

TRIBUNA

198



Județul Cluj

3 lei

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

www.revistatribuna.ro



Dora Dumitrescu *Cosmogonie (detaliu)*

Sergiu Gherghina

Refugiul european

Vianu Mureșan
**Intenție și metodă
în cercetarea lui
Noica**

Profil de scriitor
**Radu Pavel
Gheo**

Oana Albulescu
**Strategia
Europa 2020**

Ilustrația numărului: Dora Dumitrescu

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

actualitate**Refugiul european**

Sergiu Gherghina

Grecia nu ridică probleme doar Uniunii Europene (UE), ci și României. Cum? Sunt două mecanisme principale, ambele observabile cu ușurință în discursul public al ultimelor luni. Primul dintre acestea implică o comparabilitate dusă la extrem între situația celor două țări. Multiple opinii preziceau un parcurs iminent al României către falimentul grecesc. Dincolo de probabilitatea (mai mică sau mai mare a) corectitudinii unor astfel de păreri nu reușesc să înțeleg utilitatea raportării la eșecuri financiare și lamentarea referitoare la un viitor sumbru. Prin comparație, au fost foarte puține afirmații referitoare la modalitatea prin care economii aflate în situații delicate (vezi Estonia sau Ungaria) au reușit o redresare rapidă. Al doilea mecanism constă în perceperea UE drept masca de oxigen ce poate resuscita orice pacient. Coma Greciei este ilustrativă și nocivă din perspectiva acestui argument deoarece conduce la un raționament distructiv: dacă au existat planuri de salvare pentru greci, oricât de rău ar ajunge România mai este o scăpare. Considerarea UE drept soluția salvatoare pentru incapacitatea internă de rezolvare a problemelor nu este nouă pentru români. Pentru mai mult de un deceniu am arătat cel mai înalt grad de încredere în UE și am susținut aderarea României (deși de multe ori consecințele efective erau necunoscute majorității românilor). Oficialii și instituțiile de la Bruxelles și Strasbourg au reprezentat deseori alternativa pentru corupția, incompetența și lentoarea procedurilor interne. Ultimii ani au înregistrat câteva (semi)eșecuri ale UE ilustrative pentru procesul de consolidare al acesteia.

Odată cu extinderea către Est și includerea mai multor membri, procesul de luare a deciziei a devenit mai dificil. Consensul era mai ușor de atins între 12 state membre cu profiluri similare decât într-un cadru cu 27 de țări dintre care 10 au aproximativ un deceniu de experiență democratică și economie de piață. În acest context nu este surprinzătoare apariția unor opinii separate atunci când sunt întocmite documente de bază ale UE. Două exemple cunoscute sunt Polonia și Cehia: cea dintâi a ridicat probleme la finalizarea Tratatului de la Lisabona, iar cea de-a doua a cerut introducerea unor excepții în momentul semnării acestuia. Au existat însă și vechi membri care au pus piedici reformelor instituționale: Franța și Olanda (două dintre statele fondatoare ale UE) au refuzat implementarea Tratatului Constituțional, Irlanda a spus și ea „nu” în primul referendum organizat pentru adoptarea Tratatului de la Lisabona. În ceea ce privește recentele planuri de susținere a Greciei, există unele state membre care se opun măsurilor inițiate de UE, prioritare fiind propriile interese naționale. De fapt, acestea din urmă au părut să primeze ori de câte ori au fost puse în balanță cu cele unionale fie că a fost vorba despre semnarea acordurilor de gaz cu Rusia, fie de relansarea economică postcriză.

Un alt domeniu în care UE a dovedit slăbiciuni evidente este reprezentat de mecanismele de control asupra statelor membre. Grecia este exemplul grăitor în această privință, oficialii europeni nereușind să identifice problemele reale ale acesteia și informațiile false oferite de oficialii eleni referitoare la situația economică a țării lor. Absența unor astfel de proceduri face dificilă evitarea unor cazuri similare și oferirea siguranței țărilor din zona euro. Partea pozitivă a întregului proces este aceea că speculațiile apărute imediat după vizibilitatea crizei din

Grecia nu au prins contur în realitate. Însă, acest aspect nu diminuează lipsurile UE în materie de supraveghere a activității membrilor săi. În plus, UE nu pare a avea reacție atunci când cetățenii a două dintre statele sale membre (Marea Britanie și Olanda) sunt prejudiciați în urma falimentului unei bănci islandeze în condițiile în care Islanda este în procesul de aderare la UE.

Un alt element ce indică nesiguranța UE este organizarea propriilor cheltuieli. Raportul financiar al Curții Europene de Conturi dat publicității în noiembrie 2010 indică erori majore ale calculului cheltuielilor UE din 2009 pentru agricultură, fonduri structurale, cercetare, educație și ajutor extern. Aceste categorii reunesc mai mult de 90% din bugetul UE. Mai mult, aceste probleme sunt vizibile de 16 ani fără întreruperi. Pentru unele domenii erorile au crescut procentual de la an la an (de exemplu, agricultura). Principala sursă a acestor erori este legată de activitățile din cadrul statelor membre unde neregularități sunt observate anual de către organismul de control de la Luxembourg. Există totuși un progres înregistrat prin comparație cu anul precedent (2008): sumele recuperate de către Comisia Europeană din proiectele declarate problematice a crescut cu aproximativ 400 de milioane de euro. Indiferent de motivele ce stau la baza unui astfel de proces, îmbunătățirea modului de realizare a cheltuielilor europene poate reduce problemele.

Aceste exemple ilustrează cum UE nu are planuri și potențial pentru acoperirea problemelor la nivel macro. Apariția disfuncționalităților este iminentă în cadrul unei instituții precum UE, dar este relevant cum acestea sunt tratate. Pornind de la aceste constatări nu există motive întemeiate pentru care o țară aflată în dificultate ar trebui să aștepte intervenția izbăvitoare a UE. Totuși, există unele activități la nivel micro - în cazul de față al statului membru - care oferă informații contradictorii. Astfel, disponibilității UE de a ajuta Grecia i s-a alăturat elaborarea unui plan de salvare de către miniștrii din zona euro pentru Irlanda. Ajutorul oferit de către UE este, fără îndoială, util, dar în ce măsură creează dependență? În ce măsură UE nu generează astfel un cerc vicios? Irlanda este un exemplu potrivit: luând în calcul faptul că succesul său economic se datora în mare parte UE, ne putem întreba de ce autoritățile de la Dublin nu au dezvoltat mecanisme proprii de susținere. Unul dintre răspunsuri este legat de existența permanentă a unui refugiu european la care știau că pot apela în situații de criză. UE nu are însă capacitatea de a trata și rezolva în mod regulat astfel de situații. Conștientizarea acestei realități corelează pozitiv cu modificarea atitudinii față de UE, aceasta din urmă neputând, cel puțin nu în prezent, fi mereu „fratele mai mare” gata să ajute la primele obstacole apărute.

Responsabil de număr
Ioan-Pavel Azap

bour

editorial

A avea „succes în moarte”

Oana Pughineanu

Cred că primele cuvinte ale acestui text au fost pronunțate la ședința de redacție când l-am întrebat pe colegul meu Ștefan: „dar se poate scrie un editorial despre moarte”? „Da. Se poate”. Un jurnalist cu experiență mi-a explicat demult că ar fi de dorit ca un editorial să se aplece asupra unor probleme de interes general, înscriindu-se, sau nedepășind cel puțin, „politica” redacției. Mă gândesc amuzată (și aici ar trebui să intre în joc geniul unor Ilf și Petrov) ce reacții ar genera stabilirea unor „politici” redacționale în privința celor trei subiecte de cel mai mare și cel mai general interes (atât de mare încât s-au eternizat sub forma unor broșuri best-seller): „viața, amorul, moartea”. Îmi imaginez cum revistele și alte instituții culturale și-ar lipi cu un gest lutherian pe ușă o listă care să clarifice poziția în privința celor trei, la fel cum îmi imaginez colaboratorii storcându-și creierii pentru a se lămuri pe ei înșiși dacă sunt sau nu de acord cu cele stipulate. Oare s-ar produce niște efecte devastatoare dacă Uniunea Scriitorilor, spre exemplu, ar puncta cum o făcuse pe vremuri statul francez că acceptă pe teritoriul său doar două tipuri de specimene: viii și morții? S-ar stabili Comisii de Reanimare sau nu? Cu siguranță că expresiile faciale ale celor postați în fața ușii Uniunii Scriitorilor și a unei atât de drastice forme de selecție (de-a dreptul pozitivistă, preocupată de propoziții cu sau fără sens), s-ar diversifica infinitesimal pe o paletă la a cărei capete am putea plasa sincera dezamăgire, la o extremă, și invidia&furie, la cealaltă. Desigur, nimeni nu ar fi dezamăgit sau invidios&furios în privința vieții sau a morții, ci strict legat de statutul de a fi sau a nu fi scriitor. Mi s-ar părea logică înființarea unui Sindicat al Scriitorilor pe Moarte precum și a altor „comitii și comitete” care să stabilească dacă, spre exemplu moartea cerebrală ar fi cu adevărat echivalentul Morții aleia cu M mare. Nu mi s-ar părea inutilă nici o Subcomisie preocupată de condițiile pe care aspiranții ar trebui să le îndeplinească pentru a primi drept de eutanasiere, având în vedere că trecerea definitivă de partea Morții ar putea însemna și o trecere definitivă de partea Scriitorilor.

Aș vrea să las la o parte glumele, dar cel puțin ultimele mele două lecturi pe tema morții mă împiedică (Julian Barnes, „Nimicul de temut” și Thomas Catchart and Daniel M. Klein, „Heidegger and a Hippo: walk through those pearly gates. Using philosophy (and jokes!) to explain life, death, the afterlife, and everything in between”). O curiozitate pe care unii ar fi nevoiți din rațiuni estetice de nedepășit să o numescă „morbida” m-a făcut să parcurg aceste două cărți de consum (adică două cărți cu vânzări) care se străduie să prezinte unui cititor quasi-ateu și presupus quasi-idiot (dar frica ne tâmpește pe toți) cum stă treaba cu moartea, sau, mai bine spus, cum stătea treaba cu moartea pentru oareșce mari gânditori, scriitori, filosofi care s-a întâmplat nu numai să se gândească mai mult sau mai puțin obsesiv la moarte, ci chiar să moară (unii de propria lor mână). Prin urmare, cum se consumă moartea, sau cum devine moartea consumabilă? În primul rând autorii best-seller sunt dispuși să „interpeleze” cititorul, să-i dea impresia că la o adică ei ar putea juca rolul unei asistente funny combinate cu un PR politicos ce îi însoțește printr-un labirint schematic al concepțiilor despre moarte. Ceea ce e important este să nu se piardă acel „eu” și „tu” jovial, coborât la universalitatea de bun simț de care avem mereu nevoie ca plasă de salvare în situații potențial angoasante. Îmi aduc aminte de o observație a domnului profesor Neamțu care se arăta surprins-amuzat, povestind cum primește pe internet scrisori de la directori de bănci sau companii

de asigurări care i se adresează cu „Dragă Gavril”. Asemeni acestor directori autorii cărților de consum reușesc să nu se mai adreseze unui cititor-clasic pe care ni-l imaginăm mereu „(s)cufundat” până la leșin în lectură sau cel puțin în fotoliu. Cititorul e un client-pacient, iar moartea și ratele au devenit mult prea importante pentru a ne mai ascunde după politeți baroce. Nu suntem într-un salon literar, suntem în viață. Ratele și moartea nu sunt pentru domni și doamne, sunt pentru Tine și pentru Mine, pentru această universalitate de bun simț, pentru această putere a exemplului („și el a murit”, „și el a plătit”, „și el a avut cancer”) care ocolește necesitatea oricărui alt tip de mediere (simbolică, teoretică sau cel puțin cea a „căzutului pe gânduri”). A muri poate deveni o acțiune. A muri poate fi eficientizat. Citești un synopsis, un rezumat, te antrenezi puțin... și... „if they can do it, so can you”. Desigur, lucrurile nu stau atât de simplu pentru majoritatea dintre Noi (eu, Oana și Tu și cititorul-pacient). Totuși, mi se pare semnificativ că a fost identificat cel puțin un exponent al „a muri-ului” eficient. Este el pionierul unei noi generații, ce nu mai are nimic de-a face cu mai vechile terapii de tipul „pregătirii pentru moarte” care au încercat de-a lungul timpului să edulcoreze formula lui Seneca după care trebuie să o sfârșim cu viața înainte de a muri (*consummare vitam ante morte*)? Este el pionierul unei generații care nu mai are de-a face nici măcar cu mai noile terapii comunicabile care preiau pentru bunul Nostru uz vechi credințe orientale îndemnându-ne să ne privim/trăim viața din exterior? Nu pot să nu îl citez pe Paul Watzlawick, care cu ajutorul lui Durkheim ne propune acest tip de viață „din exterior, adică în relativitatea sa și în posibilitatea sa de a fi altceva decât ceea ce este. Numai cel care a avut această experiență știe că rezultatul nu e o dezagregare și o dizolvare a realității: dimpotrivă, se naște un sens al eliberării și al siguranței existențiale pe care Durkheim îl descria ca pe *marea experiență*”. Dar despre cine e vorba? Numele lui este O’Kelly și aproape tot ceea ce se poate spune despre el e că a fost CEO (Chief Executive Officer) al unei firme de audit americane. Că firma era destul de importantă ne-o confirmă invitațiile pe care acest O’Kelly le primea la Casa Albă. Vestea morții iminente (i s-au prezis maxim trei luni de viață) nu l-a descurajat pe acest CEO niciun moment. Dacă ar fi să dăm crezare comunicaționiștilor care încearcă să ne calmeze explicându-ne că frumusețea intrării în posesia unei „imagini a realității” constă tocmai în faptul că e o imagine și prin urmare nu o să ne izbim niciodată cu capul de inestetica realitate, atunci acest O’Kelly face parte din liga celor mai fericiți posesori de imagine a realității din câți au existat. Vestea cumplită nu i-a provocat declanșarea celor 5 stadii prin care trecem în fața unei „morți anunțate” (după faimoasa analiză a lui Kübler-Ross). Se pare că aceste faze se adresează încă neisprăviților fără imagine, Mie, Ție, cititorului-pacient debilizat de dorința de a se înscrie pe listele universalului de bun-simț. Ceea ce O’Kelly a făcut în fața morții a fost o „ultimă agendă”. „Așa cum un președinte executiv de succes este motivat să adopte poziția strategică adecvată și să fie pregătit să *învingă* în orice situație, așa eram eu acum motivat să fiu cât mai metodic cu putință în ultimele mele o sută de zile”. „Acum eram motivat să «am succes» în moarte”. Agenda conținea programările cu ultimele întâlniri, cu minutele acordate fiecărui prieten în parte, iar călătoria cu fiica prin lume se dorea a fi în același timp și o oportunitate pentru ea (în calitate de moștenitoare) de a stabili noi contacte de afaceri. A stabilit O’Kelly o nouă

exemplaritate a felului de a muri fără a cădea pe gânduri? Fără lacrimi, misticisme, „Nu-uri” prelungi à la Ivan Ilici? Nu știu. Cu siguranță însă că se poate detecta în această moarte, exemplară în felul ei, sfârșitul multor frământări pe care lumea le experimenta înainte de „dezvrăjirea” ei. Ceea ce mi se pare fantastic în această „împăcare cu sine”, sinonimă cu „conturile aduse la zi” este nu atât renunțarea la faronada simbolică, ci dispariția (?), incapacitatea de a mai accesa (?) capacitățile speculative ale minții umane. Speculația (și ironia) sunt cele care au permis omului să nu intre într-o relație păguboasă cu imaginile (de sine sau ale lucrurilor) care tind să devină niște capcane. În *Metafizica noastră de toate zilele*, Ștefan Afloroaiei oferă o fină explicare a modului de funcționare a minții speculative care „nu vede ceva pur și simplu în sine, însă nici doar ceva în afară de sine. Dimpotrivă, ea caută acces la modul în care un lucru în sine se dă el însuși în afară de sine”. O’Kelly ar fi un exemplu de sine blocat în imaginea de sine. Nici moartea nu îl poate extrage din postul de CEO. Întrebarea existențialistă prin excelență: „sunt eu determinările mele? Sunt eu CV-ul meu?” nu pare să-l preocupe pe O’Kelly, la fel cum nu părea să-l fi preocupat nici pe Wally Scott care în 2008 și-a vândut sufletul pe rețeaua TradeMe contra valorii de 198 de dolari. Nici utilizatorii site-ului www.youvebeenleftbehind.com („ai fost lăsat în urmă”) nu par capabili de mari speculații când își închipuie că achitând anual suma de 40 de dolari site-ului respectiv, rudele și cei dragi lor vor fi salvați prin mesaje pe care le vor primi pe mail, după ziua Răpirii când cei credincioși vor fi urcați la cer. Mesajele vor oferi, desigur, avertismente și îndemnuri la o pocăire pe ultima sută de metri înaintea apocalipsei. În cazul în care chiar managerii site-ului vor fi răpiți, tehnologia sare în ajutorul mântuirii, mesajele putând fi trimise de rețeaua însăși care e programată pe principiul „pilotului automat”. Aș putea să mai continui cu exemple mai mult sau mai puțin hilare despre felul în care nici moartea nu mai pune în mișcare „mintea speculativă” (se pare că am depășit prin ocolire și ultima frontieră; „Star Trek is exceeded”), dar mi-e imposibil să expun într-un singur text atâtea și atâtea moduri în care omul, după vorba iezuiților, se arată ca „un être sans raisonnable raison d’être”. Dacă ar fi să închei textul printr-o imagine-capcană mi-aș închipui o Moarte antropomorfizată/*cartoonizată* (aș transforma-o într-un personaj de South Park) care privind marea de „aspiranți” și varietatea lor pestriță (fie împoțonată de simboluri, împănați cu credințe, lălăieli bisericesti sau psihanalitice, fie irosiți în agende ateist-corporatist-corect-politice), i-ar privi distrat și împătîndu-i aparent pentru a-i scufunda apoi într-o sadică tautologie (CEO=CEO, Moarte=Moarte) le-ar spune pe un ton matern sau le-ar trimite mesajul următor: „Da, dragii mei! *Sunt pe moarte și voi muri*, sunt ambele expresii corecte¹. :) :D :O”.

Note:

¹ Se pare că acestea au fost ultimele cuvinte ale gramaticianului francez Dominique Bouhours care și-a dat obștescul sfârșit în anul 1702.

cărți în actualitate

Provizorat - romanul „generației norocoase”

Dana Filaropol

Gabriela Adameșteanu
Provizorat
 Iași, Editura Polirom, 2010

Cel mai recent roman al Gabrielei Adameșteanu, așteptat cu sufletul la gură de marele public și cu mâna pe tastatură de criticii literari, a stârnit reacții dintre cele mai diverse în spațiul românesc veșnic deschis către nou și către comentariul savuros.

Un roman așteptat de 35 de ani

Pe de-o parte elogiata, ca amplă frescă socială a anilor '60 - '70 (cu însemnate flash-backuri înspre „epoca” legionară, antonesciană și dejistă), romanul este sancționat de alți cititori pentru fragmentarismul său deconcertant, care nu coagulează, ci abandonează în neliniștitor *provizorat* faptele individului, firele istoriei. Sau, apreciat pentru construcția unor cupluri remarcabile de destine (cum este cel al protagoniștilor Sorin Olaru și Letiția Branea, căsătorită Arcan), proaspăt-publicatului volum i s-a reproșat de către alți comentatori tocmai incapacitatea de a impune personaje, din cauza (in)consistenței lor *provizorii*. Nu ne propunem aici să dăm câștig de cauză vreunei sau alteia dintre taberele critice. Cel care învinge, la urma urmei, este *Provizoratul* Gabrielei Adameșteanu, încă prea viu pentru a fi supus istoricizării. Cazul însă este cu atât mai surprinzător cu cât proza își trage seva de vitalitate din tehnica narativă și tematica mai vechilor scrieri ale autoarei (regăsim stilul indirect liber și jocul cu memoria detaliului istoric din romanul *Dimineața pierdută*, 1984), iar firul epic însuși duce mai departe povestea Letiției Branea pe care o lăsasem în volumul de debut, *Drumul egal al fiecărei zile* (1975), în pragul căsătoriei cu Petru Arcan.

La aproape 35 de ani de la promisiunea fericirii cuplului Petru-Letiția Arcan, Gabriela Adameșteanu scoate lectorul din dulcea amăgire, așezând viața de familie a acelor doi în (in)comod *provizorat*, ce se face remarcat de la aspectul *tranzitoriu* al apartamentului închiriat din care Petru și Letiția plănuiau să se mute, până la infidelitatea *temporară* a Letiției, care își înșală bărbatul cu un coleg de muncă de la Institut, Sorin Olaru. În mod paradoxal, esența *provizoratului* din „obsedantul deceniu” constă tocmai în pierderea caracterului său interimar, a înșeși limitării temporale: cei doi soți nu vor părăsi niciodată fosta locuință pentru un „acasă”, iar incerta relație extraconjugală se va întinde pe durata a aproape două decenii. Ca atare, *provizoratului* i se asociază un soi de complacere în starea de fapt, liniștea individului de a nu-și asuma nicio responsabilitate la căldura unui regim dezghețat.

„Dragostea de la 9.30 la 11.30 dimineața”

Promiscuitatea orelor alocate săptămânal „amoriului” în garsoniera împrumutată de la unul din colegii lui Sorin este sedativă pentru conștiință și halucinoasă pentru simțurile celor doi amanți. Acuplarea pare a fi, încă din primele pagini, născută dintr-un preaplin de dorințe ce răzbat „din căldura umedă, cu miros de sex, de sub plapumă.” Despărțirea însă e de fiecare dată umbră de îndoială aruncată nu doar asupra sentimentului încercat, ci și asupra actului consumat, de unde și drama ne(re)cunoașterii și a înstrăinării de Celălalt: „Ajunge la orgasm cu el, nu

ajunge, nu este deloc sigur, așa cum nu e sigur că ea plânge din cauza lui ori din cauza domnului Arcan.” Însă nesiguranța și neîncrederea reciprocă nu sunt simple capricii ale amanților, ci fapte curente, înscrise în mentalul „omului nou”, aparținând de această dată unei „generații norocoase”, după cum ajunge să argumenteze Sorin Olaru, pe marginea patului. În naivitatea sa, iubitul Letiției susține că toți ar trebui să se considere „norocoși”, căci au fost slăbiți de ochiul odinioară necruțător al puterii politice (repreziunea fâșișă din timpul guvernării legionare, a lui Antonescu sau Gheorghiu-Dej). Însă protagonistul uită, mai bine zis *omite*, că fericita generație nu se eliberează astfel și de privirea suspicioasă a propriilor săi membri.

Pentru a ilustra o asemenea teză, prozatoarea întreține narațiunea, întrerupând șirul picant al *rendez-vousurilor* din garsoniera luată cu împrumut „de la 9.30 la 11.30 dimineața”. În schimb, arborează pe axa timpului o adevărată încrengătură de relații familiale, care urmăresc de-a lungul anilor '40 - '50 istoria lui Virgil Olaru și Nelly Iovănescu, părinții adoptivi ai lui Sorin (Partea II-a: *Dosare de familie*), istorie pe care o pune în contrast cu intrigile ce duc la subminarea ierarhiei din Clădirea unde lucrau Letiția și Sorin în anii '60 - '70 (Partea a III-a: *Anii tehnocraților*). Fără o legătură propriu-zis organică între ele, cele două părți din miezul romanului par să incomodeze acțiunea - și mai ales critica de receptare. Ele au fost explicate de recenzenti fie ca o strălucită punere în concret a istoriei, fie ca o complicată rețea de mici demonstrații politice, permeate de un aer prea didactic. Avem însă convingerea că prin *Dosare de familie* și *Anii tehnocraților* miza autoarei depășește cu mult pragul epatării simpliste printr-o monografie socială.

„Trecutul... trebuie mereu falsificat”

Cunoașterea trecutului funcționează în proza Gabrielei Adameșteanu, în ciuda unui realism de mare finețe, într-un stil antibalzacian, deoarece, dacă la personajele *Comediei umane* factorii ereditari, istorici și culturali (pre)determinau un anumit traseu interior, în schimb, la personajele din *Provizorat* „moștenirea” familiei apasă ca o vină deasupra capului, însă nu trece dincolo de epidermă, fiind respinsă de conștiințele eroilor. Deși pe aproape 100 de pagini ni se dezvăluie caleidoscopul istoria familiei Olaru-Iovănescu încercată de furiile politice dezlanțuite odată cu anii '40, singurul ei urmaș pare să fie *tabula rasa*, luptând doar pentru avansarea în funcție, la Institut. Ignoranța, ridicolul (și ironia la adresa lui) Sorin Olaru ating cote maxime în momentul în care acesta e trimis în străinătate să-și fileze presupusul tată biologic, fără să se intereseze și fără bănuiască nimic despre identitatea persoanei investigate.

În esență, aceasta este lovitură de grație a sistemului ceaușist (și a romanului Gabrielei Adameșteanu): aceea de a transforma înstrăinarea individului de propriii lui semeni în reușită socială, în treaptă evolutivă generală pe scara istoriei contra-factuale. „Generația norocoasă” de la care se revendică Sorin Olaru alege ruperea morală de trecut: „trecutul, care atârână ca o sabie a lui Damocles asupra prezentului, trebuie mereu falsificat”, dar, în plus față de generațiile anterioare, „educații regimului” duc lupta de clasă în interiorul clasei. Ilustrative în acest sens sunt încercările disperate ale funcționarilor Institutului de a-și păstra posturile, călcând orice



solidaritate (a se citi umanitate) în picioare, în momentul în care se anunță disponibilizări în Clădire. Astfel, dacă înainte eșecul provenea din capitularea în fața hotărârilor unui sistem de conducere fundamental greșit, acum capul trebuie plecat în fața foștilor subalterni, vecini, prieteni: „mama și unchiul Ion au avertizat-o că în lumea noastră nu te poți încrede în nimeni, înțelegi, Letiția? Prietenul cel mai bun te toarnă la Securitate!”

„Una fumăm, alta vorbim.”

În fapt, toate aceste inserte în trecutul țării, respectiv în prezentul vieții de la Institut, expun rațiunile de profunzime care declanșează drama alienării dintre Letiția Arcan și Sorin Olaru. Relația dintre cei doi a fost de la bun început bazată pe reticență și suspicioasă prudență. Însă odată cu trecerea timpului, neîncrederea în Celălalt crește, compromisul se adâncește, *provizoratul* se prelungește indefinit: „patul străin, cu hainele lor amestecate împrejur și paharul din care beau amândoi este singura lor proprietate. El le aduce liniștea provizorie, acolo se nasc resentimentele și se amestecă trupurile, de ani de zile, rămânând tot mai departe unul de altul. [...] dar ei încă se mai joacă de-a tinerii nepăsători - el cu tot mai puțin chef, ea tot mai stângace în vechiul rol.”

Nesiguranța față de Celălalt își găsește echilibrul în inautenticitatea față de Sine, interesant de urmărit fiind chiar tipurile diferite de discurs ale scriitoarei Letiția Arcan, pe care o întâlnim conștiințioasă în paginile de jurnal, patetică în propriul roman, prozai-că în discuțiile cu amantul său, astfel încât și ei, ca și lui Sorin Olaru, i se potrivește la fel de bine interogația: „cine nu și-a auzit vocea străină din neliniștitorul gol interior?”

Romanul Gabrielei Adameșteanu mizează tocmai pe neputința și nevoia omului „educat de regim” de a răspunde onest acestei întrebări, opunându-i mecanismele uitării capabile să acopere până și amara infidelitate a amantului sau repugnanta încercare de avort a soției.

În definitiv, ne provoacă textul, „Ce altă soluție avem ca să nu ne învenineze erorile trecutului?”, decât *omiterea*, decât *norocoasa* uitare...?

Un roman inițiativ

Constantin Cubleșan

Leon-Iosif Grapini
Memorialul Cetății
 Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2010

După un debut poetic și o continuare pe tărâmul prozei scurte – în ambele ipostaze probând calități cu totul deosebite – Leon-Iosif Grapini face pasul spre roman, urmând nu o modă (azi toată lumea, cel puțin la noi, ambiționează mari construcții epice, neglijând faptul că în schiță, povestire sau nuvelă s-au împlinit și s-au impus mari scriitori ai lumii, de la Boccaccio încoace, până la Ion Agârbiceanu, ca să vin la zona ardelenescă a scrisului, ce ne interesează), spun deci, Leon-Iosif Grapini se îndreaptă spre roman din dorința de a împlini un ideal dar și o îndatorire de suflet, proprie, de altfel, mai tuturor scriitorilor proveniți din zona geografică și etnică din care provine domnia sa - zona grănicerească a Năsăudului. George Coșbuc ambiționase, la vremea lui, o mare frescă a satului, înțelegând prin aceasta, a lumii din care provenea; Liviu Rebreanu a dat și el un monumental construct monografic al satului aceleiași zone, și așa mai departe, la cote de altitudine literară variate, alți scriitori ridicați de pe meleagurile unei margini de împărăție, cândva.

Nu fac trimitere degeaba la această împărăție, ci având motivul îndreptățit în tocmai romanul pe care ni-l propune Leon-Iosif Grapini, *Memorialul Cetății*. Romanul acesta – ce are în substrat o temeinică urzeală poetică – este unul profund evocator al firescului vieții unei colectivități de oameni ce au știut să fie în totdeauna păstrători de datini și apărători ai ființei lor naționale. *Memorialul Cetății* este un roman monografic, o monografie romanțată, cum însuși eroul acestuia, scriitorul pornit să iscodească tainele trecutului, își caracterizează opul pe care intenționează să-l scrie, ca pe “o istorie aproximativă a ținutului”, așa încât romanul lui Leon-Iosif Grapini este chiar povestea scrierii acestui... roman. “Acest ținut – ne lămurește într-un loc romancierul, depănându-și povestea, căci poveste este tot ce se întâmplă în paginile acestei epici; o poveste ce are în punctul de pornire realitatea unei istorii deasupra detaliilor căreia se va ridica, la fel ca orice poveste, desfășurând o alegorie și detaliind un mit – a fost aprig disputat de-a lungul mileniilor de diferite puteri ce-și măreau sau își împuținau imensele teritorii ocupate în funcție de forțele proprii sau ale adversarului, care, în timp, s-au dovedit a fi mai tari sau mai slabe când de-o parte, când de alta, așa se face că aceste meleaguri au stat sub stăpâniri diferite, asemănătoare doar în intenții și în interese. După ce a trecut de la un prinț la altul, de la un rege la alt rege, de la un magistrat, cum se chema pe atunci, la altul, de la un principe la alt principe, regiunea a devenit parte componentă și, ulterior teritoriu militarizat al unui imperiu, în urmă cu aproape două sute de ani, imperiu condus, de atunci încoace, de o împărăteasă și patru împărați, primul fiind inițiatorul cetății din interiorul inelului montan”. Dar, explicitarea merge încă și mai departe, către timpii de început ai națiunii: “Creștinăți odată cu întregul popor din care face parte – ține să precizeze autorul, care nu este altul decât eroul romanului, scriitorul, cum am spus deja – încă de la începutul veacurilor noi, direct

de către apostoli, locuitorii comunei, pe de o parte, iar biserica, pe de altă parte, au trăit vremuri de prigoană religioasă și de treceri repetate de la un rit la altul, după cum au avut credință în Dumnezeu și interese de putere stăpânirile acestor ținuturi, dar la data când ne găsim cu istorisirile, populația, în majoritate covârșitoare, aparține unui cult unit cu biserica-mamă a multor popoare”. Aceste explicitări, cum ar fi să le zic: *teoretice* sau *istorice*, sunt cu abilitate puse în urzeala epică a romanului, fără nimic ostentativ ori tezig, ci decurgând ca o necesitate în derularea unor evenimente de anume măreție universală - dacă nu cumva termenul este prea pretentios - văzute însă în demersurile lor domestice, de viață faptică diurnă, în care Leon-Iosif Grapini, dovedind o reală plăcere de povestitor, recompune cu migala unei detalieri dușe până la acribie, existența socială, etică, morală, religioasă ș.a.m.d. - în roman nu există nici un nume propriu al vreunui personaj, acestea se contopesc într-o masă umană ca într-un frumos tablou de epocă pictat cu pastă subțire - personaje foarte vii însă prin trăirile lor. Aflăm astfel, cum se iubește “o prospătură de fată”, cum se rânduiesc șezătorile, cum se seceră, cum se meliță cânepa, cum se trag buștenii din păduri, prin albiile colectoare, cum se cioplesc din lemn “ciuberele și butoaiele, covețile și bărbintele, donițele și castroanele, covețile și fundurile de lemn” etc., cum se organizează și se țin alegerile de primar, cum este organizată în fapt administrativ obștea; se detaliază orele



Dora Dumitrescu

Alb încastrat

de religie în școală, e descrisă casa parohială, arhiva, satul (cât de pitoresc este zugrăvită camera de baie, scaldă, la propriu) etc., dar mai cu seamă *Cetatea*, în jurul căreia se leagă și se dezleagă totul, într-un pandant al trecutului cu prezentul, într-un soi de acțiune inițiativă, de cunoaștere a cercurilor de acces între zidurile acesteia, un soi de construcție labirintică, pe firul de acces al căruia se înaintează mereu mai mult spre punctul adevărului, adică spre un adevăr al ființei și ființării în acest perimetru misterios, secretizat militar, unde totul se împlinesc după reguli stricte, cazone, ritualice însă, dar într-un cadrul natural - peisaj - de o frumusețe aparte, ca un plai de rai, în descrierea căruia autorul pare a se întrece pe sine: “...ținutul e fără seamăn, împrejmuț din toate părțile de munți înalți, înșiruiți roată ca o cunună, ce pune sub pază poporimea de răceli și friguri



Dora Dumitrescu

Germinație

prea mari, bântuitoare prin alte părți, râul și pâraiele izvorătoare din hotarul satului taie cu văile lor mândra cunună a munților, apa curată și sănătoasă, văzduhul proaspăt și traiul necorupt înlătură ivirea morburilor epidemice, apa e așa de limpede că vezi înotătoarele vii și pietrele în limpeziciune, coasta și poala muntelui e foarte piezișă și povârnită, apa e în cădere tare iute, puterea ei mult ne ajută în treburile ce le avem pentru a plini voirea prealuminatului nostru stăpân, fără astă putere, șteampurile, joagărele, morile, vâltorile ar fi numai nimerite la ruină și paragină, drumul cel mare, intrător și ieșitor prin strunga văii, unde am diriguit posturile de sentinele, străpunge și taie satul în două, din el pornesc ulițe ce leagă drumul de marginea ținutului...” ș.a.m.d. Citatul are menirea de a ilustra limba pe care o utilizează romancierul, cu elegante întoarceri la vorbirea neașistă, stilizată însă într-un halou oarecum... legendar... Semnificația acestei *cetăți* - al cărei memorial aduce rezonanțe fantastice, prin tocmai ridicarea din cotidian a realului, pe orizonturi ce se vor mitologice - trebuie căutată în alegorie și simbol. Ea nu e departe de semnificația pe care o dădea, în urmă cu vreo jumătate de veac, Victor Papilian, *Bisericii din slăvi*, în preluarea mitului creației, a Meșterului Manole, *biserica* fiind tocmai ideea unității naționale. *Cetatea* lui Leon-Iosif Grapini este și ea mai degrabă o idee decât o realitate materială. Ideea de perenitate a unei seminții pusă sub protecția unui împărat iluminat, ce însuși descinde parcă dintr-o legendă.

Leon-Iosif Grapini cultivă o epică evocatoare, într-o molcomă descriere de tablouri oarecum exotice și de indivizi mitologizați, de situații cruciale și de stări emoționale trăite într-o istorie fabuloasă prin tocmai dilatarea detaliului realist al viețuirii unei colectivități pe cât de autentică pe atât de misterioasă în păstrarea datinilor strămoșești. *Memorialul Cetății* este un roman inițiativ; un roman scris într-o caligrafie galantă și ușor melancolizată; un roman cu frumuseți naratoriale ce țin de un anume rafinament al descrițiilor factologiilor metaforizate; un roman emblematic în creația acestui prozator, capabil însă, cum ne-a obișnuit deja, de surprize în viitor.

cartea străină

Sacoșa iugo-nostalgică (de rafie, cu dungi roșii, albe și albastre)

Cristina Sărăcuț

Două sunt imaginile de efect din istoria Tanjei Lucic. Personajul principal al romanului *Ministerul durerii* (Dubravka Ugresic, Polirom, 2010) trăiește simultan în două lumi: viața diurnă se insinuează în cotidianul orașului de adopție forțată, Amsterdam, în timp ce viața fictivă răscumpără amintiri din trecutul de dinainte de războiul țării de origine, Iugoslavia. Pentru absolventa de studii de iugoslavistică și autoare a unei teze de doctorat despre modalitățile de expresie a dialectului kajkavian în operele scriitorilor croați, care își câștigă existența din cursuri temporare la departamentul de slavistică și din *baby-sittingul* în casa unor americani stabiliți în capitala olandeză, Amsterdamul este orașul ce își afirmă nonșalant duplicitatea: acest *Disneyland trist pentru adulți*, al cărui unic scop era să fie inutil, expresie a unui *infantilism urban* și a absenței vieții private, loc în care emigranții din fosta Iugoslavia, câțiva dintre ei chiar studenții Tanjei, își găsesc de lucru în atelierile ce confecționează vestimentație pentru *ministerele durerii* – cum sunt numite acele cluburi recunoscute în industria porno olandeză – rămâne în același timp și orașul frumosului prezent peste tot *în forma lui antologică: în muzee, case, canale, reflexii de lumină*.

Dacă imaginea Amsterdamului se construiește treptat, din ajustări succesive și din experiențe dureroase ale fiecărei zile din exilul Tanjei, imaginea Iugoslaviei se profilează caleidoscopic. Orele de literatură devin pentru profesoara acestei discipline, pierdute odată cu sfârșitul politic al Iugoslaviei, pretexte pentru evocarea unor felii de viață ex-iugoslavă. Sunt astfel

colate unsprezece povești ale studenților grupei de iugoslavistică, emigrați în Olanda, povești ce reprezintă tot atâția markeri ai unei culturi istoric apuse: povestea Anei despre saccoșa de rafie cu dungi roșii, albe și albastre, a cărei origine este disputată de emigranții est-europeni și adjudecată definitiv de ex-iugoslavi; povestea Navenei despre sărbătoarea lui *întâi ale lunii* – momentul de maximă bucurie și bunăstare când tatăl Navenei aducea salariul; *Viața și activitatea lui V. I. Lenin, 1870-1924* prima carte pe care Boban, copil, o găsește în casa bunicului său; *ceaiurile* dansante – acele serate fără ceai, cu muzică de magnetofon și pick-up, organizate la școală sub atenta supraveghere a unei diriginte – din adolescența pe care o evocă Ante în povestea *Invitație la dans*; rețeta bosniacă de mâncare de carne și legume din istoria Melihăi; înghețata de vanilie, care e pentru Johanneke cea mai timpurie amintire a vacanțelor petrecute cu numeroasa lui familie olandeză în campingurile de pe coasta Mării Adriatice; *Dor de sud*, poemul lui Konstantin Miladinov, pe care îl evocă istorisirea lui Selim; povestea lui Darko despre *Tito și pionierii*, poza unde mama lui Darko se pozează alături de Tito și după ședința foto nu mai vrea să îi elibereze mâna; *trenul fără mersul trenurilor*, filmul de la care pornește micro-eseul lui Mario despre importanța căilor ferate în Iugoslavia; *Noua antologie de poezie iugoslavă, Zagreb, 1966* pe care o ironizează istoria lui Igor; și, nu în ultimul rând, povestea lui Uroš despre funeraliile lui Tito, urmărite de el la televizor, împreună cu familia care bea bere și se minunează de numărul mare de



personalități politice venite la Belgrad pentru ceremonie.

Neîndoelnic, Tanja Lucic rămâne un alter-ego al autoarei, forțată să emigreze în Olanda în 1993, după izbucnirea războiului din Iugoslavia. Dar, dincolo de construcția unui personaj în spatele căruia se disimulează trauma identitară, romanul Dubravkăi Ugresic fascinează și prin delicatetea pledoariei pe care o face pentru literatură: într-o lume urâtă și urâtită, în care războiul a devenit un show mediatic, scrisul și lectura pot (re)media valorile umane. În capitolul patru protaonista vrea să știe la ce se așteaptă studenții ei de la cursul de iugoslavistică. Răspunsul unuia dintre ei, Uroš, vine pândit de sentimentalism și franc: *SĂ-MI REVIN*.

comentarii

Intenție și metodă în cercetarea lui Noica

Vianu Mureșan

„Noica a încercat să lupte cu Ideile precum Iacob cu Îngerul: gânditorul s-a identificat în fapt cu creația, a transferat viața sa ideilor. După ce autorul s-a „mutat” în operă, biografia sa devine într-adevăr una a ideilor, dacă nu a Ideii pe care Clipa mării sale treceri vrea s-o întrupeze.”

