Black PANTONE portocaliu

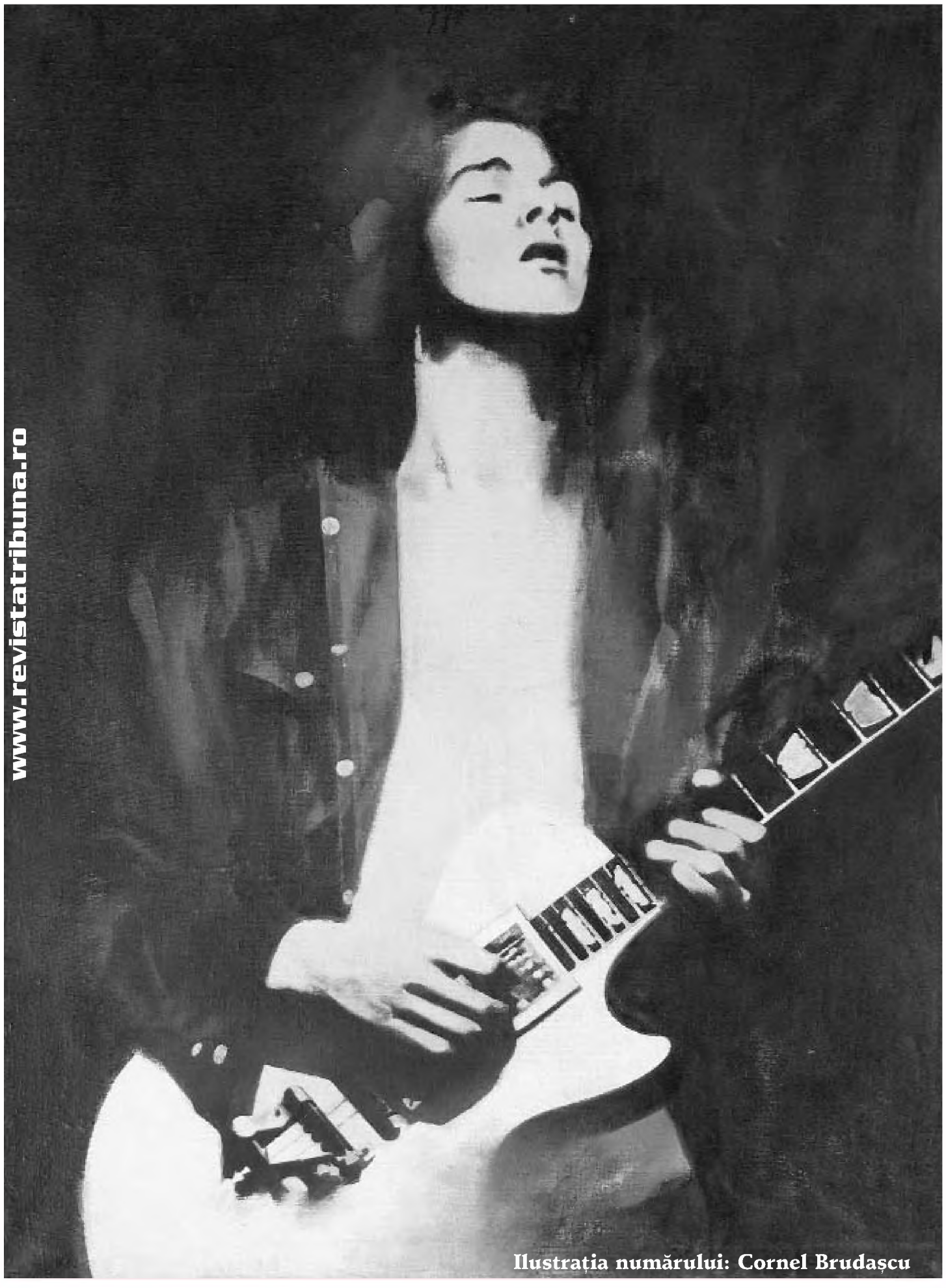
TRIBUNA

203

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 16-28 februarie 2011



www.revistatribuna.ro

Ilustrația numărului: Cornel Brudașcu

Istoria culturală a literaturilor din Estul și Centrul Europei

In memoriam

Bartolomeu - Valeriu Anania

O carte în dezbatere

Wolf von Aichelburg

Criza sufletului modern în poezie

Irina Petraș

Octavian Soviany și scrinul său cel negru

Interviu cu

Charles King

Black PANTONE violet

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

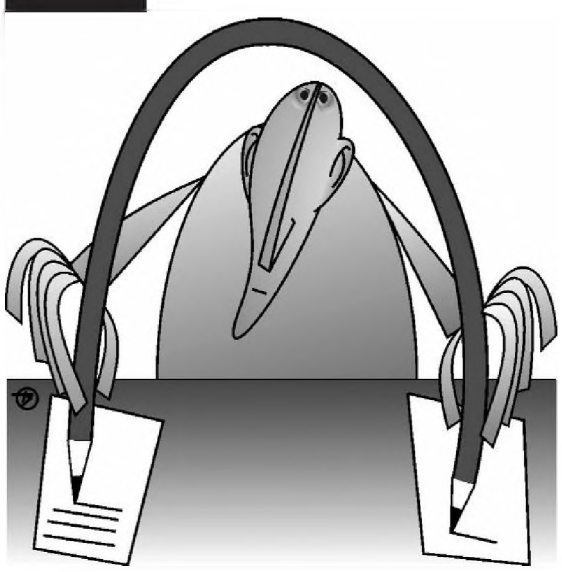
Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu

Colaționare şi supervizare:
L. G. Ilea

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

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

bour



remember

Un mare cărturar
Bartolomeu - Valeriu Anania (1921 - 2011)

Constantin Cubleșan

În urmă cu optsprezece ani, la 7 februarie 1993, la Cluj era sărbătoare *împărătească*. Veniseră din toată țara aproape douăzeci de înalți prelați ai Bisericii Ortodoxe Române, în frunte cu Întâiul Stătător de atunci, Patriarhul Teoctist, pentru a celebra întronizarea arhiepiscopului Vadului, Feleacului şi Clujului, Bartolomeu - Valeriu Anania. Catedrala se dovedise neîncăpătoare. Mulțime de lume adunată în piață asculta cu bucurie în suflet ceremonia slujbei religioase care avea cu adevărat măreție de zile istorice. Odăjdiile episcopilor străluceau în lumina *a giorno* ce punea în evidență detaliile frumoaselor picturi ale lui Tase Demian, de pe pereți, vechi de peste o jumătate de veac şi nu mai puțin fețele şi privirile celor prezenți, în număr atât de mare, pline de încredere în împlinirea atâtor speranțe într-o lume mai bună, pentru că evenimentele se legau, oarecum firesc în înlănțuirea lor, de evenimentele înnoitoare din întreaga țară, petrecute în acel decembrie revoluționar din urmă cu abia trei ani. Arhiepiscopia din Cluj trebuia să aducă în sufletele enoriaşilor săi, prin noul lor păstor, pacea şi râvna desăvârşirii.

Bartolomeu - Valeriu Anania fusese ales cu dreptate (în Sinodul electoral de pe 21 ianuarie a aceluiaşi an, cu 80 de voturi pentru, din 119 posibile) căci în inima Ardealului era nevoie de o personalitate cu adevărat impunătoare, de vădită autoritate religioasă, culturală dar şi patriotică şi politică nu mai puțin. Bartolomeu - Valeriu Anania întrunea fericit toate aceste calități pe care mai apoi şi-a consolidat şi dezvoltat întreaga activitate de mare ierarh.

Era unul din teologii cei mai prestigioşi ai momentului. Intrat în monahism la Mănăstirea Antim din Bucureşti, în 1942, primind numele de Bartolomeu, pe care îl va ilustra cu prisosință, este hirotonit, în acelaşi an, ca ierodiacon şi în această calitate va sluji o vreme la Mănăstirile Polovragi şi Baia de Arieş. Asistent universitar apoi, în 1950, la Catedra de Istorie Bisericească Universală a Institutului Teologic din Bucureşti, a urcat repede treptele unei cariere ecleziastice de excepție. Doi ani mai târziu, era decan al Centrului de Îndrumări Misionare şi Sociale a clerului, la Curtea de Argeş. Este chemat curând la Bucureşti pentru a prelua direcția şi procesul de reorganizare a Bibliotecii Patriarhale. Între 1965-1976 este trimis în calitate de secretar episcopal şi secretar general al Congresului Bisericesc Ortodox din America şi Canada. Primeşte *harul preoției* în 1967 şi i se acordă rangul de arhimandrit. Între 1976 -1982 este, în Bucureşti, Director al Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă. În tot acest timp are contribuții însemnate de cercetare teologică şi filosofică, publicând studii în periodicele de specialitate. Se pensionează în 1982 şi se retrage la Mănăstirea Văratec, cu gândul de a-şi împlini în linişte opera literară. Căci, Valeriu Anania era de-acum, şi nu de puțină vreme, un nume de referință în literatura română actuală.

Debutase încă în 1935 ca poet în paginile revistei teologice *Ortodoxia*, continuând să colaboreze cu versuri şi articole teologice în *Vremea*, *Convorbiri literare*, *Credința*, *Gândirea* dar şi în *Studii Teologice*, *Biserica Ortodoxă Română*, *Glasul Bisericii*, *Telegraful Român* ş.a. Se face cunoscut publicului larg prin câteva opere dramatice, montate la Radio Bucureşti (*Jocul fulgilor*, 1938), pe scena Teatrului Ligii Culturale (*La furcărie*, 1939), pe scena Teatrului Studio Național Bucureşti (*Dochia*, 1940), dar întâlnirea şi apropierea de Gala Galaction şi mai cu seamă de Tudor Arghezi îi vor marca pentru totdeauna stilul şi grija față de expresia literară.

E un poet religios în cea mai bună tradiție a liricii noastre, dând trăirilor sale încărcătura emoțională a motivelor creştine dintotdeauna ("Lumină lină, lumină senină,/ lucoare nouă din slava divină,/ lucind în apa de ceruri te cerne/ prin glasuri calde în cântec de vreme /.../ Coboară astăzi în sufletu-mi iară,/ să laud slova din ceasul de sară,/ lumină lină, lumină senină!/ De tine, Doamne, mi-i inima plină" - *Lumină lină*). Verbul crud şi colorat, cu esențe tari, din revolta argheziană, se decantează ritualic la Valeriu Anania într-un soi de psalmi înfiorați de extazul creator religios: "Puternice, nu mă strivi!/ Sub slava ta sunt vierme azi. Ei, şi?/ În trupul meu chircit, de târâtură,/ se coc mândreți ce se-ncepură/ din veac./ Tu nu ştii poate că în boala mea/ se zămisleşte, nevăzut, o stea,/ că port un cer în fiecare cută/ şi-n fiece inel o alăută./ În firea mea se-ascunde, nesmintit,/ temeiul greu al visului dospit/ ce creşte mut şi naşte triumfal/ o rază spartă-n şapte prin cristal./ Vei cere mâine nopții de cenuşă/ să-ți dea la geam o gâză jucăuşă/ pe care - strop de gingăşii celeşti -/ surâsul tău amar să ți-l opreşti.// Tu ştii ceva?/ eu flutur, în chilie,/ din aripa ce va să fie" (*Chrysalida*). Creația poetică şi-a adunat-o în câteva volume (*Geneze*, 1971; *File de acatist*, 1976; *Istorii agripine*, 1976; *Anamneze*, 1984; *Imn eminescului*, 1992) ce au în totul o metafizică de inspirație creştină, împlinită cu mari libertăți de interpretare în

(Continuare în pagina 21)

Responsabil de număr: **Claudiu Groza**

Black Pantone 253 U

Riscuri prea mari...

Sergiu Gherghina

Titlul ar putea sugera o reflecție asupra evenimentelor din Cairo ce ocupă prima pagină a majorității publicațiilor cotidiene naționale şi internaționale în ultimele săptămâni. Departe de a ignora importanța opoziției față de regimul lui Hosni Mubarak – aspect ce va fi relevant în următorii ani – rândurile de mai jos se vor referi la o inițiativă recentă a Comisiei Europene. La începutul acestei luni, aceasta a decis stabilirea unor reglementări comune pentru colectarea informațiilor referitoare la pasagerii care au ca punct de plecare sau destinație finală un stat membru al UE. Motivația adoptării unei astfel de reglementări este cea oferită deseori drept argument pentru sporirea elementelor de securitate: prevenirea infracțiunilor şi atacurilor teroriste. Ineficiența controalelor fizice din aeroporturi a fost deja dovedită de câteva ori, în ultimul an jurnaliştii trecând de cîteva ori cu pistoale sau bombe de filtrele din Charles de Gaulle (Paris) sau Schiphol (Amsterdam), două dintre primele cinci aeroporturi europene ca trafic de persoane. Pornind de la aceste fapte, decizia Comisiei Europene este de înțeles. Ce înseamnă această lege şi care sunt riscurile sale? Acestea sunt întrebările la care ofer un răspuns din perspectiva unei persoane care călătoreşte mult în spațiul european şi este familiarizată cu sistemele electronice puțin peste media cetățeanului obişnuit.

Ca multe demersuri legate de spațiu aerian de la nivelul UE (am oferit câteva exemple în revista *Tribuna* anul trecut, această inițiativă legislativă urmează modele existente. Statele Unite, Canada şi Australia au cerut deja companiilor europene să ofere informații despre rezervări, locuri în avion şi modalități de plată ale cetățenilor care zboară din sau spre aceste trei țări. Acum patru ani a fost semnat un acord bilateral între Uniunea Europeană (UE) şi Statele Unite care prevede informații comune referitoare la pasagerii intercontinentali. Totuşi, o astfel de bază de date nu este disponibilă datorită exigențelor Parlamentului European (PE) care a cerut ca datele referitoare la cetățenii europeni să fie manevrate cu multă atenție. Având acest precedent, noua lege nu va putea intra în vigoare decât peste câțiva ani deoarece PE are aici un cuvânt hotărâtor. Mai important decât data adoptării sale rămân prevederile. Mai precis, ce fel de date vor fi colectate şi cum vor servi ele scopului inițial?

Pe de o parte, este neclar ce detalii personale ale pasagerilor vor fi colectate în afara celor care există deja în bazele de date ale companiilor aeriene, necesare în momentul cumpărării unui bilet de avion (seria şi numărul actului de identitate, sexul, cetățenia, locul în avion şi modalitatea de plată). Dintre acestea, sexul şi cetățenia sunt elemente sensibile deoarece reprezintă surse ale discriminării. În plus, elementul sensibil după 11 septembrie 2001 este prezent: cetățenia este un indicator adecvat pentru religie, iar cazurile de discriminare religioasă sunt numeroase pe aeroporturi. Rezumând, tipul de date disponibile trebuie ales cu atenție pentru a nu genera astfel de consecințe negative, dar şi pentru a oferi informații suficiente despre pasager.

Pe de altă parte, nu este evident ce ar aduce nou această bază de date în planul securității. Singura modalitate concretă prin care lupta împotriva criminalității şi terorismului beneficiază de astfel de date există şi în acest moment într-o altă formă. Interpolul are în prezent acces la bazele de date ale companiilor aeriene pentru a îşi conduce investigațiile. Numeroasele succese în planul descoperirii crimei organizate reflectă faptul că traseele persoanelor aflate sub urmărire sunt binecunoscute. În plus, nu este evident cum o bază comună de date ar elimina modalitățile de evitare utilizate în prezent de către infractori sau terorişti (de exemplu, utilizarea actelor false).

Fără a fi evidente îmbunătățirile practice ale acestui nou sistem – cele teoretice nu pot fi transpuse în realitate – riscurile utilizării sale sunt vizibile chiar şi pentru un ochi neavizat. Privind din perspectiva autorităților statale, inițiativa Comisiei Europene este lăudabilă. Ținând însă cont că trăim în era tehnologiei, iar terorsimul informatic este una dintre cele mai puternice modalități de destabilizare a sistemelor de securitate nu putem să nu ne întrebăm ce se va petrece dacă aceste informații ajung la îndemâna celor urmăriți. În acest sens, două întrebări interconectate îşi găsesc cu greu răspunsurile: de ce le-am face disponibile pentru orice hacker priceput şi cum evităm abuzul utilizării lor? Odată creată, această bază va reprezenta sursa primară de informații pentru serviciile de securitate. Accesarea sa de către cei urmăriți – nu s-a inventat până acum un sistem electronic impenetrabil – va genera mai mult probleme decât soluții. Cu alte cuvinte, implementarea unui astfel de program ar uşura misiunea celor aflați sub investigație pentru care doar destinația investiției s-ar modifica. Astfel, nu ar mai investi în metodele clasice de evitare a filtrelor de control, ci s-ar axa pe recrutarea de informaticieni ce ar putea cu câteva apăsări de buton să modifice date personale şi trasee.

Aceste simplificări puțin exagerate reflectă riscuri reale ale reformei informaționale propuse. La acestea se poate adăuga faptul că plasarea modalităților de plată într-o bază comună nu încântă vreun pasager european. Accesul astfel oferit la cărți de credit şi conturi bancare ar putea genera probleme suplimentare. Ideea Comisie de a suplimenta controalele fizice din aeroporturi este benefică, dar modalitatea de implementare trebuie gândită atent. Executivul UE şi-a făcut datoria de a propune o soluție, dar, ca în orice stat democratic, legislativul este cel ce dezbate şi legiferează. Cunoscând profilul reprezentanților din cel de-al şaptelea Parlament direct ales al UE, o astfel de decizie va fi atent cântărită astfel încât riscurile să fie mult depăşite de avantajele noului sistem. ■

CONCURS LITERAR NAȚIONAL PENTRU TINERII SCRIITORI
Revista de cultură *Tribuna*, 2011

Pe tot parcursul anului 2011 se va desfăşura concursul revistei ***Tribuna***
pentru tinerii scriitori, la secțiunile: *eseu, proză* şi *poezie*.
Cele mai bune texte primite pe adresa redacției
(Str. Universității nr. 1, 400091, Cluj-Napoca sau redactia@revistatribuna.ro)
vor fi publicate în ***Tribuna*** şi vor fi, de asemenea, reținute pentru concurs;
în decembrie, în cadrul unei festivități,
vor fi acordate premii în bani – cîte unul pentru fiecare categorie.
Condiții de participare: autorii trebuie sa aibă vîrsta maximă de 30 de ani.
Scop: promovarea literaturii originale româneşti în spațiul public, revuistic, cultural.
Juriul va fi alcătuit din Ion Pop, Octavian Soviany şi Ştefan Manasia.

Black Pantone 253 U

„Efemerinde" pentru călător

Ștefan Manasia

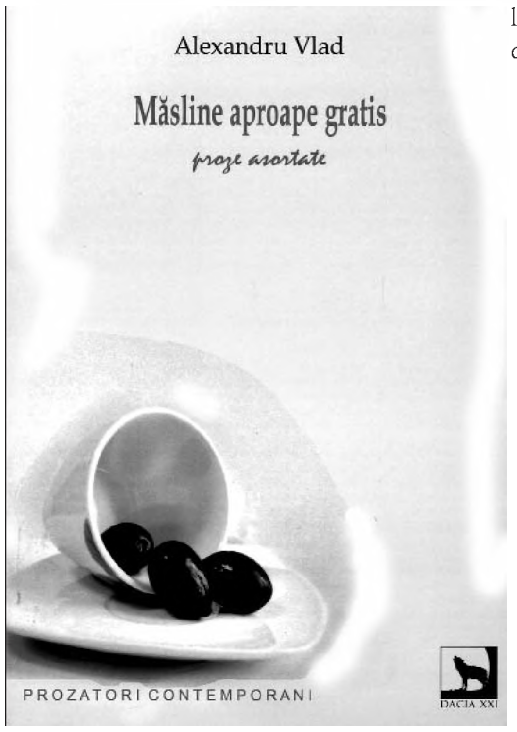
Alexandru Vlad
Măsline aproape gratis
Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2010

Cu „prozele asortate" din cartea *Măsline aproape gratis* (Dacia, 2010), Alexandru Vlad reia publicarea seriei unor documente hibride – fragmente de roman, reportaj, editorial sau tabletă, eseu, note de călătorie sau povestiri de-o perfecțiune formală diabolică –, începută cu volume ca *Sticla de lampă* (Grinta, 2002), *Viața mea în slujba statului* (Paralela 45, 2004) şi continuată prin ciudatul *Curcubeu dublu* (Polirom, 2008).

