autor împreună cu Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, 1980). Chiar dacă ignora asemenea referințe, Sorin Nemeti putea cunoaște *Viața nouă* a lui Giambattista Vico, lucrările lui Paul Ricoeur traduse în română, pe cele ale lui Umberto Eco sau măcar *Geneza metaforei și sensul culturii* a lui Lucian Blaga, toate fiind relevante pentru natura limbajului și a semnificării. A trecut, din fericire, epoca în care istoricul putea rămâne cantonat în arhive, descifrând și publicând documente, fără grija de a-și constitui un sistem conceptual complex și flexibil – dl. Nemeti i-ar spune „solid” – prin frecventarea celorlalte discipline socioumane, începând chiar cu filosofia și semiotica, așa încât o „descălecăre” în zona semiotică și a teoriei limbajului i-ar putea folosi.

De altfel, tocmai dintr-o asemenea lacună pare să îi scape domniei sale și natura demersului din *Regionalism românesc* cu totul. Subiectul, aici, sunt formele superioare de organizare societală, și nu o bătălie, un edificiu, o viață de personaj marcant sau o oală. Asemenea forme nu se nasc, așa cum credea N. Ceaușescu, exact cu 2050 de ani în urmă (în raport cu momentul când s-a celebrat statul lui Burebista, în anii '80 ai secolului trecut), ci apar și dispar în urma unor procese istorice îndelungate, în intervale mari de timp. Ca urmare, istoricul care se interesează de ele va stabili segmente cronologice relativ ample, după caz, le va trata într-o cronologie relativă, stabilind raporturi de anterioritate sau ulterioritate, și va avea în vedere și convențiile de limbaj adecvate, relevante sub raport politologic. Să spui, în aceste condiții că, acolo unde unii au descifrat realități social-politice notate în chartele de cancelarie ca *terra* sau *silva*, „Alții mai miopi, cu o viziune mai puțin antropologică, s-ar putea să zărească doar banale așezări rurale izolate, autarhice, comunități vecine vorbind idiomuri diferite grupate în microzone și interacționând, nomazi și sedentari evoluând după dinamici diferite” este... perplexant. Întâi, pentru că nu poți fi istoric dacă nu ai ceea ce dl.

Nemeti numește *viziune antropologică*. În centrul meseriei noastre – scuze pentru platitudinea pe care o credeam știută – stă studiul omului, al modului său de viață și organizare, nu istoria pietrei, pe care o studiază geologul, nici a animalului, care îi revine zoologului, paleontologului etc., și nici a universului, de aceasta din urmă ocupându-se fizicienii, cosmologii ș.a. Nici măcar atunci când fac istoria animalelor, istoricii nu părăsesc viziunea antropologică, pentru că, de fapt, ei abordează felul în care omul a consemnat în timp prezența animalelor, scriind despre ea, pictând-o, sculptând-o sau dându-le prilejul arheologilor să o constate în săpături.

Mai gravă este însă lipsa de sensibilitate măturisită de fraza citată față de orizontul în care își plasează orice istoric munca. Din perspectiva de șoim propusă de dl. Nemeti, întreaga societate umană poate fi descrisă ca inși și grupuri de inși care trăiesc în anumite perimetre teritoriale, unii împreună cu alții, dar și contra altora, în condițiile în care așezările lor pot fi de mărimi diferite. Nu-i așa? Iată o ingenioasă și foarte succintă posibilitate de a evoca locuirea umană pe pământ. „Miopia” ironic invocată de Sorin Nemeti pare să fie reală și dublă. Ea lasă pe dinafara discursului istoric istoria însăși: țări, orașe, sate, forme de guvernare și organizare, de acțiune și reacție colectivă? Nu pe dl. Nemeti l-ar putea interesa așa ceva, după câte se pot observa din luarea lui de poziție.

Restul observațiilor pe care le-aș putea aduce întâmpinărilor istoricului devin facultative. Dacă în receptarea palierului metodologic și a decupajului de probleme se ivesc asemenea alunecări, nu mai încap mirare că Sorin Nemeti nu înțelege rostul apelului la mărturie recoltate din durată lungă – până astăzi – și prin valorizarea unor categorii de surse ignorate de tradiționaliști, însă valorizate de demersuri mai recente. O simplă petrecere de o seară în compania canalelor televizive de tip *Discovery*, *History*, *Civilisation* etc. ar izbuti, cred, să îi provoace mai multe șiruri de întrebări, răzbătând, poate, dincolo de mefiența aspră etalată fără economie în textul publicat în *Tribuna*. Accesarea aparatului de televiziune din dotare, ca și lecturile de voie, rămâne însă facultativă.

Acuza de suprainterpretare – de forțare a documentelor să spună mai mult decât, pasămite, o fac – poate fi adusă oricărui demers hermeneutic

ce se îndepărtează de litera documentului și de lectura lui independentă de orice context. Dar uzanța demult instalată în interiorul meseriei istoricului îngăduie formularea de ipoteze de lucru și tentarea demonstrării lor și pe baza punerii în context, a lecturii „în oglindă” a textelor, a conectării conținuturilor acestora la recuzita interpretării filologice, la descoperirile arheologice și la alte, oricât de inventive, „regizări” savante. Poți citi un document descifrându-l cu ajutorul mărturiilor heraldice, monetare, textile (exemplu clasic: tapiseria de Bayeux), literar-beletristice (cel mai sonor precedent: descoperirea Troiei istorice pe baza lecturilor din Homer și a interpretării lor).

Judecata parcimonioasă și expeditivă, însă relativ favorabilă de la sfârșitul recenziei rămâne, în lumina celor de mai sus, enigmatică și cam nefondată. Mulțumind pentru îngăduință, mă tem că nu există suficiente motive să o accept, din lipsă de argumente. Înțeleg însă acum mai bine de ce, formele foșgăitoare pe care eu le observ în trecutul nostru mai îndepărtat, pot părea unora dintre colegii de meserie simple himere, ficțiuni.

Dl. Nemeti este un istoric atent să urmeze regulile deja bine stabilite ale domeniului în care își exersează pasiunea și pregătirea. Din nefericire, însă, maniera în care își înțelege misiunea este rigidă, restrictivă și tradiționalistă, ceea ce face din manifestul-recenzie pe care îl semnează un document care nu încurajează speranța că, prin domnia sa, mai tână generație va inova cunoașterea istorică și discursul istoriografic de la noi. ■





# Marion via Dionisie

Nicolae Turcan

Cunoscută publicului românesc datorită traducerilor de la Humanitas și Deisis, gândirea lui Jean-Luc Marion continuă să provoace. Faptul că acceptă moartea metafizicii, deși are foarte multe în comun cu teologia, sau faptul că, în același timp, refuză critica lui Heidegger la adresa teologiei (redușă de filosoful german la o simplă știință ontică), sunt date care prin paradoxul lor trezesc interesul. În textul de față încercăm să subliniem influența Sf. Dionisie Pseudo-Areopagitul asupra fenomenologului francez. Ideea directoare susține că dacă apofatismul este interpretat radical, el oferă un ajutor real în critica metafizicii moderne și a conceptului idolatru de Dumnezeu. Este ceea ce se întâmplă în fenomenologia teologică a lui Jean-Luc Marion. Marion încearcă să-L gândească pe Dumnezeu cel dincolo de toate după o rețetă postmetafizică: orice apel la ființă din perspectivă teologică trebuie recuzat, iar discursul despre Dumnezeu are mai mult de câștigat dacă depășește ontologia și refuză categoria ființei. Sintagma „Dumnezeu fără ființă”, care de altfel dă și titlul uneia dintre cărțile lui, folosită de fenomenologul francez nu e nici o formă de nihilism postmetafizic, nici o formă de agnosticism și nici versiunea sceptică a unei noi onto-teologii, ci doar asumarea refuzului de a folosi un concept compromis, din punct de vedere teologic, de către tradiția metafizică occidentală. Folosindu-se de conceptul fenomenului saturat – un fenomen pentru care intuiția debordează conceptul, exemplele fiind icoana, tabloul, teofaniile, epifaniile etc. – Marion subliniază că ceea ce se manifestă în câmpul vizibilului în cazul fenomenelor religioase ține, mai degrabă de invizibil: „«Dumnezeu» devine invizibil nu în ciuda donației sale, ci în virtutea acestei donații. E nevoie de o foarte slabă stimă, ba chiar de un refuz deja militant al transcendenței pentru a ne scandaliza de invizibilitatea sa. Dacă l-am vedea așa cum vedem o ființare a lumii, atunci deja n-ar mai fi vorba de «Dumnezeu»”.<sup>1</sup> Să ne amintim că Sf. Dionisie, făcând apel la imposibilitatea vederii ființei divine (după cum avea să fie explicat ulterior de Tradiția ortodoxă) și la importanța medierii angelice în împărtășirea cunoașterii lui Dumnezeu, afirma: „Iar dacă ar spune cineva că unora din sfinți le-au venit și nemijlocit arătări dumnezeiești (cf. Fac. 12, 7; 28, 13) să aflu limpede și aceasta din preasfintele Scripturi, că nimeni n-a văzut și nu va vedea (cf. Ieș. 32, 20; Ioan 1, 18; I Ioan 4, 12; I Tim. 6, 16) ceea ce este însuși ascunsul lui Dumnezeu.”<sup>2</sup> Invizibilul devine astfel o temă fenomenologică având drepturi depline, iar distincția dintre idol și icoană se descoperă ca decisivă.

Pentru Marion, idolul reprezintă o prezență a divinului sau a lui Dumnezeu fără o distanță necesară. O prezență care închide, plină și opacă, asemenea conceptului metafizic de Dumnezeu, chiar atunci când articulează trăsături ale magnificenței Sale. Orice pretenție de cunoaștere absolută dezvăluie un idol. Ceea ce califică idolul nu ține de fabricația sau de natura sa, ci de privirea care se oprește în el, îl expune și îl epuizează. Privirea este cea care confecționează idolul, nu invers. Idolul oferă privirii simpla vizibilitate, „fie ea lucru, femeie, idee sau Dumnezeu”<sup>3</sup>, iar privirea îl privește așa cum ar privi într-o oglindă. Idolul poate fi comparat cu o oglindă invizibilă, care

nu-ți permite să-ți dai seama că te înșeli sau că ești înșelat. Privirea nu mai poate înainta către un dincolo, ci se întoarce la sine, reflectându-se, obnubilând invizibilul – pentru că nu poate admite niciun invizibil – și culminând într-o autoidolatrie. Chiar atunci când idolul este demascat, idolatria nu dispăre, cel mai bun exemplu fiind, în opinia lui Marion, Nietzsche: acuzând idolul Dumnezeului moral, îl înlocuiește cu idolul Dumnezeului voinței de putere, iar Dumnezeul non-idol rămâne în continuare nedescoperit. „Proximitatea idolului maschează și marchează fuga divinului și a depărtării ce-l autentifică. Apropriindu-și-l excesiv pe «Dumnezeu» prin dovadă, gândirea se îndepărtează de depărtare, trece pe lângă distanță și se descoperă, într-o bună dimineață, înconjurată de idoli, de concepte și de dovezi, dar părăsită de divin – atee.”<sup>4</sup> Pentru a depăși idolatria, e nevoie de apelul la icoană și la distanța prin care invizibilul advine.

Icoana este un fenomen ce se dezvăluie doar prin distanță. Odată ce spațiul onto-teologiei este eliberat de idoli, Dumnezeu se dezvăluie ca manifestare a invizibilului în vizibil: nici Dumnezeu metafizic, nici ego-ul transcendent, ci doar apariția fenomenologică a invizibilului în vizibilitatea iconică.<sup>5</sup> Aceasta nu reduce și nu anulează invizibilitatea lui Dumnezeu, căci chiar și în icoană invizibilul rămâne invizibil: Dumnezeu nu poate fi vizualizat ca un obiect din această lume. Privirea icoanei afirmă paradoxul că icoana mai mult privește, decât este privită,<sup>6</sup> ea rămâne vizibilitate a invizibilului ca invizibil, fiindcă ceea ce nu poate fi conceptualizat în calitate de esență este, în acest caz, prezentat ca „intenție” (intention) a invizibilului de a înainta către vizibil.<sup>7</sup> În timp ce idolul rezultă din privirea care-l vizează, icoana convoacă vederea, lăsând vizibilul [...] să se satureze puțin câte puțin de invizibil.<sup>8</sup> Ca fenomen saturat, icoana dezvăluie distanța în care orice concept metafizic este șters. Fenomenologia distanței, cu referire la Dumnezeu apofatic, este prezentată pe larg într-un text al lui Jean-Luc Marion despre Sf. Dionisie Areopagitul.<sup>9</sup> Dumnezeu cel de negândit nu poate fi cunoscut decât în intervalul distanței, a cărui miză e dată de interdicția de a-I aplica lui Dumnezeu un tratament ontic, transformându-L într-o ființare printre alte ființări, disponibilă unei științe care ar putea purta numele de teologie științifică. Orice teologie opacă la experiența apofatică rămâne idolatră. „Cel de negândit se dă pe sine gândirii ca fiind de negândit.”<sup>10</sup> Să ne amintim de negațiile puse în joc de Sf. Dionisie, care sunt radicale, fiindcă Dumnezeu nu este: „... nici unul, nici unitate, nici dumnezeire, nici bunătate, nici Duh, cum îl cunoaștem noi. Nici fiime, nici părințime...”<sup>11</sup>

Distanța pe care o instaurează aceste negații atestă faptul că Dumnezeu nu poate fi gândit în categoriile ființei, ci el ni se dă ca un dar. Această donație nu abolește distanța, ci îi recunoaște incommensurabilitatea și o străbate, în măsura în care se înțelege că apofatismul Sf. Dionisie nu este doar un discurs printre altele, ci e un urcuș întru Dumnezeu. Parcurgerea distanței – care nu înseamnă nicicum apropierea și dispariția ei – presupune ierarhia, cerească și bisericească, pe care Marion o înțelege, adesea în chip paradoxal, drept „origine a sfințeniei” și „mediere nemijlo-



cită”, făcută posibilă de întruparea lui Hristos. „Ierarhia, altoită pe Hristos și săvârșită prin el, devine pentru noi singura icoană cu puțință a medierii nemijlocite.”<sup>12</sup> Urcușul duhovnicesc nu străbate distanța pentru a o aboli, ci pentru a-L primi pe Cel de negândit. Singurul discurs care rămâne posibil în aceste condiții de menținere a distanței și neidolatrizare a lui Dumnezeu este, după cum asumă Jean-Luc Marion, discursul de laudă, rugăciunea.

Se poate observa din cele spuse că influența Sf. Dionisie este capitală, iar idolul, icoana, distanța și fenomenul saturat rămân concepte de neînțeles în absența apelului la gândirea apofatică a misteriosului autor al *Teologiei mistice*.

## Note:

<sup>1</sup> Jean-Luc Marion, *Vizibilul și revelatul: teologie, metafizică și fenomenologie*, traducere de Maria Cornelia Ică jr., Philosophia christiana, Deisis, Sibiu, 2007, p. 114.

<sup>2</sup> Sf. Dionisie Areopagitul, *Despre ierarhia cerească*, IV, 3, 37 c, în *Opere complete*, traducere de Dumitru Stăniloae, Colecția cărților de seamă, Paideia, București, 1996, p. 21.

<sup>3</sup> Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige / Presse Universitaire de France, Paris, 1991, p. 21.

<sup>4</sup> Jean-Luc Marion, *Idolul și distanța*, traducere de Tinca Prunea-Bretonnet și Daniela Pălășan, control științific de Cristian Ciocan, Humanitas, București, 2007, p. 36.

<sup>5</sup> Enda McCaffrey, *The Return of Religion in France: From Democratization to Postmetaphysics*, Palgrave Macmillan, London, 2009, p. 135.

<sup>6</sup> Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană – o privire fenomenologică*, traducere de Mihail Neamțu, cuvânt înainte: diac. Ioan I. Ică jr., Deisis, Sibiu, 2000, p. 44.

<sup>7</sup> Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, p. 36.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>9</sup> Vezi Jean-Luc Marion, *Idolul și distanța*, pp. 201-272.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>11</sup> Sf. Dionisie Areopagitul, *Despre teologia mistică*, V, 572 a.

<sup>12</sup> Jean-Luc Marion, *Idolul și distanța*, p. 249.



## arte &amp; investigații

# Steaguri pe turnuri (VII)

## Marele succes mondial al artei proletcultiste

Radu Vasile

**Expoziția țărilor socialiste la Moscova (1958)**  
Marea Expoziție a Țărilor Socialiste de la Moscova a fost hotărâtă în luna martie a anului 1958 și s-a dorit a fi, din partea organizatorilor, argumentul implacabil al superiorității metodei realismului socialist în opoziție cu arta țărilor capitaliste, scontându-se pe succesul răsunător al mecenatului etatist față de cel al pieței private funcționare din statele capitaliste.

Instalarea unui climat de *coexistență pașnică* (1) între marile puteri, *spiritul de la Geneva* (1957) (2) intervenit între cele două sisteme social-politice mondiale, facilitat de „soluționarea” conflictului sângeros din Coreea, între ruși și americani, încheiat cu retragerea americană din nord și crearea statului socialist Republica Democrată Coreeană, iluziile create de primul zbor cosmic reușit al rușilor, toate acestea au animat iluziile succesului facil - *cu ajutorul științei, artei și culturii* - asupra capitalismului *intrat în putrefacție*. Se întredvedea o mare victorie ideologică!

Între 24 și 27 martie 1958 a avut loc la Moscova *Consfătuirea reprezentanților organizațiilor de artiști plastici din țările socialiste*, cu scopul demonstrativ al organizării unei mari expoziții de bilanț al realismului socialist. (3) Întorși de la această consfătuire cu lecția învățată, reprezentanții României vor înjgheba repede o listă de participanți din care nu lipseau „bătrânii” artiști burghezi „reciclați”: Camil Ressu, Schweitzer-Cumpăna, Jean Alexandru Steriadi, Marius Bunescu, Lucian Grigorescu, Ion Jalea, Cornel Medrea, dar și, mai tinerii Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Dumitru Ghiță, H. H. Catargi, M. H. Maxy, Ștefan Szöny, Gheorghe Labin, Ion Irimescu, Romul Ladea, Gheza Vida, Constantin Baraschi, Boris Caragea, Jules Perahim, Aurel Jiquid, Ligia Macovei, Vasile Kazar, Gy. Szabó Béla, care se dovediseră mai receptivi la cerințele ideologice ale momentului.