Ion Dur, *Noica. Vămile gazetăriei*, p. 81

Înainte de a face orice afirmație categorică asupra unei personalități, cu biografia și opera ei luate împreună, poate că e de lămurit orizontul intențional în care se înscrie investigația. Lectorul care, mai apoi, devine interpretul unei opere și, dacă se supralicitează, judecătorul unei biografii nu are proprietatea oglinzii de-a reflecta obiectiv contururile și culoarea lucrurilor. Dimpotrivă, acesta e mai degrabă o prismă dinamică sau un sistem de prisme care deformează și transmit modificate proprietățile „luminilor” ce-l străbat. Dinamismul prismeii pe care o reprezintă lectorul e întreținut de circumstanța că stratul său afectiv și orizontul intențional suferă sau pot suferi schimbări, uneori semnificative, dacă perioada de cercetare a unei personalități (operă și biografie) se întinde pe un interval mai lung, de câțiva ani, decenii poate. În tot acest

răstimp propriile afecțiuni față de autorul cercetat, idiosincrasii instalate în mediul cultural sau chiar ideologiile epistemologice – cum ar fi *corectitudinea politică* – alterează felul în care îl observă, îl citește și interpretează. Așadar, ca să-l parafrazăm pe Heraclit, nu putem citi de două ori același text deoarece de la un moment la altul noi, cu stofa noastră de cititori, ne modificăm puțin câte puțin. După un interval destul de lung, modificările suferite în natura noastră de cititori ne pot face ezitanți, confuzi, contradictorii chiar în ceea ce înțelegem și susținem vizavi de un „obiect” cultural.

În absența efortului de lămurire a acestor circumstanțe apriorice specifice lectorilor, respectiv interpreților, ar fi dificil de înțeles de ce, spre exemplu, aceleași cărți și articole, aceleași gesturi ale lui Noica sunt asimilate atât de divers de cititorii lui. Numai diversitatea inteligenței acestora nu ar constitui o explicație suficientă, între altele și pentru că, din tot ceea ce avem structural ca oameni inteligența e elementul celor mai mari asemănări între noi. Asta face ca, dacă ne formulăm destul de limpede ideile într-un limbaj comun, acestea să poată fi preluate de orice altă inteligență umană posibilă, respectiv ca știința, cunoașterea și logi-

ca să existe. Diferențele mari apar dacă vrem să comparăm sensibilitățile, afectivitatea și intențiile noastre. Cu anumite similarități, în aceste registre rămânem totuși ireductibili. Ca atare, dacă la actul lecturii și, mai profund, în cercetarea și analiza unei personalități participă sensibilitatea și afecțiunea structurale, precum și spectrul divers colorat al intenționalității – ceea ce eu consider de la sine înțeles – vom ajunge la tot atâtea reflecții ale ei câți cititori a avut. Riscând o licență leibniziană, se poate spune că nu există doi cititori identici. Cititorii sunt monade.

Apoi mai trebuie clarificată și metoda de cercetare, care de asemenea diferă de la unul la altul. În primul pas, cel al reproducerii istoriografice, ar părea că putem ajunge la o viziune comună: reluăm texte, afirmațiile, ideile și convingerile formulate de autor, cu condiția să nu le reproducem trunchiat. Însă imediat și obligatoriu vom începe să interpretăm aceste texte, iar din acea clipă „substanța” autorului devine ceară pe care sensibilitatea, prejudecățile și intențiile noastre o topesc pentru a o turna în forme adecvate fiecărui cercetător în parte și destul de îndepărtate de idealul neutralității epistemologice. Peste acesta se suprapune constant haloul subiectivității hermeneutice făcând ca redările, respectiv restituirile noastre să ofere altceva decât a fost obiectul cercetat (autor, operă). Ținând cont de acestea, putem desprinde ideea că și în diversitatea opiniilor vehiculate în jurul lui Noica avem de-a face cu un îndelungat și, uneori, tendențios „*conflict al interpretărilor*” și mai puțin sau deloc cu polemici de substrat epistemic.

Cum citim și cum redăm în formulele noastre con-

ținutul a ceea ce am citit, devine de aici încolo principala preocupare. Câtă vreme ținem pasul cu textele și rămânem la jocul de idei, avem șansa să ne apropiem întrucâtva de tabloul reprezentativ pentru un autor, însă dacă dorim ca, pornind de la anumite scrieri și gesturi făcute în circumstanțe și epoci diferite de cele pe care le trăim noi, să compunem imaginea personalității cuiva, portretul riscat ajunge fie schiță, fie caricatură, fie icoană. Poate că un consens mutual al cercetătorilor ar putea să ne ducă în pragul acceptării fără patimă a faptului că într-o biografie, chiar dacă ea ajunge mai târziu să decurgă în „operă”, avem de-a face și cu caricatură și cu icoană și că niciodată adevărul caricaturii nu coincide cu adevărul icoanei, și că nu trebuie căutată o răscumpărare a caricaturii prin nimbul de lumină al icoanei. Ele trebuie expuse pe perețele istoriei și lăsate să vorbească de la sine, cu diferențele lor de expresie și adevăr. Au comun subiectul, tema, însă modalitățile de redare, trecute prin filtrele subiectivității interpretelor ne aduc registre expresive foarte diferite. La urma urmei interpretarea unei opere, ca și portretizarea unei personalități sunt acte artistice, iar nu științifice, astfel încât coabitarea într-un muzeu al posterității interpretative a pluralității imaginilor despre autor-operă se legitimează de la sine tocmai ca reflexii ale artei interpretative.

Să vedem acum cum își organizează profesorul Ion Dur atelierul aprioric în vederea cercetării operei și personalității lui Constantin Noica în cartea dănsului *Noica. Vămile gazetăriei* (ed. Institutul European, 2009). Intenția autorului este să realizeze un „portret al gazetarului la tinerete” (p. 16) care, prin liniile de conduită și recurența temelor filosofice ajunge, de fapt, imaginea unei vieți întregi. Deci, o intenție, să-i zicem artistică, în sensul în care figura spiritual-morală a cuiva ține tot de o anume estetică, cu diferența că acest tip de figură nu e proiectată în spațiu prin linii, culori, jocuri de lumină și umbre, ci în timp și e compusă din gesturi, atitudini, porniri, ezitări și retracții, consecvențe și inconsecvențe în planul gândirii și deciziei. Pentru cuprinderea intuitivă a figurii lui Noica profesorul Dur recurge la imaginea vâmlor văzduhului, pe care însă le valorifică în contrasens, adică nu sunt răspântii ale purificării sufletului în exodul său postum, ci chiar dimpotrivă, locuri de popas pângăritor în care sunt puse la încercare marile obsesii ale tânărului filosof gata să slujească zelos cauze politice sub iluzia automată că

s-a conformat unui imperativ coborât din transcendent: „Exprimând oportunitism față de împărăția Cezarului, cum ar spune Berdiaev, publicistica de la Buna Vestire (20 de texte, apărute între 8 septembrie 1940 și 11 Octombrie 1940) nu poate fi receptată în afara unui filon al obsesiilor ce vin dinspre textele de tinerete - de la meditațiile oricât de superficiale din *Credința și din opul de debut*, *Mathesis* sau bucuriile simple (1934), *din De caelo* (1937) și *din acea agonie creștină care e revista Adsum*, și până la ispita reclusiunii spirituale ce își are puncte de sprijin în participarea lui Noica la cele „șapte zile de priveghere” (Cernăuți, 1943), în continuarea discretă, prin pagina de jurnal, a acestei „rugăciuni a inimii”, precum și prin retragerea în catacombă, cum se va întâmpla în anii din urmă ai vieții filosofului, la Păltiniș.” (p. 15-16)

Imaginea vâmlor, care e o variantă populară a mai elaboratei „psihanodia” gnostice - călătoria sufletului prin sferile cerești (iar în mistică evreiască *merkabah*, drumul sufletului spre tronul lui Dumnezeu trecând prin cele șapte palate, *hehaloth*) - mi se pare foarte izbutită pentru că deschide un câmp de analogii deosebit de fertile. Dar de data aceasta procesul de „vămuire” nu mai trebuie să-l plasăm în spațiu, ci în timp, în istorie - așadar prin „sferele evenimentiale” - deoarece e vorba de un traseu agonic al biografiei tânărului Noica. Prin succesiunea de momente și stadii se supunea unor încercări de torsiune morală, unor „impurificări” care au totuși în cele din urmă rolul de transfigurare, rafinare, îndreptare și sublimare. Însă abia în ultimii ani de viață, după retragerea la Păltiniș devine ceea ce s-a visat încă de foarte tânăr, un întemeietor de școală de un tip original, indiscutabil cel mai fertil fenomen filosofic al României postbelice:

„Noica devenise, în ultimii ani ai vieții, un fel de instituție de informare (adică una prin care, cultural, puteai intra într-o anumită formă), iar veștile despre isprăvile sale exclusiv cărturărești sau despre competențele de „antrenor” cultural îi dăduseră transparența și încălcătura unei minuni. Păltinișul risca să devină un fel de Maglavit, acolo unde lumea vine doar să vadă, iar gânditorul se transforma tot mai mult în tautolog cultural și medic de suflete. E drept că, deasupra vicisitudinilor vremii, a cancerului ce amenința cultura, dincolo de bine și de rău, într-un malefic amurg al idolilor culturali, Noica se înfățișa pe sine, neostentativ, ca exemplu. Cu triumful, dar și cu excesele sale. Își oferea deopotrivă gândul și trupul pentru acea operație demonstrativă făcută pe masa spiritului.” (p. 24-25)

Metoda prin care Ion Dur își duce la împlinire planul este așa-zisa „lectură dublă”, inspirată de cea aplicată cu câteva decenii înainte de Pierre Bourdieu lui Heidegger, adică o lectură a textului și contextului împletite în istoricitatea care, cel puțin parțial, este responsabilă de contorsiunile suferite în planul gândirii și atitudinii, o lectură în portativul unde filosofia și politica se conjugă, conducând la figuri paradoxale, complexe și dificil de înțeles. Diferit de lecturile unilaterale, aplicabile acelor texte neutre al căror sens se exprimă strict în relație cu tema, lectura dublă este cerută de acele scrieri al căror ton și conținut sunt influențate sau chiar determinate de contextul socio-politic, și care conțin mai mult decât afirmă, anume subtexte al căror rol este să medieze între text și context, adică să ajusteze interpretarea stratului semantic prin ogândirea lui în torsiunile realității istorice care l-a oferit. Mișcarea de du-te-vino pe care e obligat s-o efectueze lectorul în cheie dublă, este comparată de filosoful Ion Dur cu jocul bumerangului: arunci sensurile preluate din text înspre contextul în care au fost produse și, încărcate cu note și accente de natură social/politică/etică se întorc la tine, lectorul, îmbogățite în așa fel încât prindându-le din nou înțelegi mai mult. Această nouă înțelegere, sporită de imersia constantă a textului în contexte ca-ntr-o plasmă a principalelor sale contingente, nu trebuie să fie acompaniată neapărat de legitimare sau justificare, însă poate fi oricum condiția realizării unor judecăți corecte. Exact asta face profesorul Dur, încearcă să-l judece corect pe Noica, eliberat de efuziunile admirative ale adepților necondiționați gata să pună-n joc orice prestigiu pentru a izbuti în opera lor de mistificare, dar deopotrivă detașat și de umorile furibunde ale detractorilor de profesie care își fac loc în împărăția logosului prin sibiline injurioase și ditirambi defăimători.

Portretul „gazetarului la tinerete” nu e nou. Acesta fusese realizat deja de profesorul Dur într-o carte din 1999 apărută la editura Saeculum, ale cărei idei sunt repuse în circuit de această dată, desigur, cu nuanțările și completările aduse de deceniul scurs până la recenta sinteză. Încă atunci, în cartea *Noica - portretul gazetarului la tinerete*, autorul luase în studiu publicistica filosofului din prima lui perioadă, respectiv: *Ultima oră* (1928 - 1929), *Vlăstarul* (1927 - 1929, 1931, 1933 - 1934), *Vremea* (1929 - 1943), *Acțiune și Reacțiune* (1929 - 1930), *Axa* (1932), *Dreapta* (1932 - 1933), *Credința* (1932 - 1934), *Universul literar* (1940), *Buna Vestire* (1940), *Adsum* (1940, număr unic). Articolele publicistice, așternute pe un interval de circa 15 ani converg în idee și stil, după argumentația filosofului sibirian, cu cele câteva cărți scrise de tânărul Noica în aceeași perioadă: *Mathesis* sau *bucuriile simple* (1934), *De caelo. Încercare în jurul cunoașterii și individului* (1937), *Jurnal filosofic* (1944), *Pagini despre sufletul românesc* (1944). Studiul acestora permite înțelegerea mai articulată a legăturilor text-context, altfel spus a *Grund*-ului istoric în care se cristalizează viziunea de tinerete a lui C. Noica.

Astfel, sintetizând cele argumentate în cartea anterioară, Ion Dur ne oferă un *homo duplex*, o persoană scindată între cultural și politic, ale cărei trăsături mai accentuate și preocupări constante ne permit cel puțin o tentativă de portretizare. De specificat ar fi, în acest cadru, patru elemente: 1) Noica e definit de *ipostaza dandy* (cu sensul ei camusian), ceea ce înseamnă: o

etică a negării generației „bătrânilor” (George Călinescu, Tudor Arghezi, Julien Brenda) și valorilor acestora, arogarea insolentă a unei misii istorice, poza răvășitoare a responsabilului în transcendent de soarta nației (Buna Vestire), cultul originalității, lamentația juvenilă alimentată de accese mesianice în solidaritate de generație (vezi și Mircea Eliade), nevoia de a-și vedea gesturile ogândite mereu în ochii celorlalți, plăcerea infantilă a provocării, fronda, frivolitatea etică a lui „*totul e permis*” (p. 328). Există însă și o formă mai înaltă de *dandysm*, una care seamănă revoltei romantice și are drept țintă să impună o atitudine, un model, însă acesta în fața lui Dumnezeu pe care-l tratează „ca pe un egal”, un *dandysm*, să-i zicem, mistic (p. 350); 2) Noica este obsedat de *mitul școlii*, care, până la urmă, se va încheia în anii '70 la Păltiniș; 3) se poate ghici o *amprentă creștină* profundă în tribulațiile lui Noica, deși poate că una heterodoxă.

Profesorul Dur n-o spune, însă eu aș crede că tipul creștin întruchipat de Noica este de factură gnostică, deoarece speră în posibilitatea desăvârșirii prin cunoaștere, într-o mântuire prin lumina înțelegerii; 4) stofa etică a lui Noica poate fi considerată *strabișm* al atitudinii morale (cu momentul de apoteoză în *Buna Vestire*, p. 222) - întorci capul într-o direcție, iar cu ochii privești în cealaltă - sau, cu expresia lui Bourdieu, gândire *louche*. Poate fi vorba, însă, mai curând de o slăbiciune sau duplicitate a personalității tânărului filosof, decât o decizie fermă pentru un proiect socio-politic ori o viziune ideologică foarte coerentă. Ion Dur consideră că, în toată această perioadă, prin scrierile și gesturile sale, Noica nu făcea decât un *service inutile*: „E o perioadă cu adevărat duplicitară a publicisticii lui Noica, în care, paradoxal, trădează, și el, spiritualul în favoarea temporalului, chiar dacă acestuia din urmă încearcă, uneori cu entuziasm (care este o formă de delir), să-i dea chipul celui dintâi.” (p. 223)

În înțelesul oferit de Ion Dur, revolta metafizică a lui Noica - sfâșiat între atitudinea fiului răcător și cea a fratelui acestuia - are menirea de-a produce o fractură în ființă pentru a se autodepăși, de a-și organiza devenirea sub auspiciile particulei *întru*. Altfel spus revolta, ca și *dandysmul* se înscriu ca metode în sfera mai vastă a propriului proiect ontologic, revelându-ne un Noica ale cărui gesturi - culturale, civice, politice - devin operatori într-un proiect filosofic și a cărui operă sfârșește ca interfață a unei istoricități pe care a depășit-o. Însă, în „isprava” lui a luat cu sine, prin școală și operă, pe toți cei ce i-au fost devotați, pe cititorii și interpreții buni ai filosofiei sale. Periplusul prin „vâmi” al lui Noica nu a fost un drum care să nu ducă nicăieri, întrucât „impurificările” dobândite, urmate de complementele anilor lungi de domiciliu forțat, detenție, iar mai târziu de anahoreza montană sfârșesc într-o veritabilă „poveste filosofică”, din care noi, posteritate superficială și lipsită de cauze înalte, înțelegem cât putem. Profesorul Ion Dur reușește excelent să integreze biografia în operă relevând torsiunea reciprocă nestinsă dintre aceste aspecte ale existenței, să arate că acel *homo duplex* al tineretii se desăvârșește „întru ființă” ca printr-o neîncetată agonie interioară al cărei rost nu e să se isprăvească, ci chiar să mențină mișcarea vie a devenirii ființei istorice într-una supra-istorică, paradigma viețuirii filosofice a lui C. Noica. Poate că astfel vom ajunge să înțelegem izomorfismul biografiei cu opera, ceea ce la o vedere neatentă ar fi părut o simplă vorbire în dodii a filosofului păltinișean. ■

lecturi

Versuri de Riri Sylvia Manor

Ion Pop

Am întâlnit-o de câteva ori în ultimii ani pe doamna Riri Sylvia Manor, poeta israeliană de limbă română, plecată din România în 1960 - la diversele colocvii organizate de Uniunea Scriitorilor. De fiecare dată, a avut un cuvânt frumos de spus despre literatura română, despre pasiunea sa pentru limba pe care a învățat-o mai întâi, pentru Bucureștiul în care-i fusese dăruită, sub Ceaușescu, casa părintească și spre care s-a întors adesea după 1989 și ca medic, dornică să ajute, să consoleze, să dea curaj. Avea și are un ton foarte angajat afectiv, mărturisind o dăruire particulară pentru poezia pe care o părăsise mai bine de două decenii după ce începuse, foarte tânără, să o scrie. Or, această pasionalitate, aceste accente puternic confesive trec și în scrisul său regăsit - așa cum îl ilustrază, de pildă, cel mai convingător până acum, volumul apărut recent la Editura Paralela 45 sub titlul *Pestriț*, cuprinzând în majoritate versuri noi, dar și câteva poeme reluate din cele două cărți precedente.

Cum au observat deja și o parte dintre comentarii scrisului său, poeta se apropie de discursul liric fără complexe, punând pe seama confesiunii momente suflutești, decoruri ale vieții cotidiene, gesturi obișnuite, fără să caute o ierarhizare a lor în ordinea semnificației și a profunzimii. Amintitului angajament afectiv i se asociază, în contrapondere, degajarea expresiei, devenită adesea familiară. Ea se exprimă cu un soi de spontaneitate a trăirii părănd a acorda aceeași poziție meditației asupra trecerii ireversibile a timpului, cu răsfrângeri în propria biografie, evocării micii tristeți provocate de topirea, în copilărie, a unui om de zăpadă, amintirii elegiace a distrugerii casei părintești sub buldozerele de pe șantierul Casei Poporului, dramei unei fetițe cu părinți divorțați, unui moment de iubire adolescentină, sau statutului de scriitor situat între două limbi. Evocări sentimentale uneori, cu accente reflexiv/sapientiale altădată, notație de atmosferă în alte pagini.

Așa cum și mărturisește, de altfel, în poemul inaugural ce dă și titlul volumului, ea definește o sensibilitate deschisă, un «suflet pestriț», depozit în memorie de emoții și lucruri vechi, «boarfe» amestecate, apărând cumva dezordonat, ca la întâmplare, în memoria textelor, generând confesiuni și reverii, «pledoarii», «lecții banale despre existențialism», despre stări de bucurie ori de melancolie și căință, - toate, sub semnul relativizant al conștiinței trecerii, însă fără mari seisme interioare: «Sufletul meu pestriț/ În curândul posibil/ Se va împrăștia ca o sare peste aripile fluturilor/ și va mai cunoaște legănatul zborului până la adormire/ De parcă a mai fost odată ca niciodată// De parcă nici nu va mai fi» E o dispersie tematică ce solicită reacția sentimentală ori reflecția punctuală în dependență de emoția spontană ori de străfulgerările memoriei, - de unde și proclamarea, ca un soi de scuză, a stării de «haos» ca fiind cea mai definitorie și mai propice regăsirii de sine ca sensibilitate mobilă, disponibilă: «Haosul este singura ordine ce-mi domnește prin casă./ Numai prin haos pot găsi diamante ascunse / și pe mine însămi reciclată./.../ Haosul este singura casă cu destul loc: / pentru cădere / pentru foșnetul reinviat al aripilor,/ pentru ecoul clapelor de clavecin/ cu umbra lui Mozart în sânge» (*Haos*). Ca atare, ca să îmbrace ideea în formă sensibilă - vorba bătrânului filosof - poeta face apel la imagini, metafore, chiar personi-

ficări alegorizante, găsite imediat și la îndemână, fără să vrea nici să lase impresia că le caută prea mult. Nu va ezita, astfel, să vorbească despre «palma deschisă a cerului», despre întrebările ca «pisici carnivore/ fugind după șoarecii răspunsurilor», «timpul cel mai crud din vânători», istoria neașezată sub «gloanțele amintirilor», «mormântul anilor», ori să scrie că pe un hipodrom interior, «clișeele, nepotcovite, galopează»... Lângă anii văzuți ca niște «rochii vechi» pot sta, însă, computerul și internetul, o telecomandă ar fi instrumentul ideal pentru readus în casă imaginea mamei abandonate, cutare stare de spirit trimite la amintiri livești - Don Quijote, Gogol, Cehov, Goya...

În genere, poemele propun mici situații sau scene ale trăirii cu un punct de pornire reflexiv, dar care apar înviorate de prospețimea confesiunii simple, abia translată metaforic, ca în poemul la care am mai făcut trimitere, *Anii pe scaune*, care i-a plăcut, la data primei apariții, și lui Marin Mincu: «și anii zac pe scaune/ ca rochiile/ și tu stai dar parcă nu ești în odaie/ și noaptea și-a trimis/ întunericul înăuntru./ Pe zid apeși comutatorul/ să aprinzi lumina/ dar nu există comutator/ pentru a fi împreună. / Și totuși eu port în mine/ nealterată / bucuria sălbatică / bucuria frumoasă/ precum un zmeu cu sfoara lungă/ înălțat/ peste toate acestea». De fiecare dată când accentul cade pe notația unor concrete, poemul capătă o evidentă încărcătură de sugestivitate: «Ghetoul scaunelor goale/ Paharele văduvite de buze/ Brățile zornăind în dulapuri/ Ampretele indescifrabile ale stafiilor/ Care rând pe rând/ Au sărit pe geam/ Din vagonul memoriei». Urmele unor gesturi notate aparent neutru pot avea efecte expresive în afara oricărei alte dezvoltări retorice, precum în *Natură moartă*, unde contează și strictetea punerii în pagină a discursului: «El/ Se ridică de pe pat/ Se uită la aceas/ Se îmbracă/ Își flutură mâna în semn de 'la revedere' / și se întoarce la casa lui - a lor. // Ea / Îi privește / Amprenta corpului său / Pe pat / Întinde un cuvânt ca o mână / Spre spațiul camerei, / Stinge lumina. / Vede / Întunericul.» O similară concizie poate fi citată în micul poem *Uitare*, articulat pe un paralelism simplu dar eficace de date ale decorului exterior și ale celui intim: «Pe strada mea / Într-o dimineață / A uitat cineva / Să stingă / Felinarele. // Și ele au ars și au ars / Fără să lumineze. // În interiorul meu / Cineva a uitat / Să stingă / Tinerețea». Ori, cu o deschidere reflexivă mai largă, precum în *Baladă*



Dora Dumitrescu

Înserare

pentru dinozauri, unde o idee mai generală își găsește corespondentul într-o singură comparație dezvoltată: «Eu simt că pe țărmlul nostru / Am rămas ultimii / Cu amintirea speranțelor care au umplut odată țările / și care s-au împuținat an după an, guvern după guvern, / Ca hrana dinozaurilor. // Eu mă simt aproape de ultimul dinozaur / Prin numărul morților / Rămași pe țărml». Trimiterile livești, bunăoară la marile texte sacre, asociate datului natural, pot aduce în actul concentrat al punerii în pagină o notă de o sobră gravitate elegiacă: «Întotdeauna există pe cer un nor // să îți ștergi cu el lacrimile. // Întotdeauna există un verset în Biblie / sau în Coran / precum o manta / de acoperit cu el / trupul unui soldat de douăzeci de ani / mort» (*Mantaua*). Ar fi de citat în aceeași arie a conciziei controlate și texte ca *Yeats ori Iarmaroc*, ori epigramaticele *Dacă ar exista și Toți mor*.

Producând poezie în două limbi, Riri Sylvia Manor înscrie în registrul său tematic și «durerile nașterii» unor discursuri paralele, în căutarea unei stranii «normalități» în inevitabila stare de tesniune a scrisului: «Să locuiești ca refugiat în cortul unei alte limbi / între boccelele azvârlite pe podea ale limbii natale / să locuiești ca refugiat lingvistic în a doua limbă să compui / cu aceleași clape ale limbajului din creier / o melodie străină intuiției. // Să alegi vorba aceasta sau cealaltă vorbă / ca o hotărâre de viață și de moarte, / să transformi violul dintre două limbi în colaborare, / să porți ca la Versailles tratative între Țara ta și Țara Gramatică a Doua, / să te adaptezi, să te schimbi, să fii deja al casei, / să devii oarecum normal. // Normal, ce definiție ciudată!» Sau se exprimă pe un ton ușor umoristic-relativizant cu privire la valoarea propriei poezii: «Pagina albă / Își deplânge / Neputința / Dea mă oglindi. // Fața mea își deplânge / Neoglundirea trăirii. // După un timp / S-a dus dracului albul paginei / Ea mustește de hieroglife care oscilează / Între potențialul premiului Nobel / și potențialul lăzii de gunoi» (*Elegie cu o pagină albă*).

Sunt, aceste poeme, doar câteva eșantioane dintr-o poezie «pestriță» tematic și ca tonalitate lirică, exersată pe suprafața mică a reflecției sau notației exigente, față cu alte compuneri mai concesive față de diluarea sentimental-discursivă a emoției, precum *Casa ucisă*, *De ce iubim creștinii* ori *Satul global*. Cum spuneam, însă, poeta și-a făcut un fel de program ori pur și simplu își constată această disponibilitate maximă de a broda pe teme ce i se propun imediat reflecției ori adeziunii afective. Cum spune în câteva locuri, «mereu mi se adaugă un orizont / personal sau al calculatorului sau al altei planete», «Creierul mi-e un New York de noțiuni suprapuse», «și totuși / această incredibilă senzație de continuitate / a vârstelor din tine. / O Fata Morgana care gândește pozitiv». Dacă e să-i căutăm modelele și exemplele în poezia românească, s-ar părea că poeta a învățat în materie de degajare relativizantă a tonului și asociațiilor imagistice mai ales de la contemporani precum Geo Dumitrescu și Marin Sorescu. E o libertate de cultivat în continuare, sub supravegherea exigentă a spiritului (auto)critic.

incidențe

Chamfort: moralist sau romancier al „civilizației perfecționate”?

Horia Lazăr

Datorită unei laudabile inițiative editoriale, putem citi, în limba română, o cuprinzătoare selecție din opera postumă a lui Sébastien-Roch Nicolas (1740-1794), cunoscut sub numele de Chamfort, pe care scriitorul și l-a atribuit în anii 1760 (1).

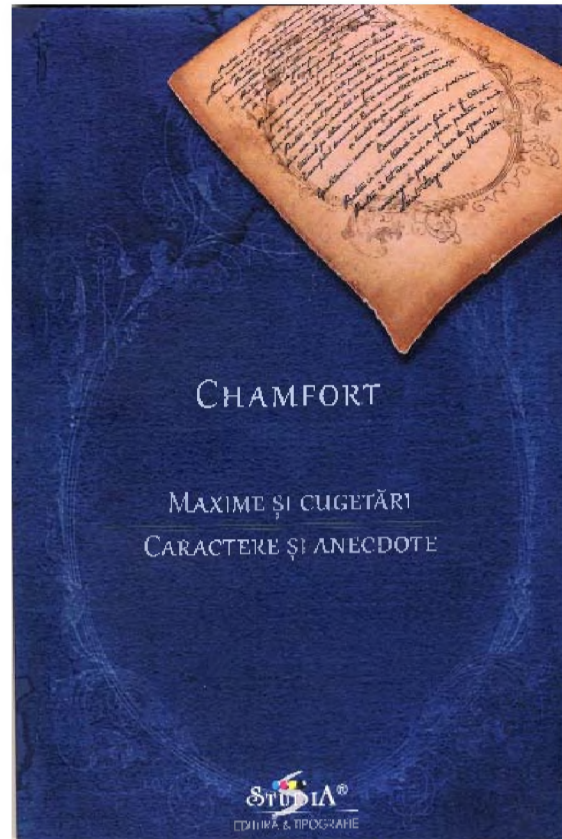
Jurnalist literar, scriitor dramatic și autor al unor remarcabile „elogii” ale clasicilor literaturii franceze (Molière, La Fontaine), membru al Academiei din 1781, întemeietor al unei societăți patriotice în 1789, pamfletar politic în anii 1790-1791, administrator al Bibliotecii naționale în 1792, Chamfort se va despărți în 1793 de mișcarea revoluționară, degustat de excesele vărsărilor de sânge. În 10 septembrie 1793 va avea o tentativă nereușită de sinucidere, care-i va grăbi moartea, survenită în 13 mai 1794. Prietenul său, Guinguenê, îi va publica în 1795 textele care au putut fi salvate din tulburările revoluționare, din care Chamfort dorea să compună un volum intitulat *Produse ale civilizației perfecționate*: 8 capitole de *Maxime și cugetări* urmate de un apendice și o secțiune de *Caractere și anecdote* urmată și ea de un apendice; în sfârșit, 73 de mici dialoguri filosofice, numărând fiecare câteva rînduri, concise și savuroase. Edițiile ulterioare (1808, 1824-1825, 1860, 1879) au adăugat corpusului din 1795 un număr însemnat de texte.

Apărut în jurisprudența secolului al XVI-lea, unde avea menirea de a distinge cauzele civile de cele criminale, cuvîntul „civilizație” desemna, în anii 1730, actul de justiție exprimat prin verbul „a civiliza”, fiind introdus ca atare în dicționarul Academiei din 1798 (2). Cetatea antică, *civitas* – aglomerare urbană în care cetățenii se constituie în comunitate politică prin îndepărtarea de pămînt și de mediul rural (deschis și dispersat, spațiu al cultivatorilor solitari) – activează ideea civilizației ca *distanță* față de mediul natural. Afirmarea etnocentristă a civilizației ca bun european și ca stare firească a omului occidental începînd cu perioada marilor descoperiri geografice va fi însă supusă unei interogații critice ce a luat naștere tocmai prin contactul cu populațiile îndepărtate, calificate drept exotice, sălbatic sau primitive. Relativizînd lucrurile, La Bruyère arată, în 1688, că „toți străinii nu sînt barbari și toți compatrioții noștri nu sînt civilizați”, iar în 1714 Bernard Mandeville constată că „nu există nici o diferență între natura sălbaticului și cea a omului civilizat” (3). Ca trecere de la natură la cultură, civilizația rezumă „dogmatismul raționalist” și „monoteismul cultural” occidental, evidențiate de Georges Gusdorf (4), ce fac din civilizație o realitate prezentă și *superoară* stării de barbarie evocate de istoricii antici și descoperite sub chipul „sălbaticului” îndepărtat. Percepția civilizației ca orizont antropologic în care pot fi înscrise popoarele „arhaice” prin evanghelizare și comerț va genera, în epoca Luminilor, teoria normalizării prin educare ca mijloc de civilizare – fie că instruirea se adresează europenilor fără știință de carte sau „sălbaticilor” din afara Europei – promovată de Diderot și de liberalii secolului al XIX-lea, și de asemenea radicalismul contestatar al lui Rousseau, care vede în rafinementele lumii civilizate o decădere și o corupere a sensibilității umane originale, reprezentată de „bunul sălbatic” – o imagine care a inspirat sarcasmele lui Voltaire.

Demolînd mitul naturii sau societății perfecte,

Chamfort zugrăvește în culori întunecate epoca în care a trăit, „produs al perfecționării” moravurilor, în care spiritul și depravarea, grația și istovirea se însoțesc. Respingînd atît viziunea rousseauistă a purității naturale a omului cît și elogiul voltairian al civilizației citadine, Chamfort arată că răul social nu face decît să se adauge nefericirii omului natural (67) (5); că societatea nu e o „dezvoltare a naturii ci descompunerea și recluderea ei: un edificiu secund, construit cu dărîmăturile primului” (8); că rațiunea nu e semnul excelenței umane, ce se manifestă mai degrabă prin pasiuni puternice, ci al neputinței originare a omului, mascate de fierberea pasiunilor, dar la care omul revine odată cu pierderea acestora (71); că în viața de societate omul se lasă contaminat pe nesimțite de defectele mediului, ce se cuibăresc în propriul lui caracter (770). Între Voltaire și Rousseau, Chamfort pare mai apropiat de concepția prietenului său Mirabeau, care a introdus cuvîntul „civilizație” în franceză în 1756 pentru a desemna o fază scurtă, instabilă și neunivocă, aflată între barbarie și decădere: un ansamblu de fapte și valori în mișcare, în care rafinementul și coruperea moravurilor se întrepătrund – fapt ce-l autorizează pe Mirabeau să folosească cuvîntul la plural și să introducă barbaria în inima civilizației, ca motor al acesteia: „coruperea umanității [a apărut] în sinul societăților cu moravuri îmblinzite” (6).

Într-un joc de oglinzi articulat pe imaginile disimulării și evanescenței, răul social – rău al umanității – e ilustrat, simultan, de vanitatea „lumii bune” și de fluctuațiile opiniei. Chamfort denunță cu egală virulență abuzurile monarhiei („Adevărata Turcie a Europei e Franța. Autorii englezi au scris: *Țările despotice, precum Franța și Turcia*”, 487), anacronismul instituțiilor din vremea lui („Regele Franței domnește asupra a 100000 de ființe umane, cărora le împarte și le sacrifică sudoarea, singele și bunurile altora, în număr de 24.900.000, în proporții determinate de idei feudale, militare, antimorale și antipolitice ce înjosesc Europa de 20 de veacuri”, 1039; regele Spaniei nu „lucrează” niciodată, cabinetul lui fiind doar un spațiu de protocol, 850), îngîmfarea vanitoasă și stupiditatea curtenilor răsplătiți cu privilegiu (cum se poate ca fiica regelui să aibă cinci degete la mînă, tot atîtea ca și guvernanta ei? pentru un nobil recent, Dumnezeu e „gentilomul din cer”; curtea regelui, în care comicul se învecinează cu ridicolul, e terenul de manifestare a unei „false simplități”, alcătuită din naivitate și zăpăceală) și instabilitatea versatilă a opiniei, mijloc nou de a obține privilegiu („Văzînd în ce măsură opinia publică influența afacerile publice și numirea miniștrilor, M. îi spunea lui L., pledînd cauza cuiva pe care-l dorea ajuns undeva sus: Faceți, vă rog, puțină opinie publică în folosul lui”, 973). Grefînd critica omului public pe neîncrederea în virtuțile omului natural și degenerarea istorică a speciei umane pe descompunerea morală a persoanei (7), moralistul schițează, cum arată cercetările lui Georges Poulet, o teorie a geniului ca gîndire indeterminată, născută într-o interioritate golită de reprezentări și separată de tumultul monden: pur reflex a evenimentelor externe și interne, în care înverșunarea împotriva propriului trecut se traduce, prin mijlocirea uitării și a tăcerii, în inerția unei experiențe impersonale, ce anunță „conștiința



conștiinței” a personajului lui Valéry, domnul Teste (8).

În încercarea de restaurare a omului dinaintea căderii în natură și în societate, geniul – ființă fără familie, legături, strămoși, posteritate, apartenență națională – se definește prin libertate „omului fără stare” de a-și aparține și prin negarea valorilor. Abolirea sensibilității, în care „ștergerea vieții pe măsura scurgerii ei” (172) se conjugă cu o uitare originară asimilată izvorului tinereții veșnice (637), se deschide asupra unei fericiri ce nu se află „nici în noi nici în afara noastră” (1095), clădită pe pierderea speranței, ce devine, împotriva lui Dante, infernul omului (93). Chamfort preconizează desprinderea de lume în interiorul ei: omul trebuie să-și păstreze interesele ce-l leagă de ea cultivînd însă sentimentele ce-l îndepărtează de comedia mondenă (878). Într-un amestec de sarcasm și de indulgență (31) ce se dezvoltă pe un fundal de misoginism, înțelepciunea negativă, ancorată în exigența unei purități fără compromis, îndreptată mai întîi împotriva propriilor noastre defecte („Văzînd o femeie drăguță îmi spun uneori: ce mult aș iubi-o dacă aș fi vrednic de a fi iubit!”, 1188), propune ca soluție pragmatică rărirea contactelor cu lumea – o tehnică de uitare programată a abjecțiilor, ce ne îngăduie să „durăm” fără „a trăi” (118): „Nu știu de ce dna L. dorește atît de mult să trec pe la ea; căci după ce n-o mai văd o bucată de timp o disprețuiesc mai puțin. Putem spune acest lucru despre lume în general” (1012).

În „închisoarea” unei lumi în care eticheta, artă a prefăcătoriei mondene, dictează reperele distinctive, pînă acolo încît actrițele de operă egalează prin falsitate femeile din lumea bună, ceea ce îl determină pe un amator să le părăsească (375), și în care filosoful e „dușmanul public”, regula de viață a înțeleptului e scepticismul social asumat (nici bogat nici sărac, nici căsătorit nici celibatar, 9), refuzul angajamentului irevocabil în folosul plăcerii efemere (10) și conștiința faptului că binele e doar un remediu de circumstanță al unui rău difuz, inexorabil: „Cu toate că în morală și în politică putem spune că răul e ceea ce dăunează [subl. Chamfort], nu putem spune că binele servește la ceva; căci ceea ce servește acum poate dăuna multă vreme sau întot-



deana" (471).

Înțeleptul singuratic al lui Chamfort nu e nici mizantrop nici căutător al timpului pierdut. Cum nu există progres moral și cum omul nu poate fi corectat, dezamăgirea lui față de societate e mai degrabă un act de filantropie lipsit de finalitate („mizantrop înseamnă filantrop; un rău francez e un bun cetățean", 258) iar atonia lui structurală îl lasă rece în fața proiectelor, a cuceririlor mondene și a bunei folosiri a timpului. Contrar eroilor lui Laclos din *Legăturile primejdioase*, ce-și construiesc destinul în beția stăpînirii proprii lor deveniri („sînt propria mea operă", declară marchiza de Merteuil), omul indiferent, imprezizibil și retractil al lui Chamfort e străin de frenezia anticipării rezultatelor acțiunilor sale, aruncînd asupra lumii în care evoluează o privire venită din afară și de departe.

În literatura franceză, maximele lui La Rochefoucauld, capodoperă a genului, instituie între termeni (virtuți și vicii, curaj și lașitate, speranță și teamă) o relație de esență și de identitate, străină transformărilor (11). În această relație, arată Barthes, limbajul se manifestă ca o „activitate definițională" spectaculară și integrată într-o „osatură" discursivă circular-autarhică în care valențele aforistice au o componentă divinatorie, nu ca una tranzitivă, îndreptată spre destinatar și avînd ca scop transmiterea de informații sau comunicarea. Definițiile produc astfel efecte de echivalență și de simetrie ce vehiculează uneori, într-un climat apăsător, o „identitate deceptivă" (12) sau restrictivă („Virtuțile noastre nu sînt, cel mai adesea, decît vicii ascunse" [s.n.]). Prin modul lui de a scrie, La Rochefoucauld e mai degrabă un intelectual decît un scriitor. Sarcina lui, arată Barthes, e contestarea psihologică, nepolitică a lumii în care trăiește, pe care o reprezintă prin „raportul de mască" dintre realități și aparențe instituit de maxime.