Autorul asumă, cu mare plăcere, estetica fragmentului şi un cult al frumosului în contrast cu neorealismul, impudoarea şi cruzimile literaturii actuale: într-o proză reportericească intitulată *Note în decembrie*, privirea – reflecția naratorului? – descrie aerisit, cumva jungerian, crimele şi demența, ori incredibila revărsare de candoare a acelor zile; sînt notații care, păstrînd fluxul discontinuu, sinuos al memoriei, ne conving că „o iertare este mai degrabă o amnistie decît o amnezie", în orașul (şi țara) unde porumbeii ciugulesc liniştit lîngă cadavrele eroilor. (Dar pot exista aceştia în absența călăilor, teroriştilor?) Îndrăgostit de o formă de eseistică empirică, Alexandru Vlad ridică miza în chiar primul text al cărții, verificînd senzorial, epidermic, adevărul biblic al *Alungării din Paradis*: deloc metaforă seacă, păstrată numai în terfeloagele teologilor, e aceasta o experiență-ncrustată în viața fiecăruia, povestită aici prin glasul unui copil: „La fiecare ieşire din sat se înalța o cruce mare, menită să-i apere tocmai pe cei care, din diverse motive, erau puşi în situația să-l părăsească pentru mai lungă sau mai scurtă vreme. [...] De-acolo m-am întors să cer îndurare. A fost un fel de alungare de probă, o lecție pe care, spre ruşinea mea, trebuie să mărturisesc faptul, puteam s-o folosesc mai bine. Şi să aflu că orice iertare, cît de binevoitoare, se anulează dacă repeți greşeala."

Lumea atomizată, imposibil de încleiat, din culegerea de față, s-ar putea organiza totuşi tematic: comunismul, oameni care au fost (scriitori, boemi, marginali, foşti deținuți politici), prietenii şi cochetăriile unei prietenii, aroganța tinereții, memoria (şi avatarurile acesteia – mici obiecte, aparent inofensive care o vor declanşa), presentimentul sacrului, iubirea (văzută mai cu seamă naturalist, ca iubire neîmplinită). Frazarea înseamnă mai ales enunțuri meşteşugite, periate pînă la strălucire: nu degeaba este elogiată „liniştea scrisului, acea tăcere în care el deapănă gînduri care refuză să se lege" (în *Zgomotele scrisului*). Ca un seismograf înamorat de propria lui tehnică. Aproape lipsit de stridențe – altele în afara acelora provocate de neglijenta tehnoredactare a editorului – textul îşi creează un sunet al lui, o muzică de cameră, o structură îngemănat estetică şi pedagogică. Fărîmele de existență surprinse, fie şi în mediile proletare, celebrează o formă de eleganță, un rafinament şi o ştiință a vieții: e, aici, refuzată într-un mod savant supraviețuirea sordidă, cu orice preț, aceea care i-ar fi repugnat unui N. Steinhardt: „Nu pot uita cum, ani de zile într-o anumită perioadă, hălăduind singur prin munți şi alte locuri izolate, am găsit pe aici, pe şantiere şi prin barăci, indivizi insoliți care m-au fascinat. Oameni care îşi purtau pînă şi salopeta cu o oarecare eleganță, încheind toți nasturii. Îşi văcsuiau pe un butuc ghetele, iar modul cum îşi adunau lucrurile personale, maşina de bărbierit în cutia ei prinsă cu bandă elastică, avea ceva special. Puteai zări uneori sub mîneca lor un ceas de calitate, mare, vechi şi plat." Oameni ai cărții, resturi ale unui trib straniu, asemănător celui din *Fahrenheit*-ul lui Ray Bradbury sau celor din narațiunile Far West-ului american, apără un anume trecut sapiențial, un *savoir de vivre* în curs de exterminare – într-o proză ca *Fără titlu* – de către societatea de tip comunist.

Anarhismul discret al prozatorului Alexandru Vlad transpare (poate că) şi mai bine în minunatele „short stories" *Briceagul* şi *Arheologie*, pe care le-aş vedea în orice antologie a anului tocmai scurs. Nu doar că autorul nostru apără, aproape paranoic, dreptul la viață al vechiturilor, al obiectelor expirate pe care gospodarii canonici le incinerează toamna sau primăvara, dar le şi priveşte cu ochii sticlind, cu nuanța aia de atenție care le face să vibreze, să funcționeze cumva organic şi amenințător, ca-ntr-unele narațiuni de Lovecraft sau Cortázar: „L-am curățat, am scos pămîntul din axile şi i-am lustruit niturile galbene de pantaloni. Pînă la urmă şi-a găsit locul într-un sertar printre alte obiecte din categoria



lui, dar dintre toate bricegele pe care le am, la el țin cel mai mult, ca la un orfan. Îl verific din cînd în cînd, îi lustruiesc lama, care tinde să se oxideze. Mai suferă, ca de reumatism, de umezeala pe care a trebuit s-o suporte cine ştie cîtă vreme pe pămîntul gol.[...] Iar cînd l-am pierdut din nou
n-am fost foarte trist. Există obiecte care poposesc la noi în trecere, căutîndu-şi adevăratul stăpîn."

Din punctul meu de vedere, cartea nu se încheie cu narațiunea titulară, *Măsline aproape gratis*, parabolă eficientă, sinistră a lumii comunismului tîrziu: deşi aceasta numai, prin dreptul senioral al autorului, există şi în versiune germană şi franceză într-o *Addenda*. Povestirea care, însă, ne scoate din orizontul nu o dată apăsător al cărții – unde tensiunile, morbiditea, starea crepusculară sînt atenuate numai de răceala stilistică – este *Trenulețul*, parabolă ascensională, mit borgesian al cărui farmec dispare, ca puful de păpădie, în rezumat.

Dacă l-aş fi citit în versuri, fără a cunoaşte autorul, l-aş fi bănuit pe scenograful metafizic Ion Mureşan (evocat cu prietenie, abia deghizat sub *şapca poetului*, în cîteva dintre textele cele mai senine ale acestui volum). ■

Realismul esuat

Claudiu Groza

Flavius Lucăcel: *Tutungeria*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2010; *Ceai de fluturi*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2009

O tratare în cheie ludică a parabolei hrănite de actualitatea imediată, cu marca ei promiscuă, uneori, l-a consacrat pe Flavius Lucăcel în dramaturgia românească recentă. O anume doză de absurd şi apelul la detalii care să bruscheze comoditatea receptării sunt alte ingrediente ale rețetei autorului. În *Tutungeria*, însă, al patrulea volum al său, Lucăcel optează pentru o reconfigurare a tiparului dramaturgic, glisând către un realism ce se dovedeşte păgubos prin banalitate tematică şi incoerență acțională.

Volumul conține două piese, prima (*Tutungeria*) având ca subiect perioada Revoluției din 1989, iar a doua *(Chiuveta)* mizând tot pe focalizarea istorică, a abuzurilor dictaturii comuniste, într-o manieră vag parabolică şi cu tentă coşmaresc-onirică.

Tutungeria e cea mai precar articulată piesă de până acum a lui Flavius Lucăcel. Trei tineri idealişti, aflați pe stradă în haosul revoluționar, alături de o tutungereasă bătrână, „stăpână" peste o gheretă de tablă, se confruntă cu interesele obscure ale unui colonel de securitate, acompaniat de un milițian, de un bişnițar şi de un misterios inginer care dă telefoane la „comitet". Firește, previzibil, tinerii vor fi sacrificați pentru prosperitatea bănuită a clicii care acaparează încetul cu încetul întreg spațiul, cu tot cu ghereta de țigări. Revoluția confiscată este clişeul de la care pleacă textul, dar edificarea sa dramaturgică e pâcloasă şi neglijentă. Schematismul temei – care nu particularizează, ci se menține la un nivel „principial" – se oglindeşte în configurația personajelor, şi acestea parcă „neterminate". Intriga e cețoasă, alcătuită mai mult din sugestii decât din întâmplări concrete, încât senzația de crochiu domină permanent. Neglijent e Lucăcel şi în lexic, multe replici fiind pedestru însăilate ori chiar cu topică greşită, iar unele secvențe – cum e cea în care apare mama unui personaj – au un aer melodramatic stânjenitor. Cele câteva puncte de la care s-ar fi putut construi un scenariu original şi pregnant (replica de început, „Timişoara nu mai lucrează, au dat foc la tutun" sau scurta secvență frumos-metaforică despre condiția de orfan a unuia dintre eroi) sunt risipite într-o magmă întrutotul neconvingătoare. În fine, personajul cerşetoarei Dora, imaginată ca un fel de Casandră contemporană, care ar fi putut da contrapunctul meta-real acțiunii, e strident, iar „incantațiile" pe care le rosteşte sunt simple versificații.

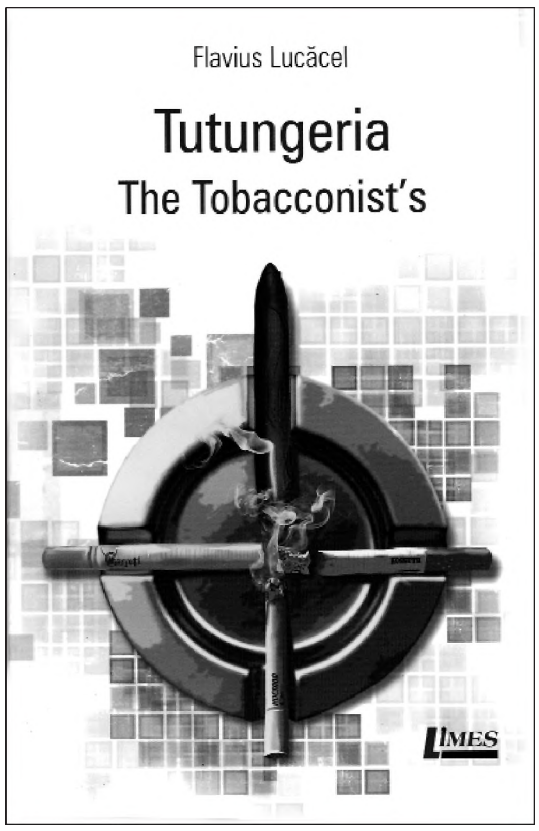
Ceva mai coerentă – dar păcătuind prin acelaşi schematism – este *Chiuveta*, a doua piesă a cărții. Aici, autorul se apropie mai mult de formula care l-a consacrat, deşi parabola nu e pusă îndeajuns de

Black Pantone 253 U

abil în valoare.

Gicu este căsătorit cu Gica şi are doi copii. El îşi petrece existenţa în faţa chiuvetei, spălând într-una ba vasele frecventelor mese de familie, la care participă şi socrii Ticu şi Tica, foşti torţionari, ba uniforma cu pete suspecte a lui Ticu. Gicu este un fel de victimă resemnată, refugiată în postura de a curăţa obsesiv trecutul familiei sale, ceea ce e, firește, imposibil. Abia fronda copiilor şi declicul final, în care sifonul chiuvetei îi înghite pe o parte din eroi sunt o rezolvare a situaţiei. În sine, intriga e atrăgătoare, doar că, aflat se pare într-o lipsă de formă literară, Flavius Lucăcel construieşte un text cu replici neglijente, uneori chiar rizibile („Trăiesc în proximitatea unui arsenal distructiv", spune gongoric simpluţa Gica, devenită o Tanţă de conjunctură). Visurile „premonitoriu-retrospective" ale lui Gicu sunt adesea artificioase, iar personajul Adişor, fratele Gicăi, devenit politician, dar şi traficant de droguri care să producă bani pentru partid, aduce un aer brutal-realist în atmosfera piesei.

Desprinse de parabola ludic-absurdă şi conectate la „realitate" şi satiră socială, textele lui Flavius Lucăcel îşi pierd farmecul şi originalitatea, devenind nişte compuneri banale şi plate. *Tutungeria* e o neîmplinire în biografia literară a autorului.



Odată cu acest volum recent, am citit şi o piesă din 2009 a dramaturgului clujean, *Ceai de fluturi*, o ghiduşie teatrală savuroasă. Din cauza „crizei", Doamna T, „baroneasă a câmpului verde", trebuie să captureze şi să vândă fluturi pentru a supravieţui. Doar că doi dintre aceştia se transformă în oameni, fiind asfel nişte replici în oglindă ale lui George, servitorul baronesei, care produce un carnagiu fluturesc. Moartea Doamnei T şi dezvoltarea în cheie poliţistă a intrigii - cu doi şefi de poliţie burlesc-identici - se vor încheia de fapt cu dezvăluirea unui mare secret: criminalul este însuşi George, care nu e om, ci fluture. Piesa e ludică, fermecătoare, subtil-parabolică, îngrijită, cu replici adesea frumoase, în nota autentică a scriiturii lui Lucăcel. Mă gândesc ce funambulesc-tandru-exotic (şi subtil erotic) s-ar construi scenic această piesă sub „tirania hermeneutică" a lui Radu Afrim, de pildă. ■

La apa (neo)Vavilonului

Florin Caragiu

Traian T. Coşovei
Aerostate plângând
Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2010

În noul său volum din 2010, Traian T. Coşovei îşi dezvoltă reflecţiile şi imageria poetică, pe un ton critic, angajat, din condiţia lipsei de perspectivă a unei lumi cvasi-resemnate, căzute într-un „somn al morţilor strecurat printre cuvinte" (*Somnul de veci*). Ni se înfăţişează un univers poetic cu speranţa îngropată în grotesc, sau postată, în chip tragic, pe eşafodul despărţirii „sinelui de sine" (*Aerostate râde*). Tocmai de aceea, primează ironia ce arată, poate, cel mai sugestiv zbaterea în gol a conştiinţei şi survolează întoarcerea împotriva sa însuşi a unui popor „ce nu se mai înţelege pe sine" (*Somnul de veci*).

Tăcerea „până la capătul vorbirii" (*Vocea înlănţuită*), singurătatea ce „fierbe în oala de tuci", îndepărtarea „în nasurile turtite de geamul ferestrei" (*Aerostate plângând*), „gheţarul din inimă", statuia „de ceaţă tăcută" (*Persistenţa memoriei*) sunt caracteristice în acest „ţinut al nimănui", dominat de „înţelepciunea ademenitoare a noroiului" (*Biruinţa întunericului*). Visul însuşi se refugiază în fotografia unei femei, paradoxal singura „care a trăit într-o ţară îngheţată" (*Zbor întrerupt*). Comunicarea este, peste tot, tăiată. Glasuri ce umplu fântâna îl aruncă la cer pe poştaş, „cu scrisorile lui cu tot". Îndărătul neprevăzutului iederei, rămâne ecoul întrebării despre „cum sună în limba germană o condamnare la moarte". Depersonalizat, adevărul ajunge „carne putredă", căci „am crescut la piept monstruozitatea: ca pe o recoltă bolnavă,/ ca pe un copil nedorit, ca pe o foame de cuvinte străine" (*Buze cusute*). Detalii biblice, precum corabia lui Noe, ramura de măslin, cei treizeci de arginţi etc. plutesc într-un peisaj post-cataclismic, pe un ocean plin de sfărâmături ale corabiei vieţii şi memoriei. Chipurile nu apucă să se individualizeze, dispărând în masa amorfă de resturi ale istoriei. Traversarea spre o altă lume are loc cu „răbdarea bastonului de orb" (*Blană de urs resemnată*), cu stupefacţia în faţa zădărniciei unei cumsecădenii lipsite de har: „mulţi s-au întrebat într-o limbă veche:/ noi nu vom fi răsplătiţi pentru că am dus o viaţă cumsecade?" (*Răsplata*). Obscuritatea gândului, adâncită de uitarea propriului nume, înghite orice străfulgerare cu frenezia „de a savura absenţa luminii/ ca şi cum ai rupe din codru o rămurea cu codru cu tot" (*Cglindă*). Intre jazz şi blues, „la mijlocul frigului", mâinile aprind „focuri de gheaţă", dar „gâtuie focul de mic:/ copilul nostru nedorit şi gheaţa care înfloreşte/ deasupra capului său ca o aureolă de spaime şi sărutări" (*Omul care venea de la frig*). Începutul tăcerii lui Aerostate se aseamănă sfârşitului unui ultim „sezon de vânătoare" (*Specialiştii ploii*).

Traian Coşovei denunţă cauzele acestei otrăviri de sine, sau dezbinări în sine a lumii, în domnia „legii fărădelegii", în închiderea obstinată în faţa „iubirii palpabile" (*Trandafirii tăi*), în falsul „munte de pietate" învecinat cu nimicul (*Fiul lupilor*) sau dorirea binelui „cu preţul binelui" (*Suflete mici*). El deplânge bătaia de joc devenită „sport naţional" (*Nota de plată*) sau devenirea ţării, ca a unei iubite jucate la zaruri, „cântărită din priviri/ şi, până la urmă, uitată de toţi/ într-un manual/ scris pe un colţ de masă în cea mai cruntă beţie a istoriei" (*Iubita mea, patria mea*). Golirea progresivă de substanţă sau derealizarea vieţii generează adevărate unde de şoc vizuale prin imagerii precum morţii „ca nişte batiste pierdute pe ape" (*Parking*), „lipsa de mişcare în gesturile accelerate,/ o teamă şi o beznă atletică, alergătoare" (*Faptele zilei*), femeile „zugrăvite de vii" (*Iarba de acasă*), umbra de „sub umbra pământului" (*Învingerea de sine*), graba „de a uita/ în plină aducere-aminte" (*În plină aducere-aminte*) şi, finalmente, sfârşitul „din care lipseşte tocmai sfârşitul" (*Îndeajunsul de viaţă*). În spaţiul marcat, totuşi, de nostalgia răsturnărilor, întunericul inspiră teamă tocmai prin siguranţa oferită (*Întunericul din jurul meu*), iar trupurile îndrăgostiţilor înecaţi apar „neînduplecate în faţa morţii" (*Magnetismul terestru şi stelele deasupra*).

Aventura patriotică „între ieri şi mâine", spre un capăt al istoriei ce „a început să-şi piardă înţelesul" (*Datoria de aripi*) înregistrează, totuşi, urmele inocenţei, în expresia unui copil care, „trezit în zori, ridică/ spre mine doi ochi mari/ ca două închisori pentru poeţi" (*Portretul unui necunoscut*), în sarea din lacrimile iubitei, „mai preţioasă decât lemnul de cedru" din care i s-a construit corabia (*Nu credeam*), ori în prezenţa lui Dumnezeu în „aceste înţelesuri nescrise la timp" (*Cotele apelor Dunării*). Din miezul absurdului şi deposedării de sine, lacrimile lui Kafka ne amintesc că „şi în grădina de după moarte există o livadă de măslini" (*Iarba de acasă*), iar „fiul lupilor" descoperă „o cutie de chibrituri/ chiar aici, în mijlocul întunericului" (*Fiul lupilor*). Să fie plânsul lui Aerostate şi tăcerea sa un semn discret că finalul rătăcit e bine ascuns într-un imprevizibil *incipit*?... ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Octavian Soviany și scrinul său cel negru

Irina Petraș

În literatură, senzualitatea, fie și excesivă, descrierea „fără perdea" a manifestărilor sexualității nu cad în pornografie dacă sunt detalii ale unui întreg. Scriitorul de talent le folosește ca ingrediente „tari" pentru a contura psihologii, pentru a vorbi despre viață, moarte, spaime, extaze, înfrângeri, înfiorări. Ea, sexualitatea, e una dintre fețele definitorii ale omului, nicidecum singura. Uniune a *minții* cu *trupul* (după Lucrețiu), omul a traversat etape succesive de împăcare a fețelor sale ori, dimpotrivă, de divorț. Trupul – satanizat, împins în umbră, în noapte – rămâne ascuns și impregnat de ideea păcatului. Cuvintele *interzise* legate de sex devin, cu totul simptomatic, înjurături. Literatura erotică e mereu *îndrăzneață* și *interzisă*, circulă pe sub mână. Explozia quasi-pornografică a sexualității din anii '60 încoace e și recuperare/reabilitare a senzualului, a visceralului. Noua retorică e, apoi, una „citită".
Toate libertățile simțurilor au fost experimentate, a fost citit și conspectat Miller cu nesățiosul său *Sexus* (binecunoscut strămoș al genului, de o violență nedepășită, încă, de urmași), dar și alți autori ai visceralității gureșe, în registre dintre cele mai variate, de la
D.H. Lawrence la Philip Roth, de la Marcel Moreau la Ian McEwan, de la Esterházy la Bukovski ș.a.m.d. Au fost contabilizate reacțiile cărnii eliberate de amenințarea multiseculară a păcatului („cea mai grea moștenire primită de la creștinism – sexul-păcat" – Michel Foucault). Sexul a răzbit la lumina zilei. Ce se întâmplă, însă, în amurgul acestei zile? Nimic nou. Aceeași căutare disperată de sine, același scrâșnet, aceeași absență a viitorului. Ființa se caută în dubluri schizoide, lumea pare să-și fi pierdut legea morală și cerul cu stele în egală măsură, sensurile nu s-au bulucit să locuiască teritoriul intim al proaspătului eliberat de tabu-uri. Nu descrierea unei *vieți secrete* o vom găsi în cărțile zilei. Ieșirea din ipocrizie are nenumărate urmări, dar nu aduce cu sine efectele scontate.