Sunt selecționate și o parte din „capodoperele” proletcultismului românesc: *Ana Ipătescu* de A. Ciucurencu, *Ecaterina Varga și Însmormântarea partizanului* de Ștefan Szöny, *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Labin, *Semnarea Apelului pentru Pace și Portretul lui Argezi* (4) de Camil Ressu, *Odihnă la câmp și Portretul lui Zambaccian* de Corneliu Baba, *Țărani* de Dan Hatmanu, *Muncitori în lojă* de Tiberiu Krausz, *Portretul lui A. Toma* de Jean Alexandru Steriadi.

Acestor două categorii de expozanți privilegiați (a se citi *reciclați*) li se acordă concesiunea de a prezenta și lucrări mai vechi, realizate în ultimii patru ani, dar li se oferă și comenzi noi pentru teme stabilite de „aparaturii” regimului.

Tinerii sunt stimulați prin comenzi de stat, astfel că vor participa cu mult entuziasm și „patos creativ”, stimulați de perspectiva afirmării, Eugen Popa cu *Toamnă pe Valea Mureșului*, Ion Gheorghiu cu *Peisaj la Tulcea*, Brăduț Covaliu cu *Nu vom uita!*, Corina Beiu Angheluța, cu lucrarea *Construcția furnalului de la Hunedoara*, Theodor Harsia cu *Șantierul Bicaz*, Pavel Codiță cu *Peisaj petrolifer*, Gheorghe Șaru cu *Se toarnă oțelul* etc.

La sectorul sculpturii, nu lipsesc Ion Irimescu,

Lelia Zuaf, Boris Caragea, Ion Vlad, Dorio Lazăr, Ion Vlasiu, Ion Jalea, Mac Constantinescu, Puskás Sándor, Gheorghe Anghel, Oscar Han, Cornel Medrea, Dimitrie Demu, Maximilian Schulmann, Naum Corcescu, Romul Ladea sau Vida Gheza.

După cum, la grafică, vor fi prezenți Jules Perahim, cu ilustrații din cartea lui John Read despre revoluția rusă - *Zece zile care au zguduit lumea*, Vasile Kazar, Gheorghe Ivancenco, Gy. Szabó Béla, Mariana Petrașcu, Corina Beiu Angheluța, Anastase Demian, Iosif Cova, Petru Grandt, Eugen Taru, Roni Noel, Paul Erdős, Iosif Ross, Constantin Baciu, Dan Hatmanu, Cornelia Danet, Traian Vasai, Emilia Dumitrescu, Silvia Cambir, Marcel Chirnoagă, Iosif Matyas, Helmut Arz, Eva Cerbu, Iosif Bene, Vasile Dobrian.

Expoziția a însemnat un mare succes propagandistic, încununând eforturile statului de a impune o anumită metodă a creației plastice (ceea ce a stârnit aplauze din partea sovietică, măgulită de eforturile românilor de a-și însuși metodele artei sovietice), oferind o reușită aplicare a metodei „comenzii sociale”, o „stimulare” a supunerii tematiche, folosind pârghia recompensei pe care statul începuse să o aplice ca un reflex condiționat, pavlovian.

Aplicând în artă principiile activismului politic, funcționarii statului au dovedit mari resurse de mobilizare a artiștilor, cu toate dificultățile care izvorau din necesitatea alocării unor mari sume de bani pentru plata operelor nou create care vor trebui să împânzească cluburile, sediile sindicatelor, clădirile oficiale, muzeele. Întreaga țară, în pofida lamentabilei și chinuitoarei lipse de resurse, era un șantier, iar artiștii plastici și munca lor începea să facă parte din ceea ce constructorii vor numi „organizarea de șantier”, iar strategii militari - „pregătirea psihologică” dinaintea luptei, acestea fiind o garanție a succesului ulterior a marii opere de construcție a socialismului.

Aceste colective de creatori - grupați pe generații - vor alcătui „grupuri de șoc” ale proletcultismului românesc, grupuri desemnate oarecum unilateral de propaganda de partid și critica înfăudată acesteia, spre a argumenta succesul acestei arte puse „în slujba clasei muncitoare”. Aceleași lucrări, confecționate în număr limitat, fiind apoi folosite, spre disperarea autorilor, ca exemple perpetue ale reușitelor noii doctrine estetice, iar banii primiți de artiști vor deveni darul otrăvit care va înnegura multe din zilele autorilor prea des citați în posturi de care nu vor mai putea să se dezică. Chiar dacă unii dintre ei „au rupt-o la sănătoasa” spre alte țări sau s-au izolat în singurătate, nici străinătatea neputând să-i ascundă sau să le panseze rănilor psihice, nici noua lor creație nu va putea acoperi aceste „greșeli” proletcultiste.

Cu atât mai mult cu cât acest „succes” se cerea dublat și susținut de excursul teoretic prin declarații publice precum cea a sculptorului Ion Jalea care, după ce critică abstracționismul unor artiști polonezi din cadrul Pavilionului polonez de la Moscova, continuă: *Căutătorii de forme goale sunt demni de milă! Este însăși expresia neputinței lor de creație. Fărămiștați în curente, grupuri și grupulețe manieriste. Tot mai multe și tot mai mici, lucrând fără un*



Alexandru Ciucurencu, *Ana Ipătescu*, 1949, colecția Muzeului Național de Artă București

*fundament științific, ei ajung la înfăptuiri incoerente, fără conținut, fără legătură cu viața, lipsite de orice sentiment omenesc. Diletantismul în artă se substituie creației de artă cu sprijinul bugheziei, dușmanul neîmpăcat al progresului artei.* (5) Vitrina dinspre est a socialismului românesc, feerică luminată, părea pe deplin asigurată.

Această *Expoziție Internațională a Artelor Roșii* (6) a fost apreciată drept un veritabil succes cultural al țărilor comuniste și un mod subtil de a face artele să polarizeze în cadrul unei mari expoziții cvadriennale, capabilă să producă un „export cultural” spre țările vestice, imposibil de înlăturat de acestea din cadrul conflictului ideologic dintre cele două sisteme mondiale, arta devenind o armă pașnică, exersată cu „spectaculoase” rezultate împotriva ideologiilor străine sistemului comunist. Adevărul este că, în cadrul Războiului Rece, în pofida Cortinei de Fier instalate între statele occidentale și noile state socialiste, artei îi revenea un rol propagandistic oficial de primă mărime, fiind considerată singura purtătoare de mesaj teoretic capabil să străpungă eficient barajele non-comunicaționale existente între cele două sisteme. Cu atât mai mult cu cât, din anul 1957 se inaugurasă o nouă politică mondială bazată pe luciditatea acceptării noului status-quo mondial rezultat în urma celui de-al Doilea Război Mondial. Abia în anul 1955, România încheia pacea postbelică cu Germania Federală, năruindu-se ultimele speranțe ale unei eventuale posibilități de revenire a țării la sânul Europei interbelice vestice. Calea de urmat pentru artiști părea definitiv conturată!

Următoarea expoziție cvadrienală a artelor plastice din țările socialiste trebuia să se producă la Praga, în anul 1962. Entuziasmul de paradă și dificultățile inerente epocii - prin intrarea în reflux a mișcării comuniste internaționale, rezistența din ce în ce mai vădită a țărilor-satelit la inițiativele hegemonice ale Rusiei Sovietice - toate acestea au schimbat planul inițiatorilor. La Praga s-a deschis o mare expoziție, e adevărat, dar de ceramică, sub egida Academiei Internaționale de Ceramică, la aceasta participând artiști decoratori din 31 de țări din Europa, Asia, America. Ambalajul ideologic al





acestei manifestări, spre disperarea rușilor, a fost cu desăvârșire ignorat. Se profila o nouă solidaritate artistică, excluzând politicul ca semn distinctiv, mai ușor de atins în domeniul artei decorative prin abstracțiunea pură și jocul decorativ al suprafețelor, materialelor sau formelor plastice. „Formalistă” în chiar substanța ei, această artă nu putea transmite vibrantele mesaje ideologice la care se pretau artiștii sculptori sau pictori, împinși din spate de presiunea ideologică a stăpânilor. Sculptorul ceramist român Patriciu Mateescu a primit Medalia de Aur pentru vasele mari decorative-figurale destinate ambientării unor ample spații interioare sau a grădinilor. Dintre români, au mai fost premiați Lita Storck-Botez, Olga Porumbacu, Maria Lăzărescu, Gheorghe Mogoș și Alexandru Benczedy.

Marea expoziție de la Moscova a fost cântecul de lebădă al proletcultismului, întrucât orice decizie vizând solidaritatea, unitatea și caracterul organic și omogen al artelor din țările socialiste se izbeau de caracterul contradictoriu al politicilor naționale din fiecare țară a blocului socialist și de tendințele naționale centrifuge. Autoritatea suverană a artei sovietice, fizionomia ei militantă, ca model exclusiv, demn de urmat, n-au putut ține în frâu nici tendințele de insubordonare și de independență insurgentă ale artiștilor din diferite țări, nici politicile regimurilor populare, din ce în ce mai autonome față de Moscova.

Pe de altă parte, arta românească a început să privească cu din ce în ce mai mult interes spre vestul european, încercând timid o aliniere cu vechile centre artistice europene, prin participarea la *Bienala de la Veneția* sau la *Bienala de gravură de la Lugano*, dar și prin organizarea *Expoziției de Fictură Românească* de la Paris. Dar, corifeii proletcultismului - precum Jules Perahim sau Florica Cordescu - își vor organiza expoziții personale la Moscova. Ceea ce nu era, totuși, la îndemâna oricui!

Note:

(1) Doctrina politică a conviețuirii pașnice a sistemelor politice mondiale configurate după cel de-al Doilea Război Mondial, propusă de Stalin în 1952, reluată de Gheorghe Malenkov (1953) și de Nikita Sergheevici Hrușciov în 1956, după epoca Războiului Rece, instala în Europa - ca soluție de înlăturare a ostilității apărute după 1946 - un climat nou care înlocuia confruntarea militară cu propaganda politică.

(2) *Spiritul de la Geneva* se conturează acum ca rezultat al inițiativei a 40 de oameni de știință din est și vest care lansează chemarea marilor puteri de a înlocui propaganda ostilă în care se antrenaseră reciproc cele două sisteme social-politice. Între 8-21 august are loc prima Conferință Internațională privind folosirea în scopuri pașnice a energiei atomice - care marchează începuturile înțelegerii dintre cele două sisteme politice mondiale. Pentru comuniști, apare necesitatea declanșării unei ofensive ideologice care să angreneze și arta socialistă.

(3) vezi revista *Arta Plastică*, nr. 9/10, 1958

(4) Desigur, aceste portrete pot fi doar abuziv subsumate categoriei proletcultism, fiind acceptate în expoziție doar prin realismul stilistic al reprezentării la care au recurs autorii. La acest gen de lucrări apelau adeseori autorii pentru a substitui cu aparența realismului portretistic dese cazuri de refuz a aplicării metodei artistice proletcultiste.

(5) Ion Jalea, în revista *Arta plastică*, nr. 2/1959

(6) vezi revista *Arta Plastică*, nr. 8/9, 1958

## civilizația imaginii

# Reprezentarea diversității în media

Elena Abrudan

Teoria semnificării

*Semiotica* reprezintă un instrument foarte important în procesul construirii semnificațiilor unui mesaj. În mod firesc, obiectul semioticii este studiul semnelor și codurilor. Semnele sunt utilizate în procesul de producție și interpretare a mesajelor, iar codurile oferă regulile de utilizare a semnelor. Cercetătorul rus, Roman Jakobson, a oferit o definiție foarte generală a semioticii spunând că ea reprezintă comunicarea oricărui tip de mesaj în orice context. Mai nuanțat, cercetătorul american de origine maghiară Thomas Sebeok definește semiotica ca proces care prezintă schimbul de mesaje de orice tip, împreună cu sistemul de semne sau coduri care se află la baza acestor mesaje. La rândul său, John Fiske a accentuat ideea semnificației mesajelor care, după opinia lui Fiske, sunt construite din semne care sunt transmise în baza unor sisteme de semne, denumite coduri. În procesul comunicării, semnificația unui mesaj poate fi descifrată doar în măsura în care cel care receptează mesajul cunoaște codul. Așadar, obiectul semioticii este teoria semnificației, încercând să explice cum anume se construiește aceasta pe baza semnelor și codurilor.

Din perspectiva cercetătorului francez, Ferdinand de Saussure, care este o perspectivă structuralistă, *logica relațiilor de semnificare* are la bază un *pattern* de opoziții. Astfel, semnificația se construiește pe baza opoziției cu alte semne, prin stabilirea de asemănări și deosebiri. Structura opozițională contribuie la atribuirea semnificației pe baza aceleiași logici: poți înțelege ce este „frumosul” doar dacă înțelegi „urâtul”. Un semn, mai ales unul vizual, definește ce este ceva, dar și ce anume *nu* este acel ceva.

În cursul său de *Lingvistică Generală* (1966), Saussure vede relația dintre semnificant (forma) și semnificat (conceptul) ca una *arbitrară* și *motivată*. Motivația constă în faptul că nu există o legătură naturală între cele două elemente lingvistice. Spre exemplu, cuvântul „pantof”, ca formă grafică, nu are nicio legătură cu obiectul la care se referă. El a fost atribuit arbitrar și trebuie învățat ca atare. Un fapt interesant este acela că în comunicarea vizuală numai semnele vizuale simbolice îndeplinesc criteriile lui Saussure (mai ales principiul arbitrarului). Pentru a da un exemplu, ne putem gândi la împrejurările în care o figură (spre exemplu bourul) ajunge să devină emblema unei regiuni sau instituții (în cazul acesta, emblema Moldovei).

În urma unor cercetări despre reprezentarea realității în mintea și gândurile omului, filosoful american Charles Peirce a concluzionat că realitatea (și gândurile) pot fi cunoscute doar prin intermediul reprezentării lor prin semne. La Peirce, procesul de atribuire a semnificațiilor implică trei elemente - semnul, interpretantul și obiectul (Peirce, *Collected papers*, 1931, Vols I-VIII, Charles Hartshorne & Paul Weiss (Coord.), Cambridge, MA, Harvard University Press). Semnul este echivalentul semnificantului la Saussure, iar obiectul este echivalentul conceptului. *Interpretantul* este ideea evocată în mintea persoanei de către semn. Spre exemplu, asocierea

cu o experiență personală contribuie la interpretarea cuvântului „copac”. O persoană poate să își amintească de un copac pe care l-a plantat, de un plop în bătaia vântului etc.. Astfel, în sistemul expus de Peirce, interpretarea este prin excelență un proces personalizat.

Atât pentru Saussure, cât și pentru Peirce importantă este existența unei relații între semn și obiect, între semnificant și semnificat. Peirce a identificat trei tipuri de relații asociate semnelor. Potrivit acestora, semnele pot fi *iconice* (asemănare prin imitație, de ex. o fotografie), *indexicale* (un indicator al existenței a ceva, de ex. simptomul unei boli) și *simbolice* (reprezintă ceva în baza unei convenții, de ex. steagul unei țări).

Analizând aceste tipuri de semne și relații observăm cu ușurință că în cazul lui Peirce, explicația relațiilor dintre semn și obiect este esențialmente de natură vizuală. De asemenea, putem deduce că un semn poate fi în același timp și iconic, și simbolic, și lexical, sau chiar toate trei. De exemplu, o fotografie a unui președinte de stat este un semn iconic prin asemănare cu persoana președintelui, dar este și simbolic, reprezentând statul respectiv. Semnul este și indexical, indicând faptul că persoana din fotografie există în realitate.

Semiologul Roland Barthes (*Elements of Semiology*, 1968, New York: Hill and Wang) și teoreticianul în studii culturale Stuart Hall (*Representation*, 1999, Thousand Oaks, CA: Sage) au extins conceptele de semnificant și semnificat pentru a include *conotația* și *denotația*. Denotația este semnificația directă, specifică și literală pe care o putem obține dintr-un semn. Ea este o descriere sau o reprezentare a semnificatului. Conotația este semnificația invocată de către obiect, ce anume simbolizează obiectul respectiv la nivel individual. În lucrările lui Barthes, conotația reflectă semnificații culturale, mitologice și ideatice. Un înțeles conotativ reflectă bagajul cultural atașat sau asociat unui obiect. Semnificația conotativă este derivată din experiența trecută sau din asociații repetate între un semn și un obiect.

Atât denotația, cât și conotația sunt utilizate în comunicarea vizuală. O imagine iconică, spre exemplu un portret sau o fotografie, este denotativă - semnificația directă este cea a obiectului reprezentat. Semnificațiile conotative sunt exploatare mai ales în comunicarea publicitară, unde utilizarea unei anumite imagini are pe lângă semnificația denotativă și semnificații conotative. Spre exemplu, o mașină de lux are o semnificație denotativă, indicând obiectul în sine, dar are și semnificații conotative - ea poate fi asociată cu o casă mare, cu luxul, cu o viață fără griji și o slujbă pe măsură, haine elegante, stil de viață sofisticat, mâncăruri fine etc.

Pare aproape superflu să spunem că scopul procesului de semnificare este acela de a determina semnificație, adică setul de înțelesuri ale unui mesaj. Trebuie să arătăm însă că în procesul atribuirii de semnificații esențială este identificarea semnificatului (adică a conceptului), pe baza unor indicii oferite de semnificant, adică de semn. Cercetătoarea Sandra Moriarty („Visual Semiotics Theory”, 2005) insistă asupra faptului că pentru a



construi semnificația este nevoie de mai mult decât să definim un cuvânt sau să descifrăm un cod, mai ales în cazul imaginilor vizuale. Este vorba de un proces complex în care factorul individual și subiectiv are un rol important, este un proces ce se desfășoară în mai multe etape: înlănțuirea, transferurile mentale, abducția. *Etapile semnificării* oferă posibilitatea personalizării semnificației de către privitor (receptor).

*Înlănțuirea* se referă la posibilitatea extinderii semnificației, fie prin noțiunea de interpretant (Peirce), fie în baza conotației (Barthes). Astfel, semnificațiile mesajului vizual vor fi multiple. Chiar dacă va exista o semnificație preferențială – mai exact, cea intenționată de creatorul mesajului – receptorul poate construi pe baza experienței proprii o serie de alte înțelesuri și nivele de înțelesuri.