Disociind *Maximele* lui Chamfort de *Caractere și anecdote* Camus arăta, într-un superb eseu scris în 1944 și reluat, ca prefață, în ediții accesibile ale textelor lui Chamfort, că cele din urmă îl recomandă pe autor ca pe un „romancier nemărturisit", ce aduce în fața cititorului situații, fapte, portrete și mici scene narative capricioase, strict particularizate, construite cu o artă ce-l amintește mai degrabă pe La Bruyère decît pe La Rochefoucauld. În contrast, maximele au o vocație generalizatoare ce se exprimă sub forma unor ecuații verbale ilustrate cu virtuozitate de La Rochefoucauld în figura retorică a chiasmului („Trecem adesea de la dragoste la ambiție, dar nu ne întorcem niciodată de la ambiție la dragoste"), cultivată episodic și de Chamfort („Mizerabila condiție a oamenilor constă în faptul că ei caută în societate consolări în fața relelor din natură și în natură consolări în fața relelor din societate", 98). Simptomatic, Chamfort se arată neîncrezător față de moralismul livresc, de școală, și de „șarlatanismul moralistilor" (293), ce preferă formele percutante, antitezele factice și frazele abil echilibrate observațiilor nuanțate.

În literatura franceză, arată Camus, adevărații moralisti au fost romancierii cu simțul concretului și al evenimentului nerepetabil. Ca erou intermitent al propriilor sale anecdote, în care apare sub inițiala M., Chamfort, a cărui viață a fost reușită dar căreia el nu i-a găsit sensul, a avut cultul „caracterului", în sensul existențial, politic și literar al cuvîntului. A nu ceda în fața violenței externe e doar o etapă în procesul de retragere în sine, prin care înțeleptul se desparte de lume și de propriile-i afecțiuni: „știu cum să-mi fiu de ajuns, spunea M., și la nevoie mă voi lipsi de mine însumi", sugerînd prin aceasta că va muri fără întristare" (1167).

Ca romancier neîmplinit, Chamfort are pasiunea moralei exprimată prin revolta ce-l poartă de la



Dora Dumitrescu

Compoziție roz-galben

nemulțumirea față de el însuși la disprețuirea omului. Activitatea sa din timpul Revoluției franceze (pamflete, scrieri satirice, discursuri exasperate), substituit al unui angajament public în care nu a crezut și al unuia românesc niciodată realizat, rezumă un legămînt în care dezordinea acțiunii întîlnește feroașea sacrificiului de sine. Trăind pasiunea moralei pînă la moarte, Chamfort a întrucipat pariul singeroș, ilustrat de propriu-i sfîrșit de viață, prin care voința teroristă de a-și face rău s-a articulat nestrămutat cu apărarea învinșilor. Într-un scenariu ce anunță gîndirea absurdului și care întemeiază dreptatea într-o „singeroasă aventură a inteligenței", Camus vede în Chamfort un precursor al lui Nietzsche și al eroilor absurdului, a căror furie distrugătoare își ia puterea din visul unei purități imposibile, despărțită de orice transcendență, și a căror demnitate stă în faptul că-și plătesc nebunia, prin hotărîre lucidă și fără condiții, cu propria lor viață. Revoltat împotriva unei lumi populate de marionete rautăcioase și egoiste, lipsită de sens și prin aceasta neinterpretabilă, Chamfort apare ca un scriitor vizionar, ce deschide seria autorilor nihilisti și ai absurdului: Nietzsche, Dostoievski, Camus, Cioran.

Apariția secției de maxime și caractere ale lui Chamfort trebuie salutăată cu căldură. Ea acoperă unul dintre numeroasele goluri de traducere din scriitorii europeni clasici. Volumul e judicios alcătuit iar alegerea textelor care au fost reținute e pertinentă și echilibrată. În ansamblu, volumul reprezintă aproximativ o jumătate din cugetări și anecdote (337 din 607 pentru primele, 218 din 493 pentru cele din urmă), secțiunea de mici dialoguri filosofice fiind tradusă aproape integral (60 din 73). Cit despre adăugirile la primele două secțiuni (apendice), ele au fost traduse în număr de 86 din 240. Menținîndu-se aproape de original, traducerera redă cu acuratețe cursivitatea și ritmul frazei franceze.

Nu sînt de semnalat erori propriu-zise; doar mici nesiguranțe sau intervenții neatente în text, cum ar fi: „a mai multora" (94) în loc de „ale mai multora"; „cu cît te temi de ele" (348) în loc de „cu cît te temi mai mult de ele"; „la fel ca" (351) în loc de „la fel cum"; „unele sînt jignitoare" (353) în loc de „cele mai multe sînt jignitoare"; „o pasiune puternică" (357) în loc de „o pasiune violentă"; „separă" (357) în loc de „despart"; la textul 366 ar fi fost de dorit o explicație în notă a cuvîntului „fetele", pentru a preveni o lectură nesigură sau eronată; textul 367 ar fi putut fi tradus, mai simplu, prin „Cutare față se poate vinde..."; în textul 385 cuvîntul „Sfînta" e adăugat; „multiplică" (436) în loc de „înmulțește". Alternanța „căsătorie"/"mariaj" ar fi putut fi evitată iar înainte de „etc." în limba română nu se pune virgulă.

Cititorul nespecialist ar fi dobîndit mai multă

siguranță dacă volumul ar fi avut o scurtă prefață – pur și simplu o dezvoltare a prezentării făcute de traducătoare – care să-l situeze în climatul cultural al epocii Luminilor și în istoria genurilor literare pe care le ilustrează. Semnalăm, în sfîrșit, că titlul complet al volumului începe cu *Produse ale civilizației perfecționate* – un titlu în același timp generic și ironic-polemic dat chiar de autor, și care apare de altfel pe pagina de titlu a ediției franceze.

Note:

(1) Chamfort, *Maxime și cugetări. Caractere și anecdote*. Traducere din limba franceză, prezentare și note de Cecilia Alungulesei, Cluj-Napoca, Studia, 2010, 155 p.

(2) Cf. Georges Gusdorf, *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1971, p. 334 și urm.; Jean Starobinski, «Le mot civilisation», în *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, col. „NRF essais", 1989, p. 11-59.

(3) Citați în G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 339-340.

(4) *Ibid.*, p. 346-347.

(5) Numerotarea citatelor din Chamfort e cea utilizată de ediția Gallimard din 1970: *Produits de la civilisation perfectionnée. Maximes et pensées. Caractères et anecdotes*. Préface d'Albert Camus. Notices et notes de Geneviève Renaux.

(6) Citat în J. Starobinski, *op. cit.*, p. 20.

(7) „Îl întrebam pe dl. R. de ce nu s-a arătat în revoluția din 1789. Mi-a răspuns: 'Din cauză că, de 30 de ani, îi găsesc pe oameni atît de răi, separat și luați unul după celălalt, încît nu am îndrăznit să sper nimic bun de la ei, în public sau colectiv'" (996).

(8) Georges Poulet, *Études sur le temps humain. 2. La distance intérieure* [1952], Paris, Plon, col. „Agora", p. 67; *La pensée indéterminée. I. De la Renaissance au Romantisme*, Paris, PUF, col. „Écriture", 1985, p. 207.

(9) „Căsătoria și celibatul au, ambele, inconveniente. Trebuie preferată situația în care inconvenientele nu sînt fără leac" (389).

(10) „M. spunea despre d-ra ... (care nu era deloc venală, nu-și asculta decît pornirile inimii și rămînea credincioasă celui ales): 'E o persoană fermecătoare, care trăiește cît se poate de cinstit, în afara căsătoriei și a celibatului'" (982).

(11) Roland Barthes, „La Rochefoucauld: Réflexions ou Sentences et maximes", în *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 74.

(12) *Ibid.*, p. 76.

Erata autorului

În numărul 196 al revistei (1-15 nov. 2010), la p. 9 se va citi: în coloana I, rîndul 29: 1600 în loc de 1699; rîndul 34: 1520 în loc de 1620; în coloana II, rîndul 52: 1520 în loc de 1620; în coloana III, rîndul 6: 1711 în loc de 1718.

imprimatur

Pointilism și descriptivism critic

Ovidiu Pecican

Există destule opțiuni în fața unui critic, chiar dacă la noi preferințele actuale însoțesc destul de prudent tradiția, iar aceasta nu a abuzat de varietatea genurilor și speciilor criticii. Cum nu știu să existe o radiografiere, măcar didactică, a tuturor salturilor de la o specie la alta a criticii noastre de la, să zicem, măcar M. Kogălniceanu încoace – deși de ce nu chiar de la Cantemir –, mă rezum la a o deplora fugitiv, remarcând, tot în treacăt, că în afară de recenzie și cronică, studiul și monografia par să fie cele mai frecventate „cluburi critice”. Fanteziile critice ale lui Val Condurache la un capăt, cel al abordărilor oarecum extravagante, și fișa sobră, clasică, de dicționar, la celălalt, aliniază între ele toate celelalte, nu chiar atât de multe, posibilități deja exploatare. Va fi spunând sau nu situația semnalată ceva despre limitele (formale) ale imaginației critice, ori nu este vorba de altceva decât de preferința terenului solid sub picioare? Rămâne de reflectat care din răspunsurile posibile s-ar apropia mai mult de situația din teren.

Cert este că, printre motivele din care ader la scrisul lui Ion Bogdan Lefter se numără și lipsa lui de fanfaronadă critică, determinant în modelarea comportamentului altora, decizi să impresioneze numai prin construcții elaborate și ample sau prin spiritul alert și prompt ce anunță reactivitate – și poate și precizie – de seismograf. Un volum precum *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească* (Pitești, Ed. Paralela 45, 2010, 392 p.), care valorizează agoniseala textuală a unor decenii de întâmpinare și însoțire critică a faptului literar, punând împreună inscripții de pe coperta unui CD, caracterizări succinte și

momentane, *notule* și semnalări constrânse de timp și de spațiu, semnalează cu onestitate de unde vin verdictele de etapă, cum se nasc ele, treptat, și cum conturează identități artistice (inclusiv pe cea a semnatarului).

Când recomanzi un supliment de revistă alcătuit din patru pagini format mare care, odată pliate, se multiplică și dobândesc o aparență de plachetă în format de buzunar, adăugându-i o recenzie de formatul unei cutii de lapte condensat și lipind de ambele o microfișă de dicționar scrisă despre un congener, unitatea trebuie căutată dincolo de specificul materialelor cu care construiești. Numai că eu nu m-aș grăbi prea tare să le las în urmă. Lefter face colaje semnificative în linia lui Bracque sau a lui Juan Miró, luând și grupând tot ce găsești prin atelier și scoțând la iveală innădiri de aproximări critice venite din momente diverse. Relevant și surprinzător, rezultatul este un discurs împrăștiat, ce aduce cu fotografiile lui Brassai din Parisul postbelic, unde ceașca de cafea și aburul ei au amprentat hârtia ziarului așezat o clipă dedesubt.

Creând, poate, la vremea apariției lor fulgurante, senzația unor întâmpinări grăbite, aceste texte colectate din vreo trei decenii (sau mai mult) de scris „pe manșetă”, la cald, restaurează și în câmpul – destul de sclifosit, câteodată – al criticii literare incandescența jurnalistică, bucuria imediateții. Dar recomandă mai cu seamă un, cum să îi zic, „ogar” credincios vocației lui duble, de critic însoțitor al colegilor artiști și de prieten constant al acestora.

Oamenii se mai despart sau se mai întâlnesc. Unii rămân împreună peste timpuri istorici, alții

se întâlnesc abia după ce au tropăit unii prin preajma celorlalți mai multă vreme, cu aparența că nu se iau în seamă. Cineva cinic sau neglijent ar putea deci pretinde că nu este o condiție necesară a exercițiului critic aceea a tipului respectiv de fidelitate și atașament. De acord cu ideea că poți scrie mult și chiar foarte bine doar pentru a te disocia de ceva ori de cineva, am totuși opinia că, atunci când aceste lucruri transpar din spatele unui condei, ele trebuie remarcate.

Nu neglijez deloc viclenia – să nu-i spun inteligența – de constructor critic a lui Ion Bogdan Lefter. Proiectul lui – un postmodernism românesc, optzecismul ca postmodernism autohton sau chiar optzecismul, cea mai grozavă literatură română – trebuie că s-a născut destul de repede în mintea autorului, stimulat, probabil, și de ebuliția indiscutabilă a optzecismului care, de la data afirmării primilor lui autori, tot continuă să crească și să dobândească trăsături noi. (Asta, desigur, dacă acceptăm că oameni care în condiții de normalitate politică și culturală ar fi debutat la junețe, rămân ce erau ei înșiși chiar și atunci când cărțile pe care le semnează s-au aliniat în librării în deceniile următoare.) Cred, astfel, că mapele, dosarele, colecțiile gazetărești pline de textele lui Lefter au fost orânduite nu *post festum*, ci treptat, an după an, de un spirit riguros și clar. Altminteri este greu de crezut că într-un singur moment al vieții profesionale mai recente a autorului toate acestea s-ar fi putut face ca peste noapte.

Or, dacă este așa cum spun, dacă Ion Bogdan Lefter își croiește drum spre arhitectura tot mai precisă a unei posibile istorii a optzecismului (literar, dar și experimental, în plastică, dar și în teatru etc., în cam toate direcțiile pe care le cultivă savant și deschis, la cafeneaua-cenaclu pe care o realizează neabătut), înseamnă că din multele microtexte, din improvizările de odinioară și tartinele unse sumar cu o limbă de unt se plănuieste ceva gaudian, dominant rămânând mereu gândul arhitectonic.

Îmi mai place și tipul de metafore în care autorul își toarnă materialul. Tema oglinzirii sau a reflectării, prezentă în metafora știută care se referea însă la roman, ori conceptul de „fotogramă” care amintește de dinamica unităților de peliculă din arta filmului permit înțelegerea unui gust și a unor modalități lefteriene ce se abat de la calea prăfuită pe care tot trec maiestuoase destule care cu boi, fie ele și compatibile cu talente de esență nicolaegrigoresciană. Toate acestea, ca și opțiunile ideatice proprii, caracterul neconcesiv al unor judecăți de valoare, alte elemente de dinamică social-culturală îi asigură criticului postmodernismului românesc un statut și un relief greu de confundat cu ale altor colegi. Pot fi, nu o dată, în dezacord cu Lefter, dar îl citesc mereu cu interes pentru frazarea lui limpede, precisă, de multe ori de un necesar descriptivism, atentă să clasifice și să califice, ca într-un interminabil tabel mendelevian diversele formule ale scriitorilor români, neobosind să iubească această literatură care, și prin el, cunoaște în ultimele decenii o veritabilă înflorire.



Dora Dumitrescu

Disiparea umbrei

sare-n ochi

Scîrba noastră și mînia/ Ceașescu-România

Laszlo Alexandru

Recentul film al lui Andrei Ujică, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, ridică mai multe categorii de probleme. Ele merită trecute succint în revistă.

În grijulia societate postmodernă, obligată să recicleze totul, pornind de la gunoaiile menajere, ce sfîrșesc reambalate și recoafate, filmul despre dictatorul român vine să ilustreze cunoscuta zicală: "a face din căcat bici". Fiindcă tot un deșeu toxic îl constituie și deceniile de grobiană propagandă comunistă, în mijlocul căreia artistul s-a scufundat ca peștele în apă, spre a ne aduce sub nas "un joc secund, mai pur". Faliții economiei de piață scobesc azi la ghenă dintre blocuri. Tot astfel, statutul ambiguu pe care-l îmbracă producția cinematografică – la intersecția dintre artă, distracție și propagandă – permite revizitarea ideologiei sucombate, într-un excurs care-și păstrează tot echivocul. Nostalgie? Admirație? Ironie? Restituție? Cîte puțin din toate.

Ambiguitatea este, în orice caz, trăsătura capitală, plasată la temelie a întregului edificiu. Tot așa cum, de pildă, eu n-aș putea, în deplină bună-credință, să scriu/filmiez/pictez autobiografia lui Andrei Ujică – nici regizorul nu mă va convinge că, azvîrînd pe marele ecran trei ceasuri interminabile cu mutra celui mai detestabil român din secolul trecut, el unul a fost perfect obiectiv. Că a lăsat imaginile să vorbească de la sine. Că n-a intervenit în configurarea mesajului. Neutralitatea (mimată) este deja o formă de partizanat.

Recuperarea produselor expirate e consonantă cu perioada prin care trecem. Însă o altă caracteristică esențială a momentului nostru, în ce privește comerțul de informație, ar trebui să conștientizăm în polifonia și imparțialitatea perspectivei. Or, la acest capitol, filmul lui Andrei Ujică a rămas blocat în trecutul oribil pe care ni-l resuscitează. Regizorul se mulțumește să pescuiască prin portofoliul cinematografiei propagandei, restituindu-ne, după caz, monstruoșii ori mici picanterii ale protipendadei de odinioară. Totuși, România comunistă n-a echivalat doar cu faciesul dictatorului – tot mai descărnat și înverșunat, pe măsura trecerii vremii. La fel de semnificativă, dacă nu cumva mai importantă, ar fi fost prezentarea efectelor pe care deciziile ceașiste le-au produs asupra vieților noastre și ale părinților noștri. Precum și asupra puținelor personalități care au avut curajul de-a i se împotrivi.

Remarcile lui Andrei Pleșu, în această ordine a lucrurilor, sînt extraordinar de precise și întemeiate: "Nu pot privi documentele vieții lui ca pe un spectacol «interesant», nu mă impresionează drăgălășeniile lui domestice (nici cultura muzicală și tandrețurile familiale ale ofițerilor naziști), nu reușesc să analizez filmul lui Andrei Ujică drept exercițiu de «discurs nonfictional». Ideea că Nicolae Ceaușescu avea și un «ce» uman, că, împreună cu doamna, credea sincer, neduplicitar, în marxism-leninism și în viitorul de aur al comunismului, că, în definitiv, a fost un self-made man, înșelat de istorie, toate astea mă lasă rece. Ba nu! Mă contrariază! Eu țin minte, de pildă, niște catastrofale demolări, iar în film n-am văzut decât șantieri de construcție. Eu țin minte spectrele foametei, iar în film n-am văzut decât câteva alimentare trucate, pline de mezeluri. Eu țin minte prizonieri politici deghizați în infrac-

tori de drept comun sau în psihopați, țin minte vânățile Monicăi Lovinescu, revoltele din Valea Jiului și de la Brașov, pușcăriile lui Radu Filipescu, moartea lui Gheorghe Ursu, bătăile încasate de Paul Goma și multe altele, de același fel, dar în film n-am văzut decât mase largi de aplaudaci, euforice demonstrații populare, muncitori festivi și spectacole omagiale. Dictatura e, vreme de trei ore, mai curând ridicolă decât criminală. Știu că totul e spus cu un fin subton de ironie, că filmul se cheamă «autobiografie» și prezintă lucrurile din unghiul arhivei oficiale, că există o «banalitate a răului». Dar din filmul acesta, Ceaușescu, deținător al puterii absolute, iese binișor, iar populația care o suportă iese prost. El e «autentic», sincer, bine-intenționat, în vreme ce noi eram, toți, ipocriți și lingăi. Admit că pentru cei care au trăit epoca, «subînțeleșurile» regizorului sunt limpezi. Dar pentru newyorkezi, pentru generația tânără și pentru nostalgici, perspectiva asupra ceașismului e aceea a unui caraghioslăc duios" (vezi *Adevărul* din 2 nov. 2010).

Sub pretextul abordării monografice, chipurile din "interior", colajul interminabil de imagini proiectate pe marele ecran ne prezintă un nemernic în diversele sale momente de viclenie, cinism, ironie, tandrețe, jubilație sau decădere. Întrucît victimele sale lipsesc, însă, cu desăvîrșire, ni se confecționează impresia că asistăm la o reprezentație bufă, a unui teatru de marionete. Ceea ce nu este adevărat. Efectele – mentale, morale și civilizaționale – ale ceașismului ne luptăm chiar și-n ziua de azi să le depășim. De pe Marte sau din Lună, probabil că dictatorul dîmbovițean arată așa cum l-a văzut Andrei Ujică. Dar societatea românească i-a resimțit nocivitatea, pe propria sa piele, de-a lungul a cel puțin două generații (fără a mai lua în considerare și sechelele postume).

Dar nu numai efectele produse de nefasta dictatură ceașistă sînt trecute sub vălul Mayei. Cauzele, care-au împins la instaurarea ei și la diversele opțiuni falimentare, de-a lungul deceniilor,

sînt de-asemeni omise. Asta se vede încă din primele imagini ale filmului, care zăbovesc pe leșul lui Gheorghiu-Dej și alunecă peste chipul imberb al lui Ceaușescu, aferat în jurul catafalcului. Cum a ajuns el tocmai acolo? Ce căuta acel tinerel, de unul singur, printre staliniștii albiți la păr, de cîte nemernicii văzuseră și făcuseră? Să fie oare adevărată birfa că junele peltic și-a datorat fulminanta ascensiune raporturilor homoerotice cu scumpul defunct, pe vremea cînd își petreceau zilele după grații la Doftana?

Andrei Ujică n-a găsit, firește, răspunsuri la această ipoteză, prin arhivele propagandei pe celuloid. Așa că își structurează discursul inspirîndu-se, parcă, din versurile lui Nichita Stănescu: "El începe cu sine și sfîrșește / cu sine. / Nu-l vestește nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă". Discursul critic e supărător și frivol, atunci cînd ne propunem reșaparea unui mit, din cioburile, șabloanele și etichetele componente, spulberate cu ocazia revoluției.

În absența lumii reale, care nu și-a găsit locul prin *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, acuzațiile răspicate ale procurorului la proces, privind înfometarea, împingerea la disperare și decimarea prin subdezvoltare a populației României sună – Doamne ferește – ca o impietate. În fond, ei n-au fost decît niște bătrîni cumsecade, care ne voiau tot binele. Confrunțați cu reproșurile vehemente, Leana își înoadă broboada sub bărbie, iar Nicolae orăcăie răgușit: "Falș! Nu răspund decît în fața Marii Adunări Naționale!".

Păcat că, înaintea genericului final, nu s-a auzit răpăitul mitralierelor.

P.S. Dacă Andrei Ujică va avea cîndva intenția să-și rotunjească documentarea, îl voi conduce pe strada Moșilor din Cluj, la poalele dealului ce urcă spre Mănăstur. Acolo a fost împușcată mortal Luminița Mișan, în timp ce alerga să se adăpostească din fața gloanțelor, în seara zilei de 21 decembrie 1989. Era o tînără frumoasă, de 21 ani, cu părul lung, care a agonizat horcîind pe trotuarul din dreapta, în fața farmaciei. Singura ei vină a fost că a îndrăznit să strige "Jos comunismul!". Dar asta n-avea cum s-o afle regizorul, din arhiva de protocol a Partidului Comunist Român.



Dora Dumitrescu

Dimineață de primăvară

România interbelică, un câmp filosofic

Amalia Lumei

Ceea ce se observă în ansamblul de manifestări al fenomenului interbelic românesc este locul privilegiat pe care îl ocupă mișcarea de idei, diversificarea relativă a acesteia și începutul conturării prezenței filosofului și ideologului ca protagonist de prim-plan al dinamicii culturale românești. Desigur, au existat antecedente semnificative în acest sens, dar Titu Maiorescu a rămas mereu, în receptarea epocii lui și a posterității, un critic literar, iar C. Dobrogeanu-Gherea, ideolog al socialismului autohton, s-a bucurat de aceeași întâmpinare ca și Maiorescu, fiind prizat în primul rând ca un critic literar de o altă orientare, social-democrată. Epoca interbelică împinge în avanscenă pentru întâia oară figuri ale filosofilor, începând cu Nae Ionescu – socotit magistru înzestrat cu charismă și maestru apt de a face emulație și de a stârni efervescență în jurul lui –, și continuând cu Mircea Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu și Constantin Noica din mai tână generație. Chiar dacă recunoașterea și gloria ultimilor doi a sporit la decenii distanță după ce etapa dintre războaie luase sfârșit, nu se poate afirma același lucru despre cei dintâi. Primul a fost considerat un lider al generației sale, având vizibilitate atât ca scriitor și publicist cultural, cât și ca filosof – era asistentul universitar al lui Nae Ionescu și autor al unui doctorat despre doctrina Yoga – și om de știință (istoric al religiilor, editor al revistei *Zalmoxis*). Cel de al doilea, premiat ca eseist debutant pentru *Pe culmile disperării* (1934), și-a confirmat în anii următori, prin publicistica sa filosofică și volumele mai noi (*Cartea amăgiților* (1935), *Schimbarea la față a României* (1936), *Lacrimi și sfinți* (1937)), poziția de filosof de prim rang al noii generații.

Pe ce scenă a filosofiei se inserau însă noile personaje și cum arătau lucrurile în domeniul filosofiei românești în cele două decenii dintre războaie? În lucrarea *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești* sociologul Marius Lazăr dedică un întreg, consistent, capitol câmpului filosofic în etapa care interesează aici¹, abordându-l cu mijloace specifice. Conform observațiilor sale, filosofia a funcționat la noi, ca în restul Europei, atât ca un „fenomen de instituție”, fiind o activitate intelectuală organizată preponderent în universitate, cât și ca unul de „câmp cultural”, ca discurs de legitimare a unui specific propriu, prins la mijloc în raportul de forțe dintre câmpul științific și cel literar².

Ce înseamnă însă, astăzi, filosofia într-o epocă în ai cărei primi ani România se redimensiona, printr-un noroc istoric fără precedent, devenind propriul ei stăpân și dublându-și populația, dar și moștenind tradiții statale, culturale și mentalitare plurale și diverse? Cum trebuie văzută și înțeleasă existența filosofiei la Carpați și Dunăre în cele două decenii din care primii câțiva ani s-au consumat în buimăceala refacerii și a reformelor de după Primul Război Mondial, alți câțiva au însemnat prăbușirea sonoră din vremea marii crize economice (1929 - 1933), iar ultima perioadă, din 1938 până în 1944, regimurile de dictatură situate ideologic în extrema dreaptă s-au succedat fără întrerupere? O democrație care se întinde de la recuperarea febrilă de pe urma războiului către totalitarism și supravegherea atentă a libertății de exprimare în ce fel poate crea necesarul climat favorabil creativității de

tip filosofic³

Există, fără îndoială, mai multe răspunsuri la aceste întrebări, și ele țin nu numai de stabilitatea politico-economică și socială, ci și de resursele instituționale ale unei epoci. Apariția *Revistei de Filosofie*, prezența filosofilor în Academia Română, publicistica unora dintre ei în cotidienele de mare tiraj ca și în revistele de cultură, ba chiar conducerea anumitor publicații de către unii dintre gânditorii de vocație (Nae Ionescu la *Cuvântul*, de exemplu), înființarea unor fundații capabile de patronaj cultural (precum Fundațiile Regale inițiate de suveranul Carol al II-lea), existența unei Societăți a Scriitorilor Români, catedrele de filosofie din marile universități ale țării (București, Iași, Cluj, Cernăuți), toate au încurajat, stimulat și permis etalarea creativității de tip filosofic în epocă, atât în forma consacrată a monografiilor și studiilor, cât și în cea mai puțin prestigioasă, dar mai vie, a eseului, a polemicii, a notelor critice de lectură. Etapa include activitatea mai multor promoții de gânditori, unii dintre ei ajunși la maturitate (C. Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, Nae Ionescu), alții avansând înspre prim-plan (Lucian Blaga, D. D. Roșca, Nichifor Crainic), iar alții abia intrând – ce e drept, impetuos – pe scena filosofiei (Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Florian, Bucur Țincu). Totodată, momentul este bogat în reflexele unor curente de gândire europene care survin în gândirea autorilor români și în opera lor, nu o dată într-un topos comun mai multor influențe, reflexe ori convergențe. Trăirismul (versiune a *Lebensphilosophiei*), ortodoxismul (influențat de Rozanov, Vasili Soloviev și Nikolai Berdiaev), personalismul (cu sugestii dinspre Mounier), bergsonismul și psihanaliza sunt numai câteva dintre aceste puncte de întâlnire și emulație pentru gânditorii epocii și ele corespund delimitării unei „realități interbelice multiple”⁴ despre care se vor-

bește în legătură cu epoca. Totodată, fenomenul evidențiază ceea ce s-a numit „paradoxul simultaneității” în sensul că marile curente succesive ale culturii europene sunt proiectate în cultura română în planul simultaneității⁵.

Același exeget al culturii române interbelice remarcă faptul că „... În toate literaturile există puțini scriitori care să poată fi integrați într-un singur curent literar, dar ... literatura română are această trăsătură specifică, și anume că aproape nici un mare scriitor, cu excepția lui Eminescu, nu aparține unui singur curent literar și ..., din cauza acestei mixturi neobișnuite, curentele literare însele pot fi definite doar prin texte, nu și prin autorii lor”⁶. Subscriu acestui punct de vedere, verificat prin opera publicistică a lui C. Rădulescu-Motru – faimos prin aceea că - s-a spus, persiflându-l -, ar fi mereu omul ultimei cărți citite, Mircea Eliade, Emil Cioran ș. a.

Note:

¹ Marius Lazăr, „Între academic și literar. Câmpul filosofic în perioada interbelică”, în *Paradoxuri ale modernizării...*, ed. cit., p. 194-247.

² Ibidem, p. 194, 198.

³ Epoca interbelică beneficiază de câteva analize consistente. Astfel, Cristian Preda, *România postcomunistă și România interbelică*, București, Universitatea din București, Institutul de Cercetări Politice & Ed. Meridiane, 2002, p. 61-154; Irina Livezeanu, *Cultură și naționalism în România Mare. 1918 - 1930*, București, Ed. Humanitas, 1998; Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, București, Ed. Univers, 1998; Zigu Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1995; Keith Hitchins, *Mit și realitate în istoriografia românească*, București, Ed. Enciclopedică, 1997. În același timp, nu toate acestea oferă și o schemă interpretativă originală și comprehensivă a epocii analizate.

⁴ Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, București, Ed. Univers, 1998, p. 14.

⁵ Ibidem, p. 34.

⁶ Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, București, Ed. Univers, 1998, p. 34.



Dora Dumitrescu

Fulgurație albastră

poezia

Ștefan Bolea

without a prelude, death

mă urmăresc
- atât de atent încât le pot auzi privirile
ochii foșnesc, precum acele care mușcă din vene
m-au străpuns din mii de părți gura limba și canii
ochilor lor
dar nu mă uit - și chiar dacă am cunună de răni
mor ca-n david lynch
șarpele se zvârcolește și după ce-i rezezi capul
penisul scuipe petrol și după ce-l zdrobești cu cio-
canul
mor pentru ceilalți dar îmi continui traiectoria
mor surzând
dar grimasa mea are ascuțimea unei lame
ce iese din poem și-ți taie beregata

poem care se scrie singur

oamenii din stație așteptau autobusul ca pe un
dric
sunt plin de înțelegere azi, și eu la trecerea de pie-
toni mă simt ca dostoevski în fața plutonului
alteori, dimpotrivă, mă imaginez în postura călău-
lui, care trebuie să decapiteze 20 de concitadini
știu, sunt ca un cui în crucifixul societății
și cuiul stă să cadă
dar trebuie să merg să cumpăr detergent, axion și
mai ales tăitei
apoi o să mă postez la simmering-ul meu de la
intersecție
încadrat de trandafiri agresivi și priviri belicoase
scriind acest poem direct pe declarația de venit

noțițele balaurului

surghiunit la frontieră, așteptându-l pe sfânt să-mi
taie capul
eliberarea întârzie, așa că trebuie să încing rugul cu
testele dușmanilor
ochii pleznesc și țiuie, limbile pâraie clipocind,
urechile se umflă, tresaltă,
și țipătul colectiv al cârnii se prelungește dincolo
de orizont
asemenea unui tartor, stivuiesc suflete și le pansez
cu benzină

să sfârșie mai dulce, să-ncingă jarul mai setos
și până când șacalul, purtat de vânt și soare,
îmi sare la gât și-nfinge sulița de mucava,
să-mi limpezesc privirea cu un incendiu cosmic,
ce mistuie și roade ca viermele crescut în hoit

*icoană**„Cold turkey's getting stale
Tonight I'm eating crow” (Green Day)*

sunt o bombă și eman lumină
stau cu fața lipită de geam, dezintegrându-mă pro-
gresiv
și trecătorii se închină din priviri,
fetișcanele chiar au orgasme cataclismice

da, sunt o icoană azi
îngerii, gătiți în negru și galben îmi deschid calea
cu săbiile
risipind mulțimea flămândă
sunt la fel de iubit ca ciuma
provocând un entuziasm sălbatic, o fascinație
nețărmită

asemenea unei rachete lansată din viscerele fricii
mă pregătesc să demarez, să accelerez, să iau cu
asalt lumi
dar presimt că elanul meu nu înseamnă nimic
într-o lume-furnicar construită după chipul și ase-
mănarea omizii
îngerii vor fi cotonogiți, le vor strânge aripile la
spate, retezându-le cu lopata
lectica îmi va fi răsturnată
probabil îmi voi aștepta execuția într-un lagăr, ase-
menea unui contrabandist de rând

dar până atunci botez cu aruncătorul de flăcări,
împart miluirea cu lovituri de ciocan, administrate gra-
țios în creștetul capului, tatuez cruci lorraine cu bistu-
riul direct pe cord
pe scurt, îmi fac meseria
lumea mă primește ca pe virusul A/H1N1
scot turme de porci din oameni, inserând în
schimb armate de diavoli
vi se vor deschide ochii și veți vedea că sunteți
deja fantome
în imaginația mea, sunt singurul om viu

sunt grădinar-șef într-o lume devastată de război
nuclear
într-un oraș supus la bombardamente prelungite
veți cunoaște adevărul și el va suna ca trosnetul
unui coșciug

*auf den gipfeln**pentru Morgothya*

un câine se plimba disperat în intersecție
traversa pe lângă trecerea de pietoni, evita mașinile
în ultima clipă
avea coada lăsată, privirea confuză, blana îi atârna
mizerabil
ar fi avut nevoie de o baie, un tuns și de niște
tranchilizante ușoare
era ca șarpele care-și pierduse șerpoaica
sau ca melcul căruia un netot i-a strivit cochilia

niște gotherițe îl ademeniră cu vorbe dulci, dorind
să amâne dezastrul
atunci mi-a venit o idee, deoarece eram îngrijorat
și fumam țigară de la țigară
am intrat la benzinărie și am luat un sandwich
cald

să încerc să-l momesc și să-l salvez
m-a remarcat atunci când am despachetat mânca-
rea și m-am aplecat spre bordură
ceva asemenea unei lumini s-a abătut pe chipul lui
derutat

s-a îndreptat spre mine, avea coada ușor erectilă și
superbia ființei care n-a pierdut încă bățalia
în aceeași clipă o furgonetă și un X6 se ciocniră,
prinzându-l la mijloc
n-am văzut o jerbă de sânge sau stropșirea organe-
lor scuipe ca spuma
am reconstituit scena după privirile șoferilor, puțin
șocați și intoxicați de o depresie circumstanțială
când n-a mai mers în cerc și a înaintat concret
spre mine,
câinele își schimbă strategema, devenind vulnera-
bil

am mușcat mașinal din sandwich și m-am îndrep-
tat spre stația de taxiuri
m-am așezat pe scaunul din spate și când șoferul
m-a întrebat direcția, am început să vomez



emoticon

Scurtul drum al primăverii
cătore toamnă

Șerban Foarță

Încep printr-un (aproape) loc comun: adolescența
e un scurt răstimp la ieșirea dintr-un semisomn:
somnia stadiului de crisalidă, alias de pupă, - răs-
timp de-a lungul (sau, mai curând, de-a... scurtul!)
căruia suntem pe cale să ajungem fluturi (ori,
numai, fluturași sau flusturatici).

Ea ține de un anotimp auroral, o primăvară
reavănă și verde, când totu-i promisiune, premisă și
speranță.

Ca orice primăvară, ca, vorba lui Blaga, luna lui
florar, cea care „se dedă risipei”, adolescența,
îndeobște, stă, sub semnul unei prodigalități fără
măsură (ce-i cam indispuie - altfel cum? - pe mai
vârșnicii meschini și cumpătați).

E anotimpul legămintelor naive, al purității și
intransigenței: al jurământului lui Labiș, bunăoară,
„noi nu, niciodată noi nu!”, - indiferent de cauza
perversă, pseudonobilă și-n aparentă, generoasă,

care-l determină și motivează.

De unde, și pericolul căderii adolescentului, rebel
fără doctrină, pe mâna traficantilor abjecți de false
idealuri roșii, negre, brune și/sau de altă maslă, -
apologeti, cu toții, ai unui juvenism feroce și exclusi-
vist, de la „cruciada” lui Savonarola, dacă vreți, la
„revoluția culturală” a lui Mao.

Făcând, însă abstracție, de o asemenea îndocri-
nare criminală, - nu i se poate, în principiu, tăgădui
adolescentului *curat* (i. e. la adăpost de Hitlerjugend,
de Komsomol sau „cărțica roșie”) o vocație natura-
lă a revoltei, un impuls gidian al rebeliunii, refuzul,
cu motiv sau fără de, al familiialei infamii: „Familles,
je vous haine!”, adică.

Truisme, bineînțeles; ca și, de altfel, constatarea
că „legea conservării adolescenței” (cu voia prietenu-
lui meu Virgil Mihaiu) e una, din păcate, cu fiecare
ins, caducă.

Pentru că primii pași, mai totdeauna, ai tânărului
devenit matur, sunt ai „trădării idealurilor” pure, ai
compromisului și ai tranzacțiilor impure, ai îmbătrâ-
nirii premature.

„Trădarea idealurilor” proprii, după aceea a ado-
lescenței („ca un stindard desfășurat în vânt”, ca să-l
citez pe Vladimir Streinu), aduce a fatalitate, a invo-
luție biologico-morală, inevitabilă (mai mult sau mai
puțin).

Pentru că tentațiile sunt multe, iar viața, din
păcate, tot mai scurtă...

Recădem în stadiul inițial, de larve lacome și
crude (ca într-o gravură a lui Blake, cu un puer
înfășat ca o omidă!), fără ca, totuși, să mai fie vorba
de grația și naivitatea vârstei „crude”.

Încât, cu timpul, vorba lui Arghezi, „... îți devine
sacru și nasturele de la tunica vardistului” din colț!

După cum vedeți cu ochiul liber, cam fac și eu ce
pot: *eseu* adică, fără a da lecții de morală, - într-un
olat și un veleat în care mai toți o au uitat pre dânsa
ori o ingnoră dintru început, nemaivând habar de
sensul ei, - ca și de, eventual, onoare, ca nobilă
somație interioară și, la limită, ca ultimatum: „Tout
est perdu, fors l'honneur”!

A spus-o un monarh, cândva, - din care cauză
sunt regalist.

profil de scriitor

„Există ceva în actul scrisului care se sustrage judecății raționale” (I)

de vorbă cu scriitorul Radu Pavel Gheo



Ioan-Pavel Azap: – *Dragă Radu Pavel Gheo, ai debutat cu proză SF, Valea Cerului Senin (1997), după care a urmat un volum teoretic, Despre science fiction (2001), câteva volume de publicistică, un roman SF și abia la peste un deceniu de la debutul editorial un prim volum de povestiri „realiste”, în sensul de non-SF, Numele mierlei (2008). A fost/este SF-ul un moment (demers scriitoricesc) premergător/simultan (necesar?) scrierii prozei așa zis realiste?*

Radu Pavel Gheo: – Aș zice că lucrurile au venit cumva de la sine. Dar, ca să dau un răspuns pe măsura întrebării, într-un fel, parcursul acesta reflectă concomitent traseul meu biografic și evoluția istorică a României. Ca să vezi cum se pot lega lucrurile.