Dacă în *Grădina de ciment* a lui Ian McEwan, de pildă, „simplitatea e scrisă – cum s-a spus – cu talent întunecat", ca un descântec fascinant în care crimele au o delicatețe amețitoare, iar impudoarea e sublimă, cartea, tot întunecată, a lui Soviany alege în locul simplității o formulă romanescă multiplu „acoperită". Poveștile în lanț, în straturi, înmugurind coșmaresc în sertarele unui scrin infernal, sunt străbătute de mizerii, pidosnicii, scursori, de mâluri viermănoase și clocite, haznale, hoituri, vicii îngălate și fără frunte, nelegiuiri. Repetitive și, de la un punct încolo, goale, căci manieriste, autopastișându-și delirant scârnăviile și duhorile, ele își ascund îndrăznelile sub o avalanșă de „descărcări de responsabilitate".
Manuscrisul „găsit", povestea scrisă după dictare („nesăbuința mi-a pus buzele în mișcare, făcându-mă să-i vorbesc lui *signor* Tomasso despre povestirile lui Venetis, pe care mă apucasem să le aștern pe hârtie din porunca acestuia, fără să las deoparte nimic și fără să pun nimic de la mine"), dar și corectată dezlânat și imprevizibil de povestitor, visele negre, halucinațiile subminatoare ale poveștii „oficiale", fanteziile bicisnice, boala cu scindări de personalitate, toate guralive și aburite, sunt instrumentele de ocolit spunerea directă și de adâncit oarecum artificial, dar și savuros misterul. În era sexului care vorbește, poveștile lui Soviany îl pun să vorbească atât de grețos/îngrețoșat, încât recade într-un fel de mutenie, redobândindu-și taina și ispita. Se adaugă la toate astea instrumentul/ingredientul cel mai rafinat și mai eficient: limbajul. Încărcat de cuvinte cu patină, scormonite prin sipeturi uitate ale limbii române, „cântat" până la inflexiuni de psalm întunecat și blestem, el imită cu artă și fără distanță, întors în timp cu toate simțurile în cețoasă alertă, atmosfera medievală și grotescul reprezentărilor gen anul 1000. Prefăcătoria e dusă până la capăt, căci Octavian Soviany, rafinat-decadentul poet și excelentul comentator de literatură, mărturisește senin și în ton cu cartea, mizând pe exact aceleași

învăluiri retro, propria cădere sub vraja personajului: „Întâi a fost doar un nume, descoperit de Nora Iuga, într-un cimitir mărginaș dintr-o capitală occidentală. Apoi a devenit o umbră care s-a furișat în paginile romanului *Textele de la Monte Negro* și în câteva din poemele mele. Uneori mi s-a părut că îl zăresc, cu pălăria lui neagră trasă pe ochi, prin fumul gros de țigară din nu mai știu ce loc de pierzanie bucureștean, la ore de noapte târzii; ba într-un rând, chiar mi-a arătat unul din vestitele sale numere de iluzionism. Astfel că umbra s-a făcut încet-încet trup, iar după aceea poveste. Am scris șapte ani la această istorie, întrerupând și reluând, ca într-o relație în care nu ești sigur de celălalt și, de la un punct încolo, nici de tine însuți. [...] și mă mai întreb de asemenea, la fel ca unul dintre personajele acestei hagiografii: *oare ce s-ar fi ales de mine dacă nu l-aș fi întâlnit niciodată pe Kostas Venetis?"* Arta poetică de mai sus indică limpede treptele experimentului romanesc: umbră, trup, poveste. Li se adaugă alte câteva „obiecte" de recuzită vrăjitoresc-alchimică: cimitir, pălărie neagră, fum, iluzionism.
Nesiguranța situării în lume crește cu fiecare nouă istorisire până la ruperea tuturor legăturilor securizante. Adevărurile clipei se înmulțesc buruienos, înăbușă orice mlădiță de Adevăr luminos. Mai mult, povestitorii lui Soviany se recunosc singuri și repetat până la incantație magică în slujba, dacă nu chiar în cârdășia lui Dumnezeu. Nu întâmplător, la carte a lucrat *șapte* ani și tot nu întâmplător cartea e presărată laitmotivic, ca-ntr-un ecou de tribunal apocaliptic, cu precizarea că binele și răul sunt deopotrivă *voia lui Dumnezeu*: „Buni sau răi, suntem cu toții fiii lui Dumnezeu", drepte sau strâmbe, toate lucrurile respectă aceeași voie divină, atât de nepătrunsă în monotonia ei, încât se autoanulează. „Machinăria" pricinilor omenești imită lucrarea lui Dumnezeu, care „îngăduie deopotrivă și răul și binele." Nu e aici inițiere în religia viciului, ci violentă, expresivă și dezîncântată tentativă de scoatere a fiziologicului și chiar a omenescului de sub povara oricărei religii. Și de sub a celei tutelare, aș zice, de prim plan. Căci e vorba în *Viața lui Kostas Venetis* (Cartea Românească, București, 2010, 416 pagini) și despre un roman al Puterii. Unul pe dos, carnavalesc, pervers. Un *bestiarum*. Mădularele erecte care bântuie romanul de la un capăt la celălalt în cău-

6 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

tare febrilă de găuri de supus spun mai multe despre Istorie şi facerea ei pidosnică decât referirile sumare şi într-o doară la întâmplări şi figuri cu adevărat databile documentar. Culisele se revarsă pe scenă într-o fojgăială haotică, zemuindă, cu accente furibunde, mersul istoric al *Evropei* de secol 19, cel de reţinut în manuale, abia ţindu-se fantomatic în fundal, cu localizări aproape întâmplătoare, căci Bucureştiul, Parisul, Veneţia sau Istanbulul au o gesticulaţie şi o scenografie interşanjabile. Peste tot, aceeaşi aţâţare, aceeaşi poftă de a ucide, de a schingiui, aceeaşi lacomă nemăsură. Acelaşi priapism „politic", deşănţat, manipulatoriu, de cloacă infernală. De aceea, străpungerile sunt, nu de puţine ori, răzbunări, plătiri de poliţe, pedepsiri şi execuţii, descărcări de ură şi cruzime, plăcerea abia pâlpâind dincolo de ele, în zvâcnete şi icnete de o sexualitate neagră, bolnavă. Mama însăşi îşi pierde atributele tradiţional sacre şi nu-i decât cea mai joasă dintre întruchipările poftelor lubrice, spulberând orice speranţă de apartenenţă ocrotitoare, de echilibru şi loialitate. Legăturile de sânge se frâng sub viitura însângeratelor copulări.

Ca unul dintre personajele sale, Soviany „îndrăgeşte mai presus de orice istoriile ciudate" şi găseşte de cuviinţă să-şi astâmpere singur pofta de spectacol straniu. De aceea, dincolo de diversele mesaje pe care le poartă la vedere ori deghizate în fel şi chip, personajele romanului sunt *trupuri* („Misterele corpului omenesc îl fascinau pe tovarăşul meu, pe care l-am surprins nu o dată răsfoind tratate groase de medicină şi aruncându-şi privirea inteligentă pe planşele anatomice") evoluând într-o paradă grotesc-luxuriantă de nevoi şi dorinţe, cu toate „ruşinile" – astfel categorisite de prejudecăţi şi dogme seculare – exhibate şi descrise cu o insistenţă colorată a verbului menită să le (re)dobândească firescul. Crud şi fioros, dar şi cu înfiorări lirice, pudic şi neruşinat în chiar acelaşi gest, misogin („Muierea e cimotie cu dracul, maldăr de pofte şi măruntaie, maică a vicleniei şi vas împuţit") fascinat de forme feminine, iconoclast psalmodiind obsesiv din/ca în scripturi, cu comentarii apocrife, pervers şi dosnic cu o directeţe fără rest, povestitorul cu multe voci al lui Soviany violentează anume simţul comun prin însângerata poli-semie a enunţurilor, prin valenţele albe şi negre, deopotrivă, pe care le păstrează şi cele mai grozave viziuni. Portretele sunt copiate după capriciile lui Goya ori după gargui de spaimă: „Avea nişte ochi mici şi vicleni, de culoarea alunei, adânc înfundaţi într-o pătură de slănină, un nas cârn, cu nările lăbărţate, din care ieşeau smocuri groase de păr, obraji umflaţi ca nişte cimpoaie, spuziţi de o grămadă de bubuliţe, gură mare şi pofticioasă, ce-i lăsa dezgolite gingiile din care creşteau nişte dinţi de mistreţ." Lumina e mereu avară şi cade mai ales pe flamande descrieri de bucate şi odoare, sub o privire ascet-gurmandă.

Am reţinut din mărturisirea prozatorului şi sugestia şeherezadică. Ce s-ar fi ales de el şi de noi toţi fără recursul de milenii la povestea meşteşugită. Sugestie întărită ici-colo aproape explicit: „Mă gândeam doar la acei oameni ce izbutiseră să-şi mântuiască viaţa cu ajutorul unei poveşti". Îmi scapă sensurile canonice ale mântuirii, dar, că romanul lui Soviany te scoate – meşteşugit şi fără menajamente – din felurite amorţiri de receptare, pot depune mărturie. ■

Amânarea, gest cultural

Vianu Mureşan

„Specificul uman Sperantia îl descifrează în procesul psihic al amânării, proces analizat ca un complex de pregătire şi perfecţionare continuă a reacţiilor umane.",
I. Maxim Danciu, *Filosofia lui Eugeniu Sperantia*, p. 43

Condiţia înţelegerii unui filosof este să-i poţi vedea spaţiile goale dintre gânduri, acelea în care se desfăşoară coregrafia unică a jocului său teoretic. Unică, pentru că numai acela este act original în care gândirea, însufleţită de un patos cu origini nestabilite îşi începe mişcarea pe linii fluide mânată de fler şi intuiţie. Nu poate premedita punctul de apoteoză, dar realizează că se află pe un drum nemaiumblat pentru că paşii săi modelează spaţiul teoretic după o formulă neînvăţată, închegată din spontaneitatea suflului speculativ şi arta îndelung exersată a articulării de propoziţii. Încercarea, chiar pentru autorul unui astfel de proces fericit în care inaugurează noi mişcări ale gândului, de a-şi învăţa reţeta şi a se reproduce nu face decât să-l predispună la redundanţe terfelind în pastişe sursa miracolului de început. Numai acel dans al gândirii care nu poate fi învăţat este cu adevărat creativ şi abia faptul că nu există reţete constituie motiv de încredere în destinul gândirii.

În linii mari termenii, noţiunile, conceptele şi categoriile gândirii abstracte sunt comune filosofilor, desigur cu îmbogăţirile aduse pe parcursul istoric al filosofiei de acei autori care au avut capacitatea să impună concepte noi, pe care se fondează mai apoi noi direcţii de analiză. Cu toate că e îmbogăţită mereu de termenii cei mai noi şi originali, gândirea filosofică ajunge ciclic la acele aplatizări academice pe care le favorizează uzul excesiv al conceptelor, categoriilor, ca şi cum acestea ar deţine virtutea magică de-a elibera cunoaştere în orice formulare. Exegezele, sintezele, încercările de lămurire aşa cum sunt practicate în literatura filosofică de specialitate au doar tristul efect de-a îngheţa vibraţia gândului în scheme şi de-a schimba paşii dansului liber în formule de marş milităresc. Noutatea ajunge prin supralicitare să se scufunde în mlaştina bavardajului didactic, iar ceea ce părea să lumineze suprafeţe nemaivăzute ale gândirii, devine instrumentul privilegiat al locului comun. Din această pricină nu e de ajuns să înţelegem termenii cu care operează un gânditor, nici să-i analizăm armătura teoretică. Dat fiind limbajul comun, lexicul tradiţional al filosofiei, originalitatea gândirii se constituie prin noutatea jocului, adică prin felul în care e administrat spaţiul gol dintre gânduri – acela în care radiaţiile noetice se întrepătrund fără să-şi delimiteze teritoriul, iar ideile se conjugă în structuri dinamice precum partenerii spontani într-o piaţetă cu tangou.

Eugeniu Sperantia are datele unui gânditor original ale cărui reverberaţii cred că nu şi-au epuizat orizontul cel puţin în cultura noastră. Meritul de a-l fi supus atenţiei noastre din nou, după o bună perioadă în care fostul profesor clujean, sociologul, antropologul, poetul şi filosoful Sperantia a fost neglijat teoretic, îi revine profesorului I. Maxim Danciu de la Facultatea Ştiinţe Politice, Administrative şi ale Comunicării, UBB, în lucrarea recentă a domniei sale, *Filosofia lui Eugeniu Sperantia* (ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2010). De bune decenii, doar câţiva universitari specialişti în sociologie, estetică sau morală îl mai pomenesc în scrieri sau la cursuri. Publicul cititor de literatură filosofică pare a-l fi abandonat complet, ceea ce

cred că e o nefericită zăvorâre a unei lăzi de zestre. Voi încerca să articulez, urmând tabelul analitic al profesorului Danciu elementele unui sistem filosofic, dacă dorim chiar metafizic, în aşa fel încât să înţelegem că, deşi uitat, acesta nu e anacronic, deşi neglijat, nu e lipsit de resursă comprehensivă. Dimpotrivă, abundenţa ideilor şi sugestiilor lui întrece marea parte a literaturii filosofice recente, cel puţin aşa cum arată ea în cultura noastră. Aşa cum îl redescoperă Maxim Danciu, fostul profesor clujean este primul în cultura română care a aşezat bazele unei metafizici de tip vitalist: *„Primul care, în gândirea românească, a încercat fundamentarea sistematică a unei metafizici vitaliste a fost Eugeniu Sperantia, profesor de filosofie, sociologie şi filosofia dreptului la Universitatea din Cluj."* (p. 11)

De la bun început trebuie să stabilim orizontul din care Eugeniu Sperantia îşi extrage principiile primare ale filosofie sale, iar apoi să vedem mecanismul prin care îşi construieşte sistemul. Vitalismul era un topos filosofic la modă la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea de care Sperantia avea desigur ştiinţă. Înţelesul pe care îl dă vieţii este acela de principiu dinamic dintr-ale cărui emergenţe se ivesc formele naturale, biologice, sociale, culturale şi spirituale. „Viaţa" este un concept hibrid, dincoace de conceptele abstracte ale metafizicii (fiinţa, existenţa, bunăoară), dar dincolo de speciile concrete ale biologicului (animalul, planta). Caracterul de principiu al vitalităţii poate sta într-adevăr la originea unui sistem filosofic pe care, urmărindu-l în modalităţile derulării lui, îl vom regăsi în biologie, antropologie, sociologie, psihologie, în logică şi teoria valorilor. Aspectele existenţei, ale subiectivităţii şi culturii sunt forme organizate prin concepte şi structuri diverse ale aceluiaşi principiu vitalist, al cărui suflu nu are un început stabilit, dar care e direcţionat de anumite tipare formale ce definesc speciile vieţii, de la natură la cultură în cel mai rafinat sens al său. Poate nu e greşit să asemuim formele în care se consacră, variat, principiul vital, cu termenul aristotelic *entelehia* pen-

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

tru că deține în semnificația lui atât sensul energetic, cât şi cel morfotic – tendință naturală înspre o formă care acționează organizator asemenea unui program intern: *„...pentru Sperantia o ființă vie nu e niciodată o sinteză gata făcută, ci un proces continuu de sintetizare şi, ca orice lucru pe lume, ea tinde să persevereze în existența sa, aşa cum este."* (p. 15) Ca să nu restrângem semnificația principiului vitalist al lui Sperantia, am putea fixa schematic aceste teritorii, care sunt deopotrivă ale existenței şi culturii: *vitalism* (principiu metafizic); *biologism* (specie naturală a vitalismului); *axiotropism* (pivotarea valorică al vitalismului, manifest în structura sistemului social); *logicism* (formele intelectiv-comprehensive ale vitalității la nivelul circuitului mintal). Iar pentru a consona înțelesului lor la autorul clujean, mai trebuie să specificăm că formele vitalității există ca date apriorice într-un tabel care serveşte de ghid dinamismului vieții, ca tipare structurante ale experienței, gândirii şi societății.

Pentru aşezarea omului în specificul său, Sperantia reformulează şi adaptează la necesitățile propriului sistem explicativ procesul psihologic de care încă Pierre Janet (1859 – 1947) sau Max Scheler (1874 – 1928) vorbeau în scrierile lor, *amânarea*. Înainte de a vedea cum o înțelege Sperantia, profesorul Danciu precizează că Mihai Ralea (în *Explicarea omului*, 1946) dezvoltă la rândul său o antropologie filosofică în care include fenomenul esențial uman al amânării. Sensul acesteia se clarifică dacă o plasăm în schema biologică de tip *stimul – reacție*. Din nevoia de adaptare animalul reacționează prompt la stimulii externi, ceea ce îi asigură condițiile supraviețuirii. Diferit de animal, omul are abilitatea de-a întârzia reacția la stimul, folosind răgazul astfel câştigat pentru producția de fenomene spirituale (analiză, acte de judecare, crearea de strategii şi jocuri), al căror scop continuă, în plan superior, comportamentul motrice. Pe scurt, umanitatea se constituie în reticențele laborioase dintre stimul şi reacție. Biologicul nu este depăşit, ci preluat din determinismul său originar şi condus înspre domeniul consecințelor sociale şi culturale, ele însele capete de linie ale circuitului stimul-reacție. Dacă animalul funcționează în cinetica binară stimul–răspuns, omul intercalează aici unul sau mai multe acte, mulțimea şi complexitatea lor reprezentând chiar domeniul psihismului său. De pildă ezitarea, tatonarea, eschiva, deturnarea ludică, premeditarea răspunsului, reflexia conştiinței asupra sa pot fi tot atâtea momente ale amânării (lat. *dilatorius*). Conform tezei din *Apriorismul pragmatic* (1912) al lui Sperantia, viața intelectuală derivă din forța psihogenetică eliberată în intervalul dilatoriu. În acest interval reacția motrice la un stimul este împinsă indefinit prin interpunerea unor serii de acte mentale între un moment şi celălalt. Este prima mişcare psihologică prin care omul se distrage determinismului biologic, şi totodată începutul unui proces de elaborări cu finalitate culturală: *„De altfel, pentru Sperantia, evoluția activității umane se înfățişează ca o veşnică trecere de la direct la indirect, faza superioară presupunând o amânare momentană a scopului tocmai în vederea unei mai sigure atingeri."* (p. 29) Din această veritabilă „metodă", amânarea, al cărei potențial genuin este rafinat printr-o sumă de procese derivă, ca răspunsuri elaborate la provocarea continuă cuprinsă în faptul vieții, structurile axiologice, cele cognitive, cele sociale, dar şi procesele de natură economică. Munca este tot mai eficientă pe măsură ce sunt create ustensile, maşini, care mediază între obiectul de prelucrat şi produsul necesar omului.

Formele biologice se constituie prin circuitul aceloraşi reflexe la nivelul speciilor. Împingând la alte nivele acelaşi tip de proces, gândirea umană se elaborează în circuitul dintre mințile care îşi transferă reciproc limbajul şi valorile, iar societatea şi viața practică sub toate aspectele ei este ordonată de schemele apriorice ale gândirii. Axiotropismul conştiinței, caracterul structurant al valorii acționează asupra comportamentului în acelaşi fel în care, la Aristotel, cauzele formale acționează asupra materiei dându-i caracter finalist. Poate că nu e greşit să identificăm un finalism axiologic în filosofia lui Eugeniu Sperantia, pe care îl identifică atât în perspectiva omului luat ca individ, cât şi la nivelul speciei. Voința de valoare în plan individual e completată de imperativul *universalizării* valorilor (p. 38) şi al *eternizării* acestora. În cadrele sociale restrânse sau mai largi, este vădită o solidaritate axiotropică, voință de comuniune în valori, căreia Sperantia îi găseşte formula *clinamen filantropic* sau *nootropism* (în lucrarea *Factorul ideal*). Adică, la nivelul conştiințelor umane racordate în circuitul valoric se manifestă tendința uniformizării, ceea ce permite optimizarea comunicării şi practicii sociale. Diferențele de valori introduc întotdeauna o anume discordanță a cărei dinamică poate conduce la disidențe, erezii şi chiar conflicte. *Clinamenul* filantropic este atmosfera valorică epurată de elementele disturbatoare, atmosferă în care respiră conştiințele egale în opțiuni şi aspirații.