Pluralitatea semnificațiilor este dată de o „reacție în lanț”, după exemplul publicitar al mașinii de lux pe care l-am oferit mai sus: fiecare înțeles descoperit duce la un altul, care la rândul său, pe baza unor semnificații și deosebiri, duce la un altul și așa mai departe. Charles Peirce atrage atenția că procesul construirii de semnificații este unul dinamic și infinit, orice poate fi asociat cu orice altceva, prin identificarea unui principiu de legătură. Unii cercetători numesc aceste extinderi ale semnificațiilor *prelungiri* sau *comutări*. În accepțiunea lui Jacques Derrida, procesul constă în aceea că fiecare semnificat se transformă la rândul său într-un semnificant pentru alt semnificat. Să încercăm un exemplu concret pornind de la o firmă producătoare de mașini: Aston Martin → mașina de lux → James Bond → agent secret etc..

Pe lângă înlănțuiri și pluralități, procesul semnificării implică și diferite *transferuri mentale* (englezescul *shifts*). Primul transfer implică o direcționare a atenției destinatarului unui mesaj de la un semnificant către semnificat, în căutarea sensului. Acest transfer poate fi însă și unul de formă, de exemplu, de la o imagine la un cuvânt, idee sau gând. În exemplul de mai sus, Aston Martin, primul semnificant, poate fi o fotografie, în timp ce „mașină de lux” poate fi un gând sau o idee mentală.

Potrivit cercetărilor lui Barthes, majoritatea semnelor apar la nivel denotativ, acolo unde semnificantul denotativ și semnificatul denotativ se combină pentru a crea semnificantul conotativ. Astfel, conotația este considerată al doilea nivel în procesul de semnificare, respectiv nivelul la care începe generarea de semnificații adiționale.

Ulterior, Barthes a respins ideea că denotația ar reprezenta întotdeauna primul nivel. În locul acestei viziuni, Barthes prezintă un proces circular al construirii semnificației, în care denotația începe și încheie procesul atribuirii de semnificații. Astfel, la observarea unui semn, specific denotației, primul gând este să aflăm „ce este acesta?”. Urmează transferul către conotație, pentru a afla „ce anume sugerează acesta?”, urmând ca ulterior atenția să se îndrepte din nou spre denotație, pentru confirmarea acesteia. Așadar, procesul atribuirii de semnificații poate fi privit și ca unul circular.

O altă abordare a procesului semnificării presupune analizarea tipului de activități mentale implicat în atribuirea de sens, ca efort complex al inferenței. Această abordare este bazată pe ideea că logica oferă principiile care guvernează validitatea inferențelor. În încercarea de a înțelege rolul interpretantului în procesul de atribuire a semnificațiilor, o serie de cercetători au explorat logica interpretării ca pe un proces inferențial complex, bazat pe *teoria abducției*, formulată de Peirce. În contrast cu logica inductivă și deductivă, *abducția* este procesul inferențial prin care se construiește o conjectură în baza unor „indicii” sau condiții care sunt cunoscute. Pentru a acumula indicii, procesul abducției începe cu *observarea*, în procesul percepției. Acest proces este similar modului în care un medic observă simptomele pentru a reuși apoi să pună un diagnostic. Peirce descrie formarea unei ipoteze abductive ca fiind un „act interior”.

În acest punct al demonstrației noastre trebuie să amintim faptul – semnalizat de Jakobson – că limba este un sistem de sisteme, un cod general, care include o serie de subcoduri. Acest lucru este valabil și pentru mesajele vizuale, care sunt compuse și ele dintr-un set de semne, iar aceste seturi de semne sunt prezentate în funcție de unul sau mai multe sisteme de semne, numite coduri. Pentru a da un exemplu: o casă este un astfel de sistem de semne. Ea include o serie de elemente precum bucătărie, baie, sufragerie, dormitoare, garaj, pivniță etc. Bucătăria, la rândul său, cuprinde o serie de seturi de coduri care guvernează gătitul, igiena, prezentarea mâncării, depozitarea alimentelor etc. Aceste coduri sunt diferite de la societate la societate, precum și de la o epocă la alta.

Scopul analizei semiotice a semnelor este acela de a facilita decodificarea și interpretarea mesajelor în cazul utilizării de coduri combinate. Cu alte cuvinte, procesul atribuirii de semnificații sau

interpretarea semiotică implică deconstrucția diferitelor sisteme de semne și straturi de coduri care operează în cadrul unui item vizual (imagine, fotografie etc.).

Definită ca un sistem de semne, noțiunea de *cod* reflectă perspectiva structuralistă asupra culturii. Din aceeași perspectivă, „spargerea” codului înseamnă deconstrucția tiparului de reguli care guvernează sistemul. Un exemplu îl reprezintă analiza unui discurs pentru a vedea dacă este elaborat sau restrâns – varianta elaborată fiind mai complexă și deschisă la interpretări, spre deosebire de cea restrânsă, care e mai simplă și previzibilă.

Într-un sistem deschis, semnificațiile sunt mai puțin structurate și codificate. Astfel de sisteme deschise sunt caracteristice mai ales domeniului vizual, acesta fiind susceptibil la interpretări variate. Datorită deschiderii structurii comunicării vizuale, există mai multe ocazii de apariție a semnificațiilor în lanț și a transferurilor de care am vorbit anterior. Similar, abducția este mai deschisă interpretărilor multiple decât deducția și inducția, care sunt bazate pe logică și deci mai rigide. Abducția este caracteristică mai ales artei moderne și contemporane, artei abstracte, privitorii fiind invitați să descifreze și să construiască propriile semnificații.

Această perspectivă asupra dinamicii proceselor semnificării este în acord cu opiniile exprimate de cercetătorul britanic Stuart Hall, care s-a impus pe plan internațional. El studiază deopotrivă imaginea și discursul și afirmă că imaginile au sensuri diferite, în măsura în care nu există nicio garanție că imaginile vor fi decodificate conform intențiilor cu care au fost create (1997, *Representation*, Thousand Oaks, CA: Sage). Hall afirmă că audiența este formată din consumatori care decodifică imaginile și le conferă semnificații proprii. Această recunoaștere stă la baza afirmației că imaginile și discursurile nu au un singur înțeles, ele sunt texte deschise care pot fi interpretate în diferite feluri, de diferiți indivizi. Așadar, este vorba de un proces continuu de codificare/decodificare, de semnificare și recodificare exprimată de reacția indivizilor la stimuli. Astfel, deconstrucția este urmată imediat de reconstrucție prin producerea unui nou sens.

#### Expoziția de fotografii “Transilvania multiculturală” a artistului Ștefan Socaciu la Sala de Expoziții a Accademia di Romania

Joi, 7 octombrie 2010 va avea loc în Sala de Expoziții a Accademia di Romania din Roma inaugurarea expoziției de fotografii “Transilvania multiculturală” a artistului clujean Ștefan Socaciu. Expoziția este formată din circa 60 de imagini de mari dimensiuni care prezintă patrimoniul multicultural al Transilvaniei: monumente medievale, cetăți și orașe, biserici de lemn, sinagogi precum și câteva imagini panoramice. Expoziția se înscrie între manifestările colaterale ale Festivalului *RomaFotografia* ce desfășoară în perioada 24 septembrie – 24 octombrie 2010 la Roma.

Fotograful Ștefan Socaciu (n. 1977) lucrează la revista *Tribuna* din Cluj-Napoca și este, de asemenea, profesor la Centrul de Pregătire Profesională în Cultură din București și Cluj. Începând cu anul 2000 expune constant în țară și străinătate, are la activ numeroase premii naționale și internaționale. A ilustrat numeroase albume dedicate Transilvaniei.

Expoziții personale: *Portrete din Clujul cultural*, Muzeul de Artă, Cluj-Napoca (2010); *Munții Apuseni*, expoziție de fotografie, Muzeul de Artă, Cluj (2006); *Expresia modei* - fotografie de modă - Casa de Cultură a Studenților, Cluj-Napoca în cadrul programului “Ziua porților deschise”, (2004), *Iluzia Paradisului* - expoziție personală de fotografie color în foaierea Bibliotecii Județene Octavian Goga, Cluj (2003). Este membru al echipei internaționale Group Study Exchange - Londra (Fundăția Rotary Club).

Expoziția “Transilvania multiculturală” a artistului Ștefan Socaciu este organizată de Accademia di Romania în colaborare cu Consiliul Județean Cluj-Napoca și cu revista *Tribuna* (Cluj-Napoca).





## structuri în mișcare

## Expoziții bucureștene de toamnă Grădină zoologică la Muzeul de Artă Contemporană!

Ion Bogdan Lefter

Interesante expoziții MNAC (Muzeul Național de Artă Contemporană) în jumătatea a doua a verii. Le „recuperez” către mijlocul lui septembrie, la „restabilirea” în București, după lunga retragere pe „domeniul” nostru argeșean.

La etajul I plus balcon: *Zoomania.ro*. Începe să arate a strategie serială: după *Lemn.ro* (tot aici, la MNAC, în urmă cu câteva luni, în martie-mai), animale și animăluțe de tot felul! Expoziții tematice – așadar – cu lucrări de artiști români. Și cu avantajele și dezavantajele previzibile: subiectele tuturor asigură congruența ansamblului, care, explicită fiind, nu poate – totuși – evita cu totul prezența de facilitate; după cum sînt inevitabile și discrepanțele dintre manierele individuale, despre care sigur că se poate vorbi ca despre „diversitate”. Alt avantaj, deloc de ignorat: formula permite exploatarea colecției muzeului și expunerea unui număr mai mare de artiști autohtoni decît al celor care pătrund în proiectele din programul curent, fie individuale, fie „de grup”.

De astă dată, inițiativa e aniversară: împlinirea a 165 de ani de la înființarea... Societății pentru Protecția Animalelor! Nu era nevoie de un pretext mai serios pentru ca din depozitele MNAC să țîșnească spre simedene de lighioane, căci subiectele/motivele animaliere au fost și au rămas foarte prezente în istoria artelor vizuale, cu bogata lor simbolică subsecventă. Fără să mai intru în speculații la temă, să spun doar, înaintea unui inventar descriptiv, că expoziția a ieșit peste eventualele așteptări (peste ale mele, în orice caz): mai-toate lucrările sînt de mare calitate, iar ansamblul, dincolo de „unitatea” asumată din start, are și coerență, și mult haz, începînd de la titlu – *Zoomania*. De cum intri în sala mare a etajului vezi parcă agitîndu-se pe pereți, parcă năpustindu-se spre tine vietăți cită frunză, cită iarbă, în exuberantă expansiune, mari și mici, fioroase ori doar simpatice, cu cromatisme lor varii, violent-exotice sau stinse, obscure, amenințătoare. Un merit considerabil trebuie să fie cel al lui Mihai Oroveanu, directorul MNAC, care pare să fi făcut el însuși selecția și panotajul (detaliu nedeclarat în prezentarea expoziției, unde se spune – însă – că, pe lângă fondul deținut de muzeu, sînt expuse și lucrări din colecțiile artiștilor, deci solicitate de cineva care știe bine ce se întîmplă în „laboratoarele” artistice românești). Indiferent de traseul pe care-l alegi, „parada” zoologică are ritm, e inter-

esantă și amuzantă, evitînd fără scăpări decorativismul și privilegiind – în schimb – experimentalismul tehnic și vizual, ceea ce diminuează sever riscul amintit, al „facilității” tematice. Tușe plasate înțelept, strategic în ansamblu: piesele mici ale citorva dintre „bătrînii” sculpturii postbelice – Ion Jalea, Ion Vlad, Paul Vasilescu (o complicată *Dantescă*); sau ansamblul discret de lucrări ale lui Vasile Gordan (cîteva dintre minunatele sale păsări cu capetele culcate pe labe, pe luciul apei), echilibrînd subtil centrul de greutate pe care-l constituie celălalt grup de pe parchetul central al sălii, cel mai vizibil – anume ceata de rinoceri de toate mărimile, de la masiv, monumental, la miniatural, ai tînarului Cristian Răduță (la rîndul lor, amestecuri de forță și fragilitate, fiindcă sînt alcătuiți din foi metalice sau poate și din alte materiale, goi pe dinăuntru!); în sfîrșit, la fel de curajos e plasat în mijloc, pe un larg panou paralel cu intrările, sărindu-ți în ochi de la prima privire aruncată expoziției, setul de vreo cinci pînze ale Suzanei Dan, cu animalele ei de filieră rous-seaunistă (*Vameșul*), cu cromatica lor fantastă...

Rămînînd deocamdată la sculptură (și cu gîndul că – probabil – animalierul, ca și corporalitatea umană, în sensul ei prim, de volumetrie carnală, privilegiază viziunile artistice tridimensionale) – alte piese din *Zoomania.ro*:

. Un pește sinistru-comic al lui Ion Bitzan, colaj pe o placă de lemn în care sînt bătute, pe post de ochi holbat, o rolă de plastic sau de faianță albă (rotilă de cărucior!) și, închipuind zimții înotătorului, multe cuie mari de jur împrejur, pe contur. Alături, tot ale lui Bitzan – patru cutii cu *Insectare false*, sub sticlă zăcînd în șiruri ordonate pete de culoare maro în loc de gîndaci sau fluturi, cu timbre-legende sub fiecare, mîzgălite indescrifabil, tot așa cum celebrele sale cărți și biblioteci de toate dimensiunile sînt doar obiecte, iconuri interpretabile simbolic, nu prin lectură efectivă.

. Mircea Spătaru – doi porci mari, unul alb și unul negru, agresivi ca niște buldogi, cu boturile șiroind de sînge, amenințători, cu picioarele din față urcate pe stinghii special montate în postamente, întîmpinîndu-te la etaj, pe măsură ce urci scara.

. Cîinii, pisicile și oile metalice – cîini plați, oi plate, pisici turtite, cu simpatice gîturi elongate –

furnizate de Mircea Dumitrescu.

. O *Aurigă* a lui Darie Dup, cu un cap de cal ieșind din burta unui corp uman ciuntit în maniera casei, acoperit în unele zone cu știutele plăcuțe metalice, ruginite. Sugestie de statuă ecvestră sau doar figurare comică a sexualității exacerbate? Oricum – amestec de precaritate corporală și de forță virilă sau militară (cavaleria!) sau de-a dreptul mitologică, de speța farsei metafizice.

. Alt cal, extraordinar de interesant – al lui Titi Ceară, din scînduri alăturate parcă neglijent, de fapt cu arcuiri care preiau subtil-realist contururile modelului, în șa cu doar o față de ladă de lemn, sugestie esențializată a călărețului, și cu, întors într-o parte, capul calului dublat, dedublat, ca și cînd s-ar oglindi în aer, într-o reflecție optică sau reflexivă.

*Animalele marine* ale lui Maxim Dumitraș – patru piese marmoreene prelungi, rotunjite în unduire de pești în apă, fără contururi precise, păstrînd speciile în indistincție, într-un regim semi-realist, semi-abstract (zona „cocoșilor” brîncușieni).

. Pisicile de marmură neagră, ale Larisei Sitar, așezate direct pe jos, prinse ca-ntr-un stop-cadru în mers, de parcă și-ar continua în clipa următoare mișcarea, prelingîndu-se mai departe pe podeaua expoziției.

Pictură, desen, grafică:

*Pasărea BIRD*, cunoscuta serie a Getei Brătescu: contururi figurative umplute cu hașuri abstracte, „rulouri” copilărești, ironice; și cadrul ultim, doar cu titlul scris mare, cu litere negre, fără să mai fie nevoie de imaginea convențională a păsării.

Ștefan Câlția: desene mai vechi cu unul dintre personajele sale caracteristice, bufonul cu chip rotund, și cu cîte un animal, o litogravură din seriile de bestiarii simili-medievale și un tablou mare din producția mai recentă, cu un pachiderm călcînd în apă, amestec între ingenuitatea unei păpuși atîrnate de marginea nacelei de pe spina-re animalului și disperarea capetelor care se îneca în jur.

. O lucrare fantast-ironică a lui Valeriu Mladin cu o întregă menajerie pe iarba din fața Casei Albe din Washington, dincolo de grilașul ca de cușcă zoologică al peluzei: leu, tigr, elefant, girafă, maimuță, papagal.

. Ioana Bătrînu – grădini caracteristice, dar invadate de... *Oile noastre*, cele din vorba pedestră („Să ne-ntoarcem la oile noastre!”), dar și cu conotațiile mioritice de neșters, firește!

. Tolici – două cadre cu iepurașul „cristic” din minunata serie a *Evangheliei după Moș Crăciun* (despre care am scris chiar în *Tribuna*).

. Distorsionate, colțuroase, vreo cinci tablouri „cu fluturi” ale lui Nicolae Comănescu, colorate agresiv și inscripționate „la nervi”, de unde și titlul „golănesc” purtat de două lucrări: *Zgîții mă-ti dă fluture!* – cu sugestiile ironico-parodice de rigoare.

. Nu departe (și în spațiu, și ca atitudine și culoare) – un tablou mic al lui Dumitru Gorzo, din linia contorsionată totemic, animalier-abstracte...

(va urma)



Larisa Sitar, *Fisici*



Tzvetan Todorov

## „Viața e o operă ea însăși”

Interviu cu Tzvetan Todorov, realizat de Héloïse Lhéret și Catherine Halpern, publicat în revista *Sciences Humaines*, 2010, decembrie 2009.

O siluetă lungă, o privire veselă, o frază lentă și muzicală: Tzvetan Todorov e mai întâi o prezență. Atent și primitiv, își povestește viața în apartamentul mansardat în care ne primește. Tineretea în Bulgaria, dictatura comunistă, exilul în Franța, primele scrieri despre formele narative în literatură alături de Roland Barthes. Vroia atunci să scrie nimic mai puțin decât o teorie științifică a literaturii pe urma dublă a formalistilor ruși și a lingvisticii structurale, în maniera lui Mihail Bahtin și a lui Roman Jakobson. Tzvetan Todorov a devenit, încă de la apariția operelor *Introducere în literatura fantastică* (1970), *Poetica prozei* (1971), *Teoriile simbolului* (1977), un clasic al studiilor literare.

„Apoi lucrurile s-au schimbat” ne-a explicat el simplu. După ce a petrecut aproape douăzeci de ani studiind cu meticulozitate formele semiotice, s-a înfierbântat pentru fond. Rând pe rând istoric al cuceririi spaniole, comentator al lui Montaigne, exeget al picturilor flamanzi, moralist, gânditor al diversității culturale, a renunțat la teoria structurală pentru a se îndrepta spre subiecte politice și morale. „Dezbaterea ideologică, interzisă în Bulgaria tineretii mele, a ieșit din zona roșie”, a explicat el.