În anii '80 (cred că între 1984 și 1986) am mers la două cenacluri de SF din Timișoara, sistematic la *Helion* și mai rar la *H.G. Wells*. Asta se întâmpla pe de o parte fiindcă îmi plăcea proza SF și pe de altă parte fiindcă acolo am descoperit un spațiu al libertății cum nu mai întâlnisem altundeva în România socialistă. Poate că mai erau, dar nu știam eu. La cenaclul *Helion*, de exemplu, se citea proză SF vreo oră și se discuta - despre literatura de gen, dar și despre multe alte lucruri - încă vreo câteva ore. Scriitorii consacrați ai cenaclului vorbeau despre ceea ce îi interesa și erau lucruri care l-ar fi interesat pe orice adolescent din acea vreme: descoperiri științifice, arme, expediții spațiale, OZN-uri. Dar, cum îmi dau seama acum, în esență toate temele te expediau în afara României și a societății socialiste: realizările americanilor, modele de avioane de luptă, artefacte și gadgeturi, războaie posibile și războaie contemporane. Se vorbea și despre literatură SF, despre scriitorii americani (la cărțile cărora unii dintre cei din cenaclu aveau, într-un fel sau altul, acces), despre lumi ficționale, utopii, sisteme sociale... sigur, totul la un nivel *soft*, dar suficient de atrăgător ca să dea senzația de evadare din lumea în care trăiam. Mi se pare că tot acolo am auzit pentru prima dată și de 1984 al lui Orwell. Apoi înainte de 1989 literatura SF era singurul gen (deși eu prefer să-l numesc „mod”) literar în care puteai descrie o

lume așa cum voiai, fără să riști să nimerеști în foarfecele cenzurii. La o adică, puteai descrie și o dictatură, o lume urâtă, a foametei și sărăciei, cu condiția să o plasezi în lumea capitalistă și/sau într-o lume alternativă, să le dai personajelor nume englezești și să numești textul antiutopie. Era și o formă de defulare. Însă mai era ceva: în science fiction-ul românesc din anii '80 se punea mare preț pe poveste și pe imaginație, pe narațiune și pe suspans. Se potrivea mai bine cu crezul meu.

De fapt nu conta ce se potrivea și nu se potrivea. Pe vremea aceea eu oricum nu scriam decât foarte prost, copilărește. Nu literatura ce se scria și se citea acolo era importantă. Cenaclul SF a avut pentru mine mai mult o funcție socială. Și nu cred că doar pentru mine.

Am început să scriu bine (binișor) prin 1993 și am început tot cu texte SF și fantastice tocmai pentru că astfel simțeam că îmi continui traseul început atunci, înainte de 1989. Îmi urmam evoluția - și la fel făcea și lumea în care trăiam. Pe vremea aceea, de exemplu, literatura SF se vindea în mii, în zeci de mii de exemplare. Colecția „Nautilus” a Editurii Nemira a făcut istorie în domeniu. Așa era lumea, așa eram și eu. Și, cumva, îmi datoram asta mie însumi, celui care fusem. *Valea Cerului Senin* e cartea pe care aș fi vrut s-o scriu înainte de 1989 și am făcut-o după aceea. E ceva ce mă caracterizează și în viața cotidiană: chiar dacă nu apuc întotdeauna să fac tot ceea ce îmi propun exact atunci când vreau, pînă la urmă tot mă străduiesc s-o fac.

Volumul de studii teoretice despre SF e rezultatul aceleiași perioade și al studiilor de profil. Între timp absolvisem Facultatea de Litere și mi s-a părut normal să studiez domeniul de care eram interesat, mai ales că mi s-a părut că spațiul ficțional caracteristic science fiction-ului n-a fost niciodată studiat foarte serios cu instrumentele teoriei literare.

Publicistica... păi, există scriitor care să nu fi scris publicistică în ultimii douăzeci de ani? Așa ceva ține de implicarea intelectualului în viața cetății. Sună pompos, dar e adevărat. Eu așa simțeam și așa simt și acum. Am început să scriu texte de opinie într-o epocă în care mulți dintre noi aveam impresia că putem schimba ceva

implicându-ne, agitându-ne, luptînd pentru ceva sau împotriva a ceva. Pentru mine la începutul anilor '90 implicarea a însemnat mitinguri, greve și marșuri, iar ulterior am ajuns la concluzia că unealta pe care o mînuiesc cel mai bine e cuvîntul. În fine, ulterior, după ce mi s-a părut că am încheiat socotelile cu mine însumi și cu anumite perioade din viața mea, m-am liniștit și am început să scriu ceea ce voiam și puteam să scriu.

Desigur, asta e o analiză simplificatoare. Proză cu tentă fantastică sau SF am mai scris ocazional și, cine știe, s-ar putea să mai scriu. O perioadă bună de timp am făcut și critică literară - cel mai constant între 2000-2001, la revista *Timpul* din Iași. Cred că am scris primele (sau printre primele) cronici la volumele de debut ale colegilor mei de la revistă și din grupul de prozatori ieșeni care s-a impus ulterior grație colecției „Ego.Proză” de la Polirom. Dar asta era cumva normal: făcea parte dintr-o acțiune de grup. Apoi *Adio, adio, patria mea cu â din i, cu î din a* este rezultatul unui an de experiență americană și a pornit de la propunerea unui poet și jurnalist ieșean, Michael Astner, de a trimite săptămînal din Statele Unite cite un text despre lumea de acolo. Așa s-a făcut că, pe măsură ce scriam, evoluam în lumea americană și textele au ajuns să se lege inevitabil, căci descriau pas cu pas descoperirea unei Lumi Noi și a traiului în ea. La fel, proză „realistă” (nu mor după termenul ăsta, dar altul n-am acum la îndemînă) am scris și odinioară, doar că n-am publicat decât ocazional, în reviste sau antologii. Iar volumele sînt singurele care se văd bine, ele apar în bibliografii și în dicționare. De exemplu, în *Numele mierlei* sînt câteva texte scrise înainte de anul 2000. Puține, dar sînt. Cumva în contrapartidă, în *Noapte bună, copii!* am introdus un textuleț pseudo-SF scris de mine pe cînd aveam vreo zece-unsprezece ani, text pe care l-am atribuit puștiiului cu veleități de scriitor din roman.

Pe ansamblu însă cred că asta ar fi evoluția normală și coerentă a scrisului meu: în pas cu lumea în care am trăit. Cam tot așa s-a întîmplat și cu cinematografia românească: abia de vreo cîțiva ani apar filme „normale”, pentru că abia acum o generație de regizori (care e și generația mea biologică) a dobîndit detașarea necesară și abilitatea de a o folosi în creația cinematografică.

– *Ești un publicist redutabil - niciodată însă rău (în sensul... rău al termenului!), ci, pe cît permite subiectul, argumentat și dispus la dialog -, cele trei volume în care ți-ai strîns articolele o dovedesc cu prisosință. Este publicistica un exercițiu prozastic? Vocație? O modalitate, o cale de promovare a numelui scriitorului Radu Pavel Gheo?*

– Cum am zis și mai sus, pentru mine publicistica e o formă de manifestare a scriitorului în cetate. E forma mea de implicare socială, iar dacă aș ști că textele mele nu influențează pe nimeni, nu pun pe gînduri și nu interesează, nu le-aș mai scrie. E drept că niciun text, oricît de bine argumentat ar fi el, nu schimbă radical concepții sau convingeri: cei care au alte păreri vor rămîne la ele, iar cei ce sînt de acord cu autorul își întăresc convingerile (deși chiar și asta înseamnă ceva, măcar ca formă de solidarizare). Mai există însă și cititori obiectivi, și potențiali parteneri de dialog, iar textele pe care le scriu





sînt și așa ceva: o propunere de dialog, ba chiar de polemică, atîta timp cît ea rămîne una decen-tă.

Un text de opinie le propune celor ce îl citesc o imagine asupra unei frînturi din realita-tea contemporană. E o ipoteză de lucru. Ea poate fi acceptată sau respinsă. Important e să nu fie ignorată. Și aici începe să conteze felul în care spui lucrurile, adică talentul sau îndemîna-rea autorului. Fiindcă eu cred că textul publicis-tic, spre deosebire de cel pur literar, trebuie să aibă o finalitate oarecare, oricît de mărun-tă. Trebuie să însemne ceva, să spună ceva, să pro-pună ceva. Dacă se poate, să schimbe ceva. Uite, un exemplu care îmi place este cel al textelor apărute într-un faimos număr din *Dilema* din 1998, număr dedicat lui Mihai Eminescu. Îmi face plăcere gîndul că am fost inclus în acel număr și că toate acele texte, strînse laolaltă, au constituit un corpus de idei care a modificat - în bine, zic eu - felul în care este discutat și judecat azi marele poet. Nu știu cît de radicale au fost schimbările, dar ele au existat și un demers precum cel din *Dilema* de atunci era necesar.

Sînt și cazuri cînd nu îmi place foarte tare efectul textelor mele. De exemplu, am primit odată un e-mail al cuiva care îmi spunea că toc-mai se pregătea să emigreze în Statele Unite, dar apoi, citind volumul meu, *Adio, adio, patria mea...*, s-a hotărît să renunțe. Sper că nu e ade-vărat, că a fost doar o formă de elogiul extrem la adresa cărții. Experiența personală a unui cuplu de filologi (soția mea, Alina, și cu mine) nu poate fi generalizată. Noi am fost emigranți slabi. Există mulți emigranți buni și am cunoscut destui acolo, în America. Nu mi-am dorit ca volumul acela să aibă parte de o lectură unilate-rală, dar mă tem că adesea oamenii l-au citit tot în funcție de convingerile lor anterioare. Vedem ceea ce vrem să vedem și nu vedem ce nu ne interesează sau nu ne place.

- *Întrebările precedente s-au dorit a fi o intro-ducere la obiectul propriu-zis al interviului de față: cea mai recentă carte a ta, romanul Noapte bună, copii!, apărut anul acesta la Editura Polirom. Este, cred eu, unul dintre cele mai bune romane românești de după 1989. S-a spus deja că ar fi romanul unei generații, o frescă (saga?) a ultimului deceniu de comunism din România, precum și a primilor luștri postdecembriști. Intenția, ambiția ta a fost un „roman-docu-ment”?* Ai profitat de experiența de viață, din copilărie și adolescență, pentru a scrie o carte de succes, de impact la public?

- Mi-o doream astfel (așa cum mi-o doresc la fiecare carte), dar nu mă așteptam. Deci nu m-am gîndit la asta cînd am scris-o. Și n-am vrut să fie nici romanul unei generații, nici o frescă a unei epoci. Nu am scris-o gîndindu-mă la aseme-nea lucruri. S-a întîmplat să iasă - sau să pară - astfel. Dacă e într-adevăr așa, atunci e și așa, dar abia în al doilea rînd.

Tema centrală nu e nici perioada comunistă, nici epoca de tranziție, nici generația ce a crescut atunci și s-a maturizat după revoluție. Eu am scris o carte despre prietenie, despre cea mai puternică legătură de prietenie dintotdeauna, cea din copilărie, singura care pare veșnică. Problema e că nu este veșnică - nici ea, prietenia, nici copi-lăria... iar felul în care evoluează o asemenea legătură mi s-a părut deja un subiect mai impor-tant decît comunismul și generația.

Doar că pe parcurs romanul a crescut, s-a ramificat. Oricum, cine îl citește își dă seama că

acolo sînt de fapt cel puțin trei-patru romane. Aș fi putut scrie liniștit cite un roman separat, care ar fi avut într-adevăr o temă clară, pentru fiecare din personajele centrale: Paul și romanul scriito-rului, destinul scriitorului în lumea contempora-nă ș.a.m.d., Marius și destinul emigrantului în paradisul occidental, Leo (și Cristina) și iubirea tragică ori cam așa ceva, plus paginile despre lumea satului, plus copilăria... Eu am preferat să scriu o carte care să lege totul, o carte despre oameni, o carte care să pară o lume în sine și să nu poată fi legată de nicio temă sau teză anume. *Noapte bună, copii!* e romanul pe care mi-am dorit să-l scriu și e roman așa cum înțeleg eu specia aceasta literară. O narațiune lineară, cu un personaj central, care se întinde pe 200-250 de pagini, e doar o nuvelă extinsă. Ca să-l citez acum pe Ovidiu Drimba, „o nuvelă este un caz complicat, dar un roman este o complicată construcție de cazuri”. E o definiție pe care o accept și în care îmi recunosc cartea.

Sigur, cînd am scris-o, m-am folosit de expe-riența mea - dar nu de cea biografică. M-am folo-sit de informațiile biografice, dar atîta tot. Niciun personaj nu este masca ficțională a unui personaj real - cu excepția celor care există într-adevăr și care, oricum, apar cu numele lor real. De exemplu, Emil Matasareanu, jefuitorul de bănci din Los Angeles, a existat cu adevărat, așa cum a existat și o actriță de film porno pe nume Christy Keith. Sau așa cum există și scrii-torii Emil Brumaru sau Liviu Antonesei, chiar dacă ei sînt pomeniți doar accidental în carte. Însă totul e țesut acolo, în povestea aceea cu multe fire care se leagă și care se despart. Cînd mă uit în urmă, îmi dau seama că romanul ăsta a crescut cumva în mine de-a lungul timpului. Îmi amintesc că prin 2002 sau 2003 aveam un plan vag de roman care ar fi trebuit să aibă ca personaj central un scriitor tînăr, cu aspirații înalte, dar care nu reușește să își facă loc în lumea literară pînă cînd, ca prin miracol, i se oferă o bursă a unei fundații. Atunci am lucrat entuziasat cîteva zile la un plan, pe care apoi l-am lăsat baltă. Peste cîteva ani proiectul acela a deve-nit o bucată din povestea lui Paul Găitan în *Noapte bună, copii!*. Altădată am schițat pe un sfert de foaie de hîrtie un portret de secretară, o doamnă coaptă, chiar ușor trecută, dar încă ape-tisantă și cu forme pline. Portretul acela l-am folosit cînd am scris cartea ca s-o descriu pe doamna Mariana, secretara revistei *Gazeta cultu-rală*. Și tot așa. M-am apucat să scriu cartea abia după ce am avut în minte planul ei general, pus frumos pe hîrtie, parte cu parte, cadru cu cadru. Cred că m-am gîndit la ea și am elaborat pove-atea cam tot atît de mult timp cît mi-a luat s-o scriu după aceea, fiindcă nu puteam să încep pînă nu aveam în minte toată desfășurarea roma-nului, de la prolog la epilog. Și totuși pe parcur-sul cărții au apărut scene noi, personaje noi.

În cei patru ani, cît am scris-o, am ajuns să cred că există ceva în actul scrisului care se sus-trage judecății raționale. Ceva aproape mistic, aș zice. Îmi amintesc că una din scenele care au fost remarcate și laudate de cîteva critici, cea cu un joc de cărți straniu, mi-a răsărit în minte exact cînd scriam scena anterioară, adică pe par-cursul acțiunii. Cu zece minute înainte nu știam că o să o scriu, iar după aceea am descoperit-o cumva în minte și am început s-o desfășor cu un entuziasm copleșitor. Stăteam în bucătărie, sin-gur, în liniștea nopții, și scriam și răsuflam preci-pitat, abia așteptînd să termin, să văd ce iese. Dimineața, cînd m-am trezit, rămăsesem doar cu senzația că scrisesem ceva pasionant, dar nu îmi mai aminteam exact ce. Exact așa! Am recitat



scena și am redescoperit-o, de parcă n-aș fi scris-o eu cu cîteva ore înainte.

Ce să mai zic de povestea copertei? Cel care a descoperit fotografia cu cei patru copii, Laurențiu Midvichi, „copertașul” de la redacția Poliromului din București, nu citise cartea înaint-e de a apărea - sigur că nu, n-avea cum. Avea doar o descriere aproximativă a ei și făcuse inițial cîteva coperte - frumoase, nimic de zis, dar nu erau tocmai ce voiam și nici el nu era mulțumit. Și la un moment dat ne trimite poza aceea, cu cei patru copii, care sînt exact persona-jele. Chiar așa: alura, atitudinea, felul în care sînt așezați, ba chiar și fizionomia, toate se suprapun pe cele patru personaje copii din carte. Interesant e că a știut-o și el. A știut că *asta* era coperta. „Ăla din margine, din dreapta, e Paul, așa-i?” a întrebat cînd mi-a trimis coperta. Da, nu putea fi decît el. Poate de-aia nici nu i se vede chipul.

Cam așa stau lucrurile: e o carte complexă, fiindcă așa am vrut să fie și, cumva, mi-am pus la încercare abilitățile încă de cînd am schițat planul ei, cu toate planurile temporale, cu jocul de scene și de personaje, cu coincidențele și cu toate evenimentele care trebuiau să pornească dintr-un punct și, după ce se ramifică în timp și spațiu, să se încheie iarăși într-un punct, să se îmbine perfect și să facă pur și simplu *clanc*. Am vrut să fie o poveste coerentă și dacă ea descrie epoca în care am trăit, e pentru că pe asta o știu cel mai bine și mă mișcă, mă impulsionează cel mai tare.

- *Noapte bună, copii! este o carte „încheiată la toți nasturii”: are - simplificând, evident - înce-put, cuprins, încheiere. Nu este riscant, în condi-țiile în care congenerii (și nu numai ei) se stră-duiesc, mai mult sau mai puțin, să adopte for-mule ceva mai sofisticate, mai sincrone - deși, paradoxal, uneori defazate! - cu ce se scrie prin lume?*

- Literatura e prin definiție riscantă. Totuși nu cred că pentru un roman e un dezavantaj să aibă început, cuprins și încheiere. De fapt înche-ieri, fiindcă în *Noapte bună, copii!* sînt vreo patru încheieri. Patru sau cinci. Dar nu-i simplu deloc să fii simplu și clar. Scriitorii - și cineasții - știu cît e de greu să scrii un dialog care să pară natural, veridic, să pară rostit de oameni în

carne și oase. Fiindcă pînă la urmă scriitorul inventează o realitate, face ceva artificial, care trebuie să pară natural. Naturalitatea și simplitatea sînt cel mai greu de realizat în scris.

Mai e apoi ceva ce ține de concepția mea asupra prozei: scriitorul spune o poveste. O poate face în nenumărate feluri, dar povestea trebuie să fie acolo, să se vadă, să prindă cititorul. Asta nu înseamnă că resping experimentele ficționale sau că îmi place să scriu linear și monoton. Doar că forma trebuie să fie subordonată conținutului - adică poveștii. Pentru mine tehnicile narative sau compoziționale sînt un set de instrumente - multe, multe instrumente care stau la dispoziția scriitorului. Iar scriitorul le alege pe cele care i se par mai potrivite la un anumit moment.

Altfel spus, în cartea asta există cusături de tot felul. Doar că n-am vrut ca ele să fie vizibile - sau în niciun caz la o primă lectură. La prima lectură povestea trebuie să primeze, să prindă, să acopere tot restul, să fie - să pară - un tot încheiat, care pleacă de undeva și duce undeva. La o a doua lectură (sau, pentru un ochi avizat, chiar la prima) se văd unele lucruri. Daniel Cristea-Enache a analizat foarte clar un tip de decupaj cinematografic pe care nu doar l-am folosit ca tehnică narativă, dar l-am și anunțat printr-un personaj penibil, un cameraman de la o televiziune locală din Iași, și apoi printr-o scenă descriptivă, în care un personaj vizionează un film porno pe video. Bianca Burța-Cernat a remarcat decupajele, felul în care se asamblează narațiunile și problematica graniței.

Nu știu în ce măsură am reușit, dar am încercat ca la fiecare fragment, la fiecare etapă a poveștii să impun un anumit ritm, folosind tot felul de tehnici narative și compoziționale. Am vrut să încep într-un stil tradițional, de roman de secol XIX, fiindcă mi se părea adecvat acelei prime scene din prolog. La un moment dat există în carte o scenă lungă, de vreo câteva zeci de pagini, care se repetă aproape identic - zic „aproape”, fiindcă, deși ea e povestită la persoana a treia, de un narator aparent omniscient, există acolo diferențe care țin de perspectiva personajului care o conduce: prima dată Paul, a doua oară Marius. Diferențele respective trebuiau să se potrivească și cu personajul, și cu destinul lui. Și mai sînt multe lucruri pe care le-am ascuns cumva în carte, ca să-i las cititorului plăcerea să le descopere.

Nu vreau să fac acum analiza propriei cărți. Oricum, nu cred că la ora actuală în România scriitorii sînt amenințați de manierism sau de imitația servilă a literaturii la modă din Occident. Dimpotrivă, se scrie foarte divers și nu sînt puțini cei care și-au dezvoltat un stil propriu, suficient de bine individualizat încît să poată fi recunoscuți. Bun, e greu să rămii neinfluențat de creația provenită din marile literaturi sau de experimentele literare, dar important e cum le fructifici.

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

Banda (de adolescenți a) lui Möbius

Ștefan Manasia

Mai severi sau cu ochii extaziați pisicește, criticii (Adriana Babeți, Daniel Cristea-Enache, Adriana Stan, Mihaela Ursa, C. Rogozanu și alții) au considerat romanul lui Radu Pavel Gheo din 2010, *Noapte bună, copii!*, drept piscul creației autorului - compuse pînă acum, în special, din exercițiile SF din *Fairia - o lume îndepărtată* și din tabletele tipărite, cu regularitate, în *Suplimentul de cultură*. Nu puține voci înregistrează, de asemenea, romanul lui Gheo printre marile reușite literare ale anului editorial.

Părînd să se încadreze perfect într-o „cultură de romancieri căramidari” (Horia Ursu dixit), Gheo produce un roman de „aproape cinci sute de pagini bine bătute, cu rîndurile îndesate și presînd la limită oglinda tehnă”, care - așa cum observăm - continuă Daniel Cristea-Enache - se citește cu plăcerea și atenția cu care a fost scris. *Is it so?* Prolog, 2000 sau capitoul introductiv este de-un realism *semimagic*, adică previzibil: bătrîneii, (posibilii) Sf. Petru și Dumnezeu, care bat la poarta părintelui candidat la primărie, Ilie Sevaliuc, dintr-un sat ieșean, sînt o apariție insuficient camuflată, deconspirată - în parte - de abundența detaliilor ce roiesc asemenea Perseidelor. (Oarecum independente, cu funcția de ambalaj al obiectului-roman, par aceste Prolog, 2000 și Epilog, 2008, abia epilogul dobîndind nota aia de realism magic și blînd și eliberator pe care autorul va fi mizat.) Mai deranjează preferința pentru propozițiile incidente dindărătul replicilor, preferința ce se atenuază - e drept - pe parcurs, lăsînd frîu liber fanteziei epico-sintactice într-un discurs narativ de zile mari. Căci vehicolul romanesc brevetat de Radu Pavel Gheo este gîndit ca un motor cu ardere în trepte.

Dacă introducerea e realist-comodă, amenințîndu-ne cu încă un roman cu *îngeri și moldoveni*, restul celor șase secvențe masive ale cărții (cinci capitole plus epilogul) reușesc să uimească prin fluiditate; prin dexteritatea-n mînuirea simultan-a registrelor jurnalistic, științific, literar; prin cuplarea unor elemente ori episoade science fiction în magma textului, fără nicio stridență; prin *aducerea la zi* a unui fabulos și tragic dicționar american (A-Z) - scris (și citit) cu suflul la gură, gîndit ca „scenariu” al unui veritabil road movie; prin extraordinarele povești inventate pornind de la faptul divers - aducerea-n ficțiune a lui Emil Decebal Matasareanu și Larry Eugene Phillips jr., celebri bandiți măcelăriți de trupele SWAT în L.A., 1997, i-ar stîrni, sînt convins, admirația lui Radu Cosașu. Romanul se complică și se simplifică succesiv: niciun fir nu rămîne neprins în „desen”, apărînd sau dispărînd după cum logica romanului o cere. Povestea bandei de prieteni (copii-adolescenți-adulți) sare ca o minge de ping-pong dinspre anii traumatizanți ai comunismului (1978, 1983, 1986 sînt anii copilăriei și adolescenței bîntuite de tabuurile și pauperitatea vieții-n R.S.R.) către anii tranziției postcomuniste din România și ai capitalismului prosper și cinic, de tip californian (1990-2008). Alternanța registrelor stilistice - uneori *alterarea* lor voită - te lasă nu o dată hipnotizat, zăpăcit, cu ochii acoperiți de lentila lacrimii sau, dimpotrivă, -ți provoacă hohote de rîs (povestea, de-un farmec rablesian, a rahatului masculin-iașiot, defecat în

liftul unui bloc cu 10 etaje, al cărui locatar e junele Paul Găitan, viitor auctore-al romanului *Fata și dictatorul*, tradus - ce-i drept, fără succes - la o oarecare editură americană ș.a.m.d., ș.a.m.d.)

Gheo secretă, ca un paing textual, paracine-matografic, povești și destine care se intersectează și se reunesc într-o țesătură uluitoare. Știe, sub masca naratorului omniscient, să-și iubească și să-și lichideze personajele, să le răzbune chiar, mîntuindu-le-n finalul unei cărți care dezvoltă, subiacent, o miză metaliterară. Rar am întîlnit, în proza românească actuală, un autor care să-și iubească - aproape hrabalian - personajele. Pe Marius, îndrăgostitul cast și a cărui inocență nu reușesc să i-o altereze nici grănicerii brutali ai lui Ceaușescu, nici promiscuitatea și disperarea primului an petrecut în State. Pe Cristina, adolescenta care, pornită pe urmele lui American Dream și ale unei mătuși exilate, e obligată să sfîrșească-ntr-un spațiu - deopotrivă psihic și mental - infernal: de pe urma ei rămîn o mărturie îndrăgostită și stîngace plus cîteva videocasete pornografice (*Wild Goose Chase*, o producție *reală* din anii '90, e hard core-ul în care, sub numele Christie Keith, romancierul o descoperă similitantasmatic). Pe Leo, puștiul timișorean, rebel, dement și tandru, ajuns gangster și proxenet și, n fine, cadavru într-un motel californian. Pe Paul, lungan și blond, cu freză de punkist, acoperit de pustule neverosimile (după Evenimentul Cernobil), ca și de rănile unui iluzoriu succes literar. Toți, crescuți în anii comunismului tîrziu, cu urechea lipită de difuzoarele „grăsunului” radio din Teicova (topos imaginar, arhetip al satului bănățean, de graniță): „ascultau la el în fiecare duminică un post de radio iugoslav peste care nimeriseră odinioară întîmplător: Radio B. Nici unul din ei nu știa sîrbește, dar nici nu era nevoie: în fiecare duminică, de la zece dimineața la unu după-amiaza, Studio B transmitea un top muzical - *Hit Diskomer*.[...] Era una din plăcerile lor din vacanțele de vară petrecute în Teicova și n-ar fi renunțat la ea nici în ruptul capului.” Duran Duran, Michael Jackson, Police, A-ha și, mai cu seamă, hitul lui Prince din anii '80, *Little Red Corvette*, sînt muzicile care dau puștilor bănățeni o *formă* a Americii. Aceeași magie, aceeași senzație de libertate le-o procură perechea de blugi, guma de mestecat, parfumul Fa, abțibildurile cu fotbaliști (enormul, de neuitatul Zico!) vîndute de bișnițarii iugoslavi în piața din Oravița sau Timișoara. Aici trebuie localizată durerea și tumoarea, obsesia și încercarea lui Leo, lui Marius și-a Cristinei de a trece granița, ntr-o noapte, sub primul pătrar, spre Serbia, spre America, spre fantoma unei „naive” libertăți...

Salut vibrația și salut căldura romanului *Noapte bună, copii!* Ca să închei: Radu Pavel Gheo e unul dintre cei mai buni prozatori ai ultimei decade.

Matia la Cluj în 2010

Radu Mârza

Se pare că la sfârșitul lunii noiembrie va fi „inaugurat” grupul statuar Matia Corvinul sau, pentru trecătorii care-i aruncă o privire mai mult sau mai puțin grabită, „statuia lui Matei Corvin”.

Matia/Matei nu este un personaj anonim al Clujului, pentru că deja modul în care îi spui și îi pronunți numele îți trădează atitudinea, ba chiar te așează într-o tabără sau alta. Matthias, Matia, Matei, Mátyás, Mateias și multe alte variante. Același lucru referitor la numele de familie: Hunyadi, de Hunedoara, Corvin, Corvinul, Corvinus.

Rândurile de față nu intenționează însă să pună în discuție istoricitatea sau corectitudinea unuia sau altuia dintre nume, ci să atragă atenția că istoria contemporană a „concetățeanului” nostru Matia Corvinul va cunoaște, cât de curând, un nou eveniment. Departe de mine gândul de a produce aici un text de genul „ne mobilizăm cu toate forțele pentru pregătirea lucrărilor Congresului...” cred însă că este un prilej în care se poate pune în discuție figura și locul lui Matia Corvinul la Cluj.

Clujean de 20 de ani, am fost martorul tuturor momentelor importante care l-au privit pe Matia în aceste două decenii. Relația mea cu Matia a început în primele luni ale anului 1990 când, venit prima dată de capul meu la Cluj, am mâncat un sandwich pe o bancă lângă „statuia lui Matei Corvin”, căscând gura la monumentul din fața mea. După un an și ceva, devenit student la Cluj, relația mea cu Matia s-a transformat într-una stabilă, chiar sistematică. Îi eram atât de credincios, încât eram dispus să-mi schimb cu câteva zeci/sute de metri traseul zilnic pentru a trece prin fața, niciodată prin spatele lui. Am petrecut multe ore plăcute, la soare sau în frig, pe băncile din fața lui Matia și de multe ori mi-am dat acolo întâlnire cu colegii sau prietenii - ca toată lumea de altfel.

Tot cam atunci a început nebunia - războiul lui Funar cu Matia, un război din care, până la urmă - și o spun cu satisfacție - regele a ieșit învingător. Pe 30 noiembrie (parcă) 1992 s-a consumat celebrul episod al instalării tăbliței cu complet nepotrivitul citat din Nicolae Iorga („Biruitoii în războaie, învins numai la Baia de propriul său neam, când încerca să învingă Moldova nebiruită”), episod care a însemnat o uriașă adunare studențească (și nu numai studențească) ce a înconjurat grupul statuar și care punea presiune pe meșterii care trebuiau la demontarea literelor-cult MATHIAS REX și care au montat apoi sus-pomenita tăbliță cu citat. A venit poliția, trupe de jandarmerie (în 1992) au ocupat ieșirile din piață, s-a aruncat cu ouă (unul l-a nimerit în ochi pe un polițist dintre cei care îi protejau pe meșteri; am văzut cum studenta „făptașă” a fost ridicată de polițiști). Desigur, răuvoitorii se vor grăbi să spună că a fost o adunare orchestrată de unguri, dar culmea este că cea cu care am mers la această adunare și cu care am comentat evenimentele a fost o colegă de-a mea de grupă, olteancă de origine. În decursul anilor, aveam să constat că mulți colegi sau cunoștințe au fost atunci de față... În fine, tăblița a fost montată și a rămas acolo. Adică ... dacă este la locul ei vom vedea la „dezvelirea” grupului statuar.

Au urmat apoi multe, mult prea multe episoade rușinoase în care administrația locală în frunte cu primarul Gheorghe Funar, nu a precupețit niciun efort să-l saboteze pe Matia și să-l convingă să plece de acolo: săpături arheologice (la un moment dat s-a spus că cercetările arheologice necesită imperios relocarea statuii), instalarea catargelor cu steaguri tricolore, pregătirea amplasării unei copii în mărime naturală a Columnei lui Traian, organizarea de evenimente comerciale care să-i ia fața (pardon de expresie) lui Matia. Nici ridicarea statuii lui Avram Iancu în piața

care îi poartă numele nu poate fi disociată de efortul de a-l trece pe Matia pe un plan secund; (re)amenajarea întregii piețe Avram Iancu a intenționat să îi ia Pieței Libertății (Unirii) calitatea de Kilometru 0 al Clujului. O întreagă istorie. Ca să nu mai pomenesc cealaltă inscripție „dedicată” lui Matia de primarul de atunci, cea amplasată pe „Casa Matei”.

Istoria lui Matia după Funar s-a mai relaxat, dar oricând mai găsești în Cluj, pe stradă, în troleibuz, în localuri, în săli de curs sau de seminar ori pe forumuri de pe internet comentatori încrâncenați împotriva regelui învins la Baia de propriul său popor. Evident, pentru aceștia Matia nu poate fi disociat de huni, Kossuth, Trianon, dictatul de la Viena, nu în ultimul rând de UDMR, CFR Cluj și Árpád Pásztkány.

Apropos, știți că în urmă cu vreo zece ani l-am auzit pe un clujean care le prezenta orașul unor rude din alte părți și care, arătând spre statuia din Piața Libertății (pardon, Piața Unirii), le-a spus că este a lui ... Ștefan cel Mare?

Citatul din Iorga, circumstanțial și tendențios, nu este cel mai bun citat despre Matia. Dar relația noastră, a clujenilor, cu Matia nu are nevoie de citate, ci este o relație - cred - caldă, amicală și chiar de respect. Cum să nu ai o astfel de relație cu cel pe care - eu personal - îl consider cel mai mare rege al Ungariei? (Recunosc că am fost dezorientat de răspunsurile primite anul trecut de la studenții mei maghiari, care la întrebarea „Care este cel mai mare rege al Ungariei?” au răspuns „sfântul Ștefan” - 95%, respectiv „sfântul Ladislau” - 5%. Nici măcar un răspuns nu l-a nominalizat pe Matia).

De ce Matia ar fi cel mai mare rege al Ungariei? La această întrebare ar putea răspunde cu mult mai



Carte poștală Mathias Rex 1903

multă competență medievală specialiști în acest subiect, dar nu poți trece cu vederea că pentru cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea Matia a fost un nume de referință pentru Europa Centrală, ba chiar pentru întreaga Europă a Renașterii. În timpul său au excelat artele și construcțiile, cultura, a început tiparul pe teritoriul regatului Ungariei; nu poate fi trecută cu vederea Corviniana, celebra sa bibliotecă împrăștiată apoi în cele patru zări. Matia a fost un Maecena al artelor și științelor în cel mai pur stil renascențist, a fost un reformator al administrației și al finanțelor țării, Matia a fost un luptător mai mult sau mai puțin consecvent împotriva Semilunii, a fost un strateg care și-a purtat cu mult succes armatele din Moldova și până în Silezia, din Ungaria de Sus și până la Viena. Desigur, în decursul existenței sale s-a intersectat de câteva ori cu Moldova lui Ștefan cel Mare și cu Țara



Dezvelire Mathias Rex 1902

Românească a lui Vlad Țepeș, dar raporturile dintre ei au fost mult prea complexe pentru a le expedia aici în două fraze.

De altfel, în spațiul românesc, vechea istoriografie, dar și „omul de pe stradă” trecut și prezent, nu i-au iertat lui Matia episodul Baia (dar se uită de excelențele sale relații de mai apoi cu Ștefan) și nici arestarea lui Vlad Țepeș (dar iarăși se uită că tot Matia a fost cel care l-a repus pe tronul Țării Românești); o circumstanță atenuantă ar reprezenta-o originea sa ... românească și calitatea de fiu al lui Ioan de Hunedoara. În anii de grație '80, la orele de istorie și din manualul de istorie cam asta înțelegeai despre Matia: că a fost cel care a îndrăznit să-l atace pe Ștefan și iată ce-a pățit, cel care l-a întemnițat pe Vlad Țepeș, cel care a primit bani de la papă și de la venețieni pentru a lupta împotriva turcilor și pentru a-i ajuta pe Ștefan și pe Vlad Țepeș, bani pe care i-a deturnat în scopuri personale.

Indiferent de cât de adevărate sunt una sau alta dintre afirmațiile de mai sus (dar ce este adevărat în istorie?), tot trebuie apreciat faptul că orașul nostru are o relație apropiată cu Matia, rege al Ungariei, cel mai mare rege sau măcar unul dintre marii ei regi. Faptul că a fost regele Ungariei nu cred că mai reprezintă o problemă pentru nimeni... Sau decât rege al Ungariei mai bine deloc? (după cum consideră încă unii contemporani ai noștri...). Mai mult decât atât, Matia este singurul rege (din câte știu eu) al Ungariei sau al altei țări, care s-a născut la Cluj. Orașul a păstrat până azi amintirea casei în care s-ar fi născut regele, iar vechile cărți de istorie păstrează câteva frumoase legende despre regele Matia la Cluj. Și nu în ultimul rând, Matia este eroul principal al grupului statuar care îi poartă numele și care, cu mândrie trebuie să o spunem, ne onorează orașul. Un grup statuar deloc neimportant, dat fiind că în anul 1900 a câștigat o valoroasă Medalie de Aur la Expoziția Universală de la Paris.

Ca niște oameni ancorați în realitate, nu putem să nu ne întrebăm la ce ne folosește „statuia lui Matei Corvin” în mijlocul orașului. Chiar și numai la ... turism. Nu cred că este vizitator al orașului nostru care să nu treacă pe la Matia, nu că n-am avea și alte monumente de vizitat... și pentru că în ultima vreme s-a tot vehiculat de către voci autorizate din primărie și prin presă ideea unor zile ale orașului și a unui brand al orașului, ba chiar proiectul de a face din Cluj capitală culturală europeană, de ce nu l-am pune pe Matia la lucru, pentru noi? Pentru orașul său natal? Dacă „ghilotina” e bună (până când?) pe stema Clujului, de ce n-ar fi bun un brand care să exploateze faima lui Matia și, de ce nu, frumusețea grupului său statuar? Matia deja este un simbol pentru diverse asociații, societăți, grupuri maghiare, este și personajul principal al unui foarte reușit desen animat (*Mesék Mátyás királyról*, 1981), de ce n-ar putea fi bun ca brand pentru întregul oraș?

Din toate aceste motive, Matia este regele nostru, iar schimbarea sa la față în Anul Domnului 2010 este un eveniment important pentru istoria Clujului și pentru orașenii săi.

Jurnalul unui corespondent de război

Ilie Rad

Merită reflectat la faptul că multe vedete din televiziune - Andreea Marin, Mihaela Rădulescu, Robert Turcescu, Lucian Mîndruță, Marius Tucă, Andrei Gheorghe - s-au aplecat, în ultima vreme, și asupra textului scris. Să fie aceste vedete conștiente de efemeritatea gloriei TV? Să fie încă valabilă expresia "verba (id est gloria TV, n. I.R.) volant, scripta manent"? În orice caz, faptul în sine există și el trebuie salutat ca atare.

Acestor vedete li s-a adăugat, recent, și Adelin Petrișor*, cu volumul *Războaiele mele*. Cuvânt înaintate de Cristian Tudor Popescu, Editura Polirom, Iași, 2010 [cu o prezentare pe coperta a IV-a de Andrei Pleșu].

Parafrazând un titlu celebru din literatura română - mă refer la Ioan Slavici, cu *Închisorile mele* (volum publicat în 1921) -, Adelin Petrișor ne oferă o carte ingenioasă și antrenantă, în care filonul memorialistic se întretaie cu notațiile de jurnal sau cu pagina de reportaj.

Afirmat în mass-media românească mai ales în calitate de reporter de război, Adelin Petrișor își poartă cititorii pe frontul multor războaie pe care le-a acoperit mediatic: fosta Iugoslavie, Irak, Liban, Afganistan, experiențe dispuse în carte în mod aleatoriu: avem astfel reportaje din războiul din Irak, din anul 2005, războiul din Liban (2006) sau campania din Irak (2003). La acestea se adaugă reportajele și însemnările ocazionate de bombardamentele NATO din fosta Iugoslavie, din anul 1999, o vizită la celebra închisoare Guantanamo, făcută în anul 2006, dar, mai ales, povestea interviurilor făcute cu Yasser Arafat (2002), cu Zeljko Raznatović (cunoscut sub numele de Arkan, omul lui Milošević, căutat pentru crime de război în Bosnia și Croația), cu Ehud Barak, Benjamin Netanyahu, Valentino Rossi, Jaap de Hoop Scheffer, cu ayatollahul Mohammad Fadlallah, liderul spiritual al Hezbollahului (mișcare aflată în război cu Israelul și considerată teroristă de către statele occidentale).

Fără a ambiționa să propună precepte ale unui manual academic pentru jurnaliști, Adelin Petrișor ne oferă, în subtext, și așa ceva.

De pildă, unele pagini constituie un excelent exemplu pentru modul în care jurnalistul trebuie să se documenteze atunci când scrie sau relatează despre un anumit subiect. Voind să facă un reportaj despre gruparea șiiită libaneză, se documentează timp de câteva luni. El este, apoi, jurnalistul cu o solidă cultură generală, politică și jurnalistică, documentat pentru diverse subiecte, pe care viața i le scoate în cale. Așa este ocazia de a face un interviu cu celebrul Zeljko Raznatović. Ca să îl poată întâlni și pentru a accepta interviul, jurnalistul folosește orice relație (în cazul de față, cu jucătorul și antrenorul român Cornel Dinu, cu care Arkan era prieten din tinerețe!). Adelin Petrișor uzează, așadar, de relația lui Arkan cu antrenorul român, face acest interviu, de o jumătate de oră, o performanță cu care s-ar mândri orice jurnalist. Spre surprinderea noastră, aflăm că Televiziunea Română (suntem în 1999!) a refuzat să transmită acest interviu, care a rămas inedit până azi, pe motiv că România se pregătea să adere la NATO! Argumentul nu se justifică, din moment ce CNN-ul difuzase un interviu similar cu celebrul personaj!