Recunoscute sub prestigiul lor platonic de forme ideale, valorile exercită influență modelatoare asupra psihicului, gândirii şi comportamentului deopotrivă. Astfel devine efectivă comunicarea spirituală, compunerea formelor simbolice şi culturale, sinergia socială, iar în termeni de ştiințe psihologia, logica, ştiințele spiritului, sociologia şi antropologia: *„Factorul ideal acționează asupra celui antropologic, producând sinergia socială. Este calea care diferențiază mulțimea în diverse categorii publice, tehnicile de propagare a educației sociale fiind foarte variate, de la cele cu caracter religios şi artistic până la cele mai complexe instituții şcolare şi universitare."* (p. 112) Poate părea excesivă derivarea tuturor domeniilor gândirii, acțiunii, organizării sociale dintr-un principiu ideal, valoarea, aşa cum procedează Sperantia, însă tocmai acesta e testul sistematicității gândirii.

Sistemul de valori ghidează destinele individuale şi comunitare folosind baza psihologică umană. Racordurile esențiale se fac aici, şi în baza acestor circuite naturale, energetice se produc transferurile de valori. Deci psihismul care susține contagiunea valorică e unul social, o rețea. În rețeaua socială determinantă e comunicarea *interiorităților conştiente* (p. 67) ale indivizilor. Aceste interiorități nu sunt structuri plate, omogene, ci complexe organizate după ierarhia valorilor pe care le conțin. În procesele comunicării interpsihice operează o selecție continuă de valori al căror rol este să contribuie la realizarea fenomenului nootropic, la universalizarea sensurilor şi adeziunilor spirituale. Dinamica vieții sociale este întreținută de energia eliberată în circuitul valorilor, adică societățile sunt animate axiotropic. Valorile sunt cauze primare ale acțiunii psihice şi mai apoi sociale, dar activitatea socială poate duce la naşterea de noi valori, puse în circulație prin aceleaşi procese de comunicare intermintală şi aceleaşi gesturi axiodinamice. În acest mod apare, se rafinează şi evoluează ceea ce numea Sperantia *lumea lucrurilor omeneşti*, diversificată în funcție de nucleele valorice constituante şi circumstanțele concrete ale vieții practice: *„Lumea lucrurilor omeneşti e un fel de dublare a realităților naturale, o lume care a crescut şi s-a îmbogățit în decursul vremurilor, suferind şi diferite prefaceri ale conținutului, după cum condițiile ambiante, geografice, antropologice, mintale imprimă anumite caractere locale, diferite de la regiune la regiune, de la popor la popor."* (p. 69) Diferențele regionale şi locale nu ştirbesc totuşi valabilitatea valorilor generale ale vieții, sub a căror autoritate se stratifică mai apoi cele sociale, morale, culturale. Axiotropismul lui Sperantia poate fi considerat, aşa cum face profesorul Maxim Danciu ca o versiune metafizică foarte complexă în care sunt cuprinse deopotrivă biologia, psihologia, sociologia şi logica filosofică, activitatea cea mai îndepărtată procesului de amânare, şi de aceea mai rafinată. Vitalismul originar îşi află, astfel, desăvârşirea prin viața spiritului consacrată în diversitatea actelor creatoare. Ezitările laborioase pe care spiritul le opune excitației biologice primare, dar continue, constituie baza construcției de sine culturale a omului.

Excelenta articulare a domeniilor culturii şi experienței într-un sistem, îl îndreptățeşte pe profesorul Maxim Danciu să aprecieze că Sperantia este unul dintre cei mai fertili şi interesanți gânditori români recenți, a cărui revizitare ar aduce câştig oricărui cititor atent şi comprehensiv. Cele cinci studii cuprinse în lucrarea *Filosofia lui Eugeniu Sperantia* reorganizează întreg teritoriul gândirii teoretice a acestuia – metafizica, sociologia, antropologia, axiologia, logica, morala, dreptul – într-un mod accesibil, dar adresându-se şi celor care au un antrenament filosofic susținut. Densitatea de idei, variația conceptuală şi caracterul interdisciplinar, legăturile filosofiei lui Sperantia cu teritoriile mai recente ale culturii recomandă cartea profesorului Danciu ca fiind, de acum, referința obligatorie în recuperarea, eventual, repunerea în circuitul cultural înalt a gândirii lui Eugeniu Sperantia. O gândire care răsplăteşte din plin, poate chiar peste aşteptări orice curiozitate investigativă.

■

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Confesiune și glossă la Wolf von Aichelburg

Dan Damaschin

Wolf von Aichelburg se numără printre puținii membri ai Cercului Literar de la Sibiu/Cluj, pe care nu am avut prilejul să-i cunosc nemijlocit. Între 1970, anul de început al studenției mele clujene, şi 1980, anul plecării sale definitive în Occident, drumurile noastre nu s-au intersectat. Şi, totuşi, la o anume *întâlnire* se referă Aichelburg însuşi, în puținele (şi singurele) rânduri ce mi le-a adresat: "Din partea unui pelerin rătăcit pe insula Capri, prea frumoasă pentru a fi locuită, poetului Dan Damaschin, întâlnit pe puntea cuvântului ce biruieşte spațiul şi timpul. Wolf von Aichelburg, 17.II.1976". Textul nu reprezintă conținutul unei dedicații pe o carte, cum ar părea, ci inscripționarea unei fotografii ce îl înfățişează pe scriitor ca unic protagonist într-un decor alcătuit din fundalul stâncos al faimosului ostrov mediteranean. (Speculând un pic, aş observa că insula Capri este corespondentul topografic pământean al zodiei Capricorn, căreia atât Aichelburg cât şi eu însumi îi aparținem, şi sub al cărei semn, scriitorul german plasase, involuntar, întîlnirea noastră.) "Întâlnire" ocazionată de următoarea împrejurare: îmi apăruse, recent, volumul de poeme *Trandafirul şi clepsidra*, pe care intenționam să-l trimit lui I. Negoițescu, exilat în Germania. Neputând recurge la serviciile poştei române (din motive binecunoscute), am solicitat ajutorul prietenului Peter Motzan, aflat încă la Cluj. Acesta, la rândul său, l-a ales ca (alt) intermediar pe Wolf von Aichelburg, care părăsise România "legal" şi, în consecință, putea coresponda cu cei rămaşi în țară. Cu prilejul acelei "escale", e posibil ca prietenul lui SABASIOS (apelativul criticului-poet, întrebuințat de cei doi nemți) să fi răsfoit placheta mea de versuri. Bănuiala mea e întărită de faptul că Aichelburg, a ținut să anexeze fotografiei sus-amintite o copie xerox a eseului său intitulat *Poezia lui Hölderlin în etapa crepusculară*, apărut în revista „Transilvania" nr. 2 din 1974. Chiar dacă textul îmi era cunoscut (îl lecturasem la momentul publicării), trimiterea acelui eseu m-a bucurat, părându-mi o aluzie la accentul Hölderlinian al poemelor din acel volum al meu şi, corelat cu dedicația fotografică, sugerând că *întâlnirea* noastră avusese loc sub auspiciile celui mai inspirat dintre inspirați. Ce altceva putea să semnifice "puntea cuvântului ce biruieşte spațiul şi timpul" decât logosul hölderlinian?

Într-un inventar ad-hoc al lecturilor cu impact decisiv asupra formării mele scriitoriceşti, lecturi întreprinse şi circumscrise intervalului adolescentin şi estudiantin, numele lui Wolf von Aichelburg îmi apare dintru început legat de numele marelui poet suab, pe care l-a prefațat atât în revista "Secolul 20", la împlinirea a două veacuri de la naştere, cât şi în colecția "Cele mai frumoase poezii" a editurii Albatros (1971), precum , mai târziu, în ediția *quasi* completă de la Minerva (1977). Beneficiar al acelor atât de avizate şi competente inițieri în lirismul lui Hölderlin, nu îmi imaginam că, peste decenii, mă voi afla eu însumi în postura de prefațator al acelor admirabile comentarii, reunite cu numeroase altele într-o ediție ce şi-a propus să restituie o ipostază mai puțin cunoscută a lui Aichelburg, cea de eseist român.

Pentru Wolf von Aichelburg, exercițiul eseistic nu este un *violon d'Ingres*. Talentul său remarcabil, dublat de o inteligență artistică, o conştiință etică şi estetică asociată cu un profesionalism desăvârşit conlucrează la o abordare măiestrit-înțeleaptă a temelor atât de diversificate, ce formează substanța acestor texte. Fără a exclude grația şi dezinvoltura, studiile (exegeze şi comentarii), articolele şi microeseurile lui Aichelburg excelează în profunzime, gravitate şi rigoare, evitând orice notă de amatorism sau rutină, chiar şi atunci când autorul are de onorat obligația de titular al unei rubrici, pe o perioadă mai întinsă (rev. "Transilvania", în anii 1970-1975). Aş cita, spre edificare, o mostră reprezentată de o simplă recenzie consacrată unui poet debutant.

Până la a ajunge să-şi formuleze opiniile critice asupra versurilor incluse în placheta *Ausgespielt* (autor: Frieder Schuller), eseistul consideră oportun să aducă în discuție principii de estetică generală, invocând autoritatea unor nume precum Wölfflin, Benedetto Croce sau Max Bense, spre a zăbovi, mai concret-aplicat în problematica esteticii urâtului (cu trimitere la Goya şi Baudelaire). Funcția acestui demers teoretic, constituit într-un preambul ce depăşeşte spațiul comentariului critic propriu-zis, este de situare cât mai justă şi adecvată a substanței poematice într-un fenomen literar-estetic. La fel procedează Aichelburg, fie că se referă la lirismul traklian, la "aero-futurismul" lui Marinetti, sau la curentul reprezentat de muzica concretă. Peste tot, în eseistica lui Aichelburg, e manifestă tendința autorului (extrem de documentat) *nu* doar de contextualizare propriu-zisă, ci chiar de panoramare, de încadrare a subiectului sau fenomenului în perspective ample, procedând precum Blaga în *Eonul dogmatic*. Proprie unui veritabil *poeta doctus* (cum îl califică Georg Scherg), năzuința sa integratoare e nutrită şi susținută de o neobişnuită deschidere spre orizontul unor discipline ca filosofia culturii, metafizică, filosofia religiei, etică, estetică, muzicologie.

Propensiunea lui Wolf von Aichelburg de a formula observații şi a emite judecăți dintr-o astfel de amplă perspectivă, vizând istoria culturii în ansamblul ei, este determinată de preocuparea autorului pentru destinul metafizic al Artei. Atunci când acest destin interacționează cu istoria, mai exact cu o etapă a ei, modernitatea, Aichelburg plasează traiectoria acelui eveniment sub semnul Crizei, a unei crize de fond. Întrucât se raportează la însuşi destinul Artei/Poeziei, este vorba de o criză metafizică, "o criză a substanței Poeziei/Artei înseşi", ce se delimitează de acea criză tehnică a materialului artei. Considerată "mai degrabă ca o îndepărtare temporară de la izvor, de la tradiția ei", adică de la esența şi obârşia sacră a Poeziei/Artei, această din urmă, ultimă criză reprezintă "un ciclu de aventuri autonome cu legi aparte", aventuri ale căror protagonişti, experimentatorii, "ignoră destinul Artei." În poezie, consideră Aichelburg, această serie de "experimentatori" a fost inaugurată de Mallarmé şi continuată de toate extravagențele moderniste, culminând cu dadaismul, "consecința ultimă a ermetismului".

Preocupat exclusiv de destinul metafizic al Artei/Poeziei şi consecvent până la obstinație acestei perspective fundamentate ontologic ("Esența omului este de natură metafizică"), Aichelburg pune în paranteză ceea ce însuşi numeşte "problema materială" a Poeziei, pentru a se consacra edificator demersului teoretic celeilalte, *ideale* („Numai problemele ideale influențează destinul Poeziei") şi transpunerii ei în opera unor mari individualități creatoare, precum Hölderlin, Rilke, Stefan George. Dacă ar fi să găsim un contrapunct demersului teoretic şi exegetic al lui Aichelburg, acest *contre-pied* ar putea fi ilustrat de *Structura liricii moderne* a lui Hugo Friederich, unde autorul are în vedere, în principal, acea latură materială/ tehnică repudiată de eseistul nostru. Antinomia propusă de noi e confirmată de absența (în lucrarea lui H. Friederich) a numelor mai sus citate, aparținând poeților considerați apți, în cel mai înalt grad, a exprima şi împlini destinul ideal al Poeziei.

Aşa cum am anticipat, meditația întreprinsă de Aichelburg asupra esenței şi finalității Artei/Poeziei este fundamentată pe contribuții de maximă semnificație, emanând de la autoritatea şi anvergura unor spirite ce au marcat gândirea ultimelor două veacuri: Hegel, Nietzsche, Spengler, Klages, Ortega y Gasset, Valéry. După cum, în planul afinităților, rechizitoriul său împotriva modernității prezintă destule puncte comune cu acuzațiile formulate de reflecția heideggeriană sau cu concepția lui Romano Guardini, expusă în *Sfârşitul modernității*.

Un spirit afin lui Aichelburg, de asemenea implicat în dezbaterea problematicii ideale circumscrise destinului Artei/Poeziei, poate fi identificat în Nicolae Balotă, al cărui eseu *Moartea şi transfigurarea lui Euphorion* (inclus în volumul *Euphorion*, 1969) îşi propune să mediteze şi să aprofundeze esența poeziei şi rostul poetului, rescriind traseul acestui destin metafizic, de la arhetipul legendar Orfeu, până la avatarii săi moderni, cu edificator-profitabile popasuri în lirismul unui Hölderlin ori Eminescu. Având ca premise teoretice aserțiunea hegeliană referitoare la moartea Artei şi reflecțiile lui Heidegger despre sfârşitul/capătul de drum al Metafizicii, textul mai tânărului coleg cerchist insistă asupra mutațiilor semnificative, reprezentate de experiențele artistice din secolul 20, mutații resimțite şi percepute ca tot atâtea seisme apocaliptice, ca semne ale "unei arte eshatologice, ultime". E adevărat, tonul lui Balotă, este unul dubitativ, iar suitei de interogații pesimiste din finalul eseului său ("O artă a morții Artei? O criză generalizată a culturii, cum afirmă unii? Un nou manierism, cum cred alții?") îi succede o negație dublată de o nouă interogație, ambele, însă, impregnate de conotații soteriologice: "Nu există, în lumea creației, moarte fără transfigurare. Implică, oare, transfigurarea o transcendere?".

La rândul său, Wolf von Aichelburg, oricât de tranşant în a eticheta aceeaşi vârstă a civilizației (modernitatea şi postmodernitatea) ca "decadentă" şi marcată de o criză morală de extremă gravitate, lasă întredeschisă o uşă a speranței legate de o posibilă resurecție a Artei, chiar dacă într-un nelămurit şi îndepărtat viitor: "Criza epocii noastre, care, în fond, e o criză morală, va lua, cândva, sfârşit". Grăuntele de optimism îşi are sorgintea în credința nestrămutată a autorului că adevărata revigorare a mijloacelor de expresie şi revoluționarea modalităților stilistice constituie apanajul marilor idividualități creatoare şi nu al unor obscure impulsuri colective (curente sau mişcări), pe care le dezavuează.

Pentru Wolf von Aichelburg – artistul şi teoreticianul ("theoretician" în sensul de om al Contemplației) – cultura nu poate fi concepută ca separată, desprinsă de Natură, care, la rândul ei, e privită în neabolită relație cu obârşia sa divină, cu însuşi Creatorul. Poezia/Arta, reprezintă, conform acestei viziuni, un organism viu, în ale cărui vene sanguine pulsațiile Firii, matrice şi sursă regeneratoare, se regăsesc intacte. În consecință, evoluția Poeziei/Artei/Culturii e privită ca un demers firesc, scutit de intruziuni deformatoare (violența avangardelor), iar doza de inefabil ce însoțeşte şi înnimbează

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

orice capodoperă, orice exprimare ajunsă la desăvârşire (ca mod al Artei majore) e în deplină consonanţă şi de aceeaşi sorginte cu misterul cosmic: "Orice deformare are o istorie care se poate afla. O dezvoltare firească rămâne un neprihănit mister şi e fără istorie. Ceea ce ne atrage spre mister şi prin urmare spre arta mare, realizată, e dorinţa noastră de a vibra în ritmul tainic al vieţii cosmice, precum suntem atraşi de marea agitată, simţindu-ne înfiorați de bătaia valului spumos, pe care-l ştim prelungit până la cele mai îndepărtate ţărmuri: noi în centrul cosmosului".

Acest *Weltanschaaung* ce emană de la un creator "dotat cu un acut sentiment al organicului, al lucrului care [se] coace" (după cum se autodefineşte Aichelburg într-o corespondenţă cu I. Negoiţescu, la începutul anilor '50), are menirea de a polariza afinităţile şi *partis-pri*-urile, dar şi denegările, non-aderenţele autorului.

Motivul pentru care purismul estetic, în speţă "poezia pură", teoretizată de abatele Brémond, îi repugnă lui Aichelburg este faptul că acest deziderat extrem, pe care arta/poezia şi l-a propus la un moment dat, e în măsură să sugereze idealul de perfecţiune întruchipat de minerale, precum diamantul ori cristalul, adică de ceva *an-organic*, aflat la antipodul vieţii. Înzestrat cu acel "sens profund al organicului", la care însuşi face referire, e de înţeles , gestul său repudiator adresat lirismului lui Mallarmé şi, în parte, autorului *Cimitirului marin*. Şi dacă poetul *Hérodiadei* îi apare, prin narcisismul său exacerbat-steril, atins de stigmatul nemântuirii, în schimb, Valéry, potrivit aceleiaşi interpretări, îşi acordă (involuntar?!) o şansă sfârşind prin a exprima *adoraţia, prin a preamări*: "Acela care tinsese spre luciditatea diamantului perfect, an-organic, şi care era posedat numai de propria lui transparenţă trebuia în sfârşit să preamărească fără voia sa, sedus: *"...alors, malgré moi-même, il le faut, o Soleil, que j'adore..."* Iar spre a sublinia şi mai apăsat *convertirea*, exegetul invocă drept argumente vocabule a căror încărcătură semantică vorbeşte de la sine:" Ultimul cuvânt al poemului *La Jeune Parque* e adjectivul care exprimă virtutea cea mai intim creştină, cea mai omenească a omului creatură, virtutea care, prin excelenţă, exprimă ieşirea din izolare şi apropierea de divin: recunoştinţa. Acest cuvânt al poetului care laudă fără voia lui e: *reconnaissant*. Acelaşi poet preamărise-sic, a preamărit! – într-un alt vers *"la Toute-Puissance du Neant!"* .Abia cu această ultimă precizare se lămureşte sensul *convertirii* mai-sus evocate ce implică saltul de la a preamări Atot-Puterea Neantului la a preamări Atotputernicia Creatorului şi Creaţiei înseşi. În accepţiunea lui Aichelburg, această cotitură, această trecere înseamnă mult mai mult decât o mutaţie oarecare produsă în câmpul aceleiaşi arte poetice. Întoarcerea la preamărire, lauda Creatorului şi a creaţiei sale semnifică, aici, redescoperirea rostului, noimelor originare ale Poetului şi Poeziei, o redefinire a esenţei actului poematic, şi o reînnoită asumare a misiunii cântăreţului orfic. Semnificaţie care nu e deloc străină, ci chiar se îngemănează până la a se confunda cu definiţia *Laudei* în viziunea unor părinţi ai Bisericii, precum Maxim Mărturisitorul: "Lauda este un cuvânt care vesteşte frumuseţea dumnezeiască; lăudarea este o relaţie a celui care laudă cu ceea ce laudă, adică o rostire a cuvintelor care vestesc măreţia dumnezeiască".