Noua sa carte, *La Signature humaine. Essais 1983-2008* (Seuil, 2009) îi seamănă: eclectică, personală și pătrunzătoare. Cititorul e introdus în viața unor personaje exemplare: Germaine Tillion, Raymond Aron, Edward Said, R. Jakobson, M. Bahtin dar și La Rouchefoucauld, Mozart, Stendhal, Goethe. Prin aceste întâlniri, Todorov desenează în filigran propriul lui autportret – un „portret chinezesc”, compus din gusturile sale pentru ceilalți. „Nu gândim decât prin reflex”, afirmă el. Am putea citi această carte ca o galerie de portrete de bărbați și femei de bună companie, un panteon personal destinat amatorilor luminați. Esențialul e însă altundeva. Todorov dezvoltă o teză puternică: cercetătorul în științe umane, ca și scriitorul, nu analizează faptele decât prin filtrul propriilor sale experiențe. Spre deosebire de cercetătorul în științe naturale, el trebuie să distrugă zidul dintre viață și operă. Nu e vorba, în niciun caz, de a ceda mirajului introspecției și de a pleca în căutarea unui „eu” autentic. Trebuie doar să considerăm lucid întâlnirile care ne modelează: „Suntem făcuți în totalitate de ceilalți, de ceea ce ei ne-au dat, de impresiile lor, de reacțiile lor. Eul profund nu există.”

Nemaifiind cu adevărat semiolog, „nici tocmai filosof”, Todorov s-a remarcat dintotdeauna prin talentul său de a interpreta: și-a pus toată inteligența în serviciul operelor altora. Gândirea sa emoționează pentru că e muncită de îndoială. Piruetele lui teoretice, de la semiotică la umanism, digresiunile sale despre rău, improvizările sale despre artă sau dragoste, entuziasmarile și luptele sale; toate îi conferă o voce singulară în peisajul intelectual european. La el, smerenia, reală, se conjugă cu o ambiție incommensurabilă: vrea să surprindă esența umanității fiind convins că înțelepciunea umană depinde de această cunoștință. La 70 de ani, ar putea să se oprească și să-și cultive grădina. Dar nu o face. Se implică întotdeauna în proiecte noi, conferințe, cercetări, cărți. „Mi se pare că se poate merge și mai departe în înțelegerea ființelor umane. Nu totul e foarte clar.” E hotărât să scruteze până la capăt atitudi-

nile, breșele, reliefurile oamenilor ce suntem. Întâlnire cu el.

S. H.: Care e semnificația titlului, *La signature humaine*, noua dumneavoastră carte?

T. T.: M-am gândit deja la această formulă, „semnătura omului”, când am întâlnit-o într-o carte a lui G. Tillion. Expresia m-a atins pentru că rezuma, într-un fel, propria mea traiectorie. Am găsit în ea punctul meu de plecare, semnul și punctul de sosire: omul! Când am început cercetările, în anii 1960, studiul semnelor, în toată varietatea lor, reprezenta cadrul general. Vroiam să le explorez fațetele printr-o teorie a limbajului, a literaturii, a artelor. Apoi am început să caut ceea ce se ascundea în spatele semnelor. M-am simțit atras de înțelegerea comportamentelor umane, nu doar de formele exprimării lor. În același timp, m-am recunoscut într-o tradiție filosofică, umanismul. Mă întreb fără încetare despre natura alegerilor umane: politice, morale, sociale. Nu dispun totuși de o definiție absolută a umanului; studiez mai degrabă atitudinile adoptate de oameni în fața provocărilor cu care sunt confrunțați în cursul vieții lor.

S. H.: *Desenați în această carte a dumneavoastră o serie de portrete: G. Tillion, R. Aron, E. Said, R. Jakobson, M. Bahtin etc. Viața autorilor poate lumina operele lor?*

T. T.: Când eram student exista un fel de dogmă: trebuia să cunoaștem „omul” și „opera”. Profesorii noștri postulau o relație de cauzalitate între destinul individual al unui autor și conținutul operelor sale. Generația mea s-a opus acestei dogme. În anii 1960, consideram că viața unui autor, oricare ar fi fost ea, ajută foarte puțin lectura; eram toți, ca și Marcel Proust, „împotriva lui Sainte-Beuve”... În optica structuralistă importante erau legile ce reglementau discursul, sensul metaforic al poemului; referința autobiografică era pentru noi lipsită de interes. Chiar și astăzi consider că viața nu explică opera; mai degrabă că „viața” e, la rândul ei, o operă. Viața noastră nu e altceva decât o serie de opere, unele verbale, altele de comportament, iar interacțiunea lor e plină de semnificații.

S. H.: *În ce fel?*

T. T.: G. Tillion ne dă un exemplu frapant. Face studii de etnologie în anii 1930 iar apoi merge pe teren, în Algeria. După prăpăd, intră în Rezistență, e prinsă, închisă apoi deportată într-un lagăr de concentrare. La întoarcere, i s-a cerut un raport despre etnia pe care a studiat-o, cauii. Își dă seama atunci că nu ar mai putea să scrie despre subiectele de dinainte de război. Totuși, ea nu a mai primit nicio informație nouă despre acea etnie! Singurul lucru ce s-a schimbat, e ea. Viața în Ravensbrück a învățat-o să interpreteze diferit comportamentele umane: efectele foametei, locul onoarei, sensul solidarității. Identitatea ei intervine deci în munca științifică. Același lucru se întâmplă și în celelalte științe umane. Ceea ce îl face mare pe un istoric, un sociolog, un scriitor, nu e simpla colectare de fapte ci relația pe care el o stabilește între ele și sensul pe care i-l conferă. Iar această punere în relație e realizată de subiect cu ajutorul unui aparat mental care e produsul existenței noastre. Studiul operei nu permite deci punerea între paranteze a identității savantului sau a scriitorului. Asta încerc eu să arăt în „portretele” mele.

S. H.: *În viața dumneavoastră, ce v-a determinat să vă reorientați gândirea?*

T. T.: Integrarea mai bună în cadrul în care trăiam, și, în primul rând, experiența paternității. La nașterea primului meu fiu, în 1974, am descoperit în mine sentimente noi, de o intensitate răscolitoare, ce aduceau de asemenea o mare responsabilitate. În viața unui individ fără rădăcini în social, și mai ales fără copii, îi rămâne posibilitatea de a gândi munca, de exemplu teza pe care o scriam, ca pe o lume în sine. Dacă însă simți în mod constant chemarea copilului tău, să menții o frontieră etanșă între viața personală și gândire devine un lucru greu. Am fost fericit să depășesc acest stadiu de închidere într-o lume diferită, pentru a căuta o relație semnificativă între ceea ce eram și lucrurile la care lucram – fără a cădea totuși în autobiografie. Asta m-a făcut să fiu mai interesat de lumea în care trăiesc, și nu doar de cunoștințele abstracte.

S. H.: *În *La signature humaine* studiați autorii prin prisma experiențelor dureroase pe care le-au trăit: boala, doliul, experiența lagărului... Trebuie să suferi ca să gândești?*

T. T.: Este o întrebare bună la care nu am curajul să răspund. Iar asta doar pentru că eu nu am suferit mult în viața mea... Constat de fapt că există o legătură neliniștitoare între vulnerabilitate, suferință și capacitatea de a merge mai departe în cunoașterea umanului. Ca și cum fericirea ar bara drumul către înțelegerea cea mai bună. Fie teoria mea e falsă, ceea ce ar fi liniștitor pentru mine, fie e adevărată iar eu sunt doar un gânditor mediocru. Poate că încerc să compensez absența experiențelor dureroase din viața mea prin pasiunea pe care o am pentru cele ale altora. Și mai ales pentru oamenii a căror existență are ceva vulnerabil, tragic. Nu sunt atras nici de eroi, nici de „monștri”. Prefer să înțeleg ființele slabe a căror viață seamănă, cum spunea Montaigne, cu o „grădină imperfectă”. Ele mi se par cele mai reprezentative pentru condiția umană.

S. H.: *„Orice intelectual e un exilat din condiția sa natală”. Ați trăit exilul, din Bulgaria în Franța. Cum poate această experiență să ne ajute de a gândi lumea?*

T. T.: Mă consider un „om fără patrie” nu doar pentru că m-am mutat în altă țară, dar și pentru că tind să arunc o privire denaționalizată asupra lumii. Din punctul acesta de vedere, intelectualul se distinge de militant. Rolul său nu e de a acționa în vederea atingerii unui scop ci de a înțelege mai bine lumea, iar pentru asta el trebuie să se sustragă evidențelor. Exilatul nu împărtășește aceleași obiceiuri și rămâne deci uimit în fața a ceea ce e normal pentru noii săi compatrioți. Exilul creează o distanță între sine-însuși și mediul în care trăim, ceea ce e propice gândirii. Dar nu neapărat! Multe persoane trăiesc această detașare fără să fi cunoașcut experiența exilului fizic. Să spunem doar că schimbarea de țară, când are loc fără dramă, ușurează detașarea indispensabilă muncii intelectuale, muncă ce are loc cu dificultate când ne confundăm cu actorii pe care îi studiem.

S. H.: *Ce raport aveți cu angajarea politică?*

T. T.: Am crescut în Bulgaria, în anii de după război. Totalitarismul ce stăpânea nu incita la angajare. Nu erau posibile decât două cariere: fie făceai parte din partidului comunist, fie renunțai complet la viața publică. Ca și mulți alți bulgari, am ales cea de-a doua variantă. Am stabilit o ruptură radicală între „ei”, cei ce conduceau țara, și mine. Am primit astfel un fel de vaccin ce m-a ținut pentru mult timp departe de orice interes politic. M-am schimbat din 1973, anul naturalizării mele franceze. Puțin câte puțin, am început să simt că mă privește. Mă interesau subiecte impregnate de valori morale și politice: întâlnirea cu ceilalți, sursele violenței, experiența lagărelor de concentrare, abuzurile memoriei. Chiar am scris o carte de mici dimensiuni despre războiul din Irak. Acestea fiind spuse, nu





## flash meridian

## Un autor aproape uitat

Virgil Stanciu

În marea ei diversitate, literatura universală a celui de al douăzecilea veac a impus conștiinței culturale a omenirii și un grup de scriitori incatalogabili, deosebiți atât prin destin cât și prin operă de autorii intrați în canon, mulți dintre ei marginali prin opțiune sau marginalizați pentru a fi refuzat convențiile și compromisul, angajați ai propriei lor conștiințe și răspunzători numai față de ea, izvoditori ai unor scrieri neconformiste sau de-a dreptul bizare, dar fără îndoielă compatibile cu spiritul veacului, pe care îl potențază subliniindu-i tocmai trăsăturile mai puțin laudabile. În majoritatea cazurilor, acești scriitori au fost și ceea ce numesc englezii „literary vagrants”, adică „vagabonzi literari”, neașași vreunei patrii sau vreunei ideologii (în orice caz, nu constant și nu pentru multă vreme), ci credincioși unei filosofii a vieții ce-i îndemna în primul rând să caute și să exprime autenticul. Din acest grup făceau parte autorul *Corăbiei nebunilor* și al *Comorii din Sierra Madre*, până astăzi enigmaticul B. Traven, teluricul autor al romanelor *Under the Volcano* și *Dark as the Grave wherein My Friend is Laid*, Malcolm Lowry, sau chiar instabilul și atât de nervosul Eric A. Blair, aka George Orwell, cel care s-a arătat atât de intolerant cu neghiobiile secolului. În aceeași categorie poate fi repartizat Bruce Chatwin, autor, printre multe altele, și al eseului „The Nomadic Alternative” în care glosează tocmai asupra celor spuse mai sus, om de litere și călător englez care a trăit intens și scurt, și-a considerat cărțile „căutări” și a știut să-și surprindă cititorii – pe cât de puțini, pe atât de devotați – trecând fără avertizare de la o modalitate narativă la alta, de la un context cultural la altul și absorbind în imperiul literelor spații încă neexplorate, sau incomplet cartografiate, precum Patagonia, Australia, Dahomey sau cultura europeană din spatele Cortinei de Fier. Și devenind prin asta un autor de cult. Din păcate, Chatwin s-a săvârșit prematur din viață (la numai 48 de ani) și în intervalul de timp scurs din ianuarie 1989 până azi personalitatea și opera sa au intrat într-un con de umbră. Negura a fost parțial împrăștiată recent, când editura londoneză „Cape” a scos pe piață volumul de corespondență *Under the Sun: The Letters of Bruce Chatwin*, editat de Elizabeth Chatwin și Nicholas Shakespeare (fosta soție și fostul biograf ai autorului) și recenzat generos în *The Guardian* de către Blake Morrison.

Chatwin nefiind nici tradus în românește, nici comentat, socotim utilă o scurtă rememorare a biografiei sale, însoțită de câteva trimiteri la operă. A trăit

între 13 mai 1940 – 18 ianuarie 1989. Copilăria și-a petrecut-o în Birmingham și a studiat la Marlborough College, în Wiltshire. A lucrat la Londra, la faimoasa casă de licitații „Sotheby's”, devenind expert în arta impresionistă. Încă tânăr, și-a descoperit o afecțiune la ochi. La recomandarea unui oculist renumit, implicat în înființarea unui spital de oftalmologie la Addis Abeba, a plecat în Africa. La întoarcere, a renunțat la cariera de specialist în artă ca să se dedice arheologiei, drept care s-a înscris la Universitatea din Edinburgh în 1966, ca să studieze această știință. A abandonat însă cursurile după numai doi ani. A fost angajat în 1972 de către *Sunday Times Magazine* ca să servească drept comentator în domeniile artei și arheologiei. Munca la hebdomadara i-a perfecționat aptitudinile de scriitor, prilejuindu-i călătorii de lucru în diferite regiuni ale globului și întâlniri cu mulți oameni de seamă ai epocii, pe care i-a intervievat (printre aceștia, Andre Malraux, Nadejda Mandelștam, designer-ul Eileen Gray). Un impact hotărâtor asupra vieții și a carierei sale scriitoricești a avut-o perioada de șase luni petrecută în Patagonia, urmată de scrierea volumului *In Patagonia* (1977), căruia îi datorează reputația sa de autor de cărți de călătorie. Demisionând de la ziar, Chatwin petrece mult timp în Benin și scrie romanul *The Viceroy of Ouidah* (1987), având ca subiect comerțul cu sclavi, o lucrare în care istoria este măiestrit combinată cu ficțiunea. Romanul *On the Black Hill* (1982), plasat de data asta în Anglia, câștigă The Tait Black Memorial Prize. Mai publică un singur roman, *Utz* (1988), despre psihologia colecționarilor de frumos: protagonistul istorisirii este un praghez, Kaspar Utz, care-și dedică viața și energia colecționării porțelanurilor de Meissen. Moare în Franța în anul următor, de SIDA, contractată încă în 1980 la Dahomey, mai mult ca sigur în urma unei relații homosexuale. La slujba de comemorare de la biserica Sfânta Sofia din Londra au participat scriitorii Salman Rushdie, Paul Theroux (spirit înrudit) și Martin Amis. Cenușa i-a fost împrăștiată deasupra Peloponezului.

În anii 1980, spune Blake Morrison, uitarea care s-a așternut peste opera lui Chatwin ar fi fost de neconceput. Blond, chipeș și carismatic, Bruce Chatwin era unul dintre liderii culturali ai generației sale, socotit de către critici mai talentat decât promițătorii Salman Rushdie, Ian McEwan sau Martin Amis. Romanul *Songline* fusese lider pe lista de best-sellers în 1987, iar *Utz* intrase în lista scurtă a nominalizărilor pentru Booker. Cum se explică atunci, se întreabă recenzentul din *The Guardian*, indiferența posterității? O vină se

pare că a avut-o chiar caracterul scriitorului: snob, arrogant, mitoman, cu o viață sexuală promiscuă.

Corespondența dezvăluie un om preocupat de standingul său social, de relațiile cu oamenii de vază („Prânzul cu Noel Coward, vineri”, „o însoțesc pe dna Onassis la operă joia viitoare”) și dornic să se înfășoare într-o aură de mister („nu cred în sinceritate”). Era și un om de afaceri viclean, lucru dovedit în anii când lucra la casa de licitații. Totodată, inconstant, ca dovadă că nu a avut răbdare să dobândească o diplomă și a demisionat relativ repede din toate posturile deținute. „Fuge de sine însuși călătorind”, spunea profesorul său de arheologie Stuart Piggot. Chatwin credea în natura nomadă a oamenilor. Îi plăcea, totuși, călătoria cu stil, nu credea în viața aspră a boemilor sau vagabonzilor. Scrisorile nu dezvăluie prea multe despre viața sa sentimentală, despre înclinațiile sale homoerotică sau despre laboratorul său de creație. Cât despre boală, aproape că nu suflă o vorbă, de vină fiind, desigur, teama lui Chatwin de a fi socotit o victimă stereotipă a unei maladii mult discutate la vremea aceea, cu implicații de promiscuitate.

Cărțile lui Bruce Chatwin ilustrează perfect indeterminarea post-modernistă care duce la o reconfigurare a dicotomiilor. Ele sunt texte situate între genuri, în zona de mijloc, în zona tampon, texte care reconferă sens spațiilor dintre categorii, ilustrând refuzul de a ocupa un teritoriu unic. Pot fi folosite pentru a demonstra arbitrarul existent în opozițiile binare, ele scăpând prin ochiurile oricăror definiții cunoscute ale genurilor sau modalităților, autorul lor fiind un „master of elegant escapes”, producător de „ficțiune documentară” sau de „documentare fictive”, un *gender bender* și un eminent *raconteur*, inepuizabil precum Șeherezada. Se vede cu ochiul liber că aceste volume semi-ficționale, semi-documentare se bazează, în structura de adâncime, pe o serie de relații antinomice, cum ar fi *homo viator* – *homo collector*; identitate – alteritate; exil – patrie; cuvânt – imagine; teritorializare – deterritorializare. Proza lui Bruce Chatwin se caracterizează printr-un stil frust, direct, și prin forță narativă, ca să nu mai pomenim de exotismul cadrelor și de ineditul provocator al situațiilor. Principala obiecție care i s-a adus lui Chatwin este că diverse personalități reale apar în cărțile sale în portrete denaturate, deformate sau exagerate. După cum nota biograful său, Nicholas Shakespeare, „El nu spune jumătăți de adevăr, ci adevăruri și jumătate.”