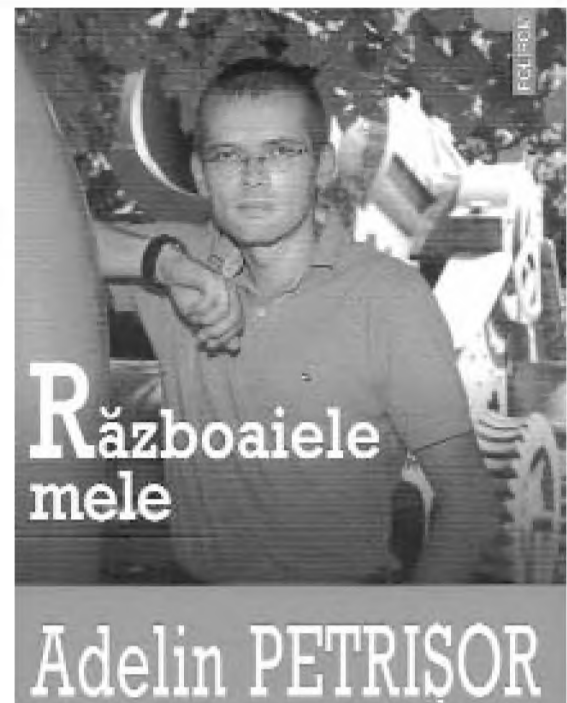
Pe de altă parte, așa cum scrie și Cristian Tudor Popescu în prefața cărții, volumul este "o lectură

necesară pentru tinerii care vor să îmbrățișeze meseria de gazetar - poate să le stârnească dorința de a lucra greu, periculos, dar adevărat, în loc să toace vorbe și să umfle niște știri cu pompa prin vreun studio de televiziune." O spune, de altfel, și autorul însuși, la finalul cărții sale: "În jurnalism, dacă nu ai noroc, mai bine te lași de meserie... sau, mai nou, pentru că tot e la modă <<discuția televizată>>, mai bine te faci analist: în studio, n-ai nevoie de șansă!". (Apropo de Cristian Tudor Popescu. Domnia sa a spus despre Nichita Stănescu că este un poet mediocru, a cărui operă ar încăpea pe filele unui buletin de identitate! Totuși, în prefața acestei cărți, spune: "Jurnalistul, ca și soldatul, n-are viață personală". Or, aici avem o parafrază clară după începutul poeziei lui Nichita Stănescu, *Poetul ca și soldatul*: "Poetul ca și soldatul/ nu are viață personală./ Viața lui personală este praf/ și pulbere". Când un autor ne intră în mental și îl parafrazăm, înseamnă că acesta are, totuși, valoare!)

Adelin Petrișor rememorează o serie de aspecte din redacțiile pe unde a lucrat - Televiziunea Română, Antena 1, Realitatea TV -, peste tot întâlnind nu numai oameni competenți și generosi, ci și multă birocrație, neîncredere etc.. Autorul devoalează secretomania serviciilor secrete, cenzura militară, limbajul dur al celor de pe front, care se confruntă zilnic cu moartea. În aceeași măsură, cartea semnată de Adelin Petrișor este o carte despre iubire, dragoste de viață, valorile familiei, despre credință și onoare, prietenie și solidaritate umană, trădare și gratitudine, frică și curaj. De exemplu, celebrul Arkan, despre care am mai pomenit, nu a murit ucis de NATO, ci de una din gărzile sale de corp, probabil mai bine plătită! E impresionantă apoi solidaritatea jurnaliștilor, în Irak, de pildă, când se ajută reciproc pentru a realiza știri pentru televiziunile de care erau trimiși.

Cartea este scrisă foarte elegant, cu atenție la ritmul interior și armonia frazei. Un pasaj poate fi elocvent: "Noaptea erau perioadele cele mai grele. De obicei, eu, Dobrică și Elena ne baricadam în camera noastră, ce reprezenta singura insulă de siguranță într-o lume care o luase razna. Uneori, vorbeam despre ce vom face după război, unde vom merge, cum ne vom distra. Încercam să ne gândim cât mai puțin la cei dragi, pentru că astfel de gânduri ne adânceau îngrijorările" (p. 233). Nu lipsesc detaliile pitorești: în fața hotelului Al Rashid din Bagdad, înainte de cucerirea orașului de către armata americană, se afla un covor pentru a-ți șterge pantofii, care avea imprimată fața lui George Bush senior și steagul Statelor Unite, semn că Saddam Hussein, aflat încă la putere, nu uitase primul război din Golf! La fel de interesante sunt spiciurile de la conferințele de presă ale ministrului Informațiilor din Guvernul lui Saddam Hussein, poreclit apoi Comicul Ali, pentru că acest personaj spunea, "în ultima sa apariție pe terasa hotelului, că americanii ard în tancuri, în timp ce, în zăre, se vedeau tancurile Statelor Unite, care erau deja la periferia capitalei." (p. 227).

Sper că acest volum este primul dintr-o serie pe care Adelin Petrișor o va scrie, pentru că este depozitarul unor experiențe extraordinare, nu numai de pe front, ci și de la alte evenimente tragice. Să nu uităm că experimentatul jurnalist a avut șansa să transmită în direct de la evenimente importante, precum: prăbușirea controlată a stației spațiale MIR



(2001), scufundarea submarinului nuclear Kursk (2000), luarea de ostatici la un teatru din Moscova (2002), atentatele din Turcia (2004), atentatele de la Madrid (2004) și alte evenimente importante.

"În *Războaiele mele* am povestit câteva din experiențele din Irak, Liban, Serbia, Afganistan și Guantanamo. Cititorul poate găsi și elemente din culisele diverselor redacții în care am lucrat. Poate vedea cât de greu se găsesc bani pentru proiecte interesante, cât de complicat este să promovezi într-un jurnal tabloidizat o știre serioasă. Mi-ar plăcea ca această carte să fie citită de studenții facultăților de jurnalism. Cred că ei pot schimba modul în care sunt azi făcute cele mai multe dintre jurnalele de știri. Viitorii jurnaliști pot scoate din atenția publicului <<chiloții Biancăi lui Bote>> și pot aduce în prim plan lucruri serioase, care chiar ne influențează viața", declara Adelin Petrișor, după apariția cărții.

* Adelin Petrișor s-a născut la 29 iulie 1975, în localitatea Buzău, fiind absolvent al Facultății de Drept din București. Încă din timpul anilor de studenție colaborează cu diferite instituții mass-media, dedicându-se apoi exclusiv profesiei de jurnalist. Astfel, este alternativ reporter de știri la Radio 2M + (1994-1995), reporter de știri la Tele 7 abc (1995-1997), reporter de știri la TVR (1997-1999), din 1999 fiind reporter special al Antenei 1 București, din nou reporter de știri la TVR (din 2010).

În perioada martie-septembrie 2002, a fost corespondentul permanent al TVR în Israel și în Teritoriile Palestiniene.

În ultimii ani a fost corespondent în mai multe zone de conflict: Liban (1996), Albania (1997), Algeria (1998), Operațiunea "Vulpea deșertului", Irak (1998), campania NATO din Iugoslavia (1999), Afganistan (2002), Cisiordania și Gaza (2002), Irak (2003), Franța (2005). În 2006 a realizat un reportaj în închisoarea americană Guantanamo.

În 2007 a publicat, la Editura Humanitas, albumul de fotografii intitulat *Correspondent de război*.

În ciuda tinereții sale, Adelin Petrișor are în palmares numeroase premii și distincții, între care menționăm 5 premii ale Asociației Profesioniștilor de Televiziune din România. În 2000 și 2002, a luat premiul pentru corespondențe de război, iar în 2003 a primit Marele Premiu APTR pentru transmisiunile de la Bagdad. Tot în 2003, Ministerul Afacerilor Externe al României și Consiliul Național al Audiovizualului l-au declarat „Correspondentul anului”.

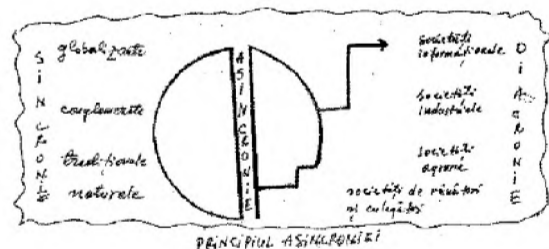
Modelul explicativ al lui Traian Vedinaș

I. Francin

Unii observatori comprehensivi al societăților umane nu-i pot scăpa diferențele semnificative dintre ele, chiar dacă s-ar lăsa vrăjiti pentru un timp de falsa omogenitate insinuată în structura și funcționarea acestora odată cu globalizarea. Poate cu cât ideologia dominantă – globalismul – devine mai zgomotoasă și populară, cu atât apar mai strident elementele diferențiatore, particularitățile, nuanțele și determinațiile locale, regionalismele socio-antropologice și, dacă vrem să păstrăm comparațiile în același registru, argoul și dialectul grupurilor neasimilate notei globale. Înțelegem prin regionalism, argou și dialect atât o structură lingvistică și de comunicare restrânsă, cât și cutume, norme, forme de relaționare și structurile ale unor grupuri sociale mai mici sau societăți naționale, în care particularismele decid configurația acestora la un moment istoric de referință. Acest tip de analogie ne va ajuta să-l urmărim și, până la urmă, să-l înțelegem pe profesorul Traian Vedinaș cu recenta lucrare – *Principiul asincroniei și seducția culturii*, ed. Dacia XXI, Cluj-Napoca.

Ambiția socio-antropologului clujean este să ofere o nouă paradigmă, ceea ce, prin radicalitatea ei epistemică poate suna prea curajos, însă oricum ceva de formula modelului explicativ general. În vederea organizării vocabularului și a metodei proprii acesta face, evident, referiri la teorii clasice și concepte corelative. Dacă vrem să prezentăm simplificat lucrurile, putem spune că teoriile la care se raportează sunt *evoluționismul* și *funcționalismul* (Malinowsky, Parsons), iar conceptele în raport cu care își propune noua viziune sunt *sincronia* și *diacronia*. Schema de mai jos încearcă să cuprindă atât conceptele, cât și modelele sociale prin care autorul își formulează noua teză.

Evoluționismul căuta să explice constituirea modelelor sociale prin aluvionare, selecție, perfec-



ționare și perpetuare a unor comportamente, moduri de comunicare și relaționare, instituții, precum și mentalități văzute în diacronie, extinse pe intervale mai lungi sau mai scurte de timp, funcție de istoricitatea corelativă modelului respectiv. Bunăoară societățile arhaice, în ciuda simplității organizării lor, au o durată mult mai extinsă, o mai mare rezistență la schimbare decât societățile moderne. Probabil că mobilitatea declanșată odată cu industrializarea și dezvoltarea tehnologică a adus cu sine efectul disolutiv al structurilor sociale în care se manifestă, un suflu cinetic pe care inerția psiho-socială genuină nu e în măsură să-l integreze total, astfel rezultând dezechilibre, anomalii și, în cele din urmă asincronii. Dacă diacronia e conceptul corelativ explicațiilor evoluționiste, sincronia, în schimb se încarcă de prestigiu și devine central în modelele explicative funcționaliste. Traian Vedinaș consideră limi-

tative, ușor rigide ambele modele cu care dialoghează, încercând să ofere prin asincronie alternativa epistemologică mai maleabilă și adaptată diversității sociale a lumii prezente: „Proiectat pe realități, principiul asincroniei se situează între evoluționism (diacronie) și funcționalism (sincronie) din a căror contrazicere principiul generează asincronismul ce oferă înțelegerea condiției umane și a societăților de pe toate meridianele, cu toate rasele și toate culturile, ce se manifestă nu într-o globalizare generalizată și asemănări forțate, ci prin simultaneitate și diferență.” (p. 42)

Triada diacronie – sincronie – asincronie ar putea fi înțeleasă mai potrivit dacă i-am alătura reperul standard avut în vedere în analizele socio-antropologice, anume gradul de dezvoltare. Trebuie totuși precizat, că acest etalon conține elemente convenționale prin care sunt valorificate cu predilecție datele obținute în procesul de modernizare, ignorându-se anumite forme de excelență ale societăților tradiționale și arhaice, cum este, de exemplu, inventivitatea religioasă, capacitatea de mitizare și poetizare a lumii. Așadar, triadei formulate mai sus i se adaugă una nouă, accentuat economică: subdezvoltare – dezvoltare – supradezvoltare. Urmărind corelația acestora ni se lămurește fenomenul concomitenței tipurilor sociale diferite în intervale diacronice identice. Mai simplu, în fiecare moment sau pe fiecare interval de timp coexistă o sumă de modele sociale a căror funcționare nu e afectată de deosebiri lor structurale. Astăzi, de pildă, în țara noastră și la nivel mondial coexistă societăți agrare cu cele industriale și cele informaționale, iar dincolo de faptul că există un sistem macrosocial care le înglobează, acestea își conservă totuși diferențe și specificități prin care rămân ireductibile: stil de viață, comportament economic, valori, cutume și credințe: „În oglinda diacroniei, curba asincroniei descrie imaginar în «trepte» societățile umane (a se urmări schema), fără ca însă dezvoltarea să fie aceeași la toate comunitățile și societățile de pe globul pământesc.” (p. 43).

Asumate într-o perspectivă filosofică, inspirată poate în egală măsură de hegeliano-marxism și de C. Noica, sincronia și diacronia întrețin o relație dialectică de tip special. Profesorul Vedinaș îi spune contradicție continuă (p. 42), înțelegând-o astfel: sincronia contrazice diacronia și creează asincronie, în timp ce asincronia integrează (agreedă) diacronia contrazicând sincronia. Din această împletire de relații dialectice rezultă diferențele evoluate-involuate și tendințele involutive-evolutive ale diverselor societăți cuprinse în sistemul avut în vedere. Nu e dificil de remarcat că forțele dialectice dintre termenii triadei sunt inegale, putând bănui aici vecinătăți cu dialectica recesivă a lui Mircea Florian și contradicția unilaterală formulată de Noica în ontologia sa. Dacă fixăm în termeni hegelieni schema profesorului Vedinaș, astfel: sincronie (teză, T), diacronie (antiteză, AT) ne va apărea imediat mai clară și diferența față de sistemul filosofului german. În al treilea moment al schemei dialectice nu mai avem o sinteză, ci un nou tip de teză (T1), pentru că asincronia nu îmblânzește, nu topește tensiunea dialectică. Momentul T1, asincronia reazăză raporturile celor doi termeni T și AT prin asumarea diacroniei ca realitate mai puternică în caracterizarea societăților decât sincronia. Altfel spus, asincronia



consideră evoluția mai hotărâtoare decât funcționarea, fără să le separe totuși în cadrul sistemului social global. Văzând astfel lucrurile, modelul dialectic propus de Vedinaș ne spune că, deși în acest moment asistăm la coexistența (sincronia) unor societăți diverse, modul lor de funcționare nu este imuabil, ci supui unei dinamici istorice (diacronii) care poate genera tipuri noi atât în ce privește elementele generale, cât și sub raportul diferențierilor specifice.

Dacă am răstălmăci propoziția de bază a asincroniei – „egalitatea este un caz particular al inegalităților” (p.21) – am putea fixa și concluzia tezei profesorului Vedinaș: asemănarea este un caz particular al diferențelor. Pentru ca modelul acestuia să se ridice la demnitatea unei paradigme, trebuie ca aplicațiile acestei idei să se regăsească în plan gramatical-lingvistic, logic și ontologic (p. 29). La nivelul ambiției sociologul clujean manifestă cele mai ferme porniri, însă constatăm că, după trasarea cadrului general al sistemului propus, abandonează construcția conceptuală de dragul unor ilustrări etnografice obținute prin cercetări de teren. În sine, acestea pot fi valoroase, dar după ce teoria a fost betonată prin conceptualizări de natură să concureze modelele pe care, considerându-le insuficiente, dorește să le depășească. Principiul asincroniei propus de Traian Vedinaș are consistența intuitivă necesară inovării epistemologiei sociale, însă pentru a deveni paradigmă mai are nevoie de „zidărie”. O idee, oricât de bună, dacă nu e încarnată în text nu are mai mare influență științifică decât metaforele. Dacă, însă, profesorul n-a dorit decât să lanseze o intuiție și să dea de lucru altor cercetători, atunci putem considera că a izbutit în proiectul domnieisale.

civilizația imaginii

Producerea semnificației de către audiența media

Elena Abrudan

Textul mediat are două aspecte – producerea și receptarea. Această diferență relevă rolul receptorului în producerea semnificației și implicit rolul audienței în producerea sensului unui text media, dar și felul în care acest sens contribuie la construcția socială a realității.

Primul vizat în cercetările referitoare la receptare este *lectorul textului*. În teoria receptării, noțiunea de lector sau cititor poate fi asociată cu descifrarea simbolurilor exprimate de cuvintele tipărite sau de imagini. Sistemele simbolice pictoriale sunt în aceeași măsură importante pentru lectori ca și sistemul simbolic gestual în dansurile hip-hop. De fapt, putem lectura o pictură, o fotografie, un film, o reclamă fără prea mare diferență față de lectura unui text literar. În definitiv este vorba mai mult de descifrarea semnificațiilor de dincolo de cuvinte și imagini, dar pe care acestea le sugerează printr-o convenție.

În același fel, în teoria receptării se vorbește despre *text* ca termen care poate fi aplicat oricărei compoziții simbolice. Se vorbește de *texte filmice* sau televizuale, *texte pictoriale*, *texte coregrafice*, *texte soap opera* etc. Tot așa putem vorbi despre o instalație, o clădire sau un oraș ca text. Am putea spune că în acest context termenii „lector”, „procesul lecturii”, „reacția” sunt relaționați cu interacțiunea text-lector. Această abordare evidențiază mutarea atenției dinspre autorul textului spre lector (Karolides, 2000, *Reader response in secondary and college classrooms*. Mahwah, NJ, LEA). La fel ca și textele literare, textele-imagini au semnificație dacă sunt lecturate. Din punct de vedere fenomenologic, această interpretare consideră că semnificația este rezultatul unei acțiuni. Cercetarea fenomenului se reorientează de la preocuparea pentru elementele constitutive ale textului, la felul în care semnifică textul. Prin urmare, totul indică că teoria receptării studiază nu autorul sau opera lui, ci actul semnificării, ocazionat de interacțiunea text-lector.

Totuși, se poate discuta și despre intenția autorului unei imagini. Alegerea pe care o face autorul relativ la forme, culori, structură, compoziție, unghiuri de vedere poate să sugereze prezența privitorului, ceea ce contribuie la producerea semnificației. Selecția elementelor pictoriale de către autorul imaginii poate fi considerată ca bază a interpretării. Aceasta înseamnă că există intenția, codificată în textul vizual, de a crea ocazia lectorului privitor să producă sensul operei. Acest punct de vedere este asemănător cu părerea că textul literar există separat de autorul și de consumatorul lui, fiind actualizat datorită interacțiunii dintre cititor și text. Deci textul vizual este constituit într-un anumit context. El este creat de o experiență interactivă cu fenomenul (J. Tompkins, 1980, *Reader-response criticism from formalism to post-structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press). Putem spune că semnificația este ceva construit, care nu există în afara interacțiunii cu textul.

Fenomenele mediate orientate spre crearea sensului nu pot fi limitate doar la cele construite cu ajutorul sistemelor simbolice cum ar fi picturile, dansul sau interpretările muzicale, ele pot fi obiecte făcute de mâna omului, pot fi poduri, clădiri sau orașe. De asemenea, omul poate crea sens lucrurilor și fenomenelor care se întâmplă în natu-

ră, cum ar fi formațiunile carstice „Grădina zmeilor” din Munții Apuseni, Babele și Vârful Omu din Bucegi, narcisele dintr-o poiană, deși acestea nu există doar pentru a fi interpretate de noi. Ele nu ne implică într-o relație de comunicare în aceeași manieră ca și lucrurile făcute cu ajutorul unui sistem simbolic. Dacă lucrurile din natură sunt însă fotografiate, pictate sau filmate, avem de a face cu o altă experiență fenomenologică. În acest caz există o intenție de producere a semnificației din partea autorului și textele-imagini pot fi recunoscute ca ficțiuni sau realități simulate.

Există texte-imagini care nu au referent în realitatea obiectivă. Ele sunt texte create, ficțiuni cu rol de comunicare, dar care nu ne pot face să vedem realitatea cu ochi noi, pentru că textul este o structură comunicațională care se exprimă ca dialog cu celălalt sau ca experiență a *celuilalt*. În acest caz, procesul comunicării derivă din dialogul a doi parteneri în care fiecare are o perspectivă asupra lui însuși, asupra celuilalt și, în același timp, are o metaperspectivă care implică felul în care fiecare îl vede pe celălalt (Robert Craig, 1999, “Communication theory as a field”).

În teoria receptării textul este înțeles ca structură comunicațională, care înseamnă o proiecție continuă și o acțiune constantă în lumina acesteia. Interesantă este înțelegerea acestui efort de comunicare când interacțiunea este mediata tehnologic. Textul nu poate fi schimbat. Deci o relație de succes între text și lector poate fi obținută prin schimbarea proiecțiilor cititorului și controlul acestora de către textul-imagini. Altfel spus, lectorul produce o semnificație textuală prin actul interpretării, iar acesta este controlat de felul în care este structurat conținutul imaginii. Deigur, important este și contextul în care are loc producerea semnificației, care apoi este transmisă prin media. În ce privește codificarea unui text, critica orientată spre lector oferă o abordare utilă pentru teoretizarea modului în care structurile experienței celuilalt fac partenerul de dialog disponibil, dacă nu prezent fizic, într-o interacțiune text-lector. Pentru a discuta despre *textul vizual ca discurs*, trebuie să înțelegem că în procesul receptării, interacțiunea dintre text și lector refacă, într-un fel, poziția față în față a doi interlocutori. Spre deosebire de participantul la o interacțiune în timp real, lectorul unui text-imagini nu poate să verifice dacă înțelegerea este corectă sau să clarifice care a fost intenția celorlalte persoane. Ca și într-o întâlnire interpersonală, e nevoie de un context care să controleze fluxul de informații dintre doi parteneri pentru a produce o semnificație. Cercetătorul american Iser a precizat că relația de succes între text și lector este condiționată de schimbările produse în textul vizual de către lector în procesul de reprezentare a textului și controlarea acesteia de către text (1978, *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore, Johns Hopkins University Press).

Importantă pentru descifrarea semnificației, structura textului vizual poate să ofere sau nu informații. Uneori tocmai partea care nu este oferită lectorului de către text este semnificativă. Acest lucru pare ciudat pentru cei care, privind o emisiune, un film, un fotoreportaj, sunt concentrați pe

ceea ce pot vedea, pe informația primită, fără să își dea seama în mod conștient de ceea ce a fost lăsat în afara cadrului. În acest caz, ceea ce se vede poate avea semnificații ca referință pentru ceea ce nu se vede. De exemplu, filmele prezintă de obicei o serie de evenimente, dar semnifică în fapt problematizarea unor alte concepte, care nu sunt menționate explicit, cum ar fi problemele sociale, politice, psihologice, etc. Pentru a explica această situație trebuie să amintim că formarea semnificației este legată de noțiunea de *gol* (blank) ca unitate de comunicare, care inițiază și ghidează un proces ideatic din partea lectorului. *Golul* (*in sens de matrice*) este o formă în care semnificația trebuie turnată, iar în urma acestui proces cunoștințele oferite și invocate de text pot fi supuse unor transformări, în și prin mintea cititorului. Acest proces este fundamental în teoria receptării cu referire la textul văzut ca *realitate organizată de el însuși*. Pentru a înțelege această noțiune trebuie să diferențiem textul ca realitate materială, cum sunt cuvintele și paginile, și textul ca operă literară, care este actualizată prin mintea cititorului. Spațiile goale dintre propozițiile unui text sau de la finalul unui capitol direcționează cititorul în sensul creării semnificației de juxtapunere între informațiile date. De asemenea, prin întreruperea fluxului informației, ele întrerup coerența textuală, se transformă în stimuli și creează semnificația textului. După J. Tompkins (1980), semnificația nu poate fi extrasă din text, ci este o experiență pe care o ai în timpul lecturii textului vizual. Ea este realizarea intenției textului vizual în mintea lectorului și poate fi considerată ca și act co-creativ al lectorului.

Cercetările referitoare la semnificarea care abordează *textul ca loc de producere a semnificației* afirmă că materialele mediului prin care este transmisă informația influențează structura compozițională a textului, poziționarea golurilor, stimulează și ghidează producția de sens. Teoretizarea imaginii ca text este o schimbare semnificativă de perspectivă, în sensul că orientează privitorul spre înțelegerea rezultatelor procesului codificării – filme, fotografii, picturi, jocuri video etc. – ca obținere a sensului în relație cu dialogul vizual. Practica codificării textului vizual ca și producția mediei vizuale pot să dezvăluie felul în care experiența celuilalt este obținută prin practicile de producție care configurează personalitatea lectorului. În lumea artei, care presupune activități colective, semnificarea este rezultatul unui efort colectiv, modelul fiind o convenție între subiecții care fac posibil fenomenul artistic. Este vorba de convenția între artiști și între artiști și public, iar semnificarea este un efort colectiv în practica codificării textuale. În cazul unui fotoreportaj, a unei emisiuni TV, structura textului vizual încorporează și audiența, dar nu în sens colectiv. Programul va fi organizat astfel, încât să fie receptat ca și cum ar fi fost făcut special pentru fiecare membru al audienței în parte. Lectorul textului vizual își concentrează atenția mai degrabă asupra conținutului unui text vizual, a unei reclame de exemplu, decât asupra structurii sale compoziționale și produce sensuri atribuindu-i semnificații care au legătură cu experiența personală, folosind o strategie logică de producere a sensului. Rezultatele procesului de decodificare sunt semnificații constituite datorită relației dintre text și lector; textele produse astfel evidențiază angajarea într-o strategie interpretativă sau alta, în interiorul structurii compoziționale a textului vizual.

Pentru K. Jensen, lectorul este mai mult un construct dedus din text și face obiectul studiilor de audiență, cu referire la felul în care aceasta conferă semnificație conținutului media. Se produce

acum o schimbare semnificativă în teoriile referitoare la media și la noțiunea de audiență. O importanță deosebită se acordă acum *producerii semnificației de către audiența media*. Față de înțelegerea tradițională a mediei și a audienței, comunicarea ca receptare conduce la definirea conținutului și a audienței mediei ca proces interactiv de creare a semnificațiilor (K. Jensen, 1987, "Qualitative audience research. Toward an integrative approach to reception". *Critical Studies in Mass-Communication*, 4, 21-36).

În mod similar, lectura interactivă și interpretativă a textului este văzută ca proces activ de producere a sensului de către audiența media, așa cum a demonstrat J. Fiske, cu referire la codurile *broadcast* (codurile difuzării de masă) și *narrowcast* (codurile difuzării limitate). În primul rând pentru a afirma că audiența determină conținutul mesajului, este necesar ca o emisiune să aibă audiență de masă, deci ea trebuie să se ocupe de problemele generale, de preocupările societății în întregul ei. Dar important este nu numai subiectul, ci și modul în care este tratat acesta. Deci mesajele adresate audienței prezintă tiparele privitoare la sentimentele, valorile unei culturi, care reintră în cultura care le-a născut și le cultivă în continuare. În al doilea rând, pentru ca audiența să determine forma mesajului, trebuie ca el să corespundă așteptărilor audienței bazate pe o experiență culturală împărtășită cu producătorii care folosesc anumite "formule de producție". La un alt nivel, forma emisiunilor de televiziune demonstrează ceva ce audiența știe deja, de exemplu faptul că trăim într-o democrație, că sistemul democrației parlamentare funcționează. Putem aminti în acest sens modul în care politicienii își împart timpul de emisie și felul în care sunt tratați de moderator într-o dezbateră politică. Prin urmare nu mai este vorba de subiectul dezbaterii, ci de forma acesteia. Ultimul argument se referă la faptul că difuzarea de masă este o activitate instituțională, iar instituțiile sunt produsul societății în care se dezvoltă. Țări diferite vor avea societăți diferite și instituții de televiziune diferite, care vor fi conduse de tipul de persoană considerată potrivită de către fiecare societate. Prioritățile fiecărei instituții sunt un produs al angajărilor ei și al societății ca întreg (J. Fiske, 1987, *Television Culture*. London, Methuen).

Această abordare explică din perspectivă fenomenologică producerea sensului ca rezultat al experienței cotidiene, al interacțiunii individului cu un fenomen al vieții cotidiene. În plus, conținutul mediei fiind un fenomen mediat sau semiotic, semnificația conținutului este în același timp socială și discursivă, fiind plasată mai degrabă în lumea reală decât într-un text. În acest caz, studiile calitative de audiență sunt social fenomenologice și investighează mai ales rolurile sociale ale mediei. De exemplu, există studii care cercetează rolul receptării mesajului televizual ca experiență socială constituită în cadrul familiei. Alte studii cercetează media din perspectiva felului în care conținutul media produce semnificații, examinând rolul interacțiunii mediului cu audiența, în procesul construcției sociale a realității. Unele studii de audiență identifică rolul jucat de structura compozițională a textului în interacțiunea audienței cu textele televizuale.

Spre deosebire de stilul social-fenomenologic al studiilor de audiență descris mai sus, analiza receptării se concentrează și pe interacțiunea audienței cu textul (T. Lindlof, 1991, "The qualitative studies of media audiences". *Journal of Broadcasting and Electronics Media*, 35 (1), 23-42). Interpretările produse în timpul privitului, ascultatului sau lecturii textului sunt comparate cu textul media cu care interacționează indivizii pentru a înțelege cum este construită semnificația de către audiență. Un astfel

de studiu a fost făcut de John Fiske cu privire la programele de televiziune și interacțiunea telespectatorilor cu acestea, cu referire specială la felul în care este receptat sensul relațiilor dintr-o familie, (familia Bundy) atunci când audiența este formată din adolescenți. (Fiske, 1994 *Audiencing. Cultural Practice and Cultural Studies*, în N. Denzin, Y. Lincoln (Eds.) *Handbook of qualitative research*, (pp. 189-198), Thousand Oaks, CA, Sage).

Orice referire la *discursul audienței* trebuie să ia în considerare că analiza receptării este considerată o cercetare calitativă și are ca obiect de studiu procesul producerii semnificației de către o audiență interactivă (K. Jensen, 1993, "The past in the future: Problems and potentials of historical reception studies", *Journal of Communication* 13, 4). Discursul conținutului media poate fi delimitat cu ajutorul analizei structurii textului cum ar fi un program TV, un web site, o revistă. Dar cercetarea calitativă se referă și la contextul în care sunt folosite textele media. Contextul trebuie să explice acțiunile sociale care păstrează practicile de producere a sensului și este decisă să recupereze discursul audienței. Metodele folosite în studiile asupra receptării includ observarea participanților și interviuarea lor, organizarea de focus grupuri care crează situri de interacțiune socială. Astfel de studii sunt cele care cercetează trăsăturile textului televizual de exemplu, mai ales în cazul audienței formate din copii. Întrebările adresate copiilor încearcă să descopere în ce măsură creatorul mesajului și receptorul sunt accesibili unul altuia, luând în considerare structura textului și experiența interpretativă a copiilor.

Metodele de studiere a felului în care se produce semnificația păstrează forma, conținutul și contextul fenomenelor sociale. Analiza interpretării încearcă să descopere modele de semnificare în expresiile întâlnite în timpul semnificării textului media. Metoda expusă presupune sublinierea localului și a particularului. În același timp, cercetătorii consideră că membrii audienței acționează ca niște agenți culturali, mai ales în relație cu constituirea structurilor sociale. În acest sens televiziunea poate fi o sursă de semnificații, iar audiența poate funcționa ca un forum cultural. O altă abordare a interacțiunii audienței cu textul media pune în valoare capacitatea receptorilor de a forma comunități interpretative. Este vorba de rolul relațiilor sociale în producerea sensului de către audiență și legătura acestei activități discursive cu construirea realităților sociale, așa cum a observat Jensen (1987).

Așadar, receptarea poate fi considerată o practică socială. Mutarea accentului de la conținut la *comunitățile interpretative* înseamnă eliberarea de tirania textului ca set de instrucțiuni care ghidează crearea semnificației. Acum rolul principal revine lectorului textului media. De altfel, Tompkins a explicat că interpretarea lectorului nu este doar un răspuns la ceea ce a intenționat autorul mesajului, ci o expresie a strategiei interpretative a lectorului, care există înainte de citirea textului și provine din comunitatea interpretativă din care fiecare lector face parte. Înțelegem că strategiile interpretative se referă la relațiile sociale și sunt aplicate la interacțiunea audienței cu textul, sub forma unui punct de vedere public și convențional. Practic fiecare grup care interacționează cu textele media, elevi, adolescenți, maturi, cinefili, constituie o *comunitate de semnificare* și se deosebesc sau se aseamănă, deoarece împărtășesc experiențe și interese comune, care au ecou în procesul producerii semnificațiilor textelor media. Desigur este vorba de relația unui anume grup cu un anume text media, și de un proces complex de producere a semnificațiilor unor texte media, care reflectă experiențe sociale diferite de cele personale, fiind propuse de normele

sociale dominante. Dar audiența nu este o entitate formată din membrii unei categorii demografice care funcționează ca niște coduri de înțelegere a textelor media. În acest caz, programul TV sau alt text media joacă rolul unei instituții cu rol de socializare. Astfel, experiențele și interesele împărtășite de audiență servesc la unirea membrilor grupurilor audienței în comunități de semnificare care vor produce sensuri diferite ale aceluiași text media. Totuși, pot să existe și interese comune ale membrilor grupurilor audienței, care să conducă la consens în producerea semnificației unor texte media diferite. În acest caz, un bun exemplu îl constituie folosirea unor strategii de interpretare a știrilor de televiziune pe baza realității prezentate și a gradului de relevanță acordat acestui gen de programe.

Pe de altă parte, experiențele și interesele diferite, strategiile variate folosite de audiență pot conduce la o relativizare a comunităților interpretative. Diferite audiențe pot aplica la același text media strategii interpretative foarte variate; numai unele strategii interpretative pot să se suprapună cu cele ale altor grupuri; alteori strategiile interpretative aplicate de un individ sau un grup pot să fie contradictorii dacă provin din contexte diferite sau reprezintă orientări ale unor diferite formațiuni sociale, care pot fi în conflict.

Strategiile interpretative sunt utile în semnificarea vizuală. Identificarea strategiilor înțelegerii textelor vizuale ia în considerare și noțiunea de logică holistică prin care înțelegem forme și relații care nu sunt structurate proporțional. S-a sugerat că logica holistică este similară inteligenței vizuale. Ea reprezintă o alternativă a gândirii lineare, se prezintă ca un mozaic, ca un bricolaj de diverse elemente. Imaginea sau media spațială este un compus holistic. De exemplu, *new media* utilizează bricolajul filmelor, ecranelor, reclamelor ca într-un mozaic, folosind modelul editării de tip MTV. Spre deosebire de metoda pas cu pas, unde un cuvânt urmează după celălalt, *new media* prezintă o lume fragmentată, ale cărei bucăți sunt aranjate conform unui nou *pattern* de semnificare. Acest tip de vedere complexă a fost mai întâi folosită în arta modernă de cubiști, suprarealiști, impresionisti abstracti și pop art. Termenul *complexity editing* descrie acest mod de organizare a realității. Ca și în cazul artei moderne, este nevoie de o bună cunoaștere a codului pentru ca audiența să poată produce un sens care să concure cu sensul intenționat de autor, lăsând totuși deschisă posibilitatea unor alte interpretări. Cert este că trăim într-un mediu vizual preponderent simbolic, care permite înțelegerea construcției sociale a realității într-o imagine, la fel ca și prin termeni lingvistici. Identificarea strategiilor de interpretare ale privitorilor în practica vieții cotidiene permite înțelegerea procesului de semnificare discursivă și socială totodată. În acest caz imaginea este considerată un text, iar audiența o comunitate de semnificare vizuală. ■

dezbateri & idei

Strategia „Europa 2020”

Către o nouă Agendă Lisabona?

Oana Albescu

„Europa Unită nu este un expedient modern, economic sau politic, ci un ideal pe care toate spiritele moderne, cele departe văzătoare, l-au aprobat de un mileniu”. Denis de Rougemont

17 iunie 2010. O dată de o apodictică importanță pentru viitorul Uniunii Europene. O dată la care liderii europeni, reuniți la Bruxelles, au țesut o strategie novatoare, pe o durată de 10 ani, având drept țel nodal creșterea economică și ocuparea forței de muncă. Literatura de specialitate ne învață că Strategia de la Lisabona, constituită în anul 2000, a implicat un efort de creativitate generalizat la scara tuturor membrilor Uniunii, dovedind o viziune pragmatică, pozitivă, prin care Uniunea Europeană este un gestionar al stărilor de risc într-o lume a globalizării și mondializării. Ne întrebăm în acest context, să anunțe oare Strategia „Europa 2020” aporiile Strategiei de la Lisabona?

Pentru a avea o perspectivă sinoptică asupra Strategiei „Europa 2020”, se impune să decriptăm contextul în care a emers predecesorul sa. Astfel, la Consiliul European de la Lisabona din martie 2000, șefii de stat și de guvern ai Uniunii Europene au lansat Strategia de la Lisabona. Avem în vedere trei piloni atunci când discutăm despre fundamentele Strategiei Lisabona: pilonul economic, care își propune agregarea eforturilor pentru cercetare și dezvoltare, și care are drept imperativ tranziția către o economie a Uniunii Europene dinamice, competitive, bazată pe cunoaștere; pilonul social, care își propune combaterea excluderii sociale; și pilonul de mediu, prin care creșterea economică trebuie decuplată de folosirea resurselor naturale.

José Manuel Barroso ne evocă lapidar faptul că „miza strategiei „Europa 2020” este legată de ceea ce trebuie să facem astăzi și mâine pentru a reazeza economia Uniunii Europene pe drumul cel bun. Criza a scos la lumină probleme fundamentale și tendințe lipsite de viabilitate pe care nu le mai putem ignora. Europa are un deficit de creștere care ne pune viitorul în pericol. Trebuie să ne rezolvăm în mod decisiv vulnerabilitățile și să ne fructificăm numeroasele noastre avantaje. Avem nevoie să construim un nou model economic bazat pe cunoaștere. Această bătălie necesită mobilizarea tuturor părților interesate din Europa”.

Președintele Comisiei Europene ne vorbește așadar despre o sinergie a forțelor economice ale tuturor statelor membre, detractând gestionarea provocărilor globale dintr-o perspectivă atomistă, deoarece doar eforturile concertate, coordonate pot conduce la făurirea ambițioaselor țeluri ale Strategiei. „Momentul adevărului pentru Europa”, „timpul pentru curaj și ambiție”, „Europa are numeroase atuuri”, iată câteva sintagme din exortațiile lui Barroso, referitoare la sustenabilitatea năzuințelor noii agende europene.

Într-o comunicare a Comisiei Europene se viturează caracterul recrudescențelor al crizei economice, care a reliefat deficiențele structurale ale economiei Europei. În documentul oficial regăsim ca prescripție imperativă faptul că „Uniunea Europeană trebuie să se ocupe acum de propriul viitor (...), Europa putând reuși dacă acționează în mod colectiv ca Uniune”. Comisia Europeană conturează o serie de obiective care să fie îndrumar pentru încercarea Uniunii Europene de a-și defini direcția evoluției până în 2020. Reiterăm așadar liniile directe trasate de

Comisia Europeană. În primul rând, se prescrie faptul că 75% din populația cu vârstă cuprinsă între 20 și 64 de ani ar trebui să dețină un loc de muncă. Mai apoi, 3% din PIB-ul Uniunii Europene trebuie direcționat către cercetare-dezvoltare. Alte recomandări fac apel la reducerea ratei abandonului școlar sub nivelul de 10%, iar cel puțin 40% din generația tânără trebuie să aibă studii superioare. Nu în ultimul rând, ia în calcul problema pauperității, reglementându-se faptul că numărul persoanelor amenințate de aceasta să fie diminuat cu 20 de milioane. Strategia „Europa 2020” trebuie să se adapteze situației interne a fiecărei țări, fiind necesar ca obiectivele creionate de Comisia Europeană să se translateze în traiectorii de urmărit pe plan național.