■

Wolf von Aichelburg şi transcendenţa poeziei

Cezar Boghici

Eseurile publicate în limba română de amicul german al cerchiştilor sibieni, Wolf von Aichelburg (1912-1994), alias Toma Ralet, au fost recuperate din volume sau din reviste de către Dan Damaschin şi Ioan Milea, într-o carte purtând titlul *Criza sufletului modern în poezie şi alte scrieri româneşti* (Cluj-Napoca: Eikon, 2010, 326 p.). Structurată în patru secţiuni („Cultură, artă, literatură", „Scriitori de limbă germană", „Scriitori români" şi „Eseuri muzicale"), lucrarea prezintă o remarcabilă coeziune de ansamblu, în pofida faptului că textele din cuprinsul ei acoperă un interval cronologic de peste şase decenii de prezenţă editorială şi alcătuiesc un repertoriu tematic foarte variat, emanaţie a unui spirit umanist, a unui adevărat *uomo universale*, cu preocupări multidisciplinare: eseurile/studiile lui Aichelburg sunt, printre altele, despre futurism, drama psihologică, mitul Mediteranei în cultura germană, postmodernism, despre Hölderlin, Trakl, Rilke, Blaga, Arghezi, despre comicul în muzică, muzicalitatea în poezie, raportul dintre muzică şi matematică. Unitatea interioară a cărţii este asigurată de trei factori omogenizanţi: o concepţie unitară şi coerentă asupra artei, o permanentă pulsaţie a conştiinţei estetice, un stil uniform clasicizant.

La Wolf von Aichelburg, receptarea operei echivalează cu o demonstraţie de clarviziune, iar comentariul este mai mult eseistic şi aforistic decât critic. Fără a neglija contextualitatea ce condiţionează şi relevă un fenomen artistic, autorul construieşte frecvent în jurul acestuia un discurs integrat unei viziuni transistorice. Ochiul estetului se desprinde de opera propriu-zisă, deja confirmată valoric, contemplă întreaga hartă a culturii universale, pentru a desprinde ideea generală sau pentru a descoperi noi puncte de reper, familii de sensibilitate, arhetipuri culturale.

Reflecţiile autorului asupra poeziei atestă aderenţa sa la gruparea sibiană a anilor 1943-1947. După cum evidenţiază Dan Damaschin – care este şi prefaţatorul cărţii –, Aichelburg a fost şi a rămas un *estet*, fără a absolutiza însă autonomia esteticului, preconizată în *Manifestul* Cercului Literar: acesta contestă esteticul ca scop suprem al culturii şi al existenţei umane („Cultul frumosului este fermentul de descompunere a impulsului creator", scrie Aichelburg, în eseul *Despre preţiozitate în poezie*), afirmând încrederea în destinul metafizic al artei şi al artistului, care este „lauda lumii", „străvechea preamărire orfică" (*Criza sufletului modern în poezie*).

Ultimul eseu citat se deschide cu versul liminar al unuia dintre rilkeenele *Sonete către Orfeu*, „Totul e să preamăreşti", ce are (şi) pentru scriitorul german din Transilvania valoare de *credo*. Tematizarea explicită a unei aşa de înalte concepţii despre artă este identificată în a noua elegie duineză a lui Rilke, poet cu o pregnantă conştiinţă orfică, la fel cum au fost „poeţii mari de totdeauna", de la imnografii egipteni şi Pindar, la Hölderlin, Schiller şi Keats. Din crezul liric rilkeean sunt extrase elementele unei poetici înfăţişate sub dubla ipostază a transfigurării şi a transcenderii. Poezia, explică Aichelburg, „merge spre transformare în interior [...]. Adică materia cea mai oarbă, cea mai densă, pământul, poate fi şi el mântuit, transformat, transformându-se în interiorul sufletului omenesc în suflet, substanţa cea mai transparentă. Acesta e drumul preamăririi". Eseistul operează, în cazul de faţă, o disociere între cele două moduri de existenţă a operei de artă, şi anume, imanenţa, în termenii lui Aichelburg: „latura materială, meşteşugul", şi transcendenţa, concept utilizat aici nu lipsit de conotaţii metafizice, ca la Genette, ci, dimpotrivă, desemnând chiar „latura metafizică, destinul" poeziei/artei. Acest destin presupune tocmai interiorizarea lucrurilor, act ce le asigură înălţarea sau mântuirea: „E misiunea omului să libereze lucrurile mute din amuţirea lor, sugându-le în sufletul său, sau prefăcându-le în sunet, în cântare, precum Orfeu însuşi, zeul omorât şi risipit, devine cântare, cântare pierdută ca o unduire în marele univers, ecou latent în inima lucrurilor, «der verlorene Gott»".

În viziunea lui Aichelburg, marea parte a poeziei moderne a abdicat de la această menire. Criza despre care vorbeşte eseistul este, aşadar, „o criză metafizică", „o criză a destinului poeziei", „o criză a substanţei poeziei", deosebită de criza vizând imanenţa creaţiei, în care au fost antrenate modernismele de la începutul secolului 20, denumită „o criză tehnică a materialului artei". Cei care au încercat să depăşească marasmul au reuşit graţie filonului creştin al liricii lor:
T. S. Eliot, prin „martirajul de nuanţă creştină", iar Valéry, prin tema care se insinuează în toată opera sa: învierea, şi prin „virtutea cea mai intim creştină", „virtutea care, prin excelenţă, exprimă ieşirea din izolare şi apropierea de divin: recunoştinţa" (*Criza sufletului...*). Lui Rilke – deşi-l numeşte „omul lumii lui Dumnezeu şi al creaturilor" –, Aichelburg îi neagă calitatea de poet mistic (*Poetul existenţei pure, Rainer Maria Rilke*). Într-adevăr, acesta nu este un mistic, precum Meister Eckhart sau San Juan de la Cruz, dar în creaţia lui subzistă un sens profund al sacrului: Dumnezeu şi omul căutător de Dumnezeu, imaginile şi lucrurile sunt la Rilke, dincolo de valoarea lor metaforică, semnele reale ale divinului (vezi François Schanen, „La transcendance dans l'immanence: trois étapes de l'itinéraire mystique dans l'œuvre poétique de Rainer Maria Rilke", în *Poésie et Mystique*, sous dir. Paule Plouvier, Paris: Éditions L'Harmattan, 2000, p. 101).

Eseul intitulat *Simboluri creştine la Georg*

10 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Trakl abordează problema privind caracterul creştin al liricii lui Trakl, temă incitantă şi tensionată, având în vedere că aceasta este implicată într-o gamă plurală şi uneori derutantă de texte aparţinând poetului austriac, iar examinarea ei reprezintă o activitate dificilă atât pentru reflecţia teologică, cât şi pentru gândirea metafizică (vezi Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. de T. Kleininger şi G. Liiceanu, Bucureşti: Humanitas, 1995, pp. 351-352). Privit prin lentila de lectură a lui Aichelburg, Trakl e, fără îndoială, un poet creştin. Eseul surprinde fervorile meditaţiei poematice şi simbolice din texte precum *Klage* ori *Menschheit*, adică din zonele în care motivele împrumutate din lumea reprezentărilor biblice şi religioase înregistrează densităţi semnificative. Sunt fixate, astfel, pe baza probelor administrate, reperele „experienţei creştine a lui Georg Trakl", începând cu asumarea, de către poet, a crizei metafizice a omului modern.

Dintre argumentele prin care se demonstrează religiozitatea poetului, şi pe care eseistul le evidenţiază cu subtilitate, trei rămân esenţiale în definirea unui autor creştin. În primul rând, preocuparea lui Trakl este aceea de a stabili o relaţie între obiect (natură) şi rădăcina lui spirituală (supranatură), de a pătrunde „ca un vizionar [în sensul pe care psihologia religiei îl dă acestei noţiuni – n. a.], dincolo de coloare în lumea cauzală a corespondenţelor spirituale". Or poezia creştină e tocmai cea care exercită medierea între natură şi supranatură, indicând expresivitatea imaginilor prin care lumea se descoperă ca icoană – parţială, inteligibilă, revelatoare – a lui Dumnezeu, cauza primă şi scopul tuturor lucrurilor. Apoi, Trakl se arată a fi un poet inspirat – asemenea poetului creştin Paul Claudel –, vocea lui este „vocea unui om extaziat". În sfârşit, acesta cultivă cu insistenţă simbolurile împărtăşirii, *pâinea* şi *vinul*, cărora le acordă o dublă semnificaţie: „sunt pe de o parte semnele păcii, ale vieţii drepte, pur împlinite în umilinţa supunerii la legea divină, iar, pe de altă parte, semnele misterului reînvierii prin moarte". Trakl pătrunde, astfel, în chiar inima imaginarului creştin, al cărui principiu material de structurare este trupul (vezi René Heyer, *La Mémoire de Dieu. Essai sur l'imaginaire religieux*. Paris: Cariscript, 1994, p. 201). Memoria creştină păstrează vie amintirea Trupului jertfit al lui Hristos, care se impregnează în cult şi în viaţa personală. Trupul creştin e imposibil de determinat (întrucât evocă o relaţie şi o promisiune eshatologică), dar, în acelaşi timp, devine prezenţă reală în Euharistie, dincolo de orice simbolism, sub forma pâinii şi a vinului.

Pe lângă acestea, comentatorul identifică în creaţia lui Trakl, cu aceeaşi profunzime a percepţiei estetice, „cunoştinţa creştină a rostului suferinţei", cu semnul ei, care este răbdarea, şi două serii de izomorfisme simbolice: cel al mântuirii şi al „toamnei ca moarte şi transfigurare, durere şi linişte" şi cel al morţii, al „comuniunii prin cina comună" şi al „vieţii drepte". Odată surprinse asemenea aspecte ale substanţei ideatice şi figurative a operei, personalitatea scriitorului i se înfăţişează lui Aichelburg în întreg specificul ei, în „toată nostalgia duioasă şi, în fond, profund credincioasă a acestui suflet".

Fără a cădea în pietisme iraţionale faţă de scriitori şi opere ale trecutului, Wolf von Aichelburg se înscrie, prin eseurile/studiile sale, în linia de rezistenţă a tradiţiei estetice sacralizatoare a artei, pe care a slujit-o cu tenacitatea unui devot. ■

lecturi

Un poet tânăr: Robert László (II)

Ion Pop

La numai un an de la debutul sătmărean, Robert László a publicat volumul deja menţionat, *Somniator - tălmăcitorul de vise*, tipărit la Editura clujeană Dacia. Tendinţa, încă timidă acolo, de modelare sapienţială a discursului apare acum dominantă, ca şi cum poetul abia ieşit din adolescenţă ar vrea să-şi ateste rapida maturizare. Interesant e că el surprinde caracterul tensionat dintre visare şi starea de veghe, de trezie raţională, face din ea chiar tema centrală a reflecţiei, conştientizând pierderile pe care le riscă trecând de la una la alta. Un număr de poeme concentrat-reflexive mărturisesc, mai direct, mai pe ocolite, această stare de spirit, - finalul unui scurt text ce poartă chiar titlul *Somniator* spune limpede acest lucru: "Visul - o imagine străină/ Pierdut în trădările dimineţii". Ceva din dialectica lumină-întuneric a lui Blaga se regăseşte în versurile acestea mai noi, nu fără legătură intimă cu reflecţiile şi configurările imagistice ale primei cărţi. Poezia a cărei definiţie e căutată ici-colo s-ar dori încă o dată rostire prelungind şi conservând tăcerea, fără proiecţia mitică din, să zicem, *Lauda somnului*, dar vizând sugestia unei continuităţi, a unei consubstanţialităţi dintre trăirea organică şi expresia ei tradusă în regim "diurn". "Eu vreau să vorbesc/ Despre tăcere/ Eu vreau să mă trezesc în visare" - se scrie sub titlul *Eu*, iar alt poem se cheamă *Tărăgănătorul*, cel care amână, într-un fel ieşirea din muţenia dintâi, echivalată simbolic şi cu o moarte: "Eu sunt/ Surpriza morţilor tale,/ Eu/ Tărăgănătorul de vieţi/ Scot cuvinte/ Din tăceri abandonate/ Pot să fiu/ Cel puţin egal/ Cu tot ce aş putea să devin/ Renasc aproape buimac/ Într-o trezie/ Expirată". E o ezitare semnificativă prezentă şi în primul volum ("Ezit să mă nasc", "Aş evada din mama mea/ Chiar ascuns/ Dar nu am încredere/ În temelia ruperii./ Sunt moale şi cald/ Amniotic/ Înot tot mai sigur/ În ceea ce refuză să mă nască"), tot aşa cum, în materie de cunoaştere era preferată incertitudinea, căutarea nesigură a unui nou Toma. Acest sentiment al precarităţii şi vulnerabilităţii sugerează încă o dată nevoie de deschidere, permeabilitatea subiectului la solicitările complexe ale vieţii, niciodată reductibile la opţiuni tranşante, rigide. Din nou "între veghe şi somn", subiectul se poate defini aproximativ în interstiţii, în spaţii doar aproximative, între stări de spirit opuse: "E-un înger căzut chiar/ Între numele şi prenumele/ Meu/ Surghiunit în real stau/ Ca şi cum dinţii cuvintelor mele/ S-ar afla într-o gură falsă" (*Apoi*). Sentimentul înstrăinării, prezent difuz şi în volumul de debut, e transferat acum cu precădere în regimul expresiei, al reflecţiei asupra cuvântului. O reverie a transformării eului în cuvânt conduce, cumva paradoxal, nu către conştiinţa împlinirii, ci spre o altă înstrăinare: "Un singur cuvânt/ deodată îmi izbucneşte/ Pe ochi/ Îmi năclăieşte limba/ Îmi cotropeşte degetele/ Până ce/ Eu-tot sunt un singur/ Cuvânt/ Cu care puteţi/ Să începeţi acum/ O poveste străină" (*Unul*).

Pe un plan mai de adâncime al imaginarului, s-ar putea deduce de aici un soi de teamă de prea multă claritate, miza pe clar-obscurul trăirii, în nedefinitul abia intuit al acelei "vieţi aproximative" din alt poem. Sub titlul *Limpede*, o asemenea claritate sugerează chiar dispariţia subiectului de carne şi sânge, totala pierdere de sine: "Mă despart, da mă despart/ De tot mâlul din mine/ Tot mai limpezit mă văd,/ Străveziu sunt,/ Brusc inexistent". În aceeaşi logică a viziunii, cu substrat blagian, putem citi: "Poate că/ Lumina nu-i decât semnul de întrebare/ Al întunericului/ Umbra se scurge/ Ca şi cum orbirea doar/ Ar putea da înţelesuri/ Vederii". Un poem se intitulează semnificativ *Mâna - inimâna*, în sensul aceleiaşi obsesii a translaţiei trăitului în lumina expresiei, ca prelungire a organicului către verbal, a intruziunii viului printre mai vechile "dosare" şi "arhive" din versurile primei cărţi: "Eu vedeam un altfel de câmp,/ Un soare împiedicat în/ Însăşi lumina lui./ Marginile miezului/ Botează ivirea/ Cu numele altei aure./ Un cal obosit/ Paşte cuminte/ Frunzele lipite pe/ Pânză./ Deschid arhiva,/ Inima mea-i un şoricel/ Care roade memoria/ Pergamentelor". În fine, să reţinem această promisiune aproape solemnă, care leagă iarăşi subiectul de universul cuvintelor, propunându-l ca reper fundamental: "Jur să fiu/ Eu/ Chiar şi-n/ Faţa Cuvintelor".

Cu o unitate tematică ce se impune convingător într-un număr de texte reprezentative precum cele citate, această a doua carte a lui Robert László se îndepărtează, totuşi, la nivel discursiv de poemele ce-i defineau majoritar debutul. Puternică, după cum am observat, conştiinţa pericolului reprezentat de lumina şi veghea raţională a "tălmăcitorului de vise" nu-l şi evită. Formula aceasta "sapienţială", accentuat reflexivă, riscă acum frecvent o anume sterilizare a expresiei, funcţionarea discursului în regimul noţionalului arid şi, în cele din urmă, convenţionalizat prin uz excesiv. Plasticizări sumare de tipul catacrezei, al metaforelor *in praesentia*, pentru concepte cu un anumit prestigiu apar prea adesea. Exemplele pot fi găste la multe pagini, unde dăm de "zimţii necredinţei" "portretul încremenirii", cuvintele care "au ars pe rugul/ Treziei mele", "fătul rostirii ce vine", "menghina soarelui vândut altei zodii", un genunchi care e "aripă de rugăciune", "pielea unui vis/ Înfăşurată pe trezie", "Umbra unei case (care)/ Amanetează/ Surogatul unei iluzii", "grimasa eternităţii" etc. etc. Căderea în clişeul emfatic şi într-un manierism de data asta în sens negativ, al inutilei complicări artificiale a expresiei nu sunt ocolite, încât cititorul e bucuros să regăsească mai degrabă urme ale notaţiei proaspete din *În vid iată viaţa mea*, câte un poem precum cel dedicat poetului Ady Endre, unde sunt recuperate concretele cultivate până nu demult cu generozitate expresivă: "Am stat pe malul Senei,/ O clipă doar,/ Mă grăbeam dinspre/ Notre Dame înspre/ Tour Eiffel./ Deodată,/ am simţit frunzişul toamnei/ şi peste pod, / Zării poetul -/ Un chip trist/ Ca o monedă bătută/ Grăbit/ Pe argintul palid/ Al poeziei./.../ Un stindard se ridică din ape,/ Un înec/ Devine formula/ Urgentă/ A secetei".
O foarte inspirată sintagmă, prezentă de două ori în volum, invocă "Un ochi,/ Unul,/ Peste multiplele noastre/ Singurătăţi". Foarte tânărul poet Robert László se află, iată, în căutarea unei unităţi personale de perspectivă asupra lumii, deja convingător schiţată în multe pagini. Dacă e să vorbim metaforic, el ar trebui să fie, totuşi, atent ca acest ochi unificator să nu fie prea auster-triunghiular, excesiv de descărnat în privirea ascetică asupra Ideii pe care o aproximează. "Multiplele singurătăţi" ale eului vulnerabil îmi par cu mult mai productive liric şi mai adecvate tipului său de sensibilitate deschisă, în care "tot timpul se sparge ceva", refuzând încremenirea, un spirit cu antene foarte vii, cu benefice "nepriceperi şi răni în gândire". Atenţie sporită, aşadar, la a treia carte! ■

Black Pantone 253 U

Zicudul

Ovidiu Pecican

Format la şcoala poetică a *Echinox*-ului, dar păstrându-şi cu obstinaţie marca personală, Andrei Zanca a dobândit o recunoaştere timpurie în cadrul generaţiei lui, pierzând-o în parte ulterior, datorită accidentelor istoriei (schimbarea din 1989, care a afectat receptarea întregii generaţii literare debutate în anii '80) şi a biografiei (migrarea în Germania). Iată un alt tip de costuri ale schimbărilor istorice brutale, când poeţii pierd mai mult decât alte categorii profesionale, şi iată şi amnezia ce poate însoţi dispariţia producătorului de literatură dintr-un orizont vizual dat. În pofida acestor evenimente de suprafaţă, în timp ce scrisul lui a continuat să se rafineze, dar mai cu seamă să se manifeste, după cum se poate vedea din suita bogată a volumelor lui (*Poemele Nordului*, 1984; *Un străin în bârlogul lupilor*, 1994; *Elegiile din Regensburg*, 1994; *Euroblues*, 1995; *După-amiază cu branduardi*, 1997; *Nopţile franciscane*, 2001; *Suitele transilvane*, 2000; *Cei ce-n inimă-s desculţi*, 2001; *Viaţa şi moartea din glas*, 2003; *Maranatha*, 2005; *Abis*, 2007; *Oprirea*, 2009; *Improvisation pour la marche sur l'eau, Waisenmauer, eingeschränkte*, precum şi eseurile din *După ani - după noi*, 2002, şi interviurile din *Lumea, un limbaj al invizibilului*, 2008; jurnalul *Cartea surâsului* şi proza din *Minuturi*, 2005), drept care se poate spune că, pe durata medie şi lungă, câştigul cel mai consistent rămâne de partea lui Zanca însuşi. Păcat doar că noile împrejurări au făcut ca vechea critică să îşi azvârle uneltele deoparte sau să se piardă în vacarmul şi explozia revuistică iniţiată în 1990, în timp ce noua critică şi-a căutat prin tatonări şi adulmecări locul şi a încercat să dobândească o anume continuitate şi coerenţă în peisajul fluid al presei culturale scrise, iar interesul vizibil al publicului faţă de poezie a părut să scadă.