→ am devenit militant. Nu am carnet la niciun partid și rarori semnez petiții. Dar se întâmplă să iau poziție. De exemplu, am intervenit în momentul anunțării unui proiect de creare a unui minister al Identității naționale, asta pentru că ideea mi se părea, pe de-o parte, inconsistentă pe plan antropologic, iar pe de altă parte, nocivă pe plan politic.

S. H.: Din punct de vedere politic, vă definiți ca moderat. Dar nu putem oare să fim moderați în exces?

T. T.: Conferința de la Munch din 1938 ar fi, în istoria recentă, exemplul tip de „moderație” excesivă. Puterile occidentale au încercat atunci să domolească agresivitatea nazistă cedând. Să fie oare într-adevăr vorba de o atitudine moderată? A fost mai degrabă un act de scurtă durată. Evitarea violenței nu convine decât acolo unde pericolul nu e real. Dar în 1938, amenințarea hitleristă devenise o evidență pentru oricine vroia să deschidă ochii. În ceea ce mă privește, mă

recunosc într-o altă formă de moderație. Nicio putere fără limite nu e legitimă, ne învață Montesquieu. Moderația, în adevărul ei sens, nu este moliciune, ci limitarea fiecărei puteri de către puterile din opoziție. E o organizare a spațiului public în care se ține cont de diversitatea umană. Nu cedăm în fața violenței, dimpotrivă. În aceeași ordine de idei, apăr ceea ce eu numesc civilizație, capacitatea noastră de a recunoaște diferențele celorlalți fără a le denigra. Sunt eu, totuși, moderat în exces? Spuneți-mi dumneavoastră...

S. H.: În cartea dumneavoastră, reveniți de mai multe ori asupra problematicii răului. Considerați că răul face parte din natura umană. Dacă răul se află în fiecare dintre noi, cum putem lupta împotriva lui?

T. T.: Nu cred într-un rău cosmic și invariabil, dar e adevărat că îl găsim sub diferite forme în toată istoria. Rezultă din aceea că fiecare dintre noi are nevoie de ceilalți, iar ceilalți nu ne acordă în mod spontan ceea ce ne dorim. Acest egocentrism e periculos în special când devine colectiv. Cele mai mari nelegiuiri au fost făcute pentru a-i proteja pe „ai noștri” în fața

unei amenințări venite de departe. Acest manicheism, ce confundă „noi și ceilalți” cu „prieteni și dușmani” sau, mai rău, cu „bine și rău” e mortal. Prin toate puterile mele – care sunt slabe – încerc să îl combat. Pentru aceasta, îi observ formele dar și modalitățile de a-i rezista și le expun în cărțile mele. În acest sens, rămân aproape de ideile Luminilor: luptă împotriva răului prin cunoaștere.

Traducere din franceză de Edith Erdős.



## Știință și violoncel

## Părinții și nepoții cosmologiei (I)

Mircea Oprîță

Poeții au descris lumea, fiecare în felul său, dar de inventat au inventat-o filozofii și o construiesc teoretic matematicienii. Mă refer aici, bineînțeles, la viziunile considerate științifice, nicidecum la numeroasele, variatele și interesantele cosmogonii mitologico-religioase cu care s-au mobilat spiritual diverse grupuri de populație, încă din zorii tulburi ai omenirii. În accepția modernă a cuvântului, cosmologia înseamnă studiul Universului luat în totalitatea sa și conduce la elaborarea de modele teoretice care depind de cunoștințele noastre dintr-o anumită perioadă istorică.

Nu-mi propun să discut subiectul la modul profesional, chiar dacă nici nu pot face abstracție de unele noțiuni și concepte devenite deja platitudini. Totuși, unei expuneri sistematice ale doctrinelor îi prefer consemnarea unor mici uimiri personale, născute în vecinătatea lor. Există, așadar, niște surprize cel puțin spectaculoase. De pildă, cineva cât de cât familiarizat cu teoriile mai recente privitoare la Big Bang și la expansiunea materiei în spațiul universal, poate regăsi asemenea produse ale imaginației în modelul cosmologic pe care îl acceptăm drept cel mai vechi:

Brahmanda, un tratat hindus inclus în opera mai amplă a *Rig-Vedelor*. Ce se spune acolo? Că Universul este un imens ou cosmic, născut dintr-o formă concentrată la un punct, și evoluează prin expansiune spre un moment final, al colapsului. Sigur, lipsesc calculele savante care să fundamenteze această teorie aurorală, însă ele sunt suplinite – în mod acceptabil pentru gândirea de acum câteva milenii – de conceperea lumii ca entitate vie, supusă ciclului etern al nașterii, dezvoltării, morții și renașterii.

Filozofia greacă a Antichității a produs și ea modele cosmologice interesante, în special prin Aristarc din Samos, Aristotel și Ptolemeu. Chiar și până la aceștia, cu o jumătate de mileniu înainte de Cristos, îl avem

pe Anaxagoras, născocitorul universului atomist – atomii fiind, după el, un număr infinit de particule minuscule („semnițe”) răspândite într-un vid infinit. Alcătuite prin aglomerarea atomilor, lucrurile și ființele sfârșesc în dezagregare, întorcându-se la faza atomică. Aristotel, pe care ideologia creștinismului medieval l-a îmbrățișat într-o înclăștare de dogmă, vedea Pământul asemenea unei sfere înconjurate de sferile cerești, acestea din urmă dispuse concentric în jurul lui. Este imaginea pe care o regăsim la Dante, în terținele *Divinei Comedii*, și în numele căreia au luat drumul rugurilor toți „ereticii” ce îndrăzneau să-și închipuie o altă structură universală.

Venit în scenă cu câteva decenii mai târziu, Aristarc ne surprinde cu ideea unui Pământ ce se rotește zilnic în jurul axei sale și pe o orbită circulară în jurul Soarelui. Concepția asta se confirmă și astăzi, mai puțin circularitatea orbitei, despre care astronomii ne spun că are forma unei elipse. Dacă Evul Mediu european ar fi acceptat nu ipoteza aristotelică a unui Univers geocentric, încremenit în stagnare eternă, precum și derivatul cosmologic al lui Ptolemeu, ci modelul heliocentric al lui Aristarc, atunci Copernic n-ar mai fi trebuit să apară, iar opera sa din 1543 n-ar mai fi avut, în orice caz, impactul revoluționar pe care și l-a dovedit asupra timpurilor moderne. Dar aici riscăm să intrăm în plină ucronie, ceea ce mentalitatea pur științifică nu ne permite. Istoria rămâne așa cum o știm, iar datorită ei Copernic, deși redescoperitor al unor lucruri știute în Antichitate, este departe de a fi un epigon. E, totuși, surprinzător cum unele momente din trecutul omenirii aruncă punți peste o grămadă de secole, permițând astfel conceptelor cosmologice să se reînnoade și să-și urmeze mai departe destinul.

După o asemenea revoluție a sferelor celeste, drumul se deschide pentru o interpretare mai pronunțat

științifică a modelelor de Univers. Încă din Renaștere, filozofii încep să fie și niște reputați oameni de știință, ceea ce face ca meditațiile lor asupra lumii fizice să cheme în sprijin calculul matematic. Newton, bunăoară, introduce în sistemul său cosmologic noțiunea de atracție universală, considerând că orice particulă din Univers se află în situația de a putea atrage orice altă particulă. Cosmosul e infinit, cu materia distribuită uniform în cuprinsul său, echilibrat prin forțe gravitaționale, dar instabil și, în consecință, permițând evoluția. Tot un Univers infinit, ferm, în evoluție accepta și Descartes în secolul al XVII-lea, născocind însă și un sistem de mari vârtejuri rotitoare din materie fină („eterică”), producătoare de efecte gravitaționale. Pentru el, vidul nu există, întreg spațiul fiind umplut cu substanță rotită în vârtejuri mai mari sau mai mici. Poate că-i o exagerare, dar nu pot să nu mă întreb dacă nu cumva cosmologia carteziană avea premoniția „materiei negre”, un concept de ultimă oră pentru noi, și care pretinde că, pe lângă materia vizibilă constituită în nori de praf cosmic, în stele și galaxii, ar mai exista o imensă cantitate de materie invizibilă, cu efecte gravitaționale ce se pot sesiza la nivel macrocosmic.

Despre Kant, de asemenea, știm că n-a fost doar filozoful idealist, cu o școală de gândire lăsată în urmă asemenea cozii unei comete de primă mărime, ci și un cosmolog notabil. El vedea materia universală evoluând pe o scară ierarhică largă și suferind reciclări repetate, fără sfârșit. Deosebite între ele, dar prezentând, cum am constatat, și surprinzătoare relații cu soluțiile prefigurate de mințile unor gânditori din vechime, toate aceste sisteme își trimit mesajul spre contemporaneitatea noastră puternic marcată de explozia gândirii matematice, de profunzimea și finețea observațiilor astronomice, ca să nu mai spun că și de o fervoare a interpretării ce face rezultatele calculelor tot mai greu de înțeles pentru omul de rând, uneori chiar și de către specialiști.

## zapp media

## Downshifting-ul contaminează?

Adrian Țion

În viață, ca și pe șosea. Rulezi cu 170 de kilometri pe oră, te angajezi în depășiri spectaculoase, ești barosan, doar ai o mașină de douăzeci de mii de euro, poți orice, ești stăpân pe situație, nu te pândeste primejdia de a-ți pune benevol viața în pericol. La polul opus apare o altă imagine. Nu de la noi. Din Occident, desigur. E conducătorul unei mașini modeste, rulează calm după ce a băgat schimbătorul de viteză într-o treaptă inferioară, nu riscă nimic în afară de a fi disprețuit de bolizii ce-l depășesc fluturându-și triumfalist fudulia. Dar lui nu-i pasă. El nu participă la această competiție pe roți, pe orgolii și fițoșenii. Comparativ, la noi există mai multe mașini de fițe decât în Germania, dovadă că dorința de a epta e în plin avânt revoluționar. Bogăția ostentativă, grosolană (căci există una și cu acest iz) repudiază pe *Tico* și *Matiz* la categoria „biciclete”. Se știe că după marca mașinii personale ți se evaluează statutul social și aici e înghesuială mare. Nu contează că posezi un BMW doar pentru a merge de acasă până la serviciu. Sau într-un weekend scurt. Important e să fii în top. De excursii mai lungi nu ai timp pentru că lucrezi de dimineața până noaptea târziu. Patronii scot untul din tine. Câștigi bine, chiar foarte bine în raport cu bugetarii umiliți, dar n-ai timp pentru viața ta personală sau clachezi în scurt timp, surmenat de atâta muncă. Ești bogat într-adevăr, te umfli în penele succesului,

dar foarte sărac cu timpul liber. Cu alte cuvinte, ești înrobuit banului. Competiția te ține ferecat în lanțuri. Ești un sclav de pe plantațiile reușitei.

Cazul Salome Blasar sare din pagină! De la volanul BMW-ului tău, știrea cu elvețianca bogată pripășită pe la periferia Clujului, printre țiganii de la Pata Rât, e de neînțeles. O nebună. Să-și lase ea familia de oameni înstăriți din Basel pentru a locui într-un bordei din cartierul țigănesc numit în batjocură „Dallas”? Ea spune că a fost călăuzită de Dumnezeu să ajungă aici și s-a încrezut în cuvântul său ca și biblicul Avraam. Dar până să primească în dar o țară pentru comunitatea care a adoptat-o, Salome Blasar adună cupru de pe rampa de gunoi ca să-și câștige existența. Nici asta nu-i prea reușește, pentru că, neavând simț practic, ceilalți i-o iau înainte. Însuflețită de idealuri religioase care vizează disprețul bunurilor materiale, ea este totuși un produs, poate chiar o extremă, a curentului *downshifting*, de neînțeles pentru majoritatea baronilor locali aflați încă în plină cursă de îmbogățire. Democrația românească, atâta cât e, nu s-a copt. E doar un mugur otrăvit. Bogăția de la noi n-a ajuns încă un *spleen*. Confortul n-a ajuns să fie disprețuit. De ce să bagi într-o treaptă inferioară când poți să acumulezi mii de kilometri de bunăstare cu motoarele bubuind la maxim? „Încetinirea motoarelor” pare un nonsens pentru noi, românii, care (spune Aurora Liceanu, psihologul alipit fenomenului *downshifting*

pentru a-l explica sociologic), „după '90 am demarat în plin materialism grosolan”. Una din devizele curentului ar fi că „nu-ți trebuie așa mulți bani ca să fii fericit în viață”. Așa o fi gândit și Corrine Hofman, altă elvețiancă, atunci când a hotărât să rămână în Kenya, după ce s-a îndrăgostit fulgerător de un masai. Cartea-confesiune și filmul care i-a urmat poartă însemnele unei acute ignorări a valorilor materiale ale civilizației. Șocante prin radicalismul lor, alegerile de acest fel dezvăluie o radiografiere a stilului de viață tradițional occidental intrat în colaps. Sfidarea confortului e un semn că ceva nu merge. Se caută noi modalități de a trăi bucuria vieții, undeva în afara competiției profesionale care nimicește valorile individului.

Văzut la început ca un *hobby*, voluntariatul pare azi din ce în ce mai mult un reflex salutar, cu rădăcini în *downshifting*. În demonstrația sa, Aurora Liceanu subliniază că „*hobby*-ul răspunde unui eu neutilizat”. Șovăiala poate accepta cu timpul direcționarea venită din afară. Vidul interior poate fi umplut cu activități constructive. Munca de plăcere, fără bani, e un fel de consimțire la „debranșarea de la un ritm nebunesc de viață”, o opțiune luată sub control propriu. Inițiativele din sfera voluntariatelor vin tot din Occident, de la cei sături să tot acumuleze bunuri materiale. Ultimul exemplu extras din media românească: Big Build, cel mai amplu proiect de construcție rapidă din țară. Peste 150 de voluntari irlandezi au descins în județul Bihor pe șantierul „Habitat” să construiască locuințe pentru defavorizați. Știrea adaugă: „au participat și orădeni”. E un semn că *downshifting*-ul contaminează?



## teatru

# Istoria comică și fantastă a androginului primordial

Claudiu Groza

Piesa *Lysistrata* a lui Aristofan este unul dintre cele mai neobișnuite texte dramatice antice: o comedie cu inflexiuni politice și parabolice, cu un limbaj licențios și situații „deocheate”, destul de greu de transpus în convenția scenică, dar care mixează în cele din urmă fermecător senzualitatea cu patima sexuală și cozeria aluzivă cu militantismul social, într-un întreg care vorbește despre bărbat, femeie și relația dintre ei, poate acel androgin primordial conceptualizat tot de antici.

*Lysistrata* nu e un text ușor de înscenat, căci calibrul său e o provocare pe muchia dintre trivial și pudibonderie. Este exact capcana pe care a evitat-o cu succes regizorul franco-american Dominique Serrand cu *Lysistrata sau orașul femeilor*, un scenariu ce pleacă de la Aristofan, montat la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, cu premiera în 8 octombrie. Serrand a mizat pe forța și nuanțele textului, pe expresivitatea interpretării – deși partiturile nu sunt mereu comode pentru actori – și pe o abordare postmodernă, adică non-inocentă, a intrigii.

Povestea antică redă „greva sexuală” a femeilor ateniene pentru a opri eternul război al cetății lor cu Sparta. Baricadate în Acropole, ele refuză să-și îndeplinească datoria conjugală până când, excedați, bărbații acceptă încheierea păcii. Firește, abstenența sexuală nu e de dorit, astfel că situația dă naștere unor tensiuni chiar între „complotiste”, planul părând uneori sortit eșecului. Totuși, în cele din urmă, încăpățânarea femeiască iese învingătoare.

Dominique Serrand a edificat un spectacol alert, cu pauzele dintre scene aproape insesizabile, cu o amprentă specifică a fiecărui personaj și un bun dozaj între bavardajul sexual și iubirea autentică de cuplu. În versiunea lui,

*Lysistrata* nu este o simplă comedie cu replici fără perdea, la care să se ricaneze grosier, ci o piesă despre dragoste și dorință, cu momente în care se gândește cu sexul și altele în care se dorește cu sufletul. Această fină alternanță de planuri – unul evident, altul implicit – asigură de altfel și dimensiunea emoționantă, profundă, pe care o are spectacolul.

Încă din prima secvență, cea a punerii la cale a complotului, aceste elemente regizorale sunt evidente, alături de miza pe actori la care a recurs Serrand. Momentul e consumat la rampă, într-un spațiu practic nud, în care mișcarea scenică asigură întreaga dinamică a secvenței. Femeile își exhibă fiecare personalitatea în dialogul despre sex și abstenența sexuală. Apar, pe rând, pătimașă, pudica, dominantă, familista etc., toate „coordonate” de *Lysistrata*, care combină voluntarismul și franchețea cu o feminitate profundă, ce se va revela într-un monolog de mai târziu, când perspectiva păcii e în pericol. Hilda Peter a știut încă din această scenă, în care este pivotul, să stăpânească perfect un rol nu tocmai lesne de întrușipat, fără să cadă în trivial din cauza limbajului licențios, păstrându-și naturalitatea și suplinind cu suplețe lipsa elementelor scenice adjuvante. De altfel, toate actrițele au format aici un „ansamblu” figurativ care a rotunjit momentul.

În cazul bărbaților – care apar în a doua scenă – regizorul a construit ingenios un contrapunct. Dacă femeile sunt energice și fecunde, vorbind despre sex și plăcerile sale cu pasiunea vitalității primordiale, bărbații sunt niște *impotenți*, în toate sensurile cuvântului. Ei sunt de altfel decupați scenic ca atare: unul e într-atât de ramolit încât îi cad mereu pantalonii, altul e gângav și fonfăit, ceilalți sunt fricoși și împleticiți, indeciși în atitudini și reac-



ții. Serrand iese aici din litera textului original pentru a edifica o antiteză netă semantic, fără stridențe, însă. Scena aceasta are cele mai ghiduse *gaguri* din spectacol, cum e cel în care femeile se sperie de focul aprins din nebăgare de seamă de soții lor mototoli, care aproape că-și dau foc încercând să incendieze cetatea pentru a le scoate afară.