Un punct la care merită să atragem atenția se referă la precăderea cu care se insistă în Comunicarea Comisiei Europene asupra contribuției părților în vederea îndeplinirii obiectivelor etapizate anterior. Instituțiile Uniunii Europene trebuie să înțeleagă așadar colaborarea și implicarea precum condiții *sine qua non* pentru revirimentul creșterii economice și pentru ocuparea forței de muncă. Precum bine cunoaștem, caracterul novator al Tratatului de la Lisabona se traduce și prin faptul că, odată cu intrarea sa în vigoare, Consiliul European, alcătuit din șefii de stat sau de guverne ai statelor membre, precum și din președintele său și din președintele Comisiei, devine o instituție a Uniunii Europene. Tratatul instituie funcția de președinte al Consiliului European, exercitată în prezent de Herman Van Rompuy, fost prim-ministru al Belgiei, care opinează faptul că „prioritatea noastră este de a avea un sistem bancar solid și sănătos”. Președintele Consiliului European atrage atenția asupra necesității imperioase a finalizării reformelor necesare ale serviciilor de reglementare financiară. Consiliul European reprezintă pivotul Strategiei „Europa 2020”, având ca fundament rațiunea că principala sa misiune este integrarea politicilor și gestionarea interdependenței dintre statele membre și Uniunea Europeană. Pe baza propunerilor Comisiei Europene, Consiliul European își agregă eforturile pentru a atribui strategiei o orientare generală. Amintim totodată că responsabilitatea Consiliului Uniunii Europene este de a pune în aplicare programul Europa 2020 și de a îndeplini scopurile stabilite pentru domeniile de care este răspunzător. Comisia Europeană veghează progresele înregistrate în vederea îndeplinirii obiectivelor, acestea fiind consemnate într-un raport anual, care va integra și recomandările sau avertismentele de politică ale Comisiei. Parlamentul European joacă rolul de colegislator în ceea ce privește inițiativele cheie, încercând totodată să antreneze participarea cetățenilor și a parlamentelor naționale. Trebuie să ne raportăm la analiza contribuției părților dintr-o perspectivă sinoptică, deoarece dialogul trebuie să se țină între diverse niveluri de guvernare, incluzând aici autoritățile naționale, regionale și locale și totodată Comitetul Economic și Social și Comitetul Regiunilor.

Cum înțeleg statele membre să își mobilizeze instrumentele și politicile pentru a întreprinde acțiuni infuzate de responsabilitate și coordonare? Dintre panoplia de argumente grăitoare, reliefăm faptul că Strategia „Europa 2020” are drept obiectiv promițător redresarea Europei după criză și fortificarea Bătrânului Continent, pe plan intern și internațional, prin potențarea competitivității, a coeziunii sociale și a convergenței economice. O altă prioritate a

Strategiei este reprezentată de garantarea sustenabilității financiare și a obiectivelor bugetare. Sunt avute în vedere măsuri adiționale pentru urgentarea consolidării fiscale. Statele membre sunt sfătuite de către Consiliul European să acorde întâietate strategiilor de consolidare bugetară prielnice creșterii, centrate pe diminuarea cheltuielilor.

Discutăm în cele ce urmează despre cele cinci obiective principale ale Uniunii Europene, care se agregă într-un întreg și care vor constitui puncte de reper pentru acțiunile statelor membre. Aceste obiective, cuprinse într-o taxonomie, accentuează promovarea ocupării forței de muncă, ameliorarea condițiilor pentru inovare, cercetare și dezvoltare, îndeplinirea propunerilor referitoare la schimbările climatice și energie, optimizarea nivelului de educație și promovarea incluziunii sociale. În documentul intitulat „Concluziile Consiliului European” din data de 17 iunie 2010 se postulează faptul că orientările integrate privind politicile economice și privind ocuparea forței de muncă se regăsesc sub auspiciile Consiliului European.

Dacă strategia „Europa 2020” profetizează „timpul pentru curaj și ambiție”, ne întrebăm dacă nu a fost Strategia Lisabona suficient de ambițioasă? Dacă ne îndreptăm atenția către euroscepticismul directorului Centrului de Studii Politice Europene din Bruxelles, Daniel Gros, răspunsul va fi, în mod regretabil, afirmativ. Analistul se întreabă în acest context „cum ar reuși Europa 2020 dacă n-a reușit Agenda Lisabona?”.

José Manuel Barroso oferă în documentul „Orientări politice pentru viitoarea Comisie”, din 3 septembrie 2009, un răspuns întrebării „unde anume s-a greșit?”. Președintele Comisiei Europene etapizează mai întâi ingredientele esențiale ale strategiilor și instrumentelor Uniunii Europene, enumerând Strategia de la Lisabona pentru creșterea economică și ocuparea forței de muncă, Agenda Socială reinnoită, Pactul de stabilitate și creștere economică, politica în domeniul concurenței și al ajutoarelor de stat, Strategia de dezvoltare durabilă sau Spațiul European de cercetare. Recunoașterea curențelor Strategiei Lisabona se vedește prin absența eforturilor agregate de a oferi un cadru holistic al tipului de societate la care aspiră Uniunea Europeană, prin toate aceste strategii și instrumente enumerate. Tocmai de aceea Barroso atrage atenția asupra catalizării acestor strategii și, mai ales, asupra adaptării lor. Prioritară este în acest sens revizuirea Strategiei Lisabona, pentru a corespunde perioadei post 2010, și transformarea acesteia într-o strategie pentru convergență și coordonare, pentru o viziune integrată asupra Uniunii Europene a anului 2020.

Observăm așadar cum prind viață ruajele Strategiei „Europa 2020”. Acestea i se atribuie în opinia mea un caracter aproape mesianic, prin putința sa de a reprezenta soluția salvatoare pentru ieșirea din criză și pentru convertirea economiei Uniunii Europene într-una durabilă, caracterizată prin productivitate și coeziune socială. Rămâne de văzut gradul în care se va proba pledoaria pentru continuarea angajamentelor formulate în Strategia Lisabona, pentru coordonarea politicilor economice, solidaritate și interdependența statelor membre.

filosofie

Hans Belting despre sfârșitul istoriei artei

Cristian Hainic

Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (*Sfârșitul istoriei artei?*), trad. în limba franceză Jean-François Poirier și Yves Michaud, Paris, Gallimard, 2007,

Cititorul interesat de întrebarea care a marcat estetica și filosofia artei secolului al XX-lea – ce (mai) poate fi arta? – poate fi oarecum bucurat că o mică introducere în critica istoriei a ceea ce este de aflat prin interogația de mai sus a fost făcută disponibilă recent în limba franceză. Până când va exista și o traducere în limba română, îmi permit să trec aici în revistă principalele probleme ridicate de Belting în studiul său.

Das Ende der Kunstgeschichte? ne conduce printr-o analiză foarte complexă a situației în care studiul teoretic al artei se află în momentul de față. Din păcate, nu am putea spune că acesta se află într-unul din cele mai bune momente ale sale.



Dora Dumitrescu

Viziune

Forma artistică este acum atât de condiționată de gen, material, tehnică, funcții și conținut încât ea nu poate nici să devină o formă pură după care istoria ar trebui să se ghideze, nici să dea naștere unei istorii „interne” operei de artă. Filosofia recentă a artei nu mai urmărește formele „pure” ale artei, ci face din ce în ce mai mult loc operei de artă ca atare. Pornind de la acest reper foarte bine determinat și foarte ușor determinabil din punct de vedere fizic, miza lui Belting este de a descoperi o nouă secvență istorică ce poate face loc „tuturor conceptelor individuale ale unei opere” (p. 66).

Deși, pe alocuri, autorul susține că pentru a continua să fie recunoscute, cercetările actuale în artă trebuie să se deschidă către alte discipline și, implicit, către alte resurse metodologice, cu riscul de a-și pierde autonomia profesională, nu avem de a face aici cu o critică „unificatoare” a teoriilor despre artă. Mai degrabă, Belting pregătește terenul pentru ceea ce el consideră a fi „pasul înainte” al oricărei teorii a artei: istoricii nu trebuie să se mai limiteze la o analiză funcțională a artei și a recepției estetice în mediul social al acestora (al artei și al recepției estetice), ci sunt acum nevoiți să adauge criticii artei, pe lângă „clasică” serie istorică compusă din interpretări anterioare care o caracterizează, propria lor experiență artistică. Motivul pentru care trebuie să facă asta este unul destul de simplu: publicul este principala cauză a întrebării adresate

operei de artă, iar în măsura în care criticul se regăsește cătuși de puțin, la un moment dat, în public, el nu se poate trece cu vederea.

„Noua” critică a artei își primește, de fapt, modelul de la însăși arta contemporană, care transgresează frontierele oricărei autonomii estetice și pregătește terenul criticilor pentru a-și continua activitatea ținând cont de viața lor trăită. Un pas înainte către noul „teren de joacă” îl reprezintă deschiderea criticii artei către comunicarea simbolică înscrisă în forme, lucru ce dă naștere fuziunii interpretelor artei cu mass-media și cu industria publicității. Văzându-și acaparată existența „funcție cu funcție” de noile mijloace media (p. 75), dilema artei în fața propriei existențe capătă o greutate din ce în ce mai mare.

Situația respectivă prezintă o sumedenie de ramificații, iar pornind de la ea, Belting își propune să ofere un răspuns la întrebarea dacă și cum se mai poate aborda arta ca subiect teoretic. Istoric vorbind, distincția dintre artele aplicate și o „autonomie estetică” ce ar trebui să străbată toate operele apare în secolul al XIX-lea, odată cu distincția dintre arta modernă și arta tradițională, reflectată în egală măsură și în „pluralismul” societății moderne. Belting sugerează să privim arta modernă și arta pre-modernă ca fenomene istorice, ceea ce le face mai mult „tradiții” decât „mărturii contradictorii”. În orice caz, dacă aceste două „perioade” istorice ar fi „mărturii” neconcordanțe despre ce este arta, ar trebui examinată pretinsa unitate a artei vechi vis-à-vis de natura fragmentară a artei moderne. În această privință, Belting arată că în secolele XVII-XVIII ale Europei protestante și pre-moderne există o interdependență atât de strânsă între normele artistice și convingerile culturale generale, încât arta epocii respective apare la fel de conflictuală ca și cea modernă.

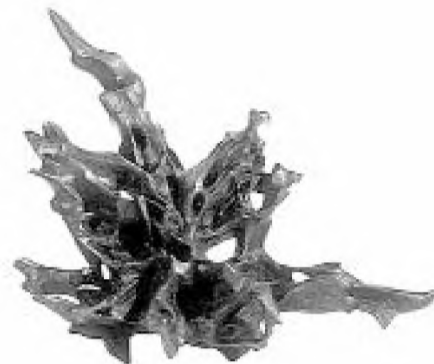
Singurul motiv pentru care putem observa că, în aceeași epocă artistică, „cetățenii unui oraș olandez protejau arta pe baze complet diferite decât cele în vigoare în Franța” (p. 92) este acela că norma care se impunea de la sine în secolul XVII poate fi examinată acum cu un nou tip de curiozitate și detașare ce conduce la evidențierea discontinuităților în ceea ce credeam că este o continuitate, adică asumarea ideii că spiritul manifestat „pur” într-o formă a artei nu a fost niciodată chiar atât de „pur”. Adoptarea unei astfel de atitudini constituie, conform lui Belting, atingerea mizei studiului criticului german. Însă ea nu ne oferă un răspuns la problema generală a istoriei artei: dacă artisticul nu



Dora Dumitrescu

Echilibru instabil

Hans Belting
L'histoire de l'art
est-elle finie ?



l'histoire de l'art

este nici „încununarea” unei tradiții, însă nici pierderea totală a sa (diferitele tradiții trebuie analizate „detașat” și „curios” odată ce nu mai suntem încapsulați în ele), atunci ce mai poate fi el?

Cel puțin în contemporaneitate, arta se află în contradicție cu sine pentru că se întitulează mereu „artă” în ciuda faptului că respinge toate definițiile cunoscute ale acesteia. Ea se găsește într-o stare permanentă de neliniște ce rezultă din „angoasa posibilului” (Harold Rosenberg) caracteristică vieții omului, semn că istoria artei

s-a „umanizat” într-atât încât, chiar dacă a renunțat la strategii dogmatice ale „interpretării”, odată ce se întreabă asupra omului se întreabă și asupra imaginilor lumii acestuia, asupra vieții trăite și dă naștere unui nou tip de „critic” care trebuie să renunțe atât la discursul „savant” caracteristic formei pure artistice cât și la o formă pur subiectivă a interpretării.

Astfel se face că, în cele din urmă, noul tip de critic pentru Hans Belting este chiar tipul *artistului*. Acesta își exercită critica „citând” sau „alterând” (ambele acțiuni au loc prin opera sa) ceea ce Belting numește „propuneri anterioare” pe care le alegorizează printr-o combinație de semne eterogene, forme și motive astfel încât să producă un tip de discurs necunoscut până la momentul de față, dar totuși fără „ambiiții savante”. „Artiștii fabrică o istorie a artei pentru ei înșiși” (p. 123), apropiindu-și trecutul fără grija de a-și justifica interpretarea într-un discurs ordonat al istoriei artei.

Ambiguitatea stării de fapt pe care Belting o schițează este că, pe de o parte, mișcarea critică a artistului nu poate conduce decât la încurajarea interesului pentru singular și particular și dovedește că opera de artă ca obiect al studiului nu poate susține o întreagă narațiune istorică, însă, pe de altă parte, adevărul pe care ni-l va livra opera va sta întotdeauna sub auspiciile întrebărilor care doresc să-l afle. Prin eliminarea „narațiunii” pe care opera de artă ar fi putut să o spună, riscăm să vedem în ea ceea ce fiecare dintre noi dorim să vedem. Și atunci, se pune din nou problema: ce mai rămâne din artă?

flash meridian

Un dicționar sui generis

Virgil Stanciu

A apărut *Dicționarul cronologic al romanului străin tradus în România de la origini până la 1989* (DCRT), realizat de cercetători ai Institutului de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj și publicat de Editura Academiei Române. Din anul tipării (2005) și până astăzi nu am putut citi nicio cronică închinată acestei lucrări monumentale în vreuna din revistele cu profil cultural-literar, din cele (totuși) multe care apar la noi. Cel mult câteva semnalări în gazetele locale. E adevărat, tomurile de acest gen sunt rezultatul muncii de cercetare desfășurată planificat, cuprinsă în „norma” pentru care autorii și-au primit salariul, nu al unui efort de creație individual, dar nu sunt de aceea mai puțin vrednice de consemnare și de impus conștiinței intelighenței românești. Pariez că puțini literați români interesați de fenomenul interferențelor literare și de cel al receptării literaturii universale în cultura română au cunoștință de existența DCRT. Personal, am aflat de el aproape imediat după apariție, dar, cu toate strădaniile, n-am reușit să mi-l procur (nu am cunoștință să se fi vândut în librării), nici măcar să-l răsfoiesc în tihnă, decât acum, la câțiva ani de la publicare. El este, cu toate acestea, un instrument util, conținând informații extrem de greu de procurat prin orice altă metodă, întrucât colectarea lor presupune o prea anevoioasă documentare de bibliotecă. Totodată, este o sursă esențială de referințe pentru oricine urmărește eforturile de sincronizare a culturii române cu cea europeană și universală.

După cum scriu Autorii în „Prefață”, DCRT este „cel de al doilea dicționar de gen (cronologic) din literatura noastră, după *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 1989*”, publicat de către cercetătorii de la același Institut în anul precedent, 2004. [Totuși, dicționare asemănătoare s-au mai realizat, cu o tematică mai îngustă, limitată la o singură literatură națională, e. g. *Dicționar cronologic: literatura americană* de Dan Grigorescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977.] Este, firește, o lucrare colectivă și, fiindcă în astfel de cazuri autorii sunt condamnați din blocstarturi la un anonimat cvasi-desăvârșit, socotim că este un gest firesc să le omagiem munca măcar înșiruindu-i într-o recenzie, exact cum apar pe contrapagina de titlu: Doru Burlacu, Constantin Colhon, Ion Istrate, Ioan Milea, Doina Modola, Mircea Popa, Aurel Sasu, Valentin Tașcu, Ioana Tămăian, Călin Teușan, Mariana Vartic și Magda Wächter. De respectarea normelor lexicografice și revizie s-a ocupat Ion Istrate, care, de altfel, a publicat cu ani în urmă un fel de extras din acest dicționar, închinat destinului românesc al romanului italian. Gestația DCRT a fost foarte lungă - încă acum douăzeci de ani unul dintre coautori îmi arăta, la „Arizona”, fișele extrase din revista *Secolul 20*. În aceeași „Prefață”, Autorii (cu A mare, pentru că este o semnătură) vorbesc despre două etape în realizarea lui, prima în care au fost culese informații doar până în anul 1981, a doua, inițiată după 1990, când au fost adăugate datele și pentru ultimul deceniu (incomplet) al comunismului, perioada 1981-’89. Firește, s-a strâns un material enorm, cu toate că România - rezultă plener și din acest dicționar - a fost una dintre țările care s-au trezit relativ târziu să intre în ritm cu mișcarea mondială a prozei de imaginație. De aici și

necesitatea adaptării criteriului cronologic, „singurul în măsură să ofere o imagine coerentă a dinamicii receptării genului românesc pe teren național”. Are dreptate autorul anonim al „Prefetei” să denumească această muncă de cercetare „arheologie literară”. Intersant este și faptul că DCRT nu înregistrează doar traduceri apărute în volum și cronicile sau recenziile ce le-au însoțit în presa literară, ci și fragmentele apărute în ziare, reviste și almanahuri (fără de care, vai, receptarea din secolul XIX ar fi fost ca și inexistentă) și chiar comentariile despre felurite romancierii la modă care, ulterior, n-au beneficiat de traduceri substanțiale. Aceeași voce anonimă ascunsă sub semnătura colectivă a „Prefetei” se dovedește conștientă de însemnătatea și utilitatea acestui dicționar prea puțin [deloc] popularizat: „Pe baza acestei bogate informații se pot întreprinde cercetări privind evoluția ideologiei literare, a conceptului de roman, studii asupra actualității și recurenței unor teme și motive, se pot elabora exegeze comparative, analize ale dinamicii gustului public.”

Dar DCRT nu se adresează doar cărturarilor, ci și iubitorilor de literatură lipsiți de pretenții academice, dar flămânzi de informație sau poate doar nostalgici și dornici să reconstituie tabelul lecturilor din tinerețe. Se adresează amatorilor de liste (nu neapărat de ierarhii). Este posibilă, desigur, o lectură liniară a dicționarului (totuși anevoioasă și în ultimă instanță neproductivă), dar mai incitant este să urmărești un anumit fir. Bunăoară, ce s-a tradus din autorul tău preferat, sau căruia îi dedici o teză de doctorat, și cine ce a scris despre el în presa literară. Ce traduceri au apărut în anul 1937? Personal, m-am „jucat” întocmind o listă a romanelor publicate în celebra serie antebelică „Colecția celor cincisprezece lei”, specializată în romane negre și romane polițiste, pe care le devoram în tinerețe, dar care au căzut, inevitabil, în uitare. Și am descoperit cu stupeoare că autorii germani și francezi îi surclasau, numeric, pe cei anglo-americani: Hugo Bettauer și Vicki Baum mai traduși decât Edgar Wallace! Am vrut să știu care era starea traducerilor în anii de război și am constatat că, deși România se afla în conflict cu țările producătoare de literatură bună, populară sau elitistă, producția literară a „inamicilor” francezi, americani sau englezi a fost onorabil reprezentată, chiar dacă a crescut numărul titlurilor preluate din literaturile germană, italiană, austriacă și din cele scandinave. Am constatat, puțin



Dora Dumitrescu

Anotimp spiritual



Dora Dumitrescu

Efect de vară

mirat, că în anii treizeci nu se trăsese o perdea roșie la granița cu URSS, ci erau traduși, cei drept sporadic, autori ca Feodor Gladkov, Maksim Gorki, Nikolai Gumilev, ca să nu mai vorbim de clasicii literaturii ruse. Mai rău a fost după 1947, când Fadeev, Ehrenburg, Ostrovski, Polevoi, Gorbatov sau Semeon Babaevski (*Cavalerul stelei de aur!*) i-au „împins afară” pe d’Annunzio, Feuchtwanger sau Somerset Maugham. În anii cincizeci s-a tradus masiv din literatura sovietică și din cele ale „țărilor de democrație populară”, din Occident fiind selectați, cu responsabilitate partinică, autorii cu mesaj ideologic corect: un Peter Abrahams, un Vasco Pratolini, un Albert Maltz, un André Stil. Clasicii au dus-o, însă, bine, mai ales după inaugurarea la ESPLA a colecției „Clasicii literaturii universale”, în care au văzut limina tiparului, bogat reprezentată, autori ca Balzac, Mark Twain, Dickens, John Galsworthy, Thomas Mann. Tot la ESPLA este inițiată o colecție de „Literatură universală contemporană”, care, însă, se mulțumește să-i introducă între alte coperti pe aceiași scriitori „progresiști”: Anna Seghers, M. A. Asturias, Jack Lindsay, Arnold Zweig, Frank Hardy. Odată cu înființarea în 1961 a unei edituri de stat specializată în traduceri („Editura pentru Literatură Universală”, devenită mai târziu „Univers”) numărul traducerilor sporește, crescând și calitatea lor. Boarea de dezgheț ideologic permite acum inițierea unor colecții de mare valoare și popularitate, precum „Meridiane” (ulterior „Globus”), „Romanul secolului XX” și publicarea unor scriitori cu adevărat reprezentativi ai literaturii universale contemporane: Hemingway, Malraux, Faulkner, Moravia, Virginia Woolf, Bulgakov, Italo Svevo, Borges, A. Carpenter, E. Sabato și mulți, mulți alții. Este lansată și o colecție de romane polițiste, „Enigma”, care își propune să rivalizeze cu „Colecția celor cincisprezece lei”, surclasând-o prin opțiunea pentru autori buni și foarte buni și prin calitatea traducerilor (nemulțumitoare, însă, ca ritm al aparițiilor). În schimb, de pe la mijlocul anilor 1970 apare deja „cenzura financiară”, care nu permite editurilor etatizate să preia rapid aparițiile recente și de succes din alte țări, astfel că la proza recentă se înregistrează un deficit serios, parțial remediat abia după 1990.

Toate acestea se pot afla răsfoind tacticos *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România*. Eu unul l-aș republica într-o ediție broșată accesibilă tuturor.

Știință și violoncel

Ciudățeni la limita privirii

Mircea Oprîță

Multă vreme am fost tentați să credem că sistemele planetare ale altor stele trebuie să semene cu sistemul nostru solar. Lecția cosmogonezei ne spune că planetele ce orbitează în jurul Soarelui s-au format din norul de praf aplatizat până la dimensiunea unui imens disc de materie rarefiată, încât în copilăria sa cosmică astrul trebuie să fi arătat – la proporții incomparabil superioare – asemeni actualei planete Saturn: o colosală sferă de foc, înconjurată de un inel extins până în profunzimile negre și înghețate ale spațiului galactic. Inițial un singur inel, cu timpul mai multe, întrucât din loc în loc începeau să se producă aglomerări de praf și gaze, protoplanetele, care curățau neobosit zona, prin simplul fapt că masa în continuă creștere a acestora atrăgea și depunea în propriul ei volum tot ce putea fi întâlnit în cale.

Era logic, prin urmare, să ne închipuim că și alte lumi stelare s-au format la fel, că și în cazul lor planetele mai apropiate de astrul central trebuie să fie de mai mici dimensiuni și cu suprafața solidă, iar cele dinspre periferie să arate ca niște uriașe corpuri gazoase de tipul lui Jupiter, Uranus și Saturn. Lumea exoplanetelor pare, totuși, mult mai stranie și mai neconformă cu schema sistemului solar. Fără îndoială, și la alte stele începuturile au fost asemănătoare: nori de praf cosmic comprimat sub efectul gravitației până la aprinderea explozivă a materiei, sau până la formarea corpurilor planetare pe orbitele din imensul disc rotitor. Numai că planetele descoperite de telescoapele spațiale Hubble și Kepler nu prea seamănă cu Pământul și nici cu alte corpuri cerești din vecinătatea noastră. Ele sunt mai degrabă obiecte surprinzătoare de mari, chiar și atunci când traiectoriile le conduc foarte aproape de soarele lor.

O planetă precum cea cunoscută sub indicativul HD209458b circulă în jurul stelei sale pe o orbită parcursă în doar câteva ore. Anul ei are, așadar, o treime dintr-o zi de-a noastră, ceea ce ne-ar îndreptăți să-l considerăm un an de-a dreptul fulgerător. La o asemenea apropiere de suprafața în cloot a stelei sale, atmosfera planetei e spulberată continuu de presiunea unui fierbinte vânt stelar, erupt dinspre astrul care o ține captivă parcă anume pentru a o distruge treptat. Savanții au calculat că se pierd din masa planetară cel puțin zece mii de tone de materie în fiecare secundă, fapt ce apropie momentul când planeta va mai exista doar prin nucleul ei împuținat, în stare topită. Alte exoplanete au mai mult noroc, dar nu din cale-afară de mult. Se cunoaște cazul uneia care orbitează în jurul soarelui său pe o elipsă lungă, asemeni unei comete. Asta înseamnă că în punctul său de maximă apropiere de stea suprafața i se lichiefiază, pentru ca odată cu trecerea într-un alt „anotimp” să se solidifice treptat, până când, pe durata iernii planetare, devine un corp ceresc înghețat, încarcerat sub calote de mii de metri grosime. Când se întâmplă să parcurgă un drum relativ circular, ca în cazul lui Epsilon b din constelația Andromedei, există șansa ca planeta să se afle cu steaua ei într-o relație mareică de felul celei dintre Lună și Pământ: fața îndreptată mereu spre stea e încălzită de lavă, iar cealaltă stă în permanență în congelatorul cosmic, aproape de zero absolut.

Evident, nu putem presupune existența vieții în asemenea condiții. În atmosfera unor exoplanete s-au descoperit nori groși de silicați, ceea ce înseamnă că acolo plouă cu particule de nisip în loc de apă. Mai sunt, apoi, planete cu o traiectorie foarte complicată, care orbitează în jurul a doi sau chiar trei sori grupați. Spectacolul unei asemenea sinuoase aventuri cosmice

trebuie să fie extrem de interesant, dar e iarăși greu de crezut că ar putea să apară acolo cineva capabil să-l privească. Situația e aceeași și pentru exoplanetele lipsite de sori, corpuri cerești expulzate din sistemele solare unde s-au format și condamnate să rătăcească prin bezna spațiului galactic, la fel ca stelele negre, care n-au mai reușit să atingă momentul aprinderii. Materia ia foc și devine stea atunci când se ajunge la o acumulare de substanță suficientă pentru a presiunile enorme din acest gigant cosmic să poată declanșa reacțiile termonucleare pe seama cărora funcționează steaua pe durata existenței sale active.

Exoplanetele descoperite până acum ne revelează o lume a extremelor, prin comparație cu ce cunoaștem pe Pământ. Nu pot încheia fără să mai pomenesc două extreme, de data asta nu din domeniul vitezei de revoluție planetară și nici ca amplitudine a schimbărilor climatice „de la infernal la superinfernal”, cum se exprimă unul dintre comentarii din domeniul. E vorba de niște extreme ale vârstei corpurilor cerești observate. Veterana exoplanetelor are nu mai puțin de 12,7 miliarde de ani, așadar s-a ivit la nici două miliarde de ani după Big Bang. Furați de enormitatea cifrelor, am putea crede că intervalul amintit e de-a dreptul colosal. Datele se relativizează atunci când aflăm că exoplaneta în cauză a mai avut de așteptat opt miliarde de ani până să apară Soarele nostru și planetele lui. În cealaltă extremă se află o „junioară” cu numai un milion de ani vechime. Ea aparține unei stele pe care cataloagele o numesc Cocu Tau 4 și se află la 420 de ani-lumină distanță de noi. Steaua însăși e foarte tânără, iar planeta i-a fost descoperită după o gaură enormă lăsată în discul de praf cosmic ce înconjoară astrul respectiv. Am putea spune că asistăm chiar la formarea exoplanetei. Cu un milion de ani în urmă, pe Pământ, australopitecii se străduiau deja din greu să intre în marea cursă pentru umanizare.

Sport & cultură

Facultatea de Educație Fizică și Sport
50 de ani de excelență

Demostene Șofron

Zi aniversară *vineri, 19 noiembrie*, zi de sărbătoare pentru cadrele didactice și pentru absolvenții Facultății de educație fizică și sport din cadrul Universității „Babeș – Bolyai” Cluj – Napoca, zi de aniversare a frumoasei vârste de 50 de ani. 50 de ani de responsabilitate la catedră sau în arene, 50 de ani de excelență. Și excelența în sport este dată de cadrele didactice ale facultății, de cadrele didactice ieșite de pe băncile facultății, de studenții sportivi prezenți în competiții naționale sau internaționale, o muncă titanică în vocațional cu alte cuvinte, dar o muncă în care se regăsec mii și mii de ore de antrenament, de cercetare în săli de sport, biblioteci sau laboratoare. Într-o dezvoltare pe verticală a facultății, prin secții noi, prin modernizarea bazei sportive, prin aparițiile editoriale (reviste de specialitate, cărți), prin recunoașteri internaționale în congrese, simpozioane, conferințe, mese rotunde.

Toate acestea poartă un nume, cel al profesorului Gheorghe Comănar (1908 – 1980), omul și profesorul de care se leagă începuturile învățământului superior de educație fizică și sport la Cluj-Napoca. Se impun în acest ceas aniversar, câteva cuvinte despre prof. Comănar, pornit de pe meleagurile Făgărașului. A absolvit Institutul Superior de Educație Fizică din București, al cărui student a fost în perioada 1928 – 1931. A fost profesor de educație fizică în școli din Dumbrăveni, Făgăraș, Sighet, Cluj, Aiud, Cîmpina, din nou Cluj, mai întâi în cadrul Liceului de băieți nr 1,

apoi în cadrul Institutului Pedagogic de Învățători (1954-1960), urcând treptele carierei profesoriale, devenind decan al înființatei Facultăți de educație fizică și sport, 1960. Activitatea de profesor la catedră a fost bine dublată de cea de cercetător, mă refer aici la numeroasele articole de specialitate, toate privind importanța educației fizice în școli și societate. A fost unul dintre colaboratorii apropiați ai prof. dr. Iuliu Hațieganu privind „puterea sanogenetică a educației fizice, socotind că penetrarea acestui concept spre populație se poate realiza nu numai prin intermediul medicilor, cum avea convingerea prof. Iuliu Hațieganu, dar mai ales prin intermediul învățătorilor și educatorilor cu atribuții de educație fizică din fiecare sat”.

Rămân la începuturi pentru a aminti nume de profesori precum Vasile Pop, Lorinczi Francisc, Iudit Finta, Toth Elisabeta, Teodor Gorea, Petru Gotea, Rethy Karol, Romeo Sotiriu, Augustin Poenaru, dr. Lucia Călușer, dr. Ioan Știrbu, dr. Galina Marin, Ioan Uțiu, Zaharia Feșnic, sper că nu am omis pe cineva. Lor li se alătură în scurt timp, profesori noi, Sorin Pașcu, Kovacs Adalbert, Maria Finta Băl, Carmen Tereza, Tiberiu Rusu, Ileana Rusu, Corina Dumitrescu, Aurelia Gogonea, primele cursuri desfășurându-se în complexul sportiv Clujana și la sala de sport a Casei de Cultură a Studenților. *O tempora...*

Anul 1990 este anul în care Facultatea își reia activitatea, ca facultate repusă în drepturi. Este începutul unei dezvoltări, cum spuneam, pe verticală: secții noi, o bază sportivă de invidiat

(sala „Gheorghe Roman”, Bazinul Olimpic, Centrul Palestra sînt doar cîteva din noile spații date în folosință în ultimii doi, trei ani), profesori, absolvenți de top, extensia academică Bistrița Năsăud, congrese și conferințe internaționale, studenții de peste hotare (Grecia, Venezuela, Maroc, Suedia, Ungaria,...), studiile doctorale ca noutate de ultimă oră. Dacă e să mă refer la absolvenți de top ai facultății, este suficient să amintesc doar cîteva nume: Gabriela Szabo, Ionela Țirlea Manolache, Simion Schobel, Constantin Tudosie, Simona Richter, Oana Ban, Mihaela Ani Senocico, Rareș Chintoan, Ana Maria Pavăl, regretata Maria Cioncan, Antoniu Buci, Florina Bârsan, Ioana Dinea, Constantin Răduță, Porasky Tiberiu, Nicoleta Grasu, Vasile Bogdan – decan al facultății -, Simona Mușat, Maria Oșorhean, Cosmin Șpan, Ioan Nelu Pop, Leon Gomboș, Ildiko Manasses, Septimiu Ormenișan, Dan Monea, Anca Nuț, Boroș Balint Iuliana, Vizi Sandor, Cristian Șanta, Adrian Pașcan, Szabo Peter, Rareș Ciocoi Pop, Sorin Cobîrzan, Anca Vădan, Almos Andras, Adrian Maniu, Vlad Beraru, Horațiu Pop, Florin Bercean, Cristi Pojar, Luminița Trombițaș, Liviu Morariu, Vasile Măcicășan, Aurora Dragoș, Bogdan Voicu, Bogdan Cantor, Bogdan Ionescu, Mihai Tritean, Florina Bîrsan,..., sînt foarte mulți, îmi pare sincer rău că nu pot fi toți amintiți.

Cert este un lucru, l-am mai spus, îl repet. Sportul reprezintă România în întreaga lume și încă, subliniez acest încă, la un nivel bun. Să ne bucurăm că la această recunoaștere Facultatea de Educație Fizică și Sport a Universității „Babeș – Bolyai” are o contribuție semnificativă prin profesori, cercetători, antrenori și sportivi, un motiv în plus de apreciere, de a gândi un viitor în termenii excelenței profesionale, a excelenței sportive.

portrete ritmate

Ștefan D. D.

Radu Țuculescu

Pascal afirma, printre multe altele, desigur: nenorocirea omului vine din faptul că nu știe să fie singur între patru pereți. "Să fie", adică să trăiască, să se bucure, să nu se plîngă, ba chiar să se simtă fericit...

Ștefan Doru Dâncuș, născut în Ieud, adică în Maramureș, și-a luat singurătatea pe umăr precum o traistă ori o desagă și s-a stabilit la Tîrgoviște unde aceasta a continuat... să-l bîntuie. Atît de mult încît a publicat numeroase volume de poezie dar și de proză, ba chiar a fondat un grup media intitulat, evident, "SINGUR". O singurătate tumultuoasă (!), zbuciumată, activă, mereu răzvrătită chiar și împotriva propriei sale existențe, mereu nemulțumită, așa cum îi stă bine unui creator, mereu asaltată de întrebări mai mult ori mai puțin metafizice...

Poetul își creionează profilul cu duritate și mascată ironie (*lucrez ca un sclav în românia/ zi de zi construiesc/ fiecare pagină scrisă e bornă kilometrică./ zi de zi sunt invadat de europa/ oră de oră pierd betonîndu-mi versurile/ înălțînd bariade în propriul sânge...*) Recunoaște, învăluit în aburii realității și ai fumului de țigară, că este singurul cerșetor sărac din România. Își privește creația cu distanțare persiflantă și, totodată, cu crîncenă luciditate. (*nimic din ce spun nu e mai mare/ decât o furnică/ ea adună literele mele mici le*

depozitează/ îi vor fi hrană la iarnă/ din obrăznicile mele își face piloni/ de susținere pentru coridoarele minții ei...) Uneori ai senzația că dorește să se autoflageleze cu propriile sale cuvinte, cu propriile sale versuri. (*...ia mătura fărășul ligheanul cu apă/ și deretică în camera fetei noastre/ care astă noapte a aflat ce e marihuana/ apoi în a fiului nostru/ care ieri s-a îmbătat prima oară...*) Poetul se simte inutil într-o lume în care mulți cred că sînt produsul televiziunii, a internetului, nu a părinților, nu a lui Dumnezeu, ba nici chiar a diavolului. Steagul e o simplă cirpă cum e și revoluția iar poetul se simte complet inutil. Și totuși... continuă să scrie. Are momentele sale de sentimentalism, de duioșie acoperite de scrum... (*inima mea plutește deja în sfere înalte/ în alcool și tutun/ pe mări de cafea și prin ceruri de iarbă/ sunt părăsit dragilor perversilor desfrânaților/ sunt firav fără ea - voi muri crea/ undeva la o masă încărcată de amici/ și femeii un poet va scrie:/ dacă moare dâncuș înaintea mea eu voi plînge puțin...*) Scrum se și numește cel mai recent volum al său apărut la editura Grinta cu traducerea poemelor și în limba franceză de către Hermine Cîmpean.

Pășind printre numeroase sticle goale și printre ani plini de scrumiere, poetul disecă frusta realitate în stilul său personal iar nemulțumirile le

adună ghem, propunînd, cu ascuns sarcasm, alte revoluții (*să ne revoltăm am spus aruncînd țigărele/ să ne facem constructori de roți/ să începem cu baia mare sau copșa mică/ să devenim mistici credibili/ cu cearcane și bărbi expresive/ să ne revoltăm odată la naiba...*). Din cînd în cînd, cu insistență blîndă, poetul încearcă să intre în dialog cu Dumnezeu, să-l interogheze, să i se plîngă, să-l certe pentru tăcerile sale... (*...prietenu meu/ m-a aruncat ca pe-un gunoi în ograda lui...durerea e mai mare decât poezia română/ decât viața asta de doi bani/ ea e crucea pe care m-am întins/ unde mă duci Doamne?... iubirea Ta Doamne e jungherul la care mă uit...*). Poetul are momente de deznădejde peste care reușește să treacă datorită scrisului, ba chiar și datorită... singurătății. Nemulțumit de viață, nu vrea să renunțe, totuși, la ea căci se simte robul cuvintelor pe care le risipește pe hîrtie ori pe site-uri și cărora, pînă la urmă, zic eu, le este dator că există... șovăiala lui se dovedește a fi una creatoare. (*...copiii mei ar putea să răspundă răspicat ceva/ dar n-am încredere în ei/ sunt drogați deja au prizat câteva grame de viață/ și vorbesc vrute și nevrute cu voi, cei asemenea lor./ ar trebuie să-mi dau demisia/ din funcția de Ștefan Doru Dâncuș. Ezit*)

zapp media

Unitatea prin limba scrisă

Adrian Țion

Pornind de la incomoda constatare că limba română se scrie în două feluri, români, strănși între aceleași granițe, trăiesc totuși în două țări diferite. Una e România legalității, în care o parte a locuitorilor ei înțeleg să aplice reglementările ortografice ale Academiei și alta a răzvrătiților care ignoră superior aceste reglementări ca și cum ele n-ar fi fost date niciodată, pentru că, nu-i așa, ei știu mai multe și nu înțeleg să dea curs unor ineptii scornite de niște grămăticici sclerozați. De parcă scrierea în limba română ar fi la cheremul toanelor și gradului de cultură al fiecăruia. De parcă fiecare ar vrea să-ți impună în mod public propria grafie ca normă absolută.

Dar așa și este din moment ce întâlnești texte scrise cu *î* în loc de *â*, *sînt* în loc de *sunt* și *nici o* în loc de *nicio*. Și asta în publicații respectabile, serioase, literare, în texte aparținînd chiar unor elite culturale, pentru că în intervențiile furtunoșilor comentatori de pe *Forum* vedem că normele ortografice propuse de Academia Română nu există. N-au prea ajuns la urechea lor. Și chiar dacă ar fi ajuns, nu le pasă. Sub protecția anonimatului se poate scrie oricum și orice. Tentativa de a controla mesajele de pe *Forum* și bloguri a eșuat. A fost doar o reacție de natură politică pentru a proteja imaginea aleșilor. De remarcat că nu e vorba întotdeauna de incultură în aceste mesaje, cât de plăcerea de a spulbera sfidător orice normă. Ortografică, morală, civică. Argoul cel mai colorat nu e suficient, ironia nu ajunge. Nici chiar vulgaritatea. Trebuie spart orice tabu, trebuie

spartă limba în cioburi doldora de englezisme, de murdării sau invenții *ad hoc*, „împrospătată” astfel și slujită orice exprimare banalizată prin formulare corectă. O modă stranie a abrevierilor care nu e motivată nici de graba comunicării. Dar asta nu ține de scrisul propriu-zis, ci de exprimare pînă la urmă, așa cum nu poți impune reguli în limbajul străzii. Te pui cu personalitatea fiecăruia? Cu expozeul de cunoștințe? Uniformizarea ar duce, după acești „rebeli”, la limba de lemn. Nimeni nu dorește o întoarcere la așa ceva, dar – se pare – nici la folosirea normată a scrierii, care nu ar trebui să aibă nicio legătură cu expresivitatea limbajului. Și totuși, unii consideră că e încă o șansă să-și afirme personalitatea, poziția, insubordonarea.

Cea mai bună glumă auzită acum câțiva ani a fost aceea că publicațiile și editurile care nu vor respecta scrierea cu *â* și celelalte norme academice impuse vor plăti penalizări. Ar fi o idee bună pentru Boc de a mai strînge niscaiva bani la buget, mai bună (pentru tinerii familisti) decât reducerea perioadei concediului pentru creșterea copilului de la doi ani la un an.