În aceste condiţii, destinul lui Andrei Zanca în materie de receptare – ca, de altfel, al întregii lui generaţii – pare să fie mai degrabă recuperarea, lectura şi valorizarea retrospectivă. Victime colaterale ale timpurilor şi mentalităţilor de tranziţie sau, cum s-a mai numit dinamica transcontinentală declanşată de prăbuşirea lumii comuniste europene (China, Coreea de Nord şi Cuba rămân să îi demonstreze acesteia capacitatea de adaptare şi supravieţuire), „optzeciştii" par încă, până astăzi, mai puţin decât sunt, deşi nimeni – sau aproape nimeni – nu şi-a luat sarcina unui recensământ, deci a unei înregistrări măcar cantitative, sumare, statistice, a lucrărilor lor. Această luare în seamă nu va mai întârzia însă prea mult, sunt convins, după cum arată nu numai semne venite dinspre membrii generaţiei înseşi (mă gândesc la exerciţiile de sinteză ori de ajustare a înţelegerii lor venite dinspre Radu G. Ţeposu, Gheorghe Perian sau Ion Pop), ci şi din direcţia unei anumite calmări a contextului istoric al creaţiei şi evaluării literare.

Volumul *Zicudul* (Cluj-Napoca, Ed. Grinta, 2010, 106 p.), anunţat încă în revuistica anilor '80, aduce în centrul atenţiei temele lirice ale traiului cotidian procesat ca traumă de tipul uman comun, fără calităţi sau defecte speciale, supusă ritualurilor anonimatului. Prezent în *Euroblues*, *zicudul* este o conceptualizare din familia de vocabule estice care i-a dat şi pe „mancurt"-ul lui Cinghiz Aitmatov, şi pe „homo sovieticus" al lui Alexandr Zinoviev. Nu este, deci, vorba despre orice anonim, de tradiţionala exploatare literară a banalităţii, a „omului de pe stradă", aşa cum putea apărea în prozele lui Alexandru Papilian şi cum se lasă ilustrată în alte o mie de exerciţii la temă, ci de o aplatizare aparentă, indusă de condiţia socială, politică şi economică marcată de oprimare. Desigur, presiunea politică nu mai este neapărat vizibilă în poezie, lirica se mulţumeşte să culeagă efectele unei stări de dis-graţie la care a condus, pe de o parte, accidentul de neacceptat al naşterii într-o lume dură atât în frumuseţea ei, cât şi în brutalităţile pe care le pune în scenă, pas cu pas, zi după zi. Marea aventură a unei vieţi, pare să subînţeleagă autorul, este să faci faţă „azârlirii în lume" şi ororilor negative şi pozitive cu care ea zgârie placa sensibilităţii noului venit. Între Heidegger şi Stalin, Andrei Zanca descoperă astfel şi exploatează un filon de tundră şi neguri, un teritoriu îngheţat şi crepuscular al nordului fiinţei care nu îi provoacă jubilaţii, dar care reverberează, prin intermediul liricii lui, în străluciri tainice, înfrigurate, sumbre sau sublimate în înseninări de o clipă, aidoma luminiţelor ce se băteau odinioară deasupra comorii nibelunge.

Există o mare continuitate de la un volum la altul în construcţia lirică niciodată epuizată, deşi aparent domolită prin construcţii hölderliniene, ritmate vizual şi sonor într-un dispreţ faţă de rimă, dar cu o infinitezimală cântărire a developărilor de stare din cutia de rezonanţă a subiectivităţii. Într-un fel - s-a spus deja – despre zicud vorbeau şi prozele, nu o dată, anecdotice, din *Minuturi*. Dar ceea ce captează mănunchiul de poeme (de nu cumva poemul alcătuit din multiplele piese/ faţete lirice incluse în carte) este latura cealaltă, îndelung spiritualizată, decantabilă, clinchetitoare a avatarilor unei existenţe umane pentru care emblematice pot fi socotite versuri precum acestea: „DEPARTE de metropolele pleşuve/ se-ntinde tundra, umbrele lui El Greco/ unduind orizonturi:// când ţi se ia totul/ nu-ţi mai rămâne decât eternitatea, *tu*/ mereu prezent în absenţa majorităţii..." (p. 14). Alunecarea *zicudului* înafara rotunjimii perfecte a stărilor de împlinire este neechivoc afirmată: „ŞI DACĂ AI IUBIT DEPLIN, o fiinţă/ tocmai stingându-se, orice// ai fi făcut, oricât te-ai fi dăruit/ te sfâşie o neîmplinire un gol// în durerea// de nerostit//

aproape// palpabilă// la un pas de smintire. irecuperabil. totul." (p. 15). Starea de graţie nu mai pare posibilă, ultimul bastion, iubirea însăşi, rămâne la o infinitezimală distanţă la fel cum în gândirea eleatului Zenon avansul săgeţii către ţintă lasă mereu loc unui rest de spaţiu intermediar, continuând la infinit pentru a nu ajunge niciodată...

O altă caracteristică posibil de remarcat a acestei stări lirice, este produsă de inserarea care este, de fapt, tocmai contrariul ei, o dezinserţie, din real. Ea plasează *zicudul* (cu care se identifică poetul) în limbul sau spaţiul interstiţial dintre exterior şi interior, se dezvăluie în observaţia că „NU SUNT EU ÎN PĂDURE, pădurea/ e în mine, şi e cine -/ cine este cel ce aude/ cântul păsării, însă/ însuşi nu poate fi auzit? (...) fiind tu totul, nu există un *altul*/ de mântuit, însă el tocmai asta/ nu o ştie, nu-i aşa?" (p. 37) Asumarea totului anulează, astfel, putinţa salvării, conducând la un soi de linearitate eternă a damnării discrete.

Continuităţile dintre *Zicudul* şi volumele anterioare, dincolo de genuri – *Minuturi* colecţiona proze, nu poezii – dezvăluie un program de exploatare a filonului circumscris, dacă nu în mod sistematic, în orice caz recurent şi insistent; semn de vocaţie autentică şi de pariu major, în tentativa de a jalona un topos/ univers propriu, prin expediţii asidue, încăpăţânate, oricât de inconfortabile s-ar putea dovedi pentru seismograful liric şi existenţial asemenea descinderi în bolgiile sufletului expandat la nivel de lume cu exterioritatea abolită. Pe măsură ce noi volume de versuri apar de sub pana bardului de la Heilbronn – de fapt, din Sighişoara -, cititorul asistă la sporirea pregnanţei unui discurs poetic rupt de mimetismele generaţionale, de reflexele ironice prezente la alţi comilitoni şi chiar de tipul de alianţă dintre trivialitatea proximităţii şi invazia metaficicului pe care îl putem identifica în poezia lui Ion Mureşan. Şi, tot aşa, nu este aici nici ţipătul revoltat pe existenţa umană desfăşurată sub ochiul nemişcat al unui Dumnezeu întors numai spre sine din Marta Petreu.

Cred că *Zicudul* rămâne una dintre mărturiile clare că ipoteza lui Benedetto Croce, că poezia e mereu altceva decât transpunerea filosofiei, a istoriei, a jurnalului, a orice altceva în convenţiile culturale ale genului liric este corectă. Lirica lui Andrei Zanca poartă departe şi, totodată, foarte aproape; atâta cât pot fi de departe şi de aproape lucrurile, faptele, evenimentele ce trec prin inimă. ■

Black Pantone 253 U

"Un mereu tînăr calpuzan de idei" (I)

Laszlo Alexandru

Este important cu cine te însoțești, pentru a le transmite celorlalți cine ești. Liviu Bordaș, om tînăr, afirmat prin migăloase studii de orientalistică, denotînd răbdătoare stagii printre rafturile bibliotecii, ține cu tot dinadinsul să ne semnaleze cine este el inclusiv în planul discursului civic, al valorilor publice. Şi-atunci se însoțește cu figura lui Nae Ionescu, pe care se simte dator să-l scoată din șanțul vremii, prin recenta sa broșură cu nume rebarbativ: *Apaşul metafizic şi paznicii filozofiei* (Buc., Ed. Humanitas, 2010).

E lucru ştiut că diversele etape istorice își au figurile tutelare, personalități culturale care își pun amprenta asupra epocii. Lăsîndu-se influențate de ea, o pilotează pe poteca sinuoasă a "spiritului vremii". Nae Ionescu ar fi putut fi un asemenea punct de reper în frămîntata perioadă interbelică, pentru anii care au pregătit ascensiunea totalitarismelor. Fără o doctrină politică fermă, el s-a mişcat pe roza vînturilor în planul vieții publice: dușman constant al liberalilor; aliat de circumstanță al țărăniştilor, iar apoi adversar al lor. Partizan al întronării lui Carol al II-lea, şi apoi marginalizat de acesta. Admirator frenetic al extremismului legionar, ale cărui valori otrăvite le-a răsădit în sufletele multora dintre discipolii săi. Adept al autohtonismului autosuficient şi inamic al democrațiilor occidentale tolerante. Susținător al hitlerismului, al fascismului şi - în ultimii săi ani - al antisemitismului, în numele prevalenței colectivității asupra indivizilor şi a majorității asupra minorităților. Apologet al valorilor ortodoxiste orientale şi contestatar al celor catolice, central-europene.

La acest şirag de perle s-a adăugat şi diamantul coroanei. Filosoful cu operă orală, magistrul care-şi îndoctrina politic învățăceii - cu valorile extremei - de la catedră s-a revelat într-o prea strînsă cochetărie cu meditațiile filosofice ale altora, care apucaseră deja, vai, Doamne, să le scrie şi să le publice. Tot mai mulți specialişti, de-a lungul deceniilor, au început să rostească, în legătură cu Nae Ionescu, detestabilul cuvînt "plagiat". Asupra acestui ultim detaliu al colțului năframei îşi ațintește privirile Liviu Bordaş, străduindu-se să-l lumineze în broşura sa. Fost-a sau ba Nae Ionescu un plagiator? Bordaş zice că nu. Pesemne că, în fascicule succesive, ne va oferi justificări şi pentru celelalte aspecte delicate. Fost-a sau ba Nae Ionescu un hitlerist (şi şi-a construit cumva averea inclusiv din puşculița serviciilor secrete germane)? Fost-a sau ba Nae Ionescu un militant legionar? Cine ştie ce miracole mai aflăm de la Bordaş, în alte şi alte cărticele purtînd eticheta curățătoriei "Nufărul".

În tot cazul, majoritatea valorilor pentru care s-a zbătut Nae Ionescu în interbelic (admițînd că le-am putea sintetiza, totuşi, într-un singur fascicul determinant) şi-au demonstrat pînă azi efectele nocive, chiar letale. Şi au căzut în desuetudine. Ce rost mai are, atunci, recuperarea promotorului lor? Cui foloseşte repunerea în lumină a sofismelor năiste? Ce poteci buruienoase ne mai poate lumina acest personaj, în ziua de azi, aflată preponderent sub semnul democrației, al pluralismului, al toleranței, al valorilor occidentale?

Răspunsurile lui Liviu Bordaş în această direcție sînt doar subsidiare, autorul insistînd să aşeze o cărămidă pioasă la monumentul Profesorului. Care ar face parte dintre cei "mai curajoşi sau mai talentați în practica filozofării" (p. 6), dintre "cei care fac filozofie pentru că nu pot altfel" (p. 7). El are de luptat cu "paznicii filozofiei", cu "şmecherii", "proştii" şi "profitorii", cu "filozofii care învață tot ce s-a spus despre diferite probleme în alte părți; ei nu atacă o chestiune de fond, ci informează asupra a ceea ce s-a realizat aiurea; nu vorbesc niciodată *de*, ci totdeauna *despre*; un fel de meseriaşi" (p. 6). Astfel pusă problema, este limpede că junele detectiv îşi închipuie lumea în alb şi negru, cu eroul aspirațiilor sale proiectat sub diadema spirituală, în opoziție față de pegra mediocrității. Tot restul argumentației lui nu va avea alt rost decît să justifice o asemenea construcție caraghioasă.

Documentaristul înțelege totuşi să-şi facă datoria în mod conştiincios. Aflăm de la el că o serie întreagă de intelectuali, de cele mai diverse calibre şi orientări politice, l-au privit pe profesorul bucureştean cu circumspecție. Nichifor Crainic îl acuza că e "puțin plagiator", întrucît ar fi preluat în articolele sale de gazetă teorii din *Mein Kampf* al lui Adolf Hitler (p. 10). G. Călinescu, pe partea sa, notează că la Nae Ionescu "noțiunile de viață, trăire, experiență, structură ar veni de la Dilthey, neliniştea, tragismul vieții, iraționalismul de la Kierkegaard, Heidegger şi Şestov, ideea de destin de la Spengler şi Keyserling, raționalismul mistic de la Massis, preocuparea pentru filozofia religiei de la Dilthey şi neotomism, ortodoxismul de la Berdiaev, altoit însă cu catolicismul lui Massis şi cu idei din gnosticism şi origenism. În fine, metoda gîndirii în libertate şi în mijlocul discipolilor s-ar datora lui Keyserling" (p. 11). Cum comentează Bordaş al nostru această zdrobitoare listă de influențe, pe care G. Călinescu o punea în spinarea lui Nae Ionescu spre a-i sublinia lipsa de inovație? "Într-o amplă recenzie, el [G. Călinescu] îi recunoaşte Profesorului meritul de a fi un intelectual bine informat" [sic! - p. 11]. Stupefiantă răstălmăcire! Lista autorilor "ciupiți" de ideile lor ar veni doar să îngroaşe erudiția "ciupitorului", care e glorificat suplimentar şi prin majuscula reverenței supuse. *Please don't insult my intelligence.*

Recuperatorul de la Humanitas are de luptat, în realitate, împotriva unui întreg curent de opinie. Se pictează pe sine însuşi în postura celui care duce apa la mare cu o găleată găurită. "Alegațiile asupra lipsei sale de originalitate [a lui Nae Ionescu] erau însă mai vechi. Începînd ca reacție a profesorilor colegi la criticile ironice cu care îi gratifica, precum şi la popularitatea sa crescîndă printre studenți şi tineri intelectuali, ele s-au transformat repede într-o muniție mereu reîncărcată de neprietenii săi. Încetul cu încetul, au crescut la dimensiunile unui folclor universitar şi gazetăresc care i-i punea în cîrcă pe aproape toți gînditorii mai interesanți ai vremii" (p. 12).

Nicolae Bagdasar notează că Nae Ionescu şi-a pescuit ideile unui curs de logică din Karl Marbe, *Die Gleichförmigkeit in der Welt* (p. 12), şi argumentele unei conferințe - din Oswald Spengler (p. 14). Dimitrie Gusti remarcă influența lui Rudolf Otto, *Das Heilige*, în cursul de filosofia religiei (p. 13). C. Rădulescu-Motru observă gîndurile lui Clemens Baeumker, conducătorul de doctorat al lui Nae Ionescu, vîrîte în cursul de istoria logicii (p. 13). "Un fost student" (?) recunoaşte în cursurile magistrului judecățile exprimate deja de Ludwig Klages (p. 13-14). A. P. Samson îi atribuie ipotezele lui Arthur Liebert (p. 14). "Tudor Vianu îi contestă orice originalitate, considerîndu-l un reprezentant al lui Spengler şi al «încă vreo cîțiva nemți actuali», pe care i-ar fi folosit fără să-i numească" (p. 15). Mihail Sebastian constată că întreg cursul lui Nae Ionescu despre logica colectivelor e preluat după Spengler, *Jahre der Entscheidung* (p. 15). Nicolae Iorga îi neagă originalitatea concepțiilor din publicistică (p. 15).

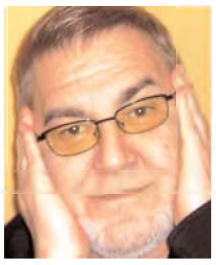
După cum se vede, printre acuzatorii lui Nae Ionescu se numără specialişti reputați, dintre care unii au susținut pe umerii lor catedre universitare cu pondere şi nu şi-ar fi periclitat statura profesională de dragul unor presupuneri frivole. Ipoteza invidiei lor mărunte, împotriva "succesului de public" al competitorului Nae - pe care Liviu Bordaş o lansează pe nerăsuflate -, este de natură să şubrezească, în plan etic, credibilitatea broşurii polemice aflate acum în discuție. Căci aruncă suspiciuni tocmai asupra obiectivității de apreciere a vorbitorului.

Trebuie adăugat că nici felul în care Nae Ionescu a înțeles să se apere împotriva imputațiilor de plagiat, de haiducie pe domeniile ştiințifice stăpînite de alții, nu a fost în măsură să disipe bănuielile. În loc să le comunice, cu transparență, studenților listele bibliografice care îi ghidau cursul şi din care aceştia ar fi urmat să-şi pregătească examenele, magistrul nu doar că le-a trecut sub tăcere, dar a interzis de-a dreptul consemnarea prelegerilor sale (p. 18)! O exigență didactică cel puțin stranie.

Iar cînd venea vorba despre importanța claritații în activitatea ştiințifică, a originalității ideatice, a recunoaşterii priorității cronologice şi a proprietății altcuiva asupra universului conceptual prezentat, opinia maestrului era perplexantă: "Pentru un om care gîndeşte personal, nu există plagiat sau influență. O idee pe care am găsit-o eu e a mea şi e originală, chiar dacă ar fi gîndit-o şi scris-o trei sute de inşi înaintea mea" (p. 129). Dacă un profesor de filosofie le va preda mîine, de la catedră, învățăceilor extaziați că nu există conceptul de asasinat, fiindcă oamenii sînt oricum muritori, aşa că mai devreme sau mai tîrziu tot la cimitir ajungem - argumentația lui trăznită poate fi întîmpinată cu zîmbetele aferente. Dar dacă acelaşi personaj va trece la uciderea oamenilor pe stradă, în numele paradoxelor ieftine, va sfîrşi desigur la puşcărie, pentru a i se reaminti strînsa legătură dintre lumea cuvîntului şi lumea faptei. De mirare doar că, după aproape un secol, apare un explorator fără busolă, care se apucă să elogieze şarmul focurilor de revolver trase la întîmplare, în numele înțelepciunii filosofice. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U



emoticon

Fabule și istorioare (!)

Șerban Foarță

„Je m'en moque comme de l'an quarante!" obișnuiau, zice-se, să spună, prin saloane, cu, pe buze, un surâs subțire, sub, albe, ultime peruci, *les ci-devant*, adică „foștii" (cei reveniți, sub Napoleon sau, mai apoi, sub Louis XVIII, penultimul Bourbon, în „dulcea Franță"), cu referire la un lucru sută la sută improbabil ca, după ei, acest himeric și ridicol „an XL" al parodiei zise, pompos, *le Calendrier républicain*.

Şi nu se vor fi înşelat, în badinajul lor, prea mult.

Căci, adoptată,-n mohorâta zi de 24 noiembrie 1793, de către Convenția Națională, cu concursul unui cirac al lui Danton, decapitat odată cu acesta, poetul Fabre d'Églantine (ăl cu *Il pleut, il pleut, bergère...*), inovația asta fără noimă (alta decât spălarea creierelor frânce) avea să cadă în desuetudine sau „fâs" (și, *ipso facto*, să devină, după ce va fi fost coșmarul unora, un timp, o „comödie", dacă vreți, „a vremii") curând după mirungerea la Notre-Dame, de către Papa Pius, a corsicanului uzurpator.

Iar după ce legitimii Bourboni fură, în fine, restaurați a doua oară (în urma așa-zișelor *Cent-Jours*) și după, mai cu seamă, ce fostul *comte* d'Artois fu uns (ca, minus propriu-i frate, toți suveranii Franței) în Catedrala de la Reims (și tămâiat, în metri pe măsură, de doi magnifici viitori „tribuni ai plebei": Victor Hugo & Lamartine), ce putea fi, într-adevăr, mai derizoriu și de domeniul fantasmagoriei (adică al „calendelor grecești") decât acest nevolnic „an quarante"?!...

Numai că A. D. MDCCCXXX aduse, către finele lui iulie, în nici trei zile (călora *ceilalți* le-au și spus „glorioase", alias *les Trois Glorieuses*), crahul (unul, acum, irevocabil) al Craiului (căci Carol!) încoronat la Reims (și, dimpreună cu Măria Sa, al înseșii vechii case de Bourbon, - ramura, bineînțeles, franceză).

Nu era, încă, „l'an quarante", dar regaliștii (ajunși, estimp, legitimiști) nu cred să nu și-l fi adus aminte, fără ca, totuși, să mai facă haz de el.

Din care, vede-se că nu e de glumit cu niciun „an quarante" (căci, după el, nu mai urmează decât, se pare, *carantina*, - una nu de doar patruzeci de zile).

Cum acest an rizibil, dar fatidic (ce, după calendarul nostru, e „oarecarele" 1833-1834), coincide cu al stagiunii-n care junelui Musset i s-a jucat o cunoscută comedie, - n-am decât să parafrazez titlul acesteia și să obțin morala însăși a fabulei ce v-am istorisit: *On ne badine pas avec l'an quarante!*

P.-S. În numărul viitor al publicației, un alt punct de vedere...