Al treilea moment al acțiunii, punctul de inflexiune, este însă cel mai bine conturat regizoral și actoricește. E momentul de cumpănă, în care hotărârea și determinarea femeilor e pusă la îndoială de dorința trupească. Pentru a scăpa din Acropole, ele recurg la cele mai puerile tertipuri, de la „trebuie să las pisica afară” la „trebuie să sting focul” – firește, aici subtextul sexual e străveziu – ori chiar la „sunt însărcinată”. Accentul comic savuros e dus către apogeul de câteva jocuri de cuplu: *teasing*-ul erotic, ațâțarea reciprocă se poate face prin duete de operă sau printr-o coregrafie adolescentin-nervoasă. Excelentă prin dubla sa semnificație, amuzantă și emoționantă, este scena dintre Mirina și Kinesias, pilonul central al secvenței, în care cei doi, ambii excitați la culme, apelează fie la artificii pentru a-și stăpâni dorința (Mirina vrea ba o pernă, ba o pătură, ba câte și mai câte pentru a evita încălcarea legământului ei, deși arde de patimă), fie la tentative de posesie ce rămând în suspans (Kinesias pare la un moment dat copleșit de pasiune, încât își pierde rațiunea – e cea mai expresivă ipostaziere efectivă a celei butade despre „capul din pantaloni” al bărbaților). E probabil cea mai împlinită, prin sugestii, scenă a întregului spectacol. Cu o expresivă plasticitate și remarcabilă finețe au conturat cele trei cupluri protagoniste ale momentului încărcătura erotică, dar și afectivă, a relațiilor, cu o mențiune specială pentru Enikő Györgyjakab (Mirina) și Lorand Vata (Kinesias). În aceeași scenă, un moment de mare delicatețe este cel al împăcării conjugale dintre Stratilisa și Drakis, un cuplu mai vârstnic, pentru care pulsiunea erotică e înlocuită de *fiirea împreună*, de memoria afectivă a ani-





lor parcurși în doi, impecabil interpretat de Julia Albert și Miklos Bacs.

*Lysistrata* e un spectacol care se bazează în cel mai înalt grad pe actori, iar ampla echipă a Teatrului Maghiar a evoluat cu o dinamică scenică ireproșabilă. E foarte dificil de punctat fiecare partitură, dar aș remarca *identitatea și expresivitatea ansamblului* pe care interpreții le-au avut de-a lungul reprezentației. Dominique Serrand a apelat la un decor funcțional, cu scena mărginită de două „case” și un plan înclinat în fundal, conturând cetea la poalele căreia are loc acțiunea. Notabile sunt costumele create de regizor și scenografa Carmencita Brojboiu, cu elemente care particularizează fiecare personaj, de la rochia de „amazoană”, neagră, a Lysistratei, la costumele otova ale grupului masculin, neutralizat prin aparență. Superbe cele trei momente muzicale, cu melodii cântate chiar de actori, potențând emoția spectacolului.

Pentru că la *Lysistrata* se râde copios, dar se și simte pe măsură. Montarea lui Dominique Serrand nu e una de divertisment, ci una care exploatează mecanismele comicului, până în accentele sale absurd-postmoderne, pentru a celebra de fapt, ca și piesa bătrânului Aristofan, umanitatea în dubla sa dimensiune masculin-feminină, a anticului androgin primordial, cu un subtext de emoție sublimat prin râs și prin demitizarea burghez-tăinuitului impuls care rostogolește roata lumii.

Au mai jucat în *Lysistrata*: Andrea Vindis, Eszter Tompa, Tünde Skovrán, Réka Csutak, Andrea Kali, Júlia Laczó, Melinda Kántor, Anikó Pethő, Gábor Viola, Lehel Salat, Ferenc Sinkó, Alpár Fogarasi, Szabolcs Balla, Róbert Laczkó Vass și studenții Levente Imecs, Éva Imre, Noémi Daróczi și Krisztina Bíró.



## Criză și cultură în Bulgaria

Aglia Stefanova-Oltean

*Acest text este o versiune comprimată în limba română a studiului realizat de colega mea, teatrologul clujean de origine bulgară Aglika Stefanova-Oltean, la revenirea dintr-un sejur mai lung în țara sa natală. Nu am știință ca o astfel de sinteză acută să fi fost până acum realizată în România, deși o parte din situațiile evocate mai jos ne sunt și nouă familiare. (C.G.)*

Îmi amintesc de criza inflaționistă din Bulgaria, din 1997, datorită reuniunii spontane care a avut loc pe scena mică a Teatrului Național „Ivan Vazov” din Sofia. Tocmai devenisem dramaturg al teatrului, după absolvirea teatrologiei. Toți actorii și personalul tehnic erau acolo și comentau cu nervozitate situația. Îmi aduc aminte de actorul Petar Popiordanov spunând: „Dragi colegi! După inflația de noaptea trecută, se pare că lucrăm pentru 5 dolari pe lună. Trebuie să facem ceva”. A intervenit FMI, care a introdus în Bulgaria „consiliul monetar”. Leva a devenit paritară cu euro, iar mulți oameni din administrație, cultură și instituții de cercetare și-au pierdut slujbele.

A fost ultima iarnă în care mâncarea și medicamentele de bază au lipsit, iar electricitatea și gazul au fost raționalizate. În 1999, când m-am întors de la Paris, unde pregătisem un doctorat, am găsit o Bulgaria diferită, cu un aer prosper și cu niște indicii despre cum va fi arătat în viitor.

Acum, în Bulgaria un euro este 1,95 leva, salariul minim - 240 de leva, cam 480 de lei, iar guvernul de dreapta a decis să-l mențină la acest nivel, din cauza crizei financiare. Contrar a ceea ce se întâmplă în România, în Bulgaria ajutoarele sociale se plătesc în continuare și nu se pune problema de a înfrunta criza prin reducerea pensiilor, indemnizațiilor de maternitate sau ajutorului de șomaj.

În același timp, Ministerul Culturii a decis în iulie 2010, fără a anunța în prealabil, o reformă urgentă și globală, din cauza lipsei de fonduri pentru încheierea anului bugetar. Se pare că abia acum, la 20 de ani după schimbările din 1989, sistemul cultural a falimentat complet, moral și financiar. În această vară au fost închise numeroase teatre de provincie, iar unele aflate în localități apropiate au fost comasate, cu explicația că astfel se vor face economii cu personalul tehnic și atelierele de producție. La Varna, Teatrul de Dramă a fost unificat cu Opera, într-o instituție intitulată stupid „Centru de creație teatral-muzicală”. Inițiativa i-a aparținut unui fost activist, aflat acum în partidul guvernamental, care a dat afară doi actori și mai mulți tehnicieni de la teatru și 70 de angajați ai operii. Cetățenii din Varna au organizat un protest de stradă, dar Ministerul Culturii n-a avut nicio reacție. Dimpotrivă, ministrul s-a întâlnit cu conducerea noii instituții, păstrându-i structura, în ciuda faptului că protestul actorilor a fost susținut și de grupul regizorilor din Uniunea Teatrală din Germania, modelul german fiind clamat de autoritățile bulgare „reformiste”.

E limpede, cultura nu e o prioritate în vremuri de criză, dar în Bulgaria cultura e deja privită ca inutilă. Ministrul Culturii, cunoscutul sculptor Vejdî Rașidov, și-a început reforma pretinzând că va optima funcționarea instituțiilor culturale, dar scopul e de a reduce la maximum cheltuielile bugetare. Concret, ar fi vorba de concedierea a 550 de oameni. Startul a fost dat la sfârșitul lui iulie 2010, printr-un ordin guvernamental prin care operele din provincie vor fi transformate în filarmonici, iar personalul lor va fi redus de la 230 la 190 de angajați. Filarmonicile din orașele mai mici, precum Vidin,

Vrața sau Șumen (unde prima orchestră a apărut în 1849!), devin orchestre simfonice. În total, 550 de salariați trebuie concediați, aceasta reprezentând 13% din cei 4474 de artiști plătiți de stat în Bulgaria. Reducerea personalului cultural este numită în Bulgaria „reformă”. Cine însă crede cu adevărat că salariile de mizerie ale celor dați afară (de circa 1100 de lei, în echivalent românesc) vor ajuta statul să depășească criza economică?

În aceeași idee a reformei, Teatrul Național din Sofia a fost unificat întâi cu Teatrul Itinerant, apoi cu Teatrul „Zămbete și lacrimi”, iar Opereta a fost transformată în Centrul de Muzică și Balet. Două teatre de limbă turcă, create acum câțiva ani, au fost comasate cu teatrele de dramă din localitățile respective. Directorii nou-înființatelor instituții au fost informați că de la 1 ianuarie 2011 acestora li se va pretinde „o nouă și mai corectă politică fiscală”. Dar nimeni nu-l mai crede pe ministrul Rașidov.

De fapt, de ce ar trebui să aibă cineva grijă de teatre și opere, de patrimoniul cultural, câtă vreme spitalele publice au dat faliment la mijlocul lui 2010? Chiar și fondurile pentru asistența de urgență au trebuit reduse. Din această perspectivă, cultura e ultima preocupare nu doar pentru guvern, ci și pentru societate. Salariile din domeniul cultural au început să întârzie, ca și bursele doctorale pentru studenții Academiei Naționale de Arte. De altfel, examenul de admitere la această instituție a demonstrat o altă fațetă a colapsului cultural: la specializarea teatrologie au existat 5 locuri bugetate, dar s-au înscris numai 3 candidați. Însă chiar și interesul pentru regia de teatru s-a diminuat: pe cele 3 locuri finanțate de stat au concurat doar 5 candidați în acest an. Se pare că societatea însăși arată, spontan și direct, că asemenea profesii nu sunt necesare, interesante sau îndeajuns de bune. Într-o țară cu 7 milioane de locuitori, arta teatrului este pusă unanim și pe tăcute la colț, lângă ușă. Iar ușa se va închide curând. Nu e o metaforă: din 21 noiembrie 2010 până în 15 februarie 2011, Academia Națională de Teatru va fi închisă, iar profesorii nu-și vor primi salariile pe luna decembrie, poate nici pe primele două luni de anul viitor. În felul acesta Academia va economisi banii pentru căldură și electricitate. Profesorii invitați își vor primii onorariile abia în 2011, pentru că bugetul pe 2010 e deja epuizat.

Însăși Academia Bulgară de Științe a devenit în 2010 subiectul unei dezbateri publice: va continua ea să existe și în ce formă? Reforma a ocolit în ultimele două decenii această instituție care datează de 140 de ani, imaginea sa în ochii publicului fiind una de instituție letargică și senilă. Anul acesta, forțat de criză, guvernul a acționat: unele institute de cercetare au fost închise, altele redenumite sau unificate. Să fii cercetător în Bulgaria este mai mult un hobby decât o profesie: salariul net în domeniu este de 198 de euro. Oare cine mai vrea să devină cercetător în Bulgaria?

Actorii și soliștii de operă din Varna așteaptă să li se reducă salariile, după cum a anunțat ministrul Culturii. Ei glumesc că poate, peste câteva luni, vor trebui să vină cu bani de acasă ca să poată juca ori cânta. Totul e posibil în Bulgaria. Dar vești prea bune nu sunt nici în România, unde totul e posibil, de asemenea...

Vă rog, nu așteptați ca salariul să vă ajungă la 5 euro pe lună. Protestați acum...



# O capodoperă vocal-simfonică în deschiderea „Toamnei Muzicale Clujene”

Oleg Garaz

Devastatoare în culminațiile ei tragice, candidă și înduioșătoare în blândețea aproape șoptită a sonorităților corale, cantata „Stabat Mater” de Antonin Dvorak reprezintă o provocare plină de numeroase „riscuri” și autentice „revelații” pentru publicul auditor. Compusă la moartea fiicei sale Josefa, cantata religioasă „Stabat Mater” (op. 58) pentru soliști, cor și orchestră a fost compusă în anii 1876-77. Lucrarea a fost finalizată abia după moartea celorlalți doi copii ai compozitorului. Prima interpretare a avut loc în 23 decembrie 1880 la Asociația Artiștilor Muzicieni de la Praga.

## Dirijorul. Provocarea celor trei ansambluri.

Genul vocal-simfonic reprezintă pentru Florentin Mihăescu „specialitatea casei”, dar și o autentică provocare căreia i-a făcut față cu deplina măsură a măiestriei sale. Ce pot însemna, însă, aceste cuvinte, dincolo de o simplă aparență elogiografică? În primul rând capacitatea dirijorului de a construi acea aparență a actului interpretativ în care cei patru soliști, patru grupuri vocale ale corului și celelalte patru grupuri instrumentale ale orchestrei evoluează drept un corp comun, într-o simultaneitate organică și spontană, fapt care contrazice flagrant realitatea actului interpretativ. În fapt, dirijorul operează cu un orizont de așteptare a tuturor interpreților, cu reacțiile lor spontane, cu dispozițiile de moment și deschiderea imaginativă, cu disponibilitatea lor de a comunica și a intra în comunicare cu ceilalți membri ai ansamblului și, în special, cu dirijorul. Iar situația nu se prezenta drept una facilă atâta timp cât dirijorul trebuia să facă față unui sistem format din cel puțin douăsprezece „piste” expresive ridicate la puterea sensibilității fiecărui interpret din componența grupurilor constitutive ale lucrării. Este vorba aici despre un control extrem de fin și, în același timp, precis al unei incertitudini care sunt reacțiile unui colectiv interpretativ uman, dar și despre eliminarea oricărei greșeli, erori, imprecizii sau fals care ar compromite puritatea interpretării și, implicit, a imaginii expresive. Mai mult, cantata „Stabat Mater” de Antonin Dvorak prezenta mai multe modele de îmbinare a acestor piste chiar din deschiderea lucrării - nr. 1, *Andante con moto* (Stabat Mater dolorosa) - cu toți cei patru soliști, corul și orchestra, o intrare gradată într-o atmosferă definită de imaginile unor trăiri afective extreme, de la paroxistica durerii și până la exaltări aproape orgiastice, tot spectrul fiind controlat impecabil și „umplut” de către dirijor cu nuanțe care nu au lăsat „goluri” sau „rupturi” în acumularea expresiei pe întreaga desfășurare a lucrării.

Un control convingător a momentelor de *tutti*, situație în care Florentin Mihăescu opera, practic, pe un câmp dirijoral circular, cu orchestra și corul în față și soliștii în spate. Distribuția gestuală a reprezentat, astfel, o altă problemă pe care dirijorul a finalizat-o cu succes. Abilitatea „polimorfă” a dirijorului a putut fi remarcată mai ales în momentele evoluției soliștilor, situație în care celelalte două ansambluri trebuiau controlate cu toată „duritatea” pentru a păstra imaginea sonoră a pla-

nurilor de prioritate - mai întâi soliștii, urmând intruziunile corului și, pe fundal, suportul continuu al orchestrei. Gradat și detaliat față de solist, doar sugestiv față de cor și stimulativ față de orchestră, aceasta a fost, poate, o ultimă și supremă provocare a dirijorului de a „tacta” sincron în cel puțin trei tehnici expresive conferind textului muzical profunzime perspectivală, volumetrie și nu în ultimul rând „contrapunctul” necesar imaginii de „țesătură” volativă pe care sonoritatea muzicii o comportă drept parametru esențial.

## Soliștii și corul. Provocarea „competiției” vocale.

„Spectacolul” unei lucrări vocal-simfonice o reprezintă în primul rând „confruntarea” corului și soliștilor. Făcând abstracție de prezența orchestrei, situată exact între cele două ansambluri vocale, până și poziționarea cântăreților este gândită pentru a compensa enorma diferență între masa corală și individualitatea soliștilor. Ansamblul din prim-planul vizual-acustic a fost constituit din personalități vocale, pot spune, extrem de diferite mai întâi de toate în planul modului de a-și fi construit intrarea și susținerea partidei vocale. Întâietatea a deținut-o, fără niciun comentariu, tenorul **Marius Budoiu** atât în evoluțiile de cvartet (numerele 1, 2 sau 10), cât, mai ales în nr. 6 (*Andante con Moto. Fac me vere tecum flere*). Cu o dispoziție „operistică”, bătaios în sens dinamic, cu un relief sonor proeminent (vocea și mai ales temperamentul permite) la nivelul emisiei vocale, solistul a scripuit în sensul propriu al cuvântului și, pe alocuri, chiar a eclipsat întreg ansamblul soliștilor. Basul **Marius Manyov** s-a prezentat în special în nr. 4 (*Largo. Fac, ut ardeat cor meum*), însă fără acea gravitate, densitate și chiar „volumetrie” caracteristică registrului grav specific acestor partide, ci mai degrabă printr-o neașteptată agilitate timbrală și chiar „planare” vocală care a surprins într-un mod plăcut (chiar dacă într-o anumită contradicție cu registrul imagistic al întregii lucrări) și conferind paletei timbrale solistice o nuanță de exotism. Mezzo-soprana **Maria Pop** și-a făcut „intrarea în scenă” de abia în penultimul număr (*Andante maestoso. Inflammatus et accensus*) într-o ambianță sonoră, să-i spunem, norocoasă atâta timp cât expresia muzicii și tempoul mișcat (în ideea unui „perpetuum”) au realizat o convergență fericită cu timbrul solistei, lăsând impresia unui număr vocal „personalizat” și cu o evidentă valență sensibilizatoare. Soprana **Irina Iordăchescu** a fost totalmente „nedreptățită” de către Antonin Dvorak, ea neavând un număr solistic propriu, însă luându-și partea în evoluțiile de ansamblu, în care la concurat pe tenor și a produs o impresie vie atât prin pathosul concentrat al expresiei, cât și prin timbrul viu și consistent al vocii. Ca să mă repet - un ansamblu vocal compus din personalități vocale foarte diferite, însă, surprinzător, nu în detrimentul întregului, ci chiar prezentând acest întreg (vocal, tehnic și timbral, expresiv) într-un mod coerent și integrat.

Corul Filarmonicii „Transilvania” a realizat o evoluție în tradiția aceluia angajament profesional

onest, implicat și susținut de-a lungul anilor, într-o sinonimie absolută cu termenul „profesionalism”. Poate chiar mai mult, aș putea spune că ansamblul relevă, într-un mod tot mai evident, amprenta personalității lui **Cornel Groza**, dirijorul corului (mai ales prin fermitatea artistică a evoluției), prin acea solidaritate interpretativă, intrările prompte, fără detalii neglijate sau realizate cu jumătate de măsură, sonoritate compactă, echilibru dinamic și colaborare spectaculoasă între partide. Datele partiturii interpretate au fost reproduse într-un mod nu doar precis, ci cu o autentică implicație mai ales în planul expresiei și imagisticii. O admirabilă calitate a acestui ansamblu este *inteligenta dinamică* (o spectaculoasă adaptabilitate expresivă la transformările în planul desfășurării textului muzical) și *personalitatea colectivă* cu un accent puternic pus pe calitatea evoluției, una definită prin coeziune și coerență, fluiditate și omogenitate, precum și o paletă timbrală în egală măsură vie și intens detaliată.