Acest gen de nesupunere în fața majestății sale Limba Română ne pune în fața unei constatări de-a dreptul tragice. Desigur, „ilegalitățile ortografice” semnalate sunt infinit mai mici și neînsemnate decât ilegalitățile din sfera afacerilor și a politicului. Ilegalități care împart România în șmecheri și fraieri, în foarte bogați și foarte săraci, în favorizați și defavorizați ai sorții. Practic ar putea să treacă neobservate aceste inadvertențe grafice de pe pagina tipărită,

furnicuțe mișcate de vîntul liberului arbitru, puțin stînjețoare pentru întregul furnicar de vorbe. Și chiar trec nebăgate în seamă de cele mai multe ori, deși te enervezi cînd nu dai de capătul unei integrale pentru că nu știi dacă publicația respectivă folosește pe *î* sau pe *â*. Numai acolo deranjează această lipsă de unitate în scriere? Nu e oare vorba despre o lipsă de unitate care atrage atenția asupra unor disfuncționalități mai mari și cu mult mai grave? Nu cumva e în firea românului acest tip de alteritate păguboasă? Eu cred că da și oglinda scrierii în două feluri pune în evidență, printre altele, lanțul de disensiuni interminabile din sânul societății noastre civile.

Dacă n-ar fi în calcul simbolul limbii care ne-a ținut uniți peste munți și plaiuri, peste secole de neînțelegeri și greutateți, cu toate nuanțările graiurilor și cu toate dificultățile timpurilor, aș fi de acord să trecem peste aceste capricii vremelnice ale scrierii. Niște fleacuri în fond. Din păcate, fenomenul durează cam de mult timp, indicînd dezordine și aici, de parcă n-ar fi destulă în administrație, în legislație și politică. Ba chiar ar trebui să ne dea de gîndit acum, după atâtea tergiversări succesive, la sărbătoarea Marii Uniri, cînd ne găsim parcă mai dezbinați și dezamăgiți, sărăciți și împărțiți, nehotărâți și inerti în fața propriului nostru destin. Parcă am aștepta pe alții să găsească soluții, cînd unitatea prin limbă a hotărât altădată pentru noi.

jazz story

Jalea și durerea începuturilor

Ioan Mușlea

Din câte se pare, rădăcinile nebănuite de adânci ale istoriei jazzului pornesc de undeva din prima jumătate a secolului al XVII-lea când vremuri de urgie s-au abatut din senin asupra locuitorilor nevinovați și neștiutori de pe meleagurile Africii Negre. Europeanii întreprinzători și ingenioși ai veacului *luminilor* au descoperit, nitam nisam, că "sălbaticii" africani nu se deosebeau prea mult de vitele de povară, neavând cum să „conțină” suflet sau alte asemenea chestii & mărunțisuri care - la o adică - iar fi putut pune în încercătură pe alții cei cu teamă de Dumnezeu. În consecință, au hotărât că cel mai nimerit ar fi să-i prefacă în vite de povară. Răpiți pur și simplu sau cumpărați de tot soiul de aventurieri puși pe căpătuială, nenorociții erau încărcăți claie peste grămadă în niște corăbii sinistre și duși spre coastele Americii unde aveau să fie vânduți ... la licitație și puși să lucreze pe plantațiile din sud. Cei care scăpau cu viață din infernul traversării Atlanticului, nimerind în iadul câmpurilor de bumbac, aveau toate motivele să creadă că Spiritele Sfinte (ale străbunilor) ca și Zeii, de altfel, îi vor fi lăsat de izbeliște. Familiile sau triburile din care făcuseră cândva parte nu mai însemnau nimic, iar limba strămoșească, ritualurile și muzica africană, *de acasă*, le fuseseră de bună seamă interzise. Nenorociților ajunși pe cine știe ce coclauri, noii stăpâni - atotcucerici, dar și atotputernici - vor avea grijă să le vâre pe gât cu binișorul sau cu de-a sila un alt Dumnezeu și - cu același prilej - poveștile atât de impresionate ale Bibliei. Ba chiar, de la o vreme, sclavii au început să aibă parte de biserici și preoți numai ai lor. Se puteau ruga în voie, înălțând la răstimpuri cântece de slavă și preamărire a Dumnezeirii celei noi. E însă ciudat cum nimeni nu și-a închipuit vreodată cât de subversivă poate deveni o cântare biserică și în ce măsură Africa Neagră și ritmurile sale aveau să răzbată, să se strecoare printre cuvintele și versetele creștine împletindu-se cu jalea și disperarea. Să nu-și fi dat nimeni seama că dăruirea totală, țâșnirea și trăirile atât de stranii - adeseori, aproape îngrijorătoare - ale acestor nenorociți își găsiseră de-acum - în chiar aceste sărmane case de rugăciune unde stăpânii albi nu puneau niciodată piciorul - un loc ferit, privilegiat, numai al lor, un loc în care mocnea ceva nemaiauzit până atunci?

În "feroarea" și entuziasmul destul de tulburi ale noii credințe, sclavii - întocmai ca odinioară, acasă - și-au îmbogățit cu siguranță cântările și

psalmodierile, recurgând la mișcări, legănări și pași de dans, întâmplându-li-se frecvent să intre în transă pe fundalul înnebunitor al unor ritmuri obsesive. Un specialist într-ale istoriei și esteticii jazzului, francezul Jean Wagner*, descrie și analizează după cum urmează fenomenul: "această metamorfoză a cântecului religios nu a constituit demersul lucid/conștient al unor artiști care încercau să se exprime artistic. N-a fost vorba de fapt decât de o progresie lentă, care va duce finalmente la elaborarea colectivă a admirabilelor *negro spirituals*, reprezentând creația unei lumi cu totul aparte, în care se insinua o civilizație străveche, în aparență uitată: o dată cu apariția acestor cântece ne izbim de ilustrarea (până la exacerbare) a unuia dintre miturile universale ale omenirii: cel al paradisului pierdut. Consecința imediată nu putea fi decât căutarea disperată, exasperată a unei noi iluzii, a unui alt paradis, de astă dată, regăsit".

Simultan însă, în toată această poveste a începuturilor, mai intervine și o componentă profană, laică. Cu timpul, cuvintele și îndemnul strigate de către sclavii sau muncitorii de culoare aflați la lucru pe plantații sau pe șantiere aveau să devină un alt element important, inedit în viitoarea formă de exprimare (vocală) a negrilor. După însemnările unor martori, aceste manifestări semănau cu o chemare/lamentare ritmată, aducând a relatare, povestire sau cântec și părând a stabili un fel de comunicare, pe cât de stranie, pe atât de impresionantă datorită scândării foarte accentuate și a unor *glissando-uri* spectaculoase; la toate cele de mai sus se adăuga cel mai adesea și efectul tulburător al *granulației/texturii* cu totul aparte a vocilor africane.

Iată, așadar, în ce fel ritmurile aproape uitate ale Continentului Negru aveau să iasă din nou la suprafață grație acestor rudimentare *work songs* sau *fieldhoolers*. Pe de altă parte, când și când, unele serbări câmpenești le înlesneau sclavilor o anumită relaxare sau libertate de care profitau dansând până la extenuare, cântând pe rupele și bătând cu înverșunare în orice le cădea sub mână. Sub privirile îngăduitoare și ușor amuzate ale stăpânilor, "petrecăreții" se foloseau de mijloacele cele mai neașteptate pentru a instala în cel mai scurt timp un climat neobișnuit de pulsație ritmică, scoțând la iveală valorile africane ale sunetului într-o adevărată nebunie de inovații timbrale, improvizații ritmice și



variațiuni nemaiauzite. "Elementele esențiale ale acestei muzici rămân - după opinia aceluiași Jean Wagner - preferința accentuată pentru practicile colective, caracteristicile aparte (amintite deja!) ale vocilor "negre" și - nu în ultimul rând - *inserturile* sau referirile frecvente la tot ce poate însemna viața de zi cu zi în care se amestecă - aparent la întâmplare - texte sacre ori cine știe ce superstiții. O anumită speranță conținută într-un creștinism rudimentar și cam aproximativ îi va ajuta pe acești dezrădăcinați să mai uite de necazuri și umilințe; și poate că, în mintea lor, elemente ținând de noua credință se vor împleti pe nesimțite cu fondul ancestral, *corcindu-se* cu zestrea și moștenirile africane". Numai așa vom putea pricepe cum anume - din cazanul sub presiune al predicilor exaltate cărora le răspundeau și pe care le întrețineau *exasperându-le* sistematic "răspunsurile" improvizate ale unor grupuri (vocale) sau chiar ale mulțimii de credincioși căzuți în transă - aveau să prindă viață fascinantele manifestări vocale de spontaneitate mistică cunoscute fie sub denumirea de *negro spirituals*, fie sub cea de *gospel*.

La „pornire”, până să ajungă să-și definitiveze un stil numai al lor, negrii s-au inspirat copios din repertoriul imnelor protestante, însă - foarte curând - o mulțime de accente și practici profane aveau să dea o notă cu totul aparte acestui hibrid nemaîntâlnit. La început chiar sclavii, iar mai apoi negrii deveniți liberi vor interveni spectaculos la „îmbogățirea” textului, procedând la suprapunerea și amestecarea „într-o veselie” a peripețiilor Exodului (evocate în Vechiul Testament) cu frânturi ținând de propriile lor amintiri și experiențe traumatizante. Se va ajunge de pildă ca „Țara Făgăduinței” să fie localizată undeva în statele din Nordul mai liberal al Americii (în care sclavia fusese deja abolită), în vreme ce fluviul Mississippi va întruchipa pentru toți acești „umiliți și obidiți” apele sfinte dătătoare de speranță ale Iordanului.

în "Guide du jazz", *Initiation a l'histoire et l'esthétique du jazz*, Editions SYROS, 1992



Mc Adoo's Georgia Minstrels, 1899

Cronica unei aniversări muzicale

Ludmila Sprincean

Concert dedicat împlinirii a 90 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români

Mihail Agafița a fost dirijorul basarabean care a onorat întregul concert cu o măiestrie și dăruire, apreciabile amândouă dincolo de orice comentarii. Nu este pentru prima dată când acest nume figurează pe afișele evenimentelor muzicale clujene.

Concertul a debutat cu o linie melodică de origine folclorică, care prin caracterul său pitoresc, impregnat de *rubato*-uri, ne-a dus cu gândul la spațiul folclorului românesc, dar și la George Enescu (*Rapsodia a II-a op.11 nr.2*). Creația compozitorului conține și alte lucrări, provenind din același izvor de inspirație, precum *Sonata a III-a pentru vioară și pian*. Chiar din primele măsuri ale lucrării (în secțiunea *Ciobănaș la oi m-aș duce*), sonoritatea instrumentelor cu coarde conturează o imagine *mioritică*, la început tema fiind prezentată la unison (monodic), după care extinsă (polifonic) la întregul ansamblu orchestral. O dezvoltare în această direcție cunoaște și dinamica temelor, de la nuanțele de *piano* se ajunge gradat până în cealaltă extremă, a celor de *forte*, după care revine treptat la starea inițială. La un moment dat, apare o temă destinată cornului englez (element caracteristic orchestrei populare – sonorități de taragot), care se manifestă în stilul liber de *parlando*. Interpretarea acestei linii melodice a fost una specială, grație expresiei vii și articulării fluente plină de culoare și caracter (Adrian Ciobanu).

Temele centrale ale fiecărei secțiuni în parte (*Ciobănaș la oi m-aș duce*, *Sârba lui Pompier*, *Țânțăraș cu cizme lungi*, *Balada lui Flechtenmacher*) sunt redată într-un stil ritmico-melodic caracteristic și dau naștere unor imagini proprii spațiului românesc. Redarea acestora nu a fost tocmai facilă, pretinzând de altfel de la interpreți o concentrare maximă, implicarea interioară a întregii orchestre, în special cea a dirijorului. Bagheta lui Mihail Agafița a ținut să ridice din consistența orchestrației enesciene, una foarte bogată, acele teme care parcurg întreaga lucrare ca un sistem de afluenți convergenți ai unui râu. Fiecare val al discursului sonor, element ritmic și accent dinamic au fost tratate cu cea mai mare seriozitate, dând dovadă de un simț artistic deosebit și flexibil în ceea ce privește contactul cu întreaga formație.

Virtuozitatea ca semn al nobleței și magiei

Cea de a doua lucrare a programului a fost *Concertul pentru mâna stângă*, în Re major, pentru pian și orchestră, compus pentru pianistul Paul Wittgenstein, de Maurice Ravel, compus în anii 1929-1930. Acesta este unul dintre cele două concerte ale compozitorului francez, care este tratat în istoria muzicii ca fiind cea mai complexă lucrare în întreaga-i creație și reprezentând un punct de încercare chiar și pentru cei mai desăvârșiți interpreți. Premiera lucrării a avut loc la Viena (27 noiembrie, 1931) în interpretarea artistului căruia lucrarea i-a fost dedicată.

Am auzit lucrarea dată în splendida interpretare a pianistei de origine franceză, Lorène de Ratuld. După numeroase concerte solistice susținute pe diverse scene ale lumii, interpreta bucură și melomanii clujeni, cu tehnica sa pianistică și

atitudinea de un ales rafinament. Conform indicației compozitorului - "Într-o lucrare de acest gen, important este să dai impresia unui material sonor lejer, însă acea parte de fapt să intuiască lucrarea la două mâini", Lorène impresionează prin virtuozitate și, în același timp, prin coerența concepției sale interpretative, dând viață unei muzici frapante mai întâi de toate dacă ne gândim la soarta lui Paul Wittgenstein, pianist cu mâna dreaptă pierdută pe câmpul de bătălie. Particularitatea indicațiilor lui Ravel, susținute prin profesionalismul și sensibilitatea interpretei soliste, a prins astfel viață într-un mod miraculos instaurând iluzia unei partituri interpretate cu amândouă mâinile.

Lucrării îi sunt proprii și aspectul indefinibil și tensionat al sonorității, care transpar chiar de la primele acorduri arpegiate, susținute de orchestră. Tot prin intermediul acestei sonorități sunt expuse și cele două teme, ce parcurg întregul concert.

Din punct de vedere al nuanțelor dinamice concertul este dominat de nuanțe situate între *forte* și *forte-fortissimo*, pe când cele de *piano-pianissimo*, apar ca elemente de contrast și atenuare a tensiunii mai degrabă pe linia sugestibilității de natură lirică. Puținele momente de echilibru inserate într-un spectru tragic-eroic induc ideea conform căreia Ravel a descris aici o lume pulverizată de cruzimea unui război mondial. În continuarea lucrării urmează o foarte extinsă *meditație*, aceasta fiind susținută drept improvizație cu influențe de jazz. După momentele de acompaniament ale orchestrei, urmată de secțiunea solistică a pianistei, cele două urmau a fi intercalate. Din acest moment sfârșiturile frazelor melodice devin destul de stridente și foarte accentuate. Intensitatea sonoră atinge cote maxime atunci când acordurile finale în *tutti* orchestral împreună cu cele ale pianului se sincronizează într-un mod spectaculos. Se creează impresia unui val uriaș care prinde elan și lovește în repetate rânduri într-un zid. Spre final, cele două teme sunt suprapuse în sonorități brutale, în octave. Muzica nu își găsește liniștea nici măcar în ultimele ei măsuri. După aplauze frenetice îndelungate, pianista franceză Lorène de Ratuld părăsește scena pentru a se întoarce de două ori la *bis*. Lucrările interpretate în afara programului au fost de aceeași origine (franceză-impresionistă), de această dată din creația compozitorului Claude Debussy. Cu o lejeritate expresivă (de remarcat agogica diversificată) solista și-a încheiat programul cu lucrarea, *Claire de lune*.

Folclorul spaniol în viziunea rusă și franceză

După cum am remarcat și în lucrarea enesciană din deschiderea întregii serii, folclorul poate deveni un tărâm bogat ce oferă o gamă largă de abordări în diverse configurații ale discursului muzical. Lucrările din cea de a doua parte a programului artistic au avut ca sursă de inspirație folclorul, doar că de această dată pe cel spaniol. În decursul istoriei, mai mulți compozitori s-au inspirat din sonoritatea *castanietelor*, din ferocitatea *corridelor*, dar și din pasionalitatea genului *flamenco*, care dau savoare și impulsionează ritmul, de multe ori monoton al vieții. Un exemplu, în această direcție l-a oferit, din nou, Maurice Ravel prin tabloul simfonic *Bolero*. De la primele sonorități ale instrumentelor de percuție și ale celor de suflat este realizată imaginea celor două planuri,

„monotonia” repetitivă a planului situat în registrul grav, redat printr-un ritm *ostinato* care „traversează” întreaga lucrare, iar cel superior este susținut de o melodie simplă, preluată treptat de fiecare instrument în parte. Ca și alte lucrări (*La valse*, *Daphnis et Chloe*) care presupun, implicit, și o concepție coregrafică, *Bolero-ul* susține intenția de regândire a coregrafiei însăși. La nivel auditiv, fără un suport coregrafic, lucrarea ne-a lăsat la latitudinea propriei imaginații. Figura ritmică caracteristică (optime plus triolet plus optime) împreună cu melodia care parcurge întreaga lucrare sunt articulate într-o logică evident repetitivă, dar cu toate acestea compozitorul diversifică acest element prin intermediul timbralității și a amplificării gradate a orchestrației. Acest procedeu variațional conferă lucrării, pe lângă o mișcare continuă, o atât de spectaculoasă desfășurare „în evantai” a tuturor mijloacelor tehnice-expresive. Dacă primele măsuri ale lucrării îi aparțin în exclusivitate flautului în sonorități *p*, atunci finalul va susține același material tematic, doar că de această dată la întreaga orchestră și în nuanțe de *forte*.

Spre deosebire de lucrarea lui Ravel, unde pânza sonoră este axată pe un singur material tematic, *Capriciu spaniol* (1887) compus de Rimski-Korsakov, comportă o structură mult mai variată prin accentul pus pe parametrii melodici. Creația compozitorului rus cunoaște ca sursă de inspirație muzica spaniolă, dar și alte orizonturi expresive, în lucrări precum poemul simfonic *Antar* (tablouri fermecătoare din natura orientală), *Șeherezada* (suită simfonică bazată pe subiecte din *1001 de nopți*). Ca și *Bolero-ul* lui Ravel, această ultimă lucrare din program (*Capriciu spaniol*) este bazată pe melodii de dans, având cinci secțiuni cu tematică diferită.

Un loc aparte îl ocupă în muzica spaniolă instrumentele de percuție, așa cum s-a văzut și în lucrarea finală (solicitate pe întreg parcursul discursului muzical). În *Capriciu* ritmica a fost mult mai diversă și a creat un orizont al imaginației mult mai larg. Fiecare parte a fost redată în caracterul specific și agilitatea proprie temperamentului spaniol. În crearea acestui cadru, considerabile au fost concepția sugestivă a dirijorului Mihail Agafița, omogenitatea orchestrală și conexiunea dintre aceste două planuri.

Din punctul de vedere al lucrărilor abordate în programul acestei seri se evidențiază un fir comun tuturor acestora - folclorul (cu excepția *Concertului pentru mâna stângă*) de diferite origini: român (Enescu) și spaniol (în creația lui Ravel și Korsakov). Fiecare creație a adus un suflu nou printr-o manieră interpretativă bine pusă la punct și stilul dirijoral propriu. Sonoritățile timbrale expresive au mobilizat o impresionantă paletă de intonații folclorice, dându-i astfel savoare și specificitate. Realizat la cele mai înalte cote ale profesionalismului, acest concert merită a fi trecut pe lista realizărilor artistice majore desfășurate la Cluj sub atât de prestigiosul nume al *Filarmonicii de Stat „Transilvania”*.

Aniversând două formații clujene

Virgil Mihaiu

Aflat recent la Cluj într-o (prea scurtă) vizită de lucru, spre a-mi susține Cursul de Estetica Jazzului la Academia de Muzică, am beneficiat nu doar de șansa unei toamne târzii cu temperaturi quasi-lusitane, dar și de două serate muzicale aniversare.

Grupul *Flauto Dolce* și-a sărbătorit cei zece ani de intensă activitate concertistică printr'un amplu recital programat în ambianța spiritualizată a Bisericii Evanghelic-Lutherane (situată vizavi de Muzeul Farmaciei, legat de numele Mauksch; acesta se află înscris cu litere aurite printre ctitorii numitului așezământ ecleziastic). Inițiatorul și sufletul formației, Zoltán Majó, a reușit să materializeze un ambițios proiect: interpretarea unor lucrări din bogata istorie a muzicii în aranjamente menite a valoriza instrumentele din categoria flautului drept - flauto dulce, Blockflöte, recorder, flûte à bec. Acestea erau mult uzitate în epocile Renașterii, Barocului și Rococoului, însă în timpurile noastre tot mai asurzitoare timbrurile lor sunt rar ascultate. În fond, putem vorbi aici și de o acțiune de salvagardare a unor specii instrumentale pe cale de dispariție. Pe de altă parte, același valoros muzician manifestă o remarcabilă deschidere spre orizonturile stilistice noi, mergând până la jazz și avangardă. În plus, dl. Majó știe să-și cucerească auditorii prin șarm personal, simț al humorului și promovarea unui ecumenism *sui generis* între interpreți și ascultători de varii gusturi și orientări.

Pentru concertul aniversar, *Flauto Dolce* a adăugat formulei de bază (Zoltán Majó, împreună



Grupul *Flauto Dolce*

cu companioanele sale, în egală măsură abile și agile, flautistele Maria Szabó & Ágnes Tóth și soprana Mihaela Maxim) două personalități de marcă ale altor instrumente singulare: Ilse L. Herbert la viola da gamba & Erich Türk la clavicin. În câteva piese care necesitau inserții percusive a colaborat discret și eficient Radu Rădescu, altminteri omul ce avusese inspirația de a facilita debutul formației la Festivalul de Artă Medievală de la Sighișoara în anul 2000 (coincidentă descoperită retroactiv: exact la aceeași ediție festivalieră realizasem un documentar artistic despre Sighișoara pentru TVR, împreună cu admirabila teleastă Carmen Cristian).

Fără vreun rabat estetic, programul a reușit să capteze și să mențină atenția numeroșilor melomani timp de aproape trei ore. Primele piese - datorate lui Anthony Holborne (c.1550-1602), Claudio Monteverdi (1567-1643), Thomas Morley (c.1557-1602) și William Williams (c.1667-1701) -

s'au aflat sub semnul unei anumite candori auro-rale, parcă mai explicită în cazul sonatei acestuia din urmă, intitulată *In Imitation of Birds*. Un sentiment similar, dar cu un istoricește justificat adaos de manierism, iradia din aria *Ach, süßes Wort* a sibianului Johann Sartorius (1712-1787). Elementul manierist urma să predominare apoi în ampla sonată (în cinci părți) TWV 40:152 compusă de Georg Philipp Telemann, urmată de două dintre *Ariile germane* ale lui Georg Friedrich Haendel.

De cert interes muzicologic s'au dovedit a fi piesele de muzică veche de pe teritoriul României, aranjate de Zoltan Majó în spiritul fecund al unei concordii între etnii, ce existase aici deja cu secole înainte de instaurarea multiculturalismului ranforsat prin globalizare: *Dansuri transilvane*, după Manuscrisul anonim de la Sfântu Gheorghe (1757), *Mititica* din colecția *Musique orientale* (1834) a lui Fr. Rouschitzki, *Cântece hasidice din Maramureș* (anonim, sec. XVII). Din secțiunea de muzici moderne și contemporane, am savurat în primul rând magnificele compoziții ale lui Béla Bartók inspirate din *Jocuri populare românești* (1915), tot în aranjamentul infatigabilului lider al formației. Două piese de Moe Koffman și Brian Bonsor aduceau sonoritățile sincopat-relaxa(n)te, din zona care i-a inspirat scriitorului F. Scott Fitzgerald sintagma *The Jazz Age*. Binevenită mi s'a părut includerea în repertoriu a unei mostre de teatru instrumental (*Konversation*), aparținând compozitorului Wolfgang Stockmeier. O altă inițiativă demnă de laudă constă în interpretarea conferită de *Flauto Dolce* lucrării *Epitaf pentru Miron Costin*, evocare a tragismului condiției omului de cultură în istoria noastră, concepută în 1976 de către Liviu Glodeanu (unul dintre reprezentanții de frunte ai noii școli componistice românești, dispărut din păcate prematur în 1978). Finalul consistentei serate a fost destins prin două piese cu caracter de divertisment, semnate de Giovanni Gastoldi și Friedrich Matthias.

După cum se poate deduce, chiar și dintr'o asemenea prezentare sumară, dincolo de buna calitate a interpretării, grupul *Flauto Dolce* întreprinde și o operă de familiarizare cu virtuțile muzicii și de difuzare a acestora. La aniversarea unui deceniu de la înființare, *F.D.* merită calificativul *F.B.*

În aceeași perioadă, sub distinsul patronaj al Clubului Diesel din centrul Clujului a avut loc o altă celebrare: 40 de ani de la concertul de debut al formației rock *Compania de Sunet*. Pasiunea mea adolescentină pentru acel gen muzical, foarte tânăr în deceniul 1960, mă adusese în sala Filarmonicii (Casa Universitarilor), chiar la concertul de debut al grupului, din 1970 (penultimul an al scurtei liberalizării inițiate de regimul monopartid prin 1963-4). Îmi amintesc până astăzi atmosfera de exaltare ce domnea printre junii ce impluseră acel templu al muzicii, însuflețiiți de modalitatea recent născută de eliberare prin arta sunetelor. Cum repertoriul mondial de vârf era pe atunci dificil accesibil, spectatorii reacționau cu mare entuziasm la versiunile conferite unor piese lansate de influentele grupuri anglo-saxone ale epocii (citez din memorie: *Rolling Stones*, *Lovin*



Spoonful, *Box Tops*, sau *Steppenwolf* - „imnul” acestora, *Born to Be Wild*, fusese utilizat în colona sonoră a filmului *Easy Rider*, dar noi aveam să descoperim asta abia peste ani, întrucât respectiva „peliculă decadentă” fusese blocată de cenzura totalitară).

După patru decenii, „supraviețuitorii” de atunci - Bobby Călugăreanu/ghitară-bas, Tavi Popovici/ghitară solo, Tudor Boroș & Heinrich Schuller (ambii la ghitare armonice & vocal) - au avut salutara idee a unui concert-redivivus. De notat că, între timp, toți patru au înregistrat notabile succese profesionale, în diverse domenii: Călugăreanu a devenit un reputat profesor universitar de matematici; Popovici e un ghitarist de forță și sensibilitate; Boroș s'a afirmat ca arhitect pendulând între Bavaria și Transilvania; Shuller și-a consolidat statutul de om al cărții, ca angajat al unei importante biblioteci berlineze. Însă niciunul dintre ei nu și-a trădat pasiunea din tinerețe. Pentru reîntâlnirea de la Cluj, ei au apelat la încă doi instrumentiști, de înalt profesionalism: Gabriel Ghita la claviaturi și Saci Solomon la baterie, capabili să asigure un fundal ritmico-armonic pe cât de eficient, pe atât de energizant. Deși nu mai cântaseră împreună de patru decenii, componenții *Companiei de Sunet* au fost într'o optimă formă vocal-instrumentală, ba chiar în cazul lui Bobby Călugăreanu am sesizat un sensibil progres în mânăuirea ghitară-bas, marca Ibanez, de culoare roșie, precum și în pasajele cântate cu o voce baritonă frumos timbrată. În plus, formația a avut gentilețea să își regaleze publicul nu doar cu reactualizarea pieselor din repertoriul inițial (de tipul celor sus-amintite), ci și prin câteva reușite divagații pe teritoriile atât de gratificante ale blues-ului. Pe lângă reconfortanta interacțiune dintre cei trei vocaliști, cu evidente propensiuni spre diverse modele clasice ale genului, am avut parte și de câteva incandescente pasaje solistice la ghitară (Popovici), electric-keyboard (Ghita) și tobe (Solomon), astfel încât temperatura sălii a ajuns să sfideze orice temeri induse de apropierea iernii...

Apropo de public: a fost o fericire să pot reîntâlni acolo un impresionant eșantion dintre cei care în 1970 făceau parte din junimea studentescă a urbei, iar în prezent alcătuiesc acea elită a Clujului aflată la etatea primei senectuți. Ocazie de emoționante rememorări. Păcat că proiectul de a aduce la concert o echipă TVR condusă de Doru Ionescu - providențialul investigator/detector de valori rock, blues & jazz prin arhivele de televiziune - a eșuat. Ținând cont de calitatea muzicii, să sperăm că o proximă reuniune scenică a *Companiei de Sunet* nu va scăpa neînregistrată pe video.

Comediile uluitoare, comediile tulburătoare

Festivalul de Dramaturgie Contemporană, Brașov, 16-22 noiembrie

Claudiu Groza

Comedii spumoase cu priză la public sau piese minimaliste, ingenios înscenate regizoral, au „consumat” timp de o săptămână spectatori brașoveni în sălile Teatrului „Sică Alexandrescu”, la cea de-a 22-a ediție a Festivalului de Dramaturgie Contemporană. Conform „pattern”-ului din ultimii ani, organizatorii au adus la Brașov montări cu texte contemporane sau extrem-contemporane, străine ori românești, de la comedii pure la parodii inspirate de „moda” de pe Broadway sau la texte mai sofisticate, puse însă în scenă cu un „schepsis” anume. Calibrul actorilor ori renumele regizorilor a fost un accent în plus care a atras la teatru mii de spectatori, nu doar din Brașov.

Aș putea spune că festivalul din acest an a grupat trei formule teatrale, fiecare cu nivele de valoare diversă. Au fost, pe de o parte, comedii: *Dineu cu proști* și *39 de trepte*. Au fost, apoi, alte producții, pe texte cu o încărcătură simbolică aparte și rezolvări regizorale de remarcat: *Autostrada*, *Artă*, *Dumnezeul de a doua zi*. În fine, a fost un spectacol lectură, *Aniversarea*, unul de gală, *Sfârșit de partidă* și un altul pe care-l voi comenta separat, fiind o producție clujeană, *Ultimul mesaj al cosmonautului către femeia pe care a iubit-o cândva în fosta Uniune Sovietică*, trei puneri în scenă cu profile distincte.

Cele două comedii „pure” pe care le-am văzut, ambele de cea mai decentă calitate artistică, au demonstrat viabilitatea acestui gen de producții, care ar trebui, cred, să figureze în repertoriul oricărui teatru din România. Faptul că ele lipsesc, ori sunt înlocuite de „surrogate” cu valoare îndoielnică, la limita vulgarului, denotă o slăbiciune a politicii repertoriale, dar și un anumit tip de snobism al comentatorilor, care nu le integrează în dezbaterile „serioase” dedicate teatrului autohton.

Dineu cu proști de Francis Veber (regia Ion Caramitru, Teatrul Național din București), a fost un exemplu grăitor în ce privește „binefacerile” comediiilor în programul unei instituții. Textul se bazează pe o înlănțuire de aventuri ale unui bogat editor, care-și consumă rafineriile gloriei sociale prin participarea la

dineuri simandicoase, în care oaspeții iau peste picior câte un „prost”, într-un concurs secret, de care victima, evident, n-are habar. Doar că, în cazul lui Pierre, eroul nostru, planul de victorie devine unul al înfrângerii. Doborât de o criză de sciatică, el va trebui să conviețuiască timp de câteva ore cu François, un banal finanțist de minister, părăsit de soție și pasionat de machetele din bețe de chibrit. „Prostul” ales pentru dineul iată ratat îi va ruina lui Pierre existența, prin boacănele pe care le face ingenu și din spirit amical, dovedindu-i cinicului editor că roata vieții se întoarce. Pierre va fi părăsit și el de soție, sătulă de pasiunile sale bizare, va avea de-a face cu o prietenă cam nebună, convinsă de împletirea karmei lor, se va împăca de nevoie cu un vechi prieten, căruia i-a furat iubita și va stârni amenințările unui revizor de la fisc, pregătit să-i purice averea.

Înlănțuirea de peripeții ale protagoniștilor e greu de rezumat în detaliu. E însă de remarcat finețea și limpezimea înscenării. Ca regizor, Caramitru a lăsat actorii să bricoleze relațiile scenice, iar aceștia au făcut-o cu o savoare de neuitat. În decorul absolut „clasic”, de interior burghez, imaginat de Florilena Popescu Fărcășanu, aceștia au construit o dinamică excelent susținută a intrigii. Șerban Ionescu (Pierre) a oscilat între goma de protector al prostului și căderea psihică dinspre final, copleșit de prea multele șocuri ale serii; Costina Ciuciulică (Christine, soția lui) s-a ipostaziat foarte bine în femeia gata să-și abandoneze consortul orbit deja de patima lui pentru „dineuri cu proști”, Medeea Marinescu a întruchipat pitoresc personajul „nebunei” Marlène, crescătoare de câini și obsedată de zodii și misticisme orientale; Dorin Andone (prietenul Leblanc) și Alexandru Georgescu (medicul Archambaud) au secundat corect, potențându-le, întâmplările scenice. Un rol cu totul special a făcut Alexandru Bindea în Cheval, alunecosul revizor fiscal, cu onctuoșități pline de subtext și promisiuni amenințătoare, mereu rigid, chiar mai prost decât colegul său François, „prostul lui Pierre”, interpretat formidabil de Horațiu Mălăele. Celebru actor a edificat un rol de top, imaginând un personaj cu vulne-

rabilități și naivități, ridicol și înduioșător totodată în inocența sa care îl face să gafeze mereu, „reparându-și” apoi boacănele prin altele, mai mari, cu entuziasme „eroice” care duc la catastrofe. Un telefon dat de François distruge toată viața lui Pierre, tot echilibrul burghez al existenței sale. Cu gaguri de cea mai bună calitate, redate scenic impecabil de întreaga echipă, *Dineu cu proști* mi-a demonstrat, fără dubiu, cât de bună poate fi o comedie „curată și cinstită” la casa unui teatru din România. Un spectacol de divertisment care poate transforma în fani ai teatrului adevărat chiar și niște spectatori „dumincali”.

Mai îngroșată de câteva „sarje” ale actorilor în reprezentația de la Brașov a fost *39 de trepte*, o parodie înscenată de Petre Bokor după filmul lui Hitchcock (Teatrul Nottara). Spectacolul reface, într-o rețetă tipică teatrului boulevardier (modelul Broadway e asumat), intriga clasicele pelicule polițiste, cu un detectiv acuzat pe nedrept de o crimă pe care o va rezolva după numeroase peripeții, fugind de autorități și confruntându-se cu o sumedenie de oameni bizari și spioni internaționali. Comedia lui Bokor are un antren de excepție, un ritm alert care s-a simțit și la Brașov, în ciuda unei „întârzieri” a jocului actoricesc. Cu mijloace extrem de reduse – o ușă care figurează toate intrările și câteva obiecte de recuzită, plus costume neutre, transformate semnificativ de câte un element, precum pălăria (scenografia: Nina Brumușilă) –, cei patru actori (Alexandru Jitea, Luminița Erga, Adrian Văncică și Alexandru Mike Gheorghiu) reușesc să întruchipeze peste 50 de personaje. Greul cade pe Văncică și Gheorghiu, care fac un adevărat tur de forță, fără a se poticni deloc. Efortul lor admirabil este completat de evoluția lui Jitea în rolul detectivului, în care protagonistul își folosește alura scotoș-englezoidă pentru a-și susține partitura. Luminița Erga îl secondează cu brio. *39 de trepte* este tot o comedie savuroasă, în care însă se simte ușor lipsa de rigoare determinată de „rulajul” spectacolului.

Seria de spectacole „minimaliste” a fost deschisă de o producție a Teatrului „Sică Alexandrescu”: *Autostrada* de Neil LaBute, în regia lui Adrian Iclenzan, un spectacol static, care și-a clădit excelența dinamică pe text, într-o interpretare nuanțată, vie și convingătoare a actorilor brașoveni. Cele patru secvențe ale piesei aduc laolaltă câte doi eroi, în dialoguri sau monoloage dialogale pe teme diverse de viață, de la soția care îi mărturisește soțului care o aduce acasă cu mașina dintr-o delegație că e posibil să fi avut o aventură sexuală de grup, din cauza băuturii, la soțul bătrân și pilit ce-și apostrofează nevasta pentru eșecul căsniciei, la o scenă de cuplu adolescentin, din care reiese că fata e capabilă de orice pentru a menține relația, ori la tirada cinic-onorabilă a unei doamne care și-a lăsat copilul adoptiv la casa de corecție, oripilată de acuzația că șoferul-consort cu care călătorește ar fi pedofil. Oana Hodade și Ciprian Mistreanu inaugurează acest ciclu al „comediilor umane” printr-un dialog plin de forță, ea confuziv-cleană, el scrâșnit-calm, inducând tensiunea scenei și spectatorilor. În momentul următor, Mircea Andreescu susține un monolog pigmentat de cuvinte tari, defularea unei stări, secundat în tăcere, cu rictusuri și gesturi indiferent-condescendente de Carmen Moruz. Tot un monolog, feminin de astădată, are și Mirela Borș în secvența finală, cu aparența unei persoane respectabil-principiale, căzută victimă sistemului dar încrezătoare în „happy-end”, sub privirile furioș-vinovate și decent-sobre ale soțului (Gabriel Costea). În fine, în al treilea punct al spectacolului, Julia Popescu întruchipează expresiv și veridic adolescenta cam nebună, dependentă de o relație amoroasă, capabilă drept răzbunare să-și terorizeze iubitul, spre cumintea disperare a partenerului ce realizează treptat grozăvia situației în care se află (Ciprian



Mircea Andreescu și Carmen Moruz în *Autostrada*

Mistreanu). *Autostrada* e un spectacol care ar merita să fie văzut de un public cât mai numeros, făcând parte din acel tip de discurs teatral extrem de percutant pentru sensibilitatea publicului de astăzi.

Spectacolul-lectură *Aniversarea* de Jeroen van den Berg, realizat de actorii brașoveni sub coordonarea regizorului Cristian Dumitru, a fost, ca și în alți ani, aproape un spectacol adevărat, pentru ridicarea scenică a căruia ar mai fi nevoie de foarte puține repetiții. De altfel, opinia unanimă a criticilor prezenți la festival a fost că aceste lecturi ar merita să aibă loc ca producții în repertoriul stagiunii, pentru a nu irosi munca actorilor și regizorului. *Aniversarea* (piesă publicată anul acesta în volumul *Dramatugi olandezi de azi*, editat de Fundația Culturală „Camil Petrescu”) e povestea scrâșnită a unei familii cu aparență onorabilă, dar în care mama e isteroidă, tatăl are o relație cu sora acesteia, iar cei doi copii sunt victimele acestei „familii fericite”. Extrem de pregnant au redat actorii Virginia Itta-Marcu, Viorica Geantă-Chelbea, Mihai Bica, Maria Gârbovan și Demis Muraru amprenta personajelor și atmosfera apăsătoare a piesei, încât un spectacol pe scena teatrului din Brașov ar fi de dorit.

Montarea cu *Sfârșit de partidă* de Beckett (Teatrul Metropolis, București) a beneficiat de nume mari, de la regizorul Alexandru Tocilescu la actorii Răzvan Vasilescu, Mihai Constantin, Irina Petrescu și Ion Besoiu. Spectacolul însă, o spun foarte limpede, este banal. Dintr-un inexplicabil blocaj, inventivul și scîlpitor-hermeneutic Tocilescu face doar un spectacol corect, beckettian, punând în valoare textul, ceea ce se dovedește insuficient, pentru că am resimțit acut momente de neatenție de-a lungul reprezentației. Actorii au jucat onorabil, ca niște profesioniști ce se află, cu o evoluție memorabilă a lui Mihai Constantin, foarte versatil și expresiv în rolul lui Clov, dar în ansamblu această versiune cu *Sfârșit de partidă* e din cele pe care le uiți în timp.