■

poezia

Valeriu Marius Ciungan

Oameni în pardesie

mă uitam în ochii tăi:
treceau oameni în pardesie bej,
cu mâinile în buzunare,
îngânduraţi,
cu şliţurile înnegrite, lucioase,
cu părul lins, dat pe spate,
şi fruntea boemă

treceau autobuzele prăfuite ale uzinei mecanice
cu muncitori aliniaţi, tăcuţi,
cu miros de şpan,
cu transpiraţia aia metalică
imprimată pentru totdeauna
în salopete

treceau copii cu paltoane scurte, ingrate,
şi ghiozdane de carton mari cât sufletul lor,
lovind cu sete, cu ghetele de-acum un an, pietrele vinovate,
jucând un fotbal dureros

treceau oameni în pardesie bej
iar eu mă uitam în ochii tăi:
Doamne, cât eşti de frumoasă!

Masca de chiuvetă

din poziţia pe care-o câştigasem, cu timpul, în bucătărie,
mi se deschidea o superbă panoramă spre chiuvetă,
picăturile-obsedante din perfuzia sordidă, menajeră,
curgeau într-o misterioasă eprubetă

aveam vedere la pătratele crăpate de faianţă albgălbui,
cu rost, sau mai degrabă fără rost(uri),
aşezate într-o zidire nerevendicată,
a nimănui
la setul incomplet de polonice şi aparenţa lor perfidă de inox,
la geometria enervantă-a ceştilor aflate-n echilibru paradox

minore satisfacţii de poet în devenire
îmi gâdilau orgoliul-analizând o pată de untură pe lavetă,
prea-plinul din ibricul de cafea
se prelingea-mpreună cu eseul meu
într-o misterioasă eprubetă

îmi câştigasem cu greu poziţia strategică,
de unde declanşam contraatacuri fulger spre lada de gunoi,
cu sâmburi de pepene,
cu ghemotoace de poeme ratate,
cu pahare de unică folosinţă,
golite igienic, unul câte unul,
cu căinţă

numai spre sine nu aveam nici perspectivă, nici vedere,
dar de-asta se-ocupa în taină vecina cu alură desuetă,
sosită în papuci de casă împreună sa citim contorul,
rotit încet de picăturile de după masca albă de chiuvetă!

Menuet

frumoasă erai
cu F mare
clepisdră
de sare

reinventai
concret
val după val
un menuet

umezi
priviri
largi
nesfârşiri

marea-
iubire
apa-n nisip
contopire

o, tu, voal
albastru
zboară de pe trupul acvatic
măiastru

atinge
cu-o clipă
briza
aripă

salina
secundă
iubirea
fecundă

atemporală
mişcare
-ntorcând
clepsidra de sare !

(din volumul în curs de apariție *Oameni în pardesie*)

■

14 Black Pantone 253 U

Mihai Pascaru

Cocoşul

În fiecare zi, întors de la garaj, plin de uleiuri şi praf, Vasi-al Horghi lua mai întâi cocoşul în mâini, îl cântărea aşa şi din priviri, după care îşi striga nevasta:
Măi Ileană! Adu ceva cocoşului să mânce!
Până venea Ileana Ceteraşului, nevastă-sa, Vasi-al Horghi avea timp să schimbe câteva cuvinte cu Floarea lui Păhuiu, vecina de dincolo de gard, ca din întâmplare prezentă întotdeauna pe treptele casei pe când el tocmai se afla cu cocoşul în mâini.

- Creşte, mă Vasi, creşte? îl întrebă vecina.

- Creşte. Vezi bine că-i în creştere. Dar încă nu-i de ajuns, răspunse bărbatul de fiecare dată.

- No, cum ţi-o mers la lucru? ieşea din casă Ileana Ceteraşului, aducând un pumn de boabe de grâu, timp în care Floarea lui Păhuiu cobora repede de pe scări şi se pierdea cu mărunţimea ei în spatele gardului de scânduri care le despărţea gospodăriile.

- Bine, măi Ileană, bine. Mi-am făcut şi cursele şi-am căpătat şi ceva bani cu călătorii dintre carieră şi Geamăna, îi spunea Vasi-al Horghii, urmând ca mai târziu să-i dea amănuntele şi banii. Amănuntele erau doar despre ce mai povestiseră oamenii în maşina lui, nu şi despre ceea ce el însuşi făcuse, iar banii numai o parte deoarece bărbatul punea câte ceva la secret şi din amănunte şi din bani. Femeia nu era deloc nemulţumită fiindcă, deşi îl bănuia pe bărbat că tăinuieşte şi amănunte şi bani, atât cât primea din una sau alta era suficient pentru a-i menţine un prestigiu deosebit în sat.

Are bani, calce-o s-o calce! îşi ziceau femeile prin sat, pizmuind-o pentru câte ştia şi spunea despre lume, de parcă cu banii de care vorbeau ar fi finanţat o agenţie de ştiri personală.

Într-o seară, Ileana Ceteraşului a întârziat puţin mai mult cu boabele de grâu pentru cocoş şi Vasi-al Horgii a putut schimba câteva cuvinte în plus cu Floarea lui Păhuiu. Femeia stătea rezemată cu un umăr de tocul uşii, cu o mână fixată în şold.

- Creşte, măi Vasi, creşte?

Creşte. Vezi bine că-i în creştere. Dar încă nu-i de ajuns, i-a răspuns bărbatul, fără să-şi ia ochii de la cocoş.

-Şi când o fi de-ajuns o să-l tai, măi Vasi?

Vasi-al Horghii a ezitat o clipă înainte să-i răspundă. Nu se gândise până atunci nici când va fi crescut cocoşul de ajuns şi nici la ce va face în acel moment cu el.

- O să-l tai. Cot să-l tai că doar ce-oi face? i-a zis bărbatul în cele din urmă.

- Şi dacă-l tai, mi-ai da şi mie un ţâmp, măi Vasi?

Asta-i treaba Ilenei, s-a gândit să zică Vasi-al Horghii. Dar ştia că femeile nu se înţeleg deloc între ele. Poate de asta i-a zis atunci Floarei lui Păhuiu, oarecum în două înţelesuri:

- M-oi strădui, măi Floare, că te ştiu femeie văduvă şi plină de pofte.

După rostirea acestor vorbe, lui Vasi-al Horghii chiar i-a venit dintr-odată să se gândească la ceva mai adânc, dar sosirea nevestei şi plecarea vecinei de pe trepte nu i-au lăsat răgaz.

No, cum ţi-o mers la lucru? îl întrebase nevasta.

Azi bine, măi Ileană, dar mâine trebă să plec la drum lung, poate chiar la Bucureşti.

- Ce să faci tu la Bucureşti? îl iscodi neîncrezătoare Ileana Ceteraşului. N-ai ieşit niciodată până azi afară din judeţ.

- Treburi de-ale şefilor. Ce pot şti eu? o nelămuri şi mai tare bărbatul.

- Atunci, văd bine că nu vii acasă pe mâine seară, căzu pe gânduri femeia.

Ştiu eu? tresări din cine ştie ce motiv bărbatul. Poate vin, poate nu...

A doua zi dimineaţă Vasi-al Horghi s-a sculat mai devreme ca niciodată. Îl durea rău capul, nu-şi găsea cele de trebuinţă la drum lung anunţat nevestei, din când în când înjura încet şi lovea cu piciorul câte-un obiect care, deşi la locul lui, îi sta acum în cale. În cele din urmă a reuşit să se pregătească şi a pornit cu paşi mari, dar oarecum ciudaţi, spre garaj, nu înainte de a-i mai spune nevestei:

- Ai grijă de cocoş, măi Ileană. Dă-i să mânce, dar nu prea mult să nu *pată* ceva.

N-o să-i meargă bine, s-a gândit atunci femeia, amintindu-şi că el niciodată nu-i spusese până în dimineaţa aceea şi cât să-i dea cocoşului să mânce. Ceva nu-i a bună cu el! şi-a mai zis ea, după care s-a apucat de treburile ei obişnuite.

În ziua următoare, către seară, Ileana Ceteraşului s-a auzit strigată:

- Măi, Ileană!

Ieşi în prag cu pumnii plini de boabe de porumb din obişnuinţă, pentru că auzise glasul bărbatului ei. În prag încremeni. El era, într-adevăr, dar în mâini nu mai ţinea cocoşul de picioare şi de piept, cum o făcea de obicei, ci de picioare şi de cap, picioarele într-o mână şi capul în cealaltă.

- Ia-l, măi Ileană, şi-l ciupele! aruncă Vasi-al Horghi cocoşul tăiat la picioarele femeii. A crescut destul şi vine-o vreme de la care, ca şi omul, în loc să crească începe să dea înapoi.

Pe treptele casei vecine, Floarea lui Păhuiu stătea dreaptă, cu amândouă mâinile în şolduri, de data aceasta, şi cu picioarele puţin desfăcute pentru o mai mare stabilitate. Parcă râdea în sinea ei de mutenia în care brusc intrase Ileana Ceteraşului.

Clopote

Pe când Andrei Dumitriu era la jumătatea primului chestionar completat la Geamăna, prinseră să bată clopotele bisericii din sat. Respondenţii, pe care îi găsise la cosit pe-un deal, Veta şi Pavel Fonoage cu zilierul lor Vasi Zurului, se opriră din muncă şi răspunsuri la auzul clopotelor încărcate de sfinţenie.

- Doamne, ce frumos mai sună! Parc-ar suna a naştere şi nu a mort! exclamă dintr-o dată Veta, oprindu-se din împrăştiatul brazdei.

- Şi iarba se taie mai bine, vorbi bărbatul ei mai la vale. Ia uite: baaang-bang, baaang-bang! Dacă ar fi după mine aş pune-o toată ziua să bată clopotele când suntem la coasă, aşa şi fără mort.

- Mie-mi face ţug de vinars, mărturisi şi mai la vale Vasi Zurului.

- Lasă, măi Vasi, îl domoli Veta. La cină om avea dar acu ţi-am zis: nu ne-o adus Culiţa, frate-său, arătă ea spre Pavel, bărbatul. Pentru gresie-i de-ajuns şi apa.

- Cosaşul are multe gresii, nu se dădu bătut Vasi Zurului. Tu, muiere fiind, ce ştii tu de gresii? Nu-i aşa, Pavele?

- O fi, Vasi, nu zic ba. Da şi răbdare e la om şi răbdarea e bună, îi răspunse Pavel.

- Doamne, ce frumos mai sună! reluă Veta, încercând să le abată gândul de la rachiu.

Clopotele aveau acum alt glas, a sărbătoare. O energie nedesluşită venea de la clopote, mobilizatoare, către oameni, aceeaşi energie care abătea ploile şi trecea *dincolo* pentru a-i ţine de mână pe cei morţi. Oamenii se opreau o clipă şi se pătrundea de ea, apoi orice mişcare era luată în ritmuri sporite.

- Am auzit că se mărită, zise Vasi Zurului, pornind din nou tăiatul ierbii.

- Cine, mă Vasi? întreabă Pavel.

- Ea, Măria de la clopote.

- Cu cine, mă?

- Cu Ioanu Puţi, ăl de are drujbă.

Hm, zâmbi Veta. O fi el al cui o fi, dar la Mărie îi trebă unul tânăr.

Bărbaţii nu pricepură sau se făcură că nu pricep de ce femeii de la clopote, ei care merge către patruzeci şi cinci de ani, îi trebuie unul mai tânăr ca Ioanu Puţi, care avea numai patruzeci şi trei.

Andrei Dumitriu, care urcase până la fânele să completeze chestionarele deoarece locuitorii din Vadu se cam împrăştiaseră pe dealuri la cosit, nu numai că nu înţelese nimic dar nici nu se bucură aşa cum s-au bucurat ţăranii la auzul clopotelor. Nişte clopote, pur şi simplu, gândea el.

Luându-şi rămas bun de la cei trei, cu promisiunea că va reveni a doua zi, coborî la drumul Combinatului să ia o maşină până în Lupşa.

Urcă în autobuzul minerilor care mergeau la Baia.

- Se mărită, Măria?! Asta-i culmea, hă-hă! izbucni în spatele lui Andrei Dumitriu un miner mai tânăr.

- Da, măi Culă, se mărită, îi răspunse cineva.

- Să ştii c-a nimerit-o bine, aprecie un altul. Acela e drujbist. Că numai cu drujba o poate încerca cineva. Aproape toţi minerii care-l auziseră se porniră pe râs minereşte, trântind lămpaşele unul de altul ca la urs.

- Dară cum? reveni tânărul. De două ori a fost măritată şi cu acte în regulă. Zicea tata că purta două perechi de izmene, una cu despicătura înainte şi, deasupra, una cu despicătura înapoi. Cum să mai umble omul la cutia milei?

- Da tată-tu de unde ştie, mă? întrebă vecinul de scaun al lui Andrei Dumitriu.

Râsul minerilor se dezlănţui din nou, mai zgomotos. Cel care pusese întrebarea din urmă se întoarse către Andrei:

- Femeia asta de care vorbesc ortacii are o boală a ei, de măritat se tot mărită cu bărbaţii dar nu vrea să se culce cu ei. Noroc că trage bine clopotele, altfel de mult ar fi scos-o oamenii din sat. Femeile râd de bărbaţi că-s blegi de tot, îmbătrâniţi înainte de vreme, bărbaţii zic numai că-i vlăguieşte baia şi râd de femei că uite ce-a putut ieşi din sămânţa lor - o nefemeie. Bătrânii mai zic că e un semn de la Dumnezeu, să ne pregătim de judecată, că aşa sunt semnele lui - tot felul de arătări printre oameni.

A doua zi, spre amiază, Andrei Dumitriu urcă din nou la respondenţii lui din Geamăna. Îi găsi nespus de trişti şi parcă lipsiţi de orice vlagă.

- S-or fi tocit de-atâta tras, îşi dădu cu părerea Veta a doua zi, trăgând la umbră imediat ce clopotele au început să sune, mult mai târziu ca de obicei. Le-ajunge şi lor că de pe vremea lui moşu-miu tot astea bat.

- Deh, ce şti tu, Vetă, femeie bătrână, rânji cu subînţeles Vasi Zurului.

- Măi Vetă! se apropie şi Pavel de ei, aduseşi vinarsul?

- L-aduce Chiva, soră-ta, când vine la adunat, îi răspunse Veta.

- Da tu ce drac faci, mă Vetă, crezi c-om sta aici toată ziua până are ea gând să vie? se înfocă bărbatul.

- Grabă-ţi-i? îl cercetă Veta, râzând.

- Grabă, da! Dară nu? Te du drac odată şi-l adă tu! Veta se ridică mânioasă. Vasi Zurului prinse să se legene mulţumit, sub prun.

- No, dup-asta ne-o merge şi nouă mai bine! exclamă el.

Pavel nu-l asculta. Privea spre Veta care se îndepărta fără nicio convingere, fluierând.

Da mişc-odată, măi muiere, că nu eşti oloagă, mai strigă el şi glasul i se pierdu într-un dangăt de clopot. şi cu clopotele astea acum i-o apucat! se întoarse el spre Vasi Zurului. Iară tu ce stai şi asculţi aşa, ca un mut?

Andrei Dumitriu plecă de lângă ei când glasul clopotelor se sfârşi, auzindu-se doar fluieratul Vetei spre vârful de deal şi peste sat. Nu prea mai era loc de sociologie în ziua aceea.

(Din volumul *Cuţitul de vânătoare. Întâmplări din Munţii Apuseni,* în pregătire la Editura Eikon, Cluj-Napoca)

■

Black Pantone 253 U

Istoria culturală a literaturilor din Estul și Centrul Europei

Prin bunăvoința revistei *Tribuna*, prezentăm, în acest număr, o lucrare monumentală (*History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, I-IV, 2004-2010), coordonată de Marcel Cornis-Pope, profesor titular de literatură și studii critice, șef de Catedră asociat la Universitatea Virginia Commonwealth (Statele Unite) și John Neubauer, profesor *emeritus* la Catedra de teorie literară și comparată a Universității din Amsterdam. Studiile tematice, din cele patru volume, sunt gândite pe modelul reprezentărilor interconectate în structura de valori istorice (literare, inclusiv) prismatic-multiculturale și tradițional-interactive. Se depășește, în felul acesta, etnocentrismul îngust și abordarea restrictivă a entităților separate, oferindu-se mitului național posibilitatea să se deschidă înspre relaționarea marilor curente, concepte și idei reflectate în și prin literaturile regionale. Efortul de recontextualizare a culturilor est și central-europene presupune, în subsidiar, năzuința comună de apropiere, reconciliere, cunoaștere și redeșteptare colectivă în spiritual.
Volumele, inexistente în bibliotecile din țară, au fost obținute prin bunăvoința coordonatorilor. Le mulțumesc cordial și pe această cale.

Aurel Sasu

Joncțiuni temporale și morfologice

Florentina Răcătăianu

Volumul întâi, din *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, este un proiect temerar în zona morfologiei culturale, mobilizând o echipă numeroasă, alcătuită din peste cincizeci de cercetători din Europa, Statele Unite și Canada, coordonată de Marcel Corniş-Pope și John Neubauer, care își propune să creeze o rețea de corelare a literaturilor locale și naționale în contextul est-central european. Dificultatea abordării acestui subiect este dată de complexitatea ireductibilă la un discurs unitar de tip tradițional a acestui spațiu cultural liminar, aflat în permanentă metamorfoză, așezat la confluența marilor imperii, nod fecund al tensiunilor religioase, etnice, culturale și politice.

Înscriindu-se în seria istoriilor literare inovative, lucrarea de față este construită pe logica dialogului transnațional, transcultural, prezentând nu o istorie unică, unificată, ci realizând o cartografiere pluri-perspectivală a acestui relief cultural anamorfotic, confiscat și disputat de-a lungul timpului, de "marile narațiuni" ale marilor puteri vecine. Ultimele două secole sunt astfel radiografiate de cinci ori, de fiecare dată dintr-un unghi diferit, cele cinci perspective propunând tot atâtea microistorii care nu pot fi citite ușor drept simboluri sau piese complementare ale unui *puzzle* general. Narațiunile organiciste ale culturilor naționale sunt înlocuite cu hipertextele deschise care pun în relație diferite cadre de referință și perspective de interpretare. Istoria literaturii Europei Central-Răsăritene este rearticulată în jurul unei abordări transnaționale, care evidențiază atât punctele de convergență, cât și pe cele de divergență.

Instrumentul cartografierii culturale pus în mișcare de această *Istorie* este cel de nod cultural, conceput drept o alternativă metaforică la clasicele și de mult perimatele concepte operaționale folosite de tradiția organicistă a investigării literaturii. Nodurile marchează acele puncte de confluență ale rețelei cultural-istorice, generatoare, la rândul lor, de tensiuni evenimențiale. Nodurile cheie prin care investigatorii culturali ai Europei Central Răsăritene recreează topografia culturală a zonei și rețes o inedită perspectivă istorică sunt grupate în câteva categorii: noduri temporale (momentele cheie care delimitează istoric perioadele); noduri instituționale (structurile sociale angrenate în administrarea literaturii culturale); noduri topografice (indică centrele cu rol de diseminare centrifugă a imaginarului lor, funcționând, în același timp, și ca centre de atracție centripetă, atrăgând scriitorii pe orbita lor); noduri figurative (subiecte istorice, imaginare, stereotipii, texte, simboluri socio-culturale).

Primul volum conține două dintre cele cinci noduri. Dacă în prima parte nodurile sunt reprezentate de momentele cruciale ale istoriei politice, în partea a doua se rediscută conceptele tradiționale ale istoriei literare (genuri, curente, perioade) care, deși investite cu rolul de noduri, sunt privite drept cristalizări impure, contextuale ale vieții literare, accentul căzând asupra naturii lor dinamice, metamorfice, hibride.