## În concluzie. Ecuția unei interpretări. Bune și mai puțin bune.

În linii generale lucrarea a fost interpretată într-un ritm interior susținut, coerent și cu o „plajă” expresivă definită și coordonată ireproșabil de către dirijor. Toate acestea și grație ansamblului de interpreți, fără îndoială valoroși și experimentați, pe care Florentin Mihăescu i-a avut la dispoziție. Nume precum Corul și Orchestra Filarmonicii „Transilvania” deja de mult reprezintă două „blazoane” ale nobletei și superiorității artistice la nivelul întregii țări precum și peste hotare. Dirijorul a „orchestrat” și „manipulat” cu multă abilitate și diferențele de „caracter” atât la nivelul soliștilor, cât și în ceea ce privește celelalte două ansambluri, mizând într-un mod inteligent pe contrastul timbrurilor vocale și instrumentale. O problemă de luat în seamă a fost și lipsa temporilor rapide, ceea ce amplifică exponențial riscul monotoniei, pe care dirijorul a evitat-o pe operarea detaliată asupra expresiei, salvând în consecință întreaga lucrare. A deranjat, însă, o polarizare, cred, puțin fixistă pe extremele dinamice - forte/sforzando (chiar în nr. 1, deschiderea lucrării) sau mezzo-piano/pianissimo (mai ales în evoluțiile de acompaniament), în care mai ales corul „lovea” sau se „dizolva” în aceste praguri extreme, susținându-le deși implicat, însă deloc oportun ca imagine sonoră. Era de așteptat, poate, o atitudine mai diversificată în aceste momente de „exceelență” vocală care au fost tratate, însă, cu aceeași atitudine plină de forță sau blândețe extremă, fapt care a diminuat din imaginea „personalității” corale. Grupurile orchestrale s-au prezentat într-un mod echilibrat și omogen (instrumentele de suflat de lemn și alamă), de apreciat a fost și omogenitatea corzilor, coerente în evoluțiile de grup și cu un comportament potrivit în traiectele de susținere sau acumulare a culminațiilor, fără a „străluci” excesiv și doar amplificând „sclipirea” uneori poate prea „tunătoare” a corului. O interpretare notabilă, pe deplin realizată de către interpreți și pe bună dreptate stârnind entuziasmul publicului. ■



film

## Crăciun, nuntă, caravană

Ioan-Pavel Azap

Cu *Martți, după Crăciun* (România, 2010; sc.: Alexandru Baciu, Radu Muntean, Răzvan Rădulescu; r. Radu Muntean; cu: Mimi Brănescu, Maria Popistașu, Mirela Oprîșor, Dragoș Bucur, Victor Rebengiuc), cel de-al patrulea său lungmetraj, Radu Muntean se dovedește a fi cel mai prolific regizor al „noului val”. După debutul cu un thriller tragic, *Furia* (2002), revine cu unul dintre cele mai bune filme românești ale deceniului, *Hărtia va fi albăstră* (2006), capodopera sa, după care se aliniază plutonului cu un film deliberat minimalist, sărăcăcios formal, *Boogie* (2008). Însă tocmai ceea ce i-a reușit în *Boogie* îi joacă feste în *Martți, după Crăciun*.

Filmul prezintă povestea unui triunghi conjugal „tradițional”: soț-soție-amantă. Paul (Mimi Brănescu) este căsătorit cu Adriana (Mirela Oprîșor), cu care are și o fiică de zece ani, dar o iubește în disperare pe Raluca (Maria Popistașu). Soția nu știe de amantă, dar amanta știe de soție, iar soțul de amândouă. Secvențe lungi, prelungi, cât mai „ca-n viață”. Niciun pic de dramatism, de suspans, de ritm, de dozare a narațiunii. Sec, foarte sec - ca o vară indiană sau ca o iarnă uscată, fără zăpadă. Paul nu poate trăi fără Raluca, iar vreme de șase luni Adriana nu simte nimic (unde să fie celebra intuiție feminină?). Remușcări? Mustrări de conștiință? Zero, în ce-l privește pe Paul; supradimensionate, supralicite în cazul Ralucai [aceasta merge atât de departe cu (po)căința încât îi cumpără un cadou de Crăciun fetiței amantului; culmea e că Paul acceptă darul cu aerul cel mai firesc din lume]. Simplitatea acurată a secvențelor, una mai monotonă decât alta, este atât de contrafăcută încât zgârâie retina. Nicio sugestie măcar despre cauzele stării de fapt: o criză a vârstei la Paul, ignorarea îndatoririlor conjugale de către Adriana, apucături de femeie fatală la Raluca? Nimic. Totul se rezumă la „felia de viață”, decupată foarte subțire, și-atât. Cine vrea mai mult, să pună de la sine. Cu toată bunăvoința, nu cred că merită efortul; oricât de miop ai fi, regele tot gol rămâne.

Simplist la modul ostentativ în prima oră - supărător și chiar enervant pe alocuri prin aglomerarea de locuri comune întâlnite cu ghiotura în producțiile colegilor de „val” -, filmul crește și aproape se salvează prin lunga secvență, care nici ea nu dezvăluie cauzele dramei familiale, a „autodenunțului” (aproape 20 de minute, adevărat film în film, putea să fie un foarte reușit scurtmetraj), a mărturisirii adulterului de către Paul - care alege să rămână cu Raluca -, pentru ca finalul să fie iarăși strident, de o banalitate căutată, artificială.

*Martți, după Crăciun* este primul film care trădează vizibil oboseala, uzura „noului val”. (Poate nu e de ignorat nici prezența pe afiș a lui Răzvan Rădulescu, care și-a pus

amprenta asupra tuturor filmelor coscenariate; e posibil - și probabil - ca după *Felicia, înainte de toate*, apogeul simplității și al minimalismului rădulescian, vâna scenaristului să dea semne de epuizare.) Dar nu trebuie să disperăm, este un moment firesc ce trebuia să se întâmple odată și-odată. Mai bine la momentul potrivit decât prea târziu, când stilul (ori lipsa de stil) putea glisa în manierism. Grav cu adevărat ar fi dacă filmul românesc s-ar cantona definitiv în această sărăcie stilistică. Să nu ignorăm însă nici faptul că „nou val” a făcut pentru cinematografia română în doar câțiva ani ce nu s-a făcut în decenii. și va mai face, din inerție sau pentru că se vor mai găsi cinești cărora această modalitate de expresie - pe care, să nu uităm, n-au descoperit-o românii - li se va potrivi. Cât despre Radu Muntean, cel mai versatil regizor din „noul val”, sunt sigur că va găsi puterea și resursele artistice necesare pentru a depăși acest moment de criză.

Un suflu proaspăt - dacă ar fi să luăm în seamă și numai faptul că este „împotriva curentului”, adică o alternativă la „monocromia” cinemaului românesc din ultimii ani, deși, din fericire, nu este vorba numai de atât - aduce *Nuntă în Basarabia* (România / Republica Moldova / Luxemburg, 2010; sc. și r.: Nap Toader alias Napoleon Helmiș; cu: Vlad Logigan, Victoria Bobu, Constantin Take Florescu, Igor Chistol, Igor Caras, Sergiu Voloc). Excelentă comedie de moravuri, filmul lui Nap Toader cucerește în primul rând prin onestitatea demersului cinematografic: *Nuntă în Basarabia* este, declarat și asumat, un film de public - ironic, satiric, niciodată cinic, tandru, chiar ușor melancolic.

Vlad este dirijor și bucureștean. Vica este pianistă, venită la studii în București de la Chișinău. Cei doi se căsătoresc la București dar decid să facă o nuntă și la Chișinău, pentru a strânge banii necesari avansului necesar pentru o garsonieră în capitala României. Peripețiile celor doi proaspăt însurații încep chiar de pe peronul gării din Chișinău, unde Senia, unchiul Vicăi, fost combatant în Afganistan, îi așteaptă cu orchestra și cu un microbus cam dezmembrat în care fac turul capitalei, prezentându-li-se ca într-un dagherotip obiectivele turistice importante, cu accent pe statuia lui Ștefan cel Mare și Sfânt și pe... Ambasada României, de viza căreia depinde accesul moldovenilor în Occident! Ajunși acasă la socrii mici, tragedie: a murit Otto! Până să ne dăm seama că este vorba despre cățelușul familiei, intrăm într-un alt gag ș.a.m.d. Ochiul regizorului-scenarist surprinde totul, de la (încă) patetismul patriotismului moldav de dincolo de Prut, rămas în parte pe la '918, până la vioaia mafie locală animată și



ea de dorința unirii cu Țara însă din cu totul alte motive decât cele ale naivilor amărășteni, convinși aceștia din urmă că „e greu să fii basarabean în România, să rătăcești de limba, de accentul tău...”.

Pornind de la un scenariu bine articulat, încheșat, ramificat fără a fi stufos ori verbos, care exploatează abil atât umorul verbal cât și cel de situații (deși nu originală secvența „descarcerării” mirilor, rămași blocați în apartamentul de la etaj al socriilor mici, cu ajutorul pompierilor este absolut savuroasă) *Nuntă în Basarabia* ne oferă și o galerie de personaje haioase, deși nu neapărat vesele, individualizate, cu momente de ieșire la rampă strălucite. În primul rând, cei doi protagoniști, Vlad, ușor derutat de ce se întâmplă în jurul său, și Vica, oscilând între mercantilism (auto)impus și delicatețe - excelent debut cinematografic al lui Vlad Logigan și al Victoriei Bobu. Urmează, într-o ordine aleatoare: cele două soacre, într-un inevitabil duel al orgoliilor; socrul mic, ins de o naivitate înduioșătoare; unchiul Gioni, „impresar de vedete” dâmbovițean, pușlama simpatică; amintitul unchi Senia, sufletist păgubos; Valeriu, cumnatul Vicăi, îndrăgostit iremediabil de aceasta, tipul descumărului cu ștaif de mahala; „regizorul” nunții, omul cu aparatul de filmat și veleități de artist, irezistibil în pitorescul său ș.a.m.d. Există și un dram de melancolie slavă, doar atât cât să nu se cadă în patetic, în filmul lui Nap Toader. Dar, mai ales, consecința a acestui fapt?, se poate observa chiar și din ultimul rând că regizorul își iubește personajele mai mult decât filmul; el se retrage discret în spatele acestora, asumându-și rolul de „simplu” narator.

*Nuntă în Basarabia* este un film curat, rotund, care nu încearcă să trișeze glosând steril pe marginea unor teme grave doar pentru a impresiona un public blazat și snob. În mod normal, ar trebui să fie un succes de public și un motiv de bucurie pentru critici,







aceștia din urmă având în sfârșit ocazia să-și diversifice discursul, ieșind din monotonia și dihotomia ultimilor ani care, excepție făcând solitarul Nae Caranfil, au cam împărțit filmul românesc în „noul val” și ceilalți, neimportantii. De reținut capacitatea regizorului-scenarist Nap Toader (Napoleon Helmis) de a face viabile personaje și situații ridicole uneori, optând pentru nuanță și sugestie în „detrimentul” caricaturalului, facilului, grobianismului. Nimic îngroșat în această mai mult veselă decât tristă poveste a visului unei nunți cu dar...

Sunt cazuri, dominante statistic, în care opera literară este doar un pretext pentru un film, după cum sunt și situații, puține dar fericite, în care autorul filmului, în speță regizorul, se identifică cu opera pe care o ecranizează. Deoarece în următoarele rânduri va fi vorba despre un film românesc, să amintim reușitele genului la noi: *O noapte furtunoasă* (Jean Georgescu, 1943, impecabilă adaptare cinematografică a lui I. L. Caragiale), *Desfășurarea* (Paul Călinescu, 1954, ecranizare exemplară după Marin Preda, depășind - nuvelă și film deopotrivă - dogmatismul ideologic al epocii), *La Moara cu noroc* (Victor Iliu, 1956, fidel în spirit prozei lui Ioan Slavici, impresionant stilistic), *Pădurea spânzuraților* (Liviu Ciulei, 1964, transpunere genială a romanului omonim al lui Liviu Rebreanu), *Reconstituirea* (1970, după nuvela lui Horia Pătrașcu, capodopera lui Lucian Pintilie), *Moromeții* (Stere Gulea, 1987, moment de grație austeră a cinematograferii capodoperei lui Marin Preda) și... cam atât (poate încă două, trei titluri - nu mai mult). Primul „gen” amintit are la rândul-i două „specii”: autori care măcelăresc cartea ecranizată, făcând un deserviciu atât literaturii cât și filmului [cele mai flagrante exemple ce îmi vin în minte acum, limitându-mă tot la cinematografia română, sunt *De ce trag clopotele, Mitică?*, „op”-ul lui Lucian Pintilie din 1982, difuzat abia în 1990, care nu are absolut nicio legătură cu literatura lui Caragiale, și *Cel mai iubit dintre pământeni*, ratare monstruos-

monumentală a lui Șerban Marinescu, „ajutat” de Ion Cristoiu în calitate de consultant literar al filmului (?!), în încercarea de ecranizare a romanului omonim al lui Marin Preda în 1993], și autori care, deși urmează conștiincios linia narativă a cărții, o personalizează, nu întotdeauna inspirat, conform propriei viziuni artistice. Evident, această a doua „specie” este mult mai nevinovată decât prima, spectatorul și cititorul, chiar dacă sau mai ales când sunt una și aceeași persoană, putând să se bucure de ambele opere, considerate separat, fără a ieși în pagubă sau a i se deforma gustul cinemal, respectiv literar.

*Caravana cinematografică* (România, 2010; sc. și r.: Titus Munteanu, adaptare după nuvela omonimă a lui Ioan Groșan; cu: Dorian Boguță, Mircea Diaconu, Iulia Lumânare, Alexandru Georgescu, Mihai Motoiu, Melania Ursu, Maria Seleş), cel de-al doilea lungmetraj al lui Titus Munteanu, face parte din această a doua categorie, a filmelor care operează literare de la care pornesc nu-i fac nici bine nici rău, rămânând de văzut cum subzistă în sine. Titus Munteanu a debutat în 2003 cu *Examen*, film realizat pe parcursul a câtorva ani „grație” unor dificultăți de producție ce păreau la un moment dat insurmontabile. Inspirat dintr-un fapt real - o crimă monstruoasă petrecută în Bucureștii anilor '70, caz în care este condamnat un nevinovat -, regizorul-scenarist ezită între thriller și dramă psihologică reușind totuși să fie convingător. Așadar, se putea vorbi, și chiar s-a vorbit, despre un debut mai mult decât promițător. Prin acest al doilea film Titus Munteanu își confirmă debutul, chiar dacă raportată la sursa inspiratoare pelicula se situează sub nivelul așteptărilor. Așupra rafinamentului nuvelei lui Ioan Groșan nu este cazul să insistăm aici. Greșeala lui Titus Munteanu este că, pe alocuri, transformă sugestia în acuză, ironia în umor frust, candoarea în brutalitate primară. Altfel, povestea lui Ioan Groșan este cinematografiată corect, are noimă, convinge și poate chiar să placă.

România anilor '50. Consecință a preceptului leninist conform căruia filmul este cel mai important mijloc de propagandă, într-un sat din Transilvania sosește, oarecum pe neașteptate și... pe o ploaie săcâitoare, caravana cinematografică. Stupefiat că nu este așteptat cu covorul roșu, tânărul activist Tavi tună și fulgeră, în măsura în care mai poate printre șuvoaiele de ploaie, hotărât să-i facă pe săteni să-i ciugulească din palmă. Cum peste săptămână satul este ca și depopulat majoritatea localnicilor fiind plecați la muncă pe șantier, Tavi nu găsește decât o mână de oameni. Aparent grijulii cu oficialitățile și spășiți în fața acestora, toți, de la primarul Tanasie până la țiganul găinar Darcleu, nu fac decât să mimeze implicarea în evenimente, în fapt tratându-i cu o ancestrală superioritate pe cei doi intruși: amintitul Tavi și șoferul Anton, care este și proiecționist improvizat. În cele câteva, puține, zile cât rămân în sat, între cei doi și mâna de țărani nu se va stabili practic nicio comunicare, în ciuda chefurilor trase împreună și

a ospitalității mai mult sau mai puțin contra-făcute a gazdelor. În șiretenia lor funciară, țărani sunt convinși că pot eluda realitatea, că pot fenta istoria. Adevărul este, din păcate, altul.

Titus Munteanu se ferește de nuanțări, preferând să explice cât mai clar ceea ce oricum, raportat la realitatea istorică, se cunoaște ori se presupune a se cunoaște. Cu toate acestea, narațiunea cinematografică curge fără ezitări, nici foarte spectaculos, nici monoton, până aproape în final, când teama regizorului-scenarist că nu va fi înțeles pe deplin îl face să supraliciteze tragicul într-o narațiune care până atunci se derulase ca o comedie dramatică. Scena în care Tavi o violează pe tânăra învățătoare Corina este redundantă, nemotivată de evoluția relațiilor dintre cei doi, aflându-se chiar într-un flagrant antagonism cu secvența - una dintre cele mai izbutite ale filmului, încărcată de poezie și delicatețe - în care Tavi își declară stângaci dragostea pentru victima lui de acum. Da, comunismul (ne)victorios a cam violat (puteți folosi liniștiți sinonimul cotidian) ordinea lumii în care a pătruns chiar și numai pentru câteva decenii. Dar, spus frust, așa cum se întâmplă în finalul *Caravanei cinematografice*, acest fapt își pierde orice impact dramatic, fiind o simplă constatare, fără a dobândi gradul de exemplaritate dorit.

Prin cele două lungmetraje realizate până acum, Titus Munteanu și-a demonstrat fără dubii talentul regizoral. Din păcate, nu a găsit încă subiectul, afin, care să se potrivească structurii și temperamentului său artistic.