Am lăsat la urmă cele două spectacole pe care le consider cele mai bune din festival. *Artă* de Yasmina Reza, un text pe care eu îl găsesc oarecum calofil, a fost înscenat ingenios de regizorul Cristian Juncu la Teatrul Bulandra. „Cearta” – destul de prețios-intelectualistă, trebuie spus – dintre trei prieteni, pe marginea achiziției de către unul dintre ei a unui tablou cu desăvârșire alb, e un pretext pentru Juncu să exhibe toate elementele rizibile ale unei relații de prietenie, ca și fondul solid-uman al acesteia. Regizorul exploatează perfect articulațiile subtile ale textului pentru a construi un spectacol cu impact la public, ceea ce și reușește impecabil, cu ajutorul a trei actori care au jucat la Brașov cu o intensitate și o prospețime uluitoare: Vlad Zamfirescu, Șerban Pavlu și Gheorghe Ifrim. Iritabil, provocator, inflexibil, primul este fermentul întregii intrigă, în limpede opoziție cu al doilea, camuflat în concepte snoabe, în timp ce acela din urmă încearcă, printr-un „common sense” destul de mic-burghez, să aplaneze conflictul izbucnit din senin, care anulează habitudinile vechii amicitii. *Artă* e un spectacol cu totul remarcabil, prin felul în care valorizează textul dramatic și prin impecabila interpretare actoricească. Încă o dată, Cristian Juncu și-a demonstrat flerul hermeneutic.

În fine, *Dumnezeul de a doua zi* de Mimi Brănescu (regia Claudiu Goga, Teatrul Act, București) a coagulat în mod fericit un text foarte bun cu o regie minimalist-inspirată și doi actori de top. Piesa este evocarea – tulburătoare și emoționantă – a unei povești de dragoste, cu farmecul și doza sa de *relief*, cu elementele ridicole, amuzante, cinice sau oarecare ce o înconjoară și cu un final dureros, tăinuit. El (Vlad Zamfirescu, din nou într-un rol splendid asumat) e părăsit de iubita pe care o întâlnește providențial și neconvențional. Își amintește de relația lor, de miza acesteia, de micile mizerii provocate de bizariii părinți ai amândurora, cu o naturalețe a poveștii care e naturaleța mereu neobișnuită a vieții însăși. Într-un discurs paralel, Ea (Mirela Oprîșor, într-o partitu-



ră sensibilă și convingătoare), îl secondează, împletind cele două fire ale narațiunii, din care aflăm, la final, că l-a părăsit pe el pentru că era bolnavă de cancer. Superba și teribila istorie imaginată de Mimi Brănescu și-a găsit o redare scenică pe măsură – adică superbă și teribilă, emoționantă până la lacrimi – în spectacolul pe care Claudiu Goga l-a creat cu o inspirată economie de mijloace – un colț de gospodărie cu instrumente domestice, în cazul lui, o „Cale Lactee” în cazul ei (scenografia Ștefan Caragiu) –, lăsând ca accentul profund să fie pus de cei doi actori, care au și făcut-o admirabil. *Dumnezeul de a doua zi* e un spectacol pe care l-aș vedea încă o dată, pe care îl recomand oricui, dar cu precauția că te răvășește emoțional. În asta rezidă de altfel și caracterul său *cathartic*, adânc și tulburător.

Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov este un reper managerial pe care echipa de coordonare a Teatrului „Sică Alexandrescu” (director

general Claudiu Goga, director economic Mariana Hudișteanu și teatrologul Oana Borș) îl aduc în pieșajul festivalier indigen. Încă o dată, aflulxul uimitor de public – sala mare are peste 800 de locuri și a fost mereu plină –, programul divers, dar fără rabat calitativ, și impecabila organizare s-au dovedit atuurile acestui eveniment.

Concursul „Cea mai bună piesă românească a anului 2010”

Uniunea Teatrală din România – UNITER anunță că ediția 2010 a Concursului de dramaturgie „Cea mai bună piesă românească a anului” primește piese de teatru pentru înscrierea în competiție până la data de 15 ianuarie 2011 (data poștei).

Autorii vor trimite piesele dactilografiate, într-un singur exemplar, nesemnate, cu un motto scurt pe pagina de titlu, însoțite de un plic închis în care vor fi precizate datele de identificare ale autorului (nume, adresă, telefon, e-mail). Același motto de pe pagina de titlu a piesei va fi înscris și pe plicul cu datele de identificare.

Adresa poștală pentru înscrierea pieselor: Str. George Enescu 2-4, sector 1, București, cod poștal 010305, cu mențiunea „Pentru Concursul Cea mai bună piesă românească a anului 2010”.

Înscrierea se poate face și direct la Secretariatul UNITER.

Nu se primesc în concurs piese scurte (într-un act), dramatizări, piese publicate sau reprezentate public. Textele înscrise în concurs nu se înapoiază.

Juriul va anunța piesa câștigătoare la sfârșitul lunii martie 2011, iar Editura UNITEXT o va publica într-un volum ce va fi lansat la Gala Premiilor UNITER (aprilie/mai 2011), moment în care va fi înmănat și premiul.

Concursul, premiul și tipărirea piesei câștigătoare sunt finanțate prin efortul și sub egida Casei Regale a României.

film

Festivalul de film de la Londra

ediția a 54-a, 13-28 octombrie 2010

Lucian Maier

Festivalul de film de la Londra (LFF) este cel mai lung eveniment de profil din lume. Anul acesta a ajuns la cea de-a cincizeci și patra ediție și s-a desfășurat între 13 și 28 octombrie (șaisprezece zile, așadar). În ultimele două ediții festivalul a avut și o competiție, treabă suficient de improvizată pentru a nu fi luată cu adevărat în serios de public, de presă ori de autori. Pentru aceștia din urmă, miza participării la festival e aceea de a-și vinde filmul pe piața britanică, una care valorează anual miliarde însemnate de lire. Tradiția arată că natura LFF e aceea de a aduna cele mai bune filme ale anului curent, după cum au fost ele desemnate la festivalurile deja încheiate. Cele mai discutate și cele mai premiate filme de la Cannes, Berlin, Veneția, Rotterdam, Locarno, Moscova sau Pusan vin la Londra pentru a încheia un festival-sărbătoare-a-filmelor-premiat. LFF arată în mare și cu fast ceea ce își dorește să fie Festivalul de la Sighișoara. Patronat de British Film Institute (o organizație non-profit care deține cea mai mare arhivă de filme de pe mapamond, care se ocupă de promovarea artei cinematografice în toată Marea Britanie și care construiește necontenit proiecte de educație prin film), LFF a avut un buget de șase milioane de lire sterline, ceea ce s-a văzut atât în filmele prezente în festival cât și în faptul că rareori a fost un proiect care să nu fie însoțit în cinema de cei care l-au realizat.

În festival am reușit să văd aproape tot ce a fost important în acest an. Câștigătoarele de la Cannes - *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (un film care vine dintr-o lume total străină nouă, de aceea un film foarte straniu), Palme d'Or, *Leap Year* (un film care a fost la un pas de a fi foarte bun, o producție mexicană realizată de un australian, Michael Rowe), Camera d'Or -, câștigătorul de la Veneția - *Somewhere* al Sofiei Coppola -, sau cel de la Rotterdam - filmul *Cold Water of the Sea*, realizat de Paz Fabrega, un film din Costa Rica. Am văzut și ultimele proiecte semnate de Julian Schnabel (*Miral*, un film plin de clișee, dezlănat care, în afara faptului că prezintă conflictul israeliano-palestinian din perspectiva celor din urmă, e neinteresant), Darren Aronofski (*Black Swan*, care e o replică în frac la *Concertul* lui Radu Mihăileanu, dar, altfel, e un film la fel de slab), Bernard Tavernier (*La Princesse de Montpensier*, ecranizarea fadă a unei povestiri scrise de Madame de Lafayette), Danny Boyle (*127 Hours*, povestea unui alpinist care a trebuit să își taie o mână cu briceagul pentru a se elibera de sub o stâncă și a rămâne în viață, un film construit în normele videoclipurilor MTV, agitat, plin de simboluri ieftine, halucinant... de slab) sau Mike Leigh (al cărui ultim film, *Another Year* mi s-a părut o insultă la adresa bunului simț cinematografic).

Am urmărit cu interes o anumită secțiune a festivalului, cea dedicată filmelor clasice. Filme restaurate recent, unele dintre ele refăcute după planurile inițiale. Am văzut *Man With a Movie Camera*, restaurat de EYE Institute din Olanda după planurile originale ale lui Dziga Vertov. O delectare. Am mai văzut *Rite of Spring*, un proiect documentar semnat de Manoel de Oliveira, un film cu multiple straturi semantice. Autorul portughez urmărește un obicei sătesc din țara sa natală, obicei legat de sărbătoarea Paștelui, când

un sat întreg devenea scena unui spectacol în care era celebrată învierea lui Hristos. Partea cea mai însemnată a relatării am să o dedic proiectelor care mi-au plăcut cel mai mult dintre cele văzute.

I Wish I Knew e o odă închinată orașului Shanghai și celor care au legătură cu el. Vreme de o sută patruzeci de minute, diverse persoane care au trăit în orașul-port din China povestesc în fața camerei de filmat istorii personale care încadrează evenimente și elemente definitorii pentru viața metropolei chineze. Filmul e interesat de oraș și de oamenii săi din mai multe perspective, care apar explicit pe ecran - oameni care s-au născut în Shanghai, oameni care au venit în Shanghai la maturitate, oameni care au plecat din Shanghai și oameni care au lucrat într-o anumită perioadă în Shanghai. Istorii emoționante, istorii comice, povești de succes într-un film în care persoane de toate vârstele și din toate laturile sociale acoperă timpul orașului și ritmul vieții din anii '20 până în anii 2000. Un domn vorbește despre viața de cartier, cu copii care se credeau niște Bruce Lee avant la lettre și își marcau teritoriul ca niște bravi ciini. Un alt domn vorbește de familia sa, o familie implicată în conducerea țării în anii '20-'30, și povestește cum tatăl său a fost asasinat iar el, fiul povestitor, se afla în aceeași mașină. O doamnă istorisește cum tatăl său, activist în mișcarea comunistă în anii '40, a fost condamnat la moarte și executat cu câteva luni înainte ca Revoluția lui Mao să izbândească. Un domn povestește cum s-a îmbogățit din comerț. Un tânăr scriitor spune cum a renunțat la școală și a devenit scriitor profesionist. Hou Hsiao Hsien vorbește despre filmul său, *Flowers of Shanghai*. Rebecca Pan, care joacă în *Days of Being Wild* al lui Wong Kar-wai discută situația familiilor bogate din China și povestește cum tatăl și mama sa s-au despărțit din cauza pasiunilor amoroase multiple și cum ea a crescut în Hong Kong. Un alt domn vorbește despre însărcinarea pe care a avut-o în urmă cu aproape patruzeci de ani, de a-l supraveghea pe Michelangelo Antonioni când filma în Shanghai.

Dincolo de ineditul și curiozitățile fiecărei povești e vizibil respectul și dragostea pe care le arată Jia Zhangke față de persoanele pe care le aduce în proiect. Camera de filmat alintă fiecare gest al lor, stă la distanță dacă persoanele o cer, se mișcă încet în jurul lor, încet, neconținut, filmul nu e numai o suită de povestioare, ci e și un veritabil studiu al feței umane și al atitudinii umane. Între istorioare e câte un interludiu în care aparatul de filmat investighează Shanghai-ul, descoperă frânturi din poveștile auzite, anticipează alte povești sau explorează istoria orașului. Muzica filmului, semnată de Giong Lim, e de excepție, compoziție originală în spiritul muzicii contemporane.

Surviving Life al lui Jan Svankmajer a fost o delectare. Filmul e ca un curs de psihanaliză făcut cu multă ironie și, prin felul în care curge povestea, e ca o intersecție a dezbaterilor sexuale de tip Woody Allen cu pasiunea pentru onirism a lui Lynch construită suprarealist, precum la Bunuel. Totul trecut prin filtrul umoristic al lui Svankmajer. Și transpus pe ecran în stilul său aparte. De data aceasta filmul e realizat sub forma unui colaj în care autorul combină jocul actorilor reali cu animațiile fotografiilor acestora și, în mică măsură, cu desenul animat.



În film e prezentată povestea lui Eugene, un domn respectabil de peste cincizeci de ani, care, de la o vreme, începe să aibă visuri mult mai interesante decât viața sa reală. Astfel că nu prea mai dorește să le părăsească. Începe să caute studii prin care să vadă cum își poate controla visele, merge și la psihanalist, dar nu atât pentru a desluși visele cât din speranța că va fi învățat să pătrundă mai adânc în tărîmul oniric. Totuși, relația cu doamna psihanalist devine importantă și treptat realizăm că visul lui Eugene recuperează întâmplări din copilăria sa, din viața părinților săi, traume adânci. Lucrurile încep să se amestece, realitatea personajului se subțiază și treptat o confundăm cu visul personajului. Fantasma crește, umorul crește. Unul dintre cele mai interesante și amuzante dueluri din film e cel dintre Freud și Jung. Ambii au câte un portret în cabinetul doamnei psihanalist, iar portretele lor prind viață și reacționează unul împotriva celuilalt în funcție de teoria pe care o aplică terapeutul în explicarea problemelor din istoria lui Eugene.

În festival au fost prezente și patru filme românești. *Aurora* lui Cristi Puiu, *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, filmul lui Andrei Ujică, *Portretul luptătorului la tinerete*, al lui Constantin Popescu și scurtmetrajul lui Paul Negoescu, *Derby*. Fără vreo înțepătură patriotică în inimă, filmele românești, cele de lungmetraj, au fost printre cele mai bune din festival. *Aurora* prezintă decizia unui tip de a pune capăt ipocriziei din viața sa și, astfel, devine o critică socială extrem de acută (va intra pe ecrane la finele iernii, în 2011); *Portretul* e deja în cinematografe, e un film bun, după mine singurul proiect românesc postdecembrist care construiește bine, în spiritul filmului de masă, recomandabil oricui, o dramă. *Autobiografia*, la fel, a putut fi văzută în cinematografe; e un proiect paradoxal - un autor construiește memoria lui Ceaușescu, o memorie de celuloid - în care tocmai paradoxul e cel care lucrează la deconstrucția regimului ceaușist, o idee pe care o voi dezvolta în textul dedicat acestui film într-unul din numerele următoare. Scurtmetrajul lui Negoescu e mai degrabă o glumiță, nu un film de luat în serios. O fată de cincisprezece ani doarme cu prietenul său, coleg de școală de aceeași vîrstă, sub ochii părinților ei. La un moment dat, tatăl fetei face o criză de gelozie și vrea să îi arate fetei că el e bărbatul adevărat, nu puștanul cu care doarme.

Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu

Lucian Maier

Cu *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, filmul istoric și cinematografia în genere fac un pas înainte în ceea ce privește construcția conceptuală a unui proiect. În acest sens, un prim moment deosebit în cinema a fost *Général Idi Amin Dada: Autoportrait*, filmul din 1974 semnat de Barbet Schroeder. Autorul filmului îl lasă pe Idi Amin să își împărtășească viața și viziunea politică. E ca și cum Schroeder ar monta un șevalet și o oglindă în așa fel încât dictatorul să își picteze propriul chip. Paradoxul, atunci când vine vorba de cinema și de artă, e dacă, într-adevăr, putem vorbi despre un *autoportret* veritabil.

Lothar Wolleh e un fotograf german care a lucrat cu mulți artiști importanți ai secolului XX (Joseph Beuys, Gerhard Richter, Dieter Roth, Georg Baselitz sau Christo). Le-a alcătuit portrete. Unul dintre acestea, al lui René Magritte, pune bine în discuție paradigma despre care vorbim în cazul lui Schroeder și al lui Ujică. Pictorul belgian stă cu fața către obiectivul aparatului de fotografiat și are în spate unul dintre tablourile sale, *Le Pelerin*. În tablou e imaginea bărbatului cu pălărie, unul dintre leit-motiv-ele creației lui Magritte, de această dată fără chip, chipul fiind pictat în dreapta corpului. În poză, chipul lui Magritte acoperă capul pictat în tablou, astfel că poza *îmbracă bine* ideea tabloului - jocul portretistic, faptul că fața oricui poate fi inserată în locul celei lipsă în tablou. Ideea acestui portret trimite la încă o pictură celebră de-a lui Magritte, *La reproduction interdite*, portretul pe care pictorul îl face poetului britanic Edward James, care, financiar și logistic, a fost unul dintre susținătorii mișcării suprarealiste. În acest tablou persoana pictată stă cu spatele către public și cu fața spre oglindă. Doar că în oglindă nu apare chipul celui pictat, apare tot spatele său, poziția pe care James o are atunci când *pozează* pentru artist. Prin felul în care construiește tabloul său, Magritte subliniază faptul că realitatea și opera de artă nu se află în relație de corespun-

dență strânsă. Artistul pune în discuție realitatea, o chestionează, însă nu o redă în punctele sale specifice.

Acest lucru este foarte clar pentru cineștii pe care îi discutăm aici, de aceea titlul eseurilor acestora subliniază exact poziția paradoxală a artei (cinematografice, în acest caz): pretinde că are posibilitățile cele mai performante de a capta realitatea și, totuși, e cea care măsluiește datele realității în cel mai înalt grad. Când propun un *Autoportret* și o *Autobiografie*, Schroeder și Ujică îmbracă acest paradox al artei și atrag atenția în primul rând asupra lui.

Pentru Schroeder, însă, poziția paradoxală nu este atât de puternică precum la Ujică: Schroeder are un personaj în viață căruia îi dă voie să se exprime. Și, într-o anumită măsură, Idi Amin chiar a fost și *autorul* filmului atâta timp cât a fost la putere. Nemulțumit de câteva secvențe ale filmului, prezentat în premieră la Londra (unde dictatorul a avut oameni în sală care au transcris toată istoria de pe ecran), Idi Amin i-a cerut lui Schroeder să elimine două minute și jumătate din cele nouăzeci ale filmului. Schroeder a refuzat, Idi Amin a luat în detenție două sute de cetățeni francezi cărora le-a dat numărul de telefon al regizorului și le-a spus ce vrea. Schroeder a scos din film secvențele respective și filmul a rulat în acea formă cinci ani, pînă când dictatorul a pierdut puterea în Uganda. După căderea lui Idi Amin (în 1979), filmul a fost completat în conformitate cu viziunea originală.

În ceea ce-l privește pe Ujică, paradoxul e împlinit și funcționează (deconstructivist) atât logic cât și ideologic - fie că ne referim la logica imaginilor (adică la sintagmatica filmică), fie că ne referim la comunism. Din materiale de arhivă, care acoperă viața politică a lui Ceaușescu de la moartea lui Gheorghiu-Dej pînă la Revoluție, Andrei Ujică assemblează o memorie de celuloid, a lui Ceaușescu. E un film care se bazează pe film pentru a materializa un concept. Proiectul lui Ujică funcționează derridean: e o deconstrucție a ceea ce a însemnat comunismul ceaușist, adică o investiga-

ție în materialul clientului (arhiva cu imagini filmate cu acordul lui Ceaușescu, fie pentru propagandă, fie pentru folos personal) pentru a descoperi contradicțiile din interiorul sistemului. Un demers cu atât mai izbitor (în felul în care demontează miturile comunismului ceaușist) cu cât autorul filmului nici măcar nu a trebuit să intervină în cronologia vieții personajului discutat (ci numai să-i urmărească *pas cu pas* viața).

Ujică avea nevoie de paradox pentru a-și fundamenta proiectul. Într-un eseu din 2006, *Post-scriptumul comunist* (apărut în română la Editura Idea în 2009), Boris Groys (care predă estetică la Universitatea de Artă și Design din Karlsruhe) vorbește despre imposibilitatea de a depăși ideologic sistemul comunist, fiindcă în interiorul său se află toate contradicțiile posibile, asumate simultan. Comunismul este un sistem paradoxal în măsura în care are în interior toate posibilitățile de exprimare: ideea, critica ideii (adică opusul ideii) și chiar autocritica (pe care trebuie să și-o facă cel care propune ideea). Astfel, comunismul e un sistem care nu mai poate fi interogată din exterior: dacă opusul ideilor propuse de acest sistem este deja dezbătut din interior, exteriorul e anulat. Cum mai poate fi criticat un astfel de sistem? Lucrând cu aceeași realitate pe care el însuși o propune: prin afirmarea paradoxului și manipulând imagini. Fiindcă edifică o *autobiografie*, Ujică e într-o poziție paradoxală: hotărăște în locul lui Ceaușescu ce date va conține memoria fostului conducător, dar lucrează numai cu imagini prin care Ceaușescu *se (re)prezenta* în epocă, an după an. Adică intră în interiorul sistemului și operează cu uneltele sale. Ca și Magritte, Ujică nu oferă *realitate* și nici măcar nu lucrează cu realitatea, ci cu felul în care Ceaușescu și cei din jurul său operau cu imaginile - care se întorceau asupra realității, pentru a o cizela în așa fel încât să certifice regimul. În trei ore de cinema, Ujică demontează construcția ceaușistă și oferă o privire nouă, un sens nou asupra modului în care a operat comunismul în România. ■

colaționări

Ramon mă alungă din casă spre mare

Alexandru Jurcan

Ramon e tetraplegic și stă nemișcat în pat de aproape 30 de ani. Nu vrea să mai trăiască așa, fără demnitate... zice el. În jurul lui e viață, agitație perpetuă... Uneori își imaginează că iese pe geamul deschis și zboară deasupra văilor, spre mare.

Deodată realizez că eu pot ieși, mă pot plimba, părăsind interiorul, computerul... Filmul *Mar Adentro* de Alejandro Amenabar mă trimite spre mișcare, spre viață, chiar vorbind despre moarte. Văzând drama lui Ramon îți reconsideri temerile, grijile, problemele... După ce a făcut un asemenea film uluitor, uman, magnetic, regizorul și-a declarat homosexualitatea. Pe lângă acel pat nemișcat, orice primește altă culoare.

Ies fericit din casă. Mă întâmpină un noiembrie deghizat în septembrie. Ce afirma Casares? „Chiar dacă aș trăi 500 de ani, tot aș mai cere câțiva...” La chioșcul de ziare e afișată cartea cu cei 500 de miliardari. Culmea! Să dai atâția bani ca să afli... cine nu-și poate trăi plener viața din cauza averilor.

Amenabar și-a conceput scenariul după povestea adevărată scrisă de Ramon Sampedro. Scriind, Amenabar a condensat scenele, a mai suprimat,

păstrând, totuși, spiritul personajelor. Tot regizorul a compus și muzica filmului. Uneori a utilizat și sunete celtice, mai ales în călătoriile... imagina-re prin Galiția. Într-un interviu din 2004 Amenabar vorbește despre umorul unor replici, menite să dezamorseze tristețea, să detensioneze. Nici într-un caz - ne spune el - nu a dorit să facă vreun elogiu sinuciderii. Fugit din Chile la Madrid, regizorul s-a dovedit excepțional de la început, cu filmele *Tesis* și *Deschide ochii*. Realizat în 2004, *Mar Adentro* a primit Oscarul, Globul de Aur, ba și premiul Goya. Joacă Javier Bardem, Belen Rueda, Lola Duenas, Mabel Rivera, Tamar Novas etc. Filmul are la bază literatura lui Ramon. Avocata Julia îi conștientizează valoarea însemnărilor lui, dincolo de terapeutica scrisului.

E greu de descris jocul lui Bardem în rolul lui Ramon. Spectatorii nu văd masca invizibilă de plastic, care-i modifică ușor și poziția nasului. Stând culcat, actorul abordează nuanțe subtile, șoapte, grimase, priviri sugestive.

Ramon vrea să moară, cere eutanasia, în timp ce în jurul lui ceilalți au - parcă - nevoie de el, de sfaturile lui. Oare o țigară fumată cu Julia nu justifică o viață de om? Vocea lui catifelată are infle-



xiuni majore, zâmbetul lui e ironie ce trădează emoția. O revoltă cinică, de catifea, sub grimase de bonom - acesta este inegalabilul Javier, fiul regizorului Bardem. A muri sau a nu muri, aceasta e problema. Cartea după care s-a croit filmul apare în câteva secvențe. Așadar literatura devine o justificare. Fără mărturia scrisă a lui Ramon, filmul nu s-ar fi născut. ■

amarcord

„Fellini era o căutare continuă”

de vorbă cu scenograful și pictorul de costume Piero Tosi

Doru Nițescu: - Există legenda că Fellini venea pe platou fără să știe ce va filma în acea zi...

Piero Tosi: Nu, asta nu! Aștepta desigur iluminări, pentru că era în permanență în căutare. Un lucru deja stabilit, era un lucru deja depășit. Și acesta era, de fapt și defectul meu, de aceea nu puteam merge împreună. Am așteptat și eu mereu ca din exterior să îmi ajungă iluminări pentru a crea un personaj. Eram doi oameni care așteptau cu disperare iluminări care veneau mereu în ultimul moment. Pentru mine era o angoasă continuă, cu atât mai mult cu cât eram obișnuit de ani buni, din 1950, să lucrez cu Visconti, care avea numai certitudini. Nu și Federico! El era total opus, era o căutare continuă.

- De ce a inventat această poetică a artificialității, a suprafeței platoului?

- Fellini s-a format ca desenator. Pregătirea unui film se prelungea de-a lungul lunilor și anilor și de-a lungul miilor de întâlniri pe care le avea cu posibile personaje pe care le privea. De dimineața până seara veneau fețe, actori, dar mai ales fețe, nu actori. E o regiune aici care se cheamă Pelegra sau ceva de genul asta, de unde el își alegea figuranții. Îi erau aduși oameni cu fețe speciale. Obișnuia să zică: „Pelegra e Actor's Studio al meu”. Când privea toți oamenii aceștia, făcea în permanență desene; transforma fața, figurile. Cred că platoul s-a născut dintr-o necesitate a lui, de la *Otto e mezzo*, pentru că *La dolce vita* are încă anumite legături cu realitatea; odată cu *Otto e mezzo* se rupe complet de realitate.

- Colaborarea dumneavoastră cu Visconti...?

- Am lucrat împreună 28 de ani. Erau două caractere complet diferite, două lumi complet diferite și chiar dacă în lucru erau în permanență afinități între ei, exista o metodă de lucru care era diferită. Visconti avea viziunea filmului încă de la început, exactă. Federico încerca, mergea pe mai multe direcții, totul era posibil. În timpul primei zile de lucru la *Casanova* îi arătam imagini, iar el răsfoia cartea și se uita la imagini gotice și îmi zicea: „Și asta e frumoasă!”. „Federico, suntem în Evul Mediu, nu mă înnebuni!” „Dar e totuna!” Era posibil, într-adevăr, să fie totuna, dar în același timp îți crea o confuzie totală în cap. Totul era posibil! Dar sunt sigur că dacă ar fi avut un alt caracter sau măcar încredere în capacitățile mele, lucru pe care eu nu l-am avut niciodată, ar fi fost o întâlnire foarte frumoasă, pentru că așa fi găsit cheia de a mă distanța de anumite realități, căci pentru *Tobby Dammit* am găsit acea cheie. A fost o muncă foarte agreabilă, nu au fost neînțelegeri, era un raport foarte frumos, de mare armonie. Dar a fost totodată și o muncă foarte obositoare.

- Fellini a avut bugete enorme pentru filmele lui.

- Da. Asta și pentru că niciodată nu se știa unde se poate ajunge. Câteodată pleca de la un proiect foarte mic care apoi se dilata precum un monstru. M-a chemat pentru *E la nave va*. Acest film putea să fie un proiect făcut special pentru mine. Dar eram terorizat de celelalte experiențe și i-am zis: „Federico, îți fac doar schițele pentru machiaj și peruci, lucrez toată ziua și tu vezi seara fotografiile. O să le fac din toate unghiurile să poți avea o perspectivă tridimensională. Important este să nu îmi stai în cărcă tot timpul.” A fost de acord și nu s-a arătat deloc pe durata lucrului. Am lucrat o lună și jumătate făcând toate probele de machiaj, peruci și efecte pentru toate personajele, până și pentru fochiștii din interiorul navei

unde era motorul. După o lună și jumătate, când am terminat toate personajele, și a fost prima dată când a ascultat totul fără să schimbe nimic, a văzut tot acest material fotografic și abia atunci am înțeles că am făcut o greșală, pentru că acela putea să fie filmul meu. Maurizio Millenotte a făcut o treabă foarte frumoasă, dar este un film pe care eu aș fi putut să îl fac cu mare plăcere, mai ales că Federico era foarte schimbat pe durată filmărilor la *E la nave va*. Era simplu, direct, avea viziuni foarte clare, fără ezitări, exista chiar și un decupaj, scris în cele mai mici detalii. Era chiar o altă viziune. *E la nave va* este un film pe care îl iubesc foarte mult, e unul dintre marile filme ale lui Federico. Îmi place chiar mai mult decât *Amarcord*. Cred că este un moment de maturitate, de metamorfoză în stilul de lucru. Totul este suspendat, totul poate cădea de la un moment la altul, dar nimic nu se întâmplă.

- Dar dacă ne referim la *Satyricon*, totul conlucrează pentru măreția filmului: lumina, decorurile, costumele, machiajul...

- Da, pentru că este o libertate completă. Îmi amintesc că am ajuns la *Satyricon* când lucrurile erau deja stabilite, era Danilo Donatti care deja făcuse totul. Am filmat la Cinecittà. Pe latura stângă a Cinecittà sunt toate platourile și toate comunică între ele, coridorul de la primul nivel are aproape un kilometru și unește trei platouri. Eu am ocupat acea zonă cu machiajul. Cu o măsură cu roțile făceam traseul înainte stabilind liniile machiajului și apoi machiorii completau. Întorcându-mă, abandonam măsura și făceam părul. Apoi mă întorceam din nou, și coboram din nou. Asta până la ora nouă când intrau în platou primele personaje. Continuam să fac asta toată ziua, pregăteam fețe, machiaje, peruci etc. cu o libertate deplină, făceam cele mai extravagante lucruri. Era foarte obositor, dar foarte amuzant. Cu toate acestea nu l-am iubit mult când lucram cu Fellini. După un an sau doi de lucru cu el îmi ziceam că au fost ani de viață pierduți, pentru că atunci când faci un film nu mai există viață. Mergi pe platou dimineața la cinci, te întorci mort, cazi în pat muribund, la unsprezece noaptea, ca să poți fi din nou pe platou la cinci dimineața. E o viață grea!

- Cum sunt studenții pe care îi aveți azi?

- Dacă mă raportează la tinerețea mea, îmi amintesc de o mizerie cruntă, nu aveam nimic, nu erau cărți, monografiile, foarte rar se puteau vedea filme. Imediat după război locuiam la Florența și într-un mic club l-am descoperit pe René Clair și tot cinematograful francez, pe care nu îl putusem vedea în timpul fascismului, am descoperit cinematografia rusă, pe Fritz Lang și pe germani etc. Îmi amintesc cum noaptea, împreună cu prietenii mei, mergeam discutând până ajungeam la casa unuia dintre noi și continuam să ne conducem unul pe celălalt pierzându-ne în discuții pline de feroare, de pasiune. Toate acestea nu le văd astăzi. Au totul. Au posibilitatea de a avea toate cărțile posibile, vorbesc din punctul de vedere al scenografiei și costumelor, au posibilitatea de a vedea toate filmele pe care le doresc, chiar și la televiziune, pentru că e drept că ziua sunt rahaturi, dar seara sunt filme interesante. Cu toate acestea, ei nu se uită la televizor, nu merg la cinema. Toată pasiunea din momentul examenului de admitere - căci dacă îi întrebi la examen de ce vor să facă această meserie, îți răspund că fără această meserie nu pot trăi - se dovedește a nu exista în realitate. Este o muncă în care nu ajunge numai pasiunea, e nevoie să ai și talent. E ceva ce e sau nu e! Aici se pare că e lipsa. Vin aici



Piero Tosi

fără să fi văzut nimic. După proiecții, în pauze îi văd că evadează la bar și uneori mă iau după ei să aud ce discută. Nu vorbesc nimic despre film. Vorbesc despre problemele lor... Federico era atât de imprezvizibil în toate! Îmi aduc aminte că la *Tobby Dammit*, la un moment dat mi-a zis: „Dar tu ai fumat vreodată?”. Se preocupa chiar și cu asemenea lucruri pentru a străpunge realitatea. „Trebuie să fumezi!” Așa că mi-a pregătit o țigară de hașiș, pe care eu, cu toată încrederea am aruncat-o. Dimineața m-a întrebat: „Ai fumat?”. Am zis că da. „Ce senzații ai avut, ce ai văzut?” și eu trebuia să inventez senzații și fantasmă, căci el credea că fumând, eu făceam o experiență care servea filmului - personajul principal este drogat. Dar eu sunt florentin și sunt rațional la maxim.

- Fellini a încercat sub control medical chiar și LSD-ul...

- Da! Îmi povestea cum a experimentat LSD-ul în America. Dar se agăța de orice, de chiromanți; mă trimetea mereu la chiromanți pentru a descoperi lucruri extraordinare.

- Avea aceste relații speciale cu spiritele...

- De exemplu, la începutul *Satyriconului*, e acea poveste a actorului care își taie o mână pentru a face spectacol. El mi-a povestit, dar nu știu dacă e adevărat, despre un mag teribil care locuia pe Via del Babuino, deci foarte aproape de el și care atunci când ieșea în stradă producea rumoare și conflicte, căci apărea machiat, cu pălării extravagante și cu pantofi cu toc și se lua la ceartă cu toate femeile mai ales dacă erau însoțite de o prezență masculină, spunându-le că nu au dreptul la acel bărbat... Genius se chema personajul. Pentru că la începutul proiectului avea foarte multe dubii și nu știa dacă *Satyricon* e o lume în care poate intra, s-a dus la acest individ și au făcut împreună o călătorie pe Appia Antiqua. Ținând deasupra unui mormânt un pendul, Genius a intrat în transă și a povestit această poveste a actorului care își taie mâna și pe care apoi Federico a introdus-o în film. Dar cum Federico era și mincinos, s-ar putea să nu fie adevărat.

Interviu realizat de
Doru Nițescu

Piero Tosi este scenograf și pictor de costume. A colaborat cu Fellini la *Tobby Dammit* (1968), *Satyricon* (1969), *Casanova* (1976), *E la nave va* (1983), realizând unele dintre cele mai interesante machiaje și peruci din istoria cinematografului. A fost colaboratorul fidel al lui Visconti lucrând la toate filmele acestuia, de la *Bellissima* (1951) la *Inocentul* (1976).

sumar

actualitate		
Sergiu Gheorghina	Refugiul european	2
editorial		
Oana Pughineanu	A avea "succes în moarte"	3
cărți în actualitate		
Dana Filarpol	Provizorat - romanul "generației norocoase"	4
Constantin Cubleșan	Un roman inițiatic	5
cartea străină		
Cristina Sărăcuț	Sacoșa iugo-nostalgică	6
comentarii		
Vianu Mureșan	Intenție și metodă în cercetarea lui Noica	6
lecturi		
Ion Pop	Versuri de Riri Sylvia Manor	8
incidențe		
Horia Lazăr	Chamfort: moralist sau romancier al "civilizației perfecționate"?	9
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Pointilism și descriptivism critic	11
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Scârba noastră și minia/ Ceaușescu-România	12
eseu		
Amalia Lumei	România interbelică, un câmp filosofic	13
poezia		
Ștefan Bolea		14
emoticon		
Șerban Foarță	Scurtul drum al primăverii către toamnă	14
profil de scriitor		
	"Există ceva în actul scrisului care se sustrage judecății raționale" (I) de vorbă cu scriitorul Radu Pavel Gheo	15
Ștefan Manasia	Banda (de adolescență a) lui Möbius	17
puncte de vedere		
Radu Mârza	Matia la Cluj în 2010	18
accent		
Ilie Rad	Jurnalul unui corespondent de război	19
I. Francin	Modelul explicativ al lui Traian Vedinaș	20
civilizația imaginii		
Elena Abrudan	Producerea semnificației de către audiența media	21
dezbatere & idei		
Oana Albescu	Strategia "Europa 2020" - Către o nouă Agendă Lisabona?	23
filosofie		
Cristian Hainic	Hans Belting despre sfârșitul istoriei artei	24
flash meridian		
Virgil Stanciu	Un dicționar sui generis	25
știință și violoncel		
Mircea Oprea	Ciudățeni la limita privirii	26
sport & cultură		
Demostene Șofron	Facultatea de Educație Fizică și Sport - 50 de ani de excelență	26
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	Ștefan D. D.	27
zapp media		
Adrian Țion	Unitatea prin limba scrisă	27
jazz story		
Ioan Mușlea	Jalea și durerea începuturilor	28
muzica		
Ludmila Sprincean	Cronica unei aniversări muzicale	29
Virgil Mihaiu	Aniversând două formații clujene	30
teatru		
Claudiu Groza	Comediile uluitoare, comediile tulburătoare - Festivalul de Dramaturgie Contemporană, Brașov, 16-22 noiembrie	31
film		
Lucian Maier	Festivalul de film de la Londra	33
Lucian Maier	Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu	34
colajonări		
Alexandru Jurcan	Ramon mă alungă din casă spre mare	34
amarcord		
	de vorbă cu scenograful și pictorul de costume Piero Tosi "Fellini era o căutare continuă"	35
plastica		
Vasile Radu	Dora Dumitrescu - fotografie... de senin	36

plastica

Dora Dumitrescu - fotografie... de senin

Vasile Radu

Șaptezeci și cinci de ani de viață și cincizeci de creație artistică o așează pe Dora Dumitrescu (n. 19 oct. 1935, Miercurea Nirajului) în postură onorantă de *senior maestru* al artei contemporane românești. Recenta sa expoziție aniversară de la Galeria *Alianța Artelor* din Cluj (deschisă până în 15 decembrie) ne oferă prilejul acestei „fotografii... de senin”.

Autoarea, care a debutat în anul 1961, s-a format în *epoca prăbușirilor* și a realismului socialist (1950-1960). A traversat *câmpiile înghețate* și a înfruntat suflarea aspră a *furtunilor doctrinare* a unor vremuri care clamau *extincția* hotărâtă a *vechii arte burghezo-moșierești*, înfruntând, de cel puțin două ori, pateticele și sumbrele *slogane ale unei morți anunțate*. A ridicat ochii spre un văzduh în care se învălmășeau norii negrii ai dezastrelor, războiului și a „*epocilor de aur*” ce le-au urmat, încercând să străpungă cu o privire inocentă de copil spre *seninul* cosmosului cuibărit în inima ei. *Chipul artistului din tinerețe* (autoportretul său a fost lucrarea sa de debut!) nu s-a uscat, nu s-a scofălcit, ca urmare a unui pact diavolesc, pentru că n-a pus niciodată în balanță păcate care-i trebuiau *răscum-părate*. Șirul de *întâmplări* care i-au umplut viața ne aduce aminte de un răscolitor Dorian Gray din *filozofia literară* a lui Oscar Wilde, de ciudate și stranii analogii cum ar fi nu cu *Londra victoriană* ci, cu *Bucureștiul anilor-lumină*, nu cu pictorul „*Basil*” - care să-i fabrice un portret idealizat, celest, ci propria sa ardoare de-a se privi pe sine, excitant, calofil și egoist, nu cu *Hary Wotton* - un lord petrecăreț exhibiționist și filozof, practicant al plăcerilor, tutore mutilant, concupiscent, ci cu pictorul Corneliu Baba care a prețuit-o „*cu slavă*”, fără a se încumeta să-i facă portretul!

Magnetismul doctrinar al *realismului socialist* a fost pentru artistă, mereu pretutindeni, o forță de atracție *inertă*, găsind energia interioară de a se căuta permanent pe sine, cu riscul de a rămâne mereu singură! Dar, ce poți să pui în locul unei *singurătăți*, decât altă *singurătate*, de data aceasta, *singularitatea* unei opere, *fiziognomia* unui stil care are chipul și asemănarea ta: un *petec de... senin* amenințat de volbură furtunilor din inima ta, o pictură abstractă, luminoasă și pastelată, un fel de sincopă a fericirii pe care o tulbură mereu *aversele* gestuale ale unui senzorialism efervescent, mecanismul ascuns al unei boli a disperării care stă ascuns tot în inima ta.

Din loc în loc pe acest drum stau de veghe năvalnice amintiri *impostato*, chipuri de arlechini, măștile schimonosite și cadaverice ale unor emoții desperade de care autoarea se desparte, abandonându-le, ca de dovezile ilicite ale propriilor sale drame psihologice. Evadând de sub învelișul lor macabru, renaște ca pasărea Phoenix, din nou purificată, pornind mecanismul solitar al unei noi etape în care expresionismul simbolic se temperează, culorile se luminează, se pastelează, ating starea de grație a unei exultanțe cromatice, iar pasărea sufletului se înalță într-un zbor întretăiat spre alt petec de senin. Tot mai sus, tot mai larg, pictura sa are rezonanța muzicală a zborului, proaspătă și imaculată percepție a stelei care stă în centrul Constelației Lirei, dimineața. Vechile *portrete* de consistență burlescă se cufundă treptat într-un trecut anxios, înlocuit, cu demnitatea vârstei, de contemplația senină, reproducând, la urma urmei, spectacolul feeric al vieții.



Dora Dumitrescu

Neliniște. Autoportret (detaliu)

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.