# Marti, după Crăciun

Lucian Maier

**M**arti, după Crăciun e un film atât de sărac - și la nivelul conținutului, adică în ceea ce prezintă și în ceea ce privește chipul personajelor care apar pe ecran, și la nivel formal, adică în felul în care Muntean spune ceea ce spune - încât fiecare secvență a sa poate fi pusă sub semnul întrebării. Într-o poveste care vrea să fie realistă și care vrea să discute un moment atât de acut din realitate, cum e adulterul și părăsirea familiei, să construiești personaje atât de slabe, care să nu-și motiveze acțiunile, care să nu emane viață prin porii ființei lor, arată superficialitate din partea autorilor în pregătirea și în construcția acestui proiect. Fapte ușor de conștientizat și dintr-o comparație simplă cu proiecte care abordează aceeași temă - cum sînt *La peau douce* al lui François Truffaut, *Scenes from a Marriage* al lui Ingmar Bergman sau *Husbands and Wives* al lui Woody Allen.

Faptele pe care le urmărim în ultimul film al lui Radu Muntean sînt următoarele: Paul Hanganu este un domn de vîrstă mijlocie, în jur de patruzeci de ani, căsătorit cu Adriana. Au o fiică. El își înșală soția (pe amantă o cheamă Raluca) și după o vreme îi spune ceea ce face. Hotărîsc să se despartă. Astea sînt personajele, asta e viața lor. Existența lor în poveste este lineară și unilaterală. Ceea ce afirmă succesiunea de secvențe a filmului e că Paul își părăsește soția pentru că are o amantă. Atît. Nu contează dacă are probleme cu soția încît să fi fost împins spre așa ceva, nu contează că viața și iubirea presupun mai mult decît o simplă prezență sexuală a cuiva în viața altcuiva. Nu contează că de cele mai multe ori însăși prezența sexuală a cuiva în viața altcuiva e posibilă tocmai fiindcă există o serie de coordonate afective și intelectuale care favorizează acea întîmplare (cu atît mai mult cu cît povestea provine din mediul mic-burghez). În *Marti, după Crăciun* totul este redat după o schemă causală simplistă și redundantă: dacă e în pat cu ea, înseamnă că o iubește, dacă o iubește înseamnă că își poate

părăsi soția, dacă o părăsește înseamnă că o iubește pe amantă.

Atunci cînd viața e redusă la o schemă, redusă la anumiți numitori comuni (ai vieții), ar putea fi deranjant: findcă acel numitor comun ar putea să fie un clișeu și ar putea părea că relatarea, fiind clișeatică, e artificială. Clișeul nu poate să treacă drept mostră de viață, realitate, adevăr, clișeul este o reducere, e o (pre)judecată asupra vieții, astfel că el superficializează viața, o sărăcește. Apoi, în funcție de detaliile alese - iar aici detaliul principal al vieții lui Paul cu Raluca e sexul (nu pasiunea amoroasă, aceasta nu e vizibilă între cele două personaje) - relatarea poate deveni una de tabloid. Într-o astfel de viziune, tocmai viața e pierdută - adică detaliile acelea unice care fac o viață unică între toate viețile, acelea care îi interesează pe Bergman sau Truffaut atunci cînd investighează existența umană în creațiile lor.

Un personaj surprins în viața sa de un aparat de filmat - astfel că povestea sa devine filmul pe care-l vedem - are o anumită viață la fel cum orice om are o anumită viață în realitate. Iar viața înseamnă identitate. Înseamnă că o acțiune a personajului implică existența unui trecut care e angajat în faptele prezentului, implică o anumită coerență între ceea ce a fost și ceea ce este personajul, fiindcă viața sa înseamnă mai mult decît ceea ce vedem propriu-zis pe ecran. Și cel mai important, pentru a avea o identitate, trebuie să aibă la vedere acele fapte și gesturi care sînt ale sale, care îl fac deosebit de alții ca el, care pot fi strînse în ceva numit *viața sa*. Trebuie ca personajele să nu fie doar niște căsuțe pe care le bifezi într-un parcurs prestabilit, precum *check point-urile* din jocuri video.

Radu Muntean nu numai că standardizează viața personajelor în poveste și o reduce la o expresie sexuală, ci și intervine între personaje și le judecă comportamentul. Cînd sosește clipa adevărului între cei doi soți, aparatul de filmat face discriminări.

## colaționări

# Oameni, zei și viețile noastre trecute

Alexandru Jurcan

**A**ți auzit de Apichatpong Weerasethakul? E regizorul thailandez care a primit în acest an Palme d'Or la Cannes pentru filmul *Onclă Boonmee*. Gurile rele spun că nu a meritat, mai ales că filmul *Des hommes et des dieux*, recompensat cu Grand Prix, aduce acum în Franța nesperate milioane de spectatori, în timp ce minimalistul *Unchi Boonmee* a avut până acum doar o sută de mii de spectatori.

Eram la Paris în acest septembrie și am avut șansa să văd ambele filme exact la data ieșirii oficiale pe piață, adică 10 septembrie. La *Oameni și zei* am fost 11 spectatori, însă, începînd cu a doua zi, cozile la bilete mă bucurau, deoarece filmul lui Xavier Beauvois nu avea nimic comercial, ci însemna artă pură, cu un catharsis îndelung. La ora actuală filmul e propulsat spre Oscar, se scriu articole, se analizează revelația cu o energie care dă speranțe multiple puterii artei.

Boonmee a existat cu adevărat. El era călugăr și, într-o zi, s-a dus la un templu în nord-estul Tailandei ca să mediteze. A început să-și vadă vie-

țile trecute sub formă vegetală sau animală. În anul 2003 a publicat cartea *Omul care-și amintește de viețile sale trecute*. După moartea lui Boonmee, regizorul Apichatpong a descoperit cartea, a făcut investigații, a vorbit cu cei trei copii ai lui Boonmee. Cu toate acestea, el nu a dorit un film biografic. În revista *Première* din septembrie, criticul Alex Masson situează filmul între Miyazaki și Tarkovski. În rolul principal - Thanapat Saisaymar. Așadar... un thailandez suferă de o insuficiență renală, se întoarce în satul natal, iar acolo e vizitat de fantome, mai precis de soția care murise, dar și de fiul mort, care are o înfățișare de om-maimuță. Ceea ce frapază e conviețuirea... naturală a oniricului și a realului, în accente firești de mitologie orientală. O lecție de animism, de spiritualitate, venită dinspre adepții zen, în șase episoade, cu amintiri ce se conectează într-o memorie multiplă. Poate că ritmul e prea lent, deși grăbirea ar fi dăunat misterului implicit. Dacă reîncarnarea există... atunci nu e bine să ucidem nici măcar o insectă. Revăd scena din pește-

Felul în care Radu Muntean așază personajele în cadru, felul în care utilizează mijloacele de expresie cinematografică (claritatea imaginii, poziționarea subiecților în cadru, montajul, planurile) în relație cu personajele, aceste aspecte vorbesc despre modul în care autorul se raportează la personajele. Adriana nu e o victimă numai în poveste (e părăsită fără a avea vreo vină), ea este o victimă și în ochii autorului. O vedem clar, în prim-plan, stînd pe canapea, tulburată, soțul ei e în plan secund, unde imaginea e cețoasă. El se apropie de Adriana și figura lui devine clară. Efectul acțiunii sale (efectul adulterului) - faptul că Adriana lăcrimează, cauza stării sale - prezența și fapta săvîrșită de Paul. Autorul *luminează* acest aspect prin folosirea clarității. Sau: Paul povestește ceva legat de ceea ce săvîrșise (adulterul), aparatul de filmat trece de pe fața sa pe fața soției sale - ea plînge. Aparatul rămîne pe figura femeii pentru a fi clar efectul acțiunii lui Paul. Personajele unei povești trebuie înțelese, trebuie ca ele să aibă șansa de a-și explica și de a-și motiva acțiunea, de a-și afirma întreaga existență și complexitate a perspectivei asupra existenței atunci cînd vine vorba de a săvîrși ceva - de aceea privirea auctorială asupra lor ar trebui să fie neutră. Atunci cînd autorul le judecă, el operează deja reducerii majore asupra personajelor (el este călăul, ea este victima), fiindcă judecata înseamnă standardizare, reducere a realității la un tipar, moralizare. Personajele sînt sărăcite și, la fel, poziția pe care autorul i-o rezervă spectatorului prin construcția discursului său este limitată și, mai grav, subjugată de (pre)judecățile pe care cel dintîi le așază în proiect.

Ori, în aceste condiții, nu poate fi susținută ideea că *Marti, după Crăciun* ar fi un film realist. Lipsa coerenței interne a proiectului, lipsa unor personaje cu dimensiune, împreună cu pretențiile vizibile în stilul în care autorul relatează întîmplările de pe ecran, fac din *Marti, după Crăciun* o veritabilă telenovelă pentru intelectuali. Adică un film banal, fără viață, ambalat prețios, încît să pară operă de artă.

ră, unde Boonmee e înconjurat de ai săi... Se prăgătește de o moarte sau de o altă trecere. Unde? Spre ce? Sincer, am visat și eu cu asemenea grote, însă ale mele nu aveau lumina aceea, nici evlavia disoluției.

Poate că spectatorii au nevoie de ceva palpabil, din moment ce aleg *Des hommes et des dieux*, adică faptul real din 1996, când opt călugări francezi au fost uciși de un grup terorist islamist în Algeria, în timpul războiului civil. Ei nu voiau să-și părăsească mănăstirea din Tibehirine, în ciuda amenințărilor islamiste. Filmul e o parabolă mitologică, e o alegere de a muri pentru o cauză. Poate că e și un apel la reconciliere, nu? Regizorul nu face un film comercial. El nu arată asasinatul neelucidat, ci îl sugerează prin acel marș tăcut prin zăpadă, în ceața asumării... crucii. După corul călugărilor auzim adesea un avion, un escavator, într-un duel sonor premonitoriu. Joacă în film Lambert Wilson, Michael Lonsdale, dar și Loic Pichon, care la Teatrul Huchette, unde se joacă piesele lui Eugen Ionescu, deține rolul principal în spectacolul *Ciuma* după Camus. La masa finală a călugărilor, la un pahar de vin, fețele lor - în prim-plan - zâmbesc acompaniate de muzica lui Ceaikovski din *Lacul lebedelor*. Da, alegerea a fost făcută, deveniseră oameni liberi, din moment ce și-au asumat moartea.



## sumar

<b>agenda</b>	
Ștefan Manasia Campionatul de toamnă	2
<b>editorial</b>	
Oana Pughineanu To facebook or not to facebook?	3
<b>cărți în actualitate</b>	
Dumitru Ichim Da, cuvintele au suflet	4
Valentin Derevlean Experimentele de ieri, viitorul de mâine	5
Dorin David Un poet al debutului	6
<b>comentarii</b>	
Ion Buzași Publicistica literară a unui cărturar ardelean	7
I. Francin Duhul Sfânt autor	8
<b>lecturi</b>	
Ion Pop Nicolae Tzone - poezia ca elogiul al poeziei	10
<b>eseu</b>	
Amalia Lumei Tablou interbelic românesc - Radiografii (I)	11
<b>poezia</b>	
Ada Aitonean	12
<b>emoticon</b>	
Șerban Foartă Depeșă	13
<b>interviu</b>	
de vorbă cu Thiey Menissier Educație și filosofie (II)	14
<b>accent</b>	
Adrian Țion "A exista ostil" în regimul comunist	16
<b>remember</b>	
Laszlo Alexandru Despărțire	17
<b>dezbatere &amp; idei</b>	
Sergiu Gheighina Evoluții diferite	18
George Jiglău Colții de lapte ai Uniunii Europene	19
<b>polemos</b>	
Ovidiu Pecican Un manifest istoric bătrânicos	20
<b>religie</b>	
Nicolae Turcan Marion via Dionisie	22
<b>arte &amp; investigații</b>	
Radu Vasile Steaguri pe turnuri (VII)	23
<b>civilizația imaginii</b>	
Elena Abrudan Reprezentarea diversității în media	24
<b>structuri în mișcare</b>	
Ion Bogdan Lefter Grădina zoologică la Muzeul de Artă Contemporană!	26
<b>Excelsior</b>	
Tzvetan Todorov "Viața e o operă ea însăși"	27
<b>flash meridian</b>	
Virgil Stanciu Un autor aproape uitat	28
<b>știință și violoncel</b>	
Mircea Oprea Părinții și nepoții cosmologiei (I)	29
<b>zapp media</b>	
Adrian Țion Downshiftingul contaminează?	29
<b>teatru</b>	
Claudiu Groza Istoria comică și fantastă a androginului primordial	30
Aglika Stefanova-Oltean Criză și cultură în Bulgaria	31
<b>muzica</b>	
Oleg Garaz O capodoperă vocal-simfonică în deschiderea "Toamnei Muzicale Clujene"	32
<b>film</b>	
Ioan-Pavel Azap Crăciun, nuntă, caravană	33
Lucian Maier Marți, după Crăciun	34
<b>colaționări</b>	
Alexandru Jurcan Oameni, zei și viețile noastre trecute	35
<b>plastica</b>	
Ioana Gruitã-Savu Renate Christin - călătorie spre inima fluviului	36

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

## plastica

# Renate Christin - călătorie spre inima fluviului

Ioana Gruitã-Savu

„Să vă spun adevărul, sunt înnebunită după Dunăre!” ... astfel a început Renate Christin prezentarea propriei sale expoziții, „Fluviul Vieții”, eveniment cultural curatoriat de artistul clujean Andor Kõmives și susținut de Primăria Municipiului Cluj-Napoca și Consiliul Județean Cluj prin Asociația Socio-culturală *apARTE*, și încă „ancorat” în portul Cluj, la Turnul Croitorilor, până în 9 octombrie a. c..

Proiectul își are începuturile la Regensburg, în anul 1998, când, în spiritul europenismului, artistul german Renate Christin a avut o viziune, conștientizând importanța vitală, din punct de vedere economic, social, politic, dar și cultural, a fluviului Dunărea la nivelul celor zece țări europene (Germania, Austria, Ungaria, Slovacia, Croația, Serbia, Bulgaria, Ucraina, Moldova, România) pe teritoriul cărora acesta își urmează traseul spre a se vărsa în Marea Neagră. Nu cu multă vreme în urmă, la Maastricht, în februarie 1992, fusese semnat un tratat care avea să reprezinte principalul document pentru fondarea Uniunii Europene. Acum, ideea de înlăturare a granițelor de orice natură și încurajarea colaborărilor transfrontaliere face obiectul mai multor programe susținute, atât la nivel ideologic cât și, de ce nu, financiar, de Uniunea Europeană, însă atunci, la momentul în care artista a inițiat LEBENS-FLUSS DONAU, conceptul era *fresh* (novator). Renate Christin a văzut în fluviul Dunărea un posibil liant între oameni, o cale de acceptare a alterității, dincolo de probleme de ordin economic sau politic, și pornind de la aceste principii s-a angajat într-o călătorie de cunoaștere și de autocunoaștere, care s-a prelungit până în anul 2002, și care s-a concretizat într-o vastă arhivă - bază de date a fluviului dar și într-un „reportaj artistic” modular, extins, transpus în variate medii precum fotografia, colajul, desenul și pictura, video-instalația sau obiectul-memorie.

La nivel conceptual artista și-a propus să realizeze o serie de călătorii de documentare, cinci la număr, pe vapoare care transportau marfă pe Dunăre, evitând astfel clișeu de a fi un simplu turist pe o navă de croazieră oarecare, cu un program de călătorie prestabilit, în urma cărora să reușească o mai bună înțelegere a ceea ce înseamnă fluviul, iar imaginea rezultată să fie împărțită publicului interesat, într-o serie de evenimente expoziționale. Ineditul voiajului a fost marcat, încă de la început, de faptul că artistul german a fost prima femeie acceptată la bordul acestor nave de transport, ceea ce a făcut ca proiectul să demareze cu o oarecare întârziere, datorată parcursului birocratic anevoios în vederea obținerii permisului de îmbarcare. Doar astfel artista a avut posibilitatea de a cunoaște în mod direct atât viața celor care trăiau pe Dunăre, propriu-zis, cât și pe a celor care își

duceau traiul pe malurile fluviului. În patru ani a reușit să documenteze fotografic, din 25 în 25 de km, atât malurile cât și mijlocul fluviului, realizând ulterior foto-montaaje panoramice, pe care le-a inclus în mega-jurnalul său, alături de desene - impresii dar și de însemnările zilnice despre viața celor care depind în mod direct de relația cu Dunărea.

În același timp, realitatea a fost surprinsă într-un jurnal vizual, o video-instalație, cu scop documentar, zămislit din dorința de a reda natura „sentimentului” de a te afla pe Dunăre, de a parcurge cei 2375 de km. Pictura realizată folosind ca materiale de lucru bitumul și terebentina, utilizate din abundență pe vapoare, a fost expusă alături de lucrări-obiect, create din materiale care aveau legătură directă cu viața de pe Dunăre, recipiente care în loc să poarte mesele uscatului pe ape, conțineau o parte din apele fluviului, pietre și obiecte-simbol, *port-bonheur*, cu rolul de a marca anumite momente cheie din timpul călătoriilor.

Expoziția de la Cluj face parte dintr-o serie mai lungă de evenimente care au debutat la Regensburg, orașul de unde a început proiectul dar și punctul cel mai apropiat de locul din care izvorăște fluviul, și a continuat cu alte evenimente organizate pe traseul urmat de Dunăre, în călătoria sa inițiată de împlinire a propriului destin.

Fiecare eveniment a fost unic în felul său prin natura conceptului proiectului, în funcție de spațiul și de locul expoziției. Renate Christin a ales să prezinte diverse aspecte surprinse în timpul călătoriilor sale, motiv pentru care se poate spune că proiectul încă se poate extinde și poate căpăta valențe surprinzătoare.

\* D-na Renate Christin din Regensburg (Germania) este un artist vizual deosebit de activ pe scena culturală europeană, promovând numeroase proiecte de anvergură, dintre care ne permitem să menționăm LEBENS-FLUSS DONAU, GEMEINSAMES HAUS EUROPA sau EUROPA-STRASSEN. Datorită recunoașterii calităților și a meritelor sale deosebite a fost aleasă în conducerea unor organizații de artă din Germania, asumându-și funcția de președinte a GEDOK (Federația Femeilor Artiste și a Patronilor de Artă - secțiunea de arte vizuale), președinte a IGBK (Comitetul Național German al Asociației Internaționale de Artă) dar și cea ce membru al *board*-ului ECA (Consiliul European al Artiștilor) sau președinte al „Kunstverein” (Asociației de Artă) GRAZ e.V.

**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.



6423416100180