Nodurile temporale ale primului volum sunt puncte de răscruce în care diferite fire narative se apropie, fără să formeze nucleul unei unități organice. Sunt acele momente istorice, cu o anume densitate, ce ocazionează narațiuni transnaționale incomplete, scurte, care diferă de perspectiva națională asupra evenimentelor. Ceea ce complică și mai mult lucrurile este caracterul eterogen al acestor noduri, dat de specificul multietnic, multi-național și conflictual al acestei regiuni. Un nod temporal cum este 1848, de exemplu, presupune o extremă dexteritate a demersului în ceea ce privește corelarea diferitelor perspective. Lipsindu-i unitatea holistică, povestea lui se transformă într-o împletitură de fire narative tensionate în centrele de referință de la Viena, Praga, Budapesta, București, Zagreb etc. În plus, firele narative nu sunt fixe, ci sunt supuse rescrierii. De exemplu, momentul Praga și variatele evenimente conexe: un memorandum la curtea Vienei, cooperarea și apoi despărțirea dintre cehi și germani, un congres pan-slavic, izbucnirea unor sângeroase lupte de stradă și înăbușirea lor de către Windisch-Graetz etc. Perspectiva dominantă, tradițională asupra momentului Praga 1848 aparține istoriei naționale a Cehiei dar lucrurile nu sunt atât de stabile. Momentul Praga 1848 a avut diferite semnificații în timpul represiunii austriece din anii 1850, al monarhiei austro-ungare din 1867-1918, al Republicii Cehoslovace dintre cele două războaie mondiale, al Boemiei ocupate de Germania, al Republicii Populare a Cehoslovaciei și al Republicilor acum separate, a Cehiei și a Slovaciei. Asemenea ficționalizări politice succesive ale trecutului sunt relevante prin prisma faptului că ele furnizează informații nu despre evenimentul în sine, ci despre mentalitatea celor care au produs ficțiunile.

Nefiind concepută ca o narațiune continuă, omogenă, care să acopere istoria politică, literară, religioasă a regiunii de-a lungul ultimelor două secole, prima parte a *Istoriei* grupează fișe transnaționale coagulate în jurul unor date cheie din istoria politică, fără a încerca să acorde atenție egală tuturor scriitorilor, operelor, subiectelor și națiunilor. Răsturnarea cronologiei și abordarea nodurilor temporale dinspre prezent spre trecut se subordonează unei strategii explicite a autorilor. Miza acestui procedeu o reprezintă negarea discursului tradițional al istoriilor naționale, care vorbesc de soarta sau destinul tragic al națiunilor iar, în timpul regimului comunist, de un progres dialectic spre o împlinire escatologică. Se dorește a submina, astfel, acel tip de ideologie care atribuie istoriei nimbul fatalității inexorabile. Nodul 1989 analizează simultan confruntarea paradigmelor politice (totalitarism vs. democrație, capitalism vs. socialism) și cea a modelelor culturale ale Europei Central-Răsăritene dintr-o perspectivă parțial occidentală (centrată pe teoria și practica postmodernismului), eseurile din această secțiune valorizând aspecte care au fost trecute cu vederea de istoriile naționale și locale. Ele revizuiesc, de asemenea, și așa-numitul model Occidental, așa cum e cazul articolului despre postmodernismul estonian, care scoate în evidență neașteptate convergențe dintre postmodernism, naționalism și socialism, sau dintre trăsăturile culturale ale capitalismului târziu și ale socialismului din ultima fază.

Nodul 1956/1968 e organizat în jurul unei duble axe care marchează, pe de o parte, lupta pentru liberalizarea politică și, pe de alta, democratizarea secondată de diversificarea culturii literare. Acest nod analizează atât tendințele comune, cât și direcțiile divergente din regiune. Procesul destalinizării a provocat liberalizarea socio-economică în Ungaria și în Polonia dar a avut ca efect secundar naționalismul post-stalinist în țări precum România și Iugoslavia, generând noi

16
Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

forme de îndoctrinare culturală în Bulgaria şi în statele baltice.

Introducerea care formează rama nodului 1948 circumscrie drama culturală a terorii revoluționare şi a realismului socialist, care a transformat literatura în instrument al reeducării ideologice, prin rescrierea memoriei unui popor şi subordonarea canoanelor naționale noii utopii, cea a societăților revoluționare. O sinteză substanțială a Literaturii române sub stalinism este semnată în cuprinsul acestei secțiuni de Letiția Guran şi Alexandru Ştefan. Pornind de la ceea ce Toma Pavel numea "retorica sfârşitului" (construirea unui imaginar apocaliptic cu rolul de a destabiliza cultura deja constituită şi de a crea un efect de vacuum cultural, în locul căruia să fie insinuat un contra-discurs al înnoirii radicale), autorii deconstruiesc abilul mecanism al strategiei politice pus în mişcare de aparatul de partid pentru a realiza corecția realului prin artă şi consecințele culturale derivate de aici.

Deşi nodul 1945 are drept punct de focalizare literatura legată de tripla apărare şi distrugere a Varşoviei (oraş emblematic pentru ororile celui de-al Doilea Război Mondial), în acest articol sunt acoperiți, spre o completă contextualizare, aproximativ cincizeci de ani, din 1939 până în 1989. Pentru Primul Război Mondial, respectiv nodul 1918, perspectiva transnațională revelează diferite atitudini etnice, naționale referitoare la conflagrație. Dacă în Ungaria, implicată în monarhia dualistă, protestul împotriva războiului a apărut numai în 1915-1916 şi a fost apoi articulat aproape exclusiv în termeni de protest social, în cazul minorităților aflate sub stăpânirea austro-ungară, protestul împotriva războiului a avut un caracter militar şi a servit aspirațiilor naționale. Datele care alcătuiesc următorul nod, 1867/1878/1881, marchează atât compromisul austro-ungar cât şi luptele pentru independența națională a țărilor din regiune. Pentru nodul 1776/1789, care anticipează marile convulsii ale conştiinței naționale din 1848, modul de prezentare vizează survolarea generală, nu analiza segmentată a zonei.

A doua parte a primului volum, intitulată *Histories of Literary Form* (Istorii ale formei literare) problematizează utilizarea unor concepte operaționale ale periodizării tradiționale, de sorginte occidentală, precum iluminismul, clasicismul, romantismul, realismul, modernismul, explorând dificultățile şi contradicțiile pe care le generează instrumentalizarea lor în cazul Europei Central-Răsăritene. Sunt distinse, în cazul acestei zone, trei mari şi flexibile categorii pentru istoria literaturii dintre 1789 şi 1989: era trezirii naționale, era modernismului şi era dominației comuniste. O a patra perioadă, apărută după 1989, se află încă în construcție. În această structură, literatura occidentală şi receptarea ei întârziată în centrul şi în estul Europei, nu mai joacă un rol central. Nu sunt trecute cu vederea, însă, nici variațiunile existente în interiorul aceleiaşi perioade între diferite culturi, variațiuni care au dictat ritmuri diferite de evoluție culturală. Ca trăsătură dominantă a acestei zone geo-politice şi culturale se remarcă însă persistența în fundal a curentului naționalist, - etichetat de cele mai multe ori ca romantic -, ceea ce a condus la un izomorfism particular al acestei regiuni. Este motivul pentru care şi modernismul are un cu totul alt profil în această parte a Europei, vorbindu-se, într-unul dintre articolele *Istoriei* de o "modernitatea reflexivă" specifică Europei Central-Răsăritene. Permanentul decalaj de evoluție şi, implicit, neobositele eforturi de sincronizare a culturii Europei Central-Răsăritene cu cea Occidentală au şi reversul pozitiv, - observă autorii lucrării - deoarece au favorizat crearea de inedite sinteze. Dacă, în cazurile mai puțin fericite, aceste hibridizări au născut mişcări xenofobe şi populiste care au glorificat un trecut cultural național mitic, în cele mai reuşite situații, aceste culturi liminare au reuşit asimilări creatoare spectaculoase şi reconstruiri fecunde ale principalelor mişcări europene.

Un spațiu generos este rezervat, în cadrul acestei părți, problemei genurilor caracterizate prin transgresiunea limitelor, genuri definitorii pentru specificul zonei studiate, precum epica eroică, poezia folclorică, reportajul, anumite forme de parodie, autobiografia fictivă. Nu sunt ignorate nici istoriile sincretiste ale constructelor multimedia (opera secolului al XIX-lea şi cinematografia postbelică). Un loc central în această problematică îl ocupă discutarea romanului, cu forma sa proeminentă, romanul istoric şi cu numeroasele sale avataruri în spațiul european est-central. Competiția acerbă dintre discursul narativ istoric şi discursul narativ ficțional având ca miză construirea identității naționale face ca importanța romanului istoric să fie cu atât mai pronunțată pentru această zonă culturală.

Europa Central-Răsăriteană este, până la urmă, o comunitate imaginată, în termenii lui Benedict Anderson, iar a-i spune povestea înseamnă a reconceptualiza literaturile existente în acest spațiu şi istoriile naționale conexe. Acesta este, în esență, şi demersul curajos al *Istoriei* de față. ■

Cultura la intersecția civilizațiilor

Virgil Stanciu

Cel de al doilea volum al monumentalului proiect condus de profesorii Marcel Cornis-Pope şi John Neubauer oferă cititorilor un fascinant voiaj cultural în zone est şi central europene revendicate, pe parcursul istoriei, de marile şi dinamicele imperii ale secolelor trecute. Au fost victime ale războaielor mari şi mici, ale mutărilor masive de populație şi re-trasării granițelor, ale aplicării mai mult sau mai puțin drastice a ideologiilor, teatre de manifestare a xenofobiei, naționalismului şi şovinismului, dar, totodată, medii fertile de cultură în care, sfidând vicisitudinile, au putut înflori, printr-un fel de armonie subterană, cultura şi artele tuturor grupărilor etnice, într-un caleidoscop derutant şi fascinant, contrazicând, parcă, teza lui Huntington privind "ciocnirea civilizațiilor" şi demonstrând că, în sferele spiritului cel puțin, "coexistența paşnică" poate migra din sfera idealului în cea mai concretă a literaturii şi artelor. Volumul este împărțit în trei capitole scrise de colaboratori competenți din țările şi regiunile investigate, majoritatea universitari. Printre coautorii români, în afara profesorului de la Virginia Commonwealth University, se numără Monica Spiridon, Nicolae Harsanyi, Florin Berindean, Roxana M. Verona. Capitolele sunt: Oraşele ca site-uri ale identității literare hibride şi producției multiculturale; Zone regionale de hibridizare culturală şi Reconstrucția literară a comunităților imaginate din Europa Centrală şi de Est: de la baştină la diaspora. Există, de asemenea, o prefață generală, a editorilor, şi câte o introducere pentru fiecare secțiune. Literaturile din Europa Centrală şi de Est, scriu editorii în prefața generală, au promovat ambițiile etnocentrice şi aspirațiile regionale, dar pot fi optim servite azi de o abordare istorică bazată pe deplasarea accentului de pe diferență şi alteritate pe analogii, puncte de contact şi medieri între variatele culturi. Volumul II al *Istoriei* se concentrează asupra unor spații geografice (municipii, zone de frontieră, coridoare, enclave) cu o istorie multiculturală şi multietnică. Coordonatorii şi colaboratorii lor au evitat atât abordarea îngustă, naționalistă, cât şi pe cea globalizantă, care nu ține seama de specificul etnic şi național. Spre deosebire de primul volum, concentrat asupra macrostructurilor, acest volum II discută "microstructuri" identificate în tradițiile culturale locale a ceea ce numesc editorii "noduri culturale". Oraşe precum Riga, Plovdiv, Cernăuți, Timişoara, Budapesta, Praga, Lvov au fost, vreme de zeci şi sute de ani - timp în care Europa de Est a fost, pe rând, țaristă, otomană, habsburgică, sovietică - leagănele unor multiple tradiții etnice şi culturale, coexistând cu cea principală. Cu toate că nu au lipsit, încercările de aculturație forțată, chiar de deznaționalizare, (vezi impunerea limbii şi culturii ruse, maghiarizarea, "purificarea" etnică prin exoduri planificate de populație) nu au putut uniformiza culturile acestor regiuni multietnice, reduce policulturalismul la o spiritualitate monocordă. În Introducerea la partea I, Marcel Cornis-Pope reaminteşte cât de des şi cu ce imense sacrificii s-a schimbat configurația statală a acestei jumătăți de continent. Spațiile geografice investigate în volum, arată el, sunt spații culturale interactive, care, în timp, au opus - cu succes - rezistență programelor integratoare, de centralizare culturală, ale marilor metropole (Viena, Budapesta, Moscova). Se vorbeşte în Intoducere şi despre rolul echilibrant al regionalismului, care a contracarat în repetate rânduri încercările statelor totalitare, de dreapta ori de stânga, de a impune o cultură monolitică. În special după Primul Război Mondial, regionalismul şi naționalismul au jucat un rol centrifug în Bucovina, Galiția, Banat, Istria, Transilvania, contribind din plin la marea diversitate şi la bogăția de produse culturale provenite din aceste regiuni. Toți colaboratorii subscriu la conceptul de regionalism dinamic, tratând Europa de Est şi Centrală atât ca pe un centru, cât şi ca pe o interfață. Ei văd literaturile semi-continentului ca pe nişte componente interactive, nu ca pe nişte entități opuse şi ostile. "Culturi dialogice" este termenul nimerit cu care se operează.

Oraşele descrise în prima secțiune ca centre multiculturale sunt, în concepția lui M. Cornis-Pope, "margino-centrice", întrucât ele tind să provoace şi să sfideze metropolele, "modificându-ne ideile preconcepute despre topografia culturală şi literară." Hibride din punct de vedere cultural, ele sunt aşezate la răspântia civilizațiilor. Aceste aglomerări urbane sunt eclectice din punct de vedere arhitectural, caracterizate prin multiconfesionalism, prin heteroglosie, prin suprapunerea mai multor straturi culturale, chiar şi de un spirit carnavalesc, în accepțiunea bahtiană a cuvântului. Dense studii de istorie şi istorie culturală prezintă cititorilor cele mai importante centre culturale de pe harta Europei central-răsăritene, care au dat omenirii suficienți artişti şi gânditori de marcă, precum Eminescu, Ady Endre, Ceszlaw Milosz, Paul Celan, Elie Wiesel, Gregor von Rezzori. Vilnius - ca şi Tallinn şi Tbilisi - a jucat un rol important în prăbuşirea Uniunii Sovietice şi în revigorarea şi afirmarea culturii şi literaturii lituaniene, conservând însă toată diversitatea culturală a trecutului. Identitatea culturală a Estoniei este

Black Pantone 253 U

în mare parte determinată de dialectica Tallinn - Tartu, cel dintâi un centru de putere culturală tradiționalist, cel de al doilea mai intelectual şi orientat spre Occident. Cernăuți ilustrează atât coexistența cât şi coliziunea comunităților culturale eterogene. Riga este un babilon multicultural. Trieste, un centru al literaturii şi culturii polifonice. Budapesta a fost o gazdă tolerantă pentru culturile minoritare; Praga - un centru european al experimentalismului în teatru şi poezie. Dintre oraşele româneşti, beneficiază de o analiză pe multe pagini Timişoara, "oraşul cel mai multi-cultural al României" (la urma urmei, locul de unde au plecat Marcel Cornis-Pope şi Nicolae Harsanyi, centrul universitar unde a fost inițiat proiectul "A Treia Europă", a cărui extrapolare masivă este această *Istorie* şi unde s-a lansat conceptul de "geografie literară", căruia studiul de față îi este de asemenea tributar) şi Bucureştiul, descris de Monica Spiridon drept un "oraş al paradigmelor întrețesute", aflat "la frontierele imperiilor". Ca *city-text*, Bucureştiul joacă, spune M. Spiridon, un rol important în proiectarea identității culturale, care, la români, a oscilat mereu între Orient şi Occident, de unde şi nenumăratele "heterotopii de criză" propuse de operele literare. Dacă re-număr turlele locaşurilor de cult din Cluj, aparținând unor religii diferite, mă gândesc la cărțile în maghiară şi germană publicate de Editura "Dacia" în zilele ei de glorie sau la cosmopolitele reviste literare tipărite în română şi maghiară, îmi spun că şi oraşul nostru ar fi meritat puțină atenție, ca şi Braşovul, de altfel. Clujul este totuşi prezent în repetate rânduri în extinsul subcapitol despre Transilvania, fiind pomenit inclusiv ca vatră a importantei reviste trilingve *Echinox*. Cei interesați mai pot citi despre Plovdiv, Danzig, Odessa, St. Petersburg şi oraşele în care a proliferat cultura evreilor aşkenazi. Nedumireşte întrucâtva lipsa Vienei, la care se fac, totuşi, ample referiri în capitolul următor.

În partea a doua sunt discutate literaturile "coridoarelor şi regiunilor" multiculturale, cu alte cuvinte se trece de la oraşe la unități topografice mai mari, dar care păstrează caracteristicile celor dintâi. Trei subsecțiuni cuprind informații privind literaturile țărilor danubiene, "regiuni ca interfețe culturale" (Transilvania, Albania, Croația), prezența iudaică în Europa Centrală şi de Est, spațiile regionale trans-naționale şi modul cum sunt ele reprezentate în literatură (cazurile Panoniei, Galiției, Macedoniei bulgăreşti, Istriei). În cea de a treia şi ultima secțiune, lentila se îngustează oarecum, în sensul că sunt incluşi în discuție autori individuali ori curente şi mişcări cultural-literare naționale şi trans-naționale definite mai precis. Bunăoară Kafka şi Haşek sunt evaluați din perspectiva postcomunismului şi a postcolonialismului, soarta poetului Benjamin Fundoianu este considerată emblematică pentru cataclismele istorice ale secolului XX. Pe de altă parte, constituirea literaturii bulgare în secolul al nouăsprezecelea este examinată în contextul dominației otomane, literatura ucraineană în exil din anii următori celui de al Doilea Război Mondial este văzută ca o "paradoxală renaştere în străinătate". Un subcapitol incitant este cel închinat rolului de catalizator al Parisului pentru scriitorimea română şi poloneză, cu "studii de caz" despre Cioran şi Gombrowicz.

Construit pe trei piloni - sociologic, istoric şi geografic - pe care se înalță comentariul de literatură comparată şi istorie culturală, volumul conține o cantitate amețitoare de informație (nu doar de ordin literar), satisfăcând setea de cunoaştere a cititorului pentru care multe dintre aceste spații multiculturale continuă să fie, în era globalizării, pete albe pe hartă. ■

Memoria literaturii

Aurel Sasu

Întâia parte a volumului trei (*The Making and Remaking of Literary Institutions*, 2007) este dedicată presei literare şi cenzurii, într-o abordare mai largă documentar-conceptuală a renaşterii naționale, impunerii valorilor moderne, emancipării cultural-politice şi denunțării formelor represiv-totalitare. Metoda e cea explicată în introducere, a cercetării multietnice, transnaționale şi a identităților multiple (interferențe şi analogii interregionale), într-o posibilă istorie multimedia comună întregului spațiu est şi central-european. Ieşirea din izolare şi deprovincializarea sunt, fără excepție, obiectivele programelor de înnoire spirituală din acest teritoriu în care obsesia dependenței, a conflictelor, discontinuității şi a entităților separate a anulat, mulți ani, perspectiva "pluralității" literaturilor naționale şi a interculturalității. Faptul de istorie literară primeşte, în felul acesta, semnificația, mult mai largă, de reprezentare într-un ansamblu de convergențe (interacțiune activă), a cărei finalitate e stabilirea impactului diverselor instituții (presă, teatru, film, universități, academii etc.) asupra literaturii şi evoluției acesteia în timp.

În Cehia, decisivă în schimbarea mentalității solitare a fost apariția revistei *Moderní revue* (1894-1925), aşa cum, în Ungaria, *Nyugat* (1908-1941) a reprezentat, o jumătate de secol, cea mai serioasă provocare a conservatorismului şi sursa cea mai credibilă a ideilor nonconformiste, pacifist-munificente şi progresist-liberale. Un colaborator al celei din urmă a fost şi Victor Eftimiu. O remarcabilă analiză a modernității româneşti târzii oferă Marcel Cornis-Pope în varianta dialogului între două publicații de referință (*Sburătorul* şi *Gândirea*), privind sincronismul (armonizarea prin imitație), originalitatea şi natura valorilor estetice. E. Lovinescu (revista şi Cenaclul) militează pentru literatura completă, a "vagului chinuitor" şi a "forțelor ascunse", indiferentă la mediu ("importantă e haina sensibilă şi comunicativă"), expurgată de romantismul ieftin, de lirismul sentimental şi de "viața fizică" a istorioarelor morale. Literatura e plenitudinea trăirii în veşnic şi impersonal. Esteticul nu se poate aborda decât în relație cu factorii subiectivi care-i determină literaturii stilul ("preferința nu se poate impune"). La extrema cealaltă, *Gândirea* promovează autohtonismul, tradiția rurală (cosmocentricitatea blagiană), depăşirea individului prin "contopirea în comunitatea patriei" şi creştinismul evanghelic, altoit pe ideea de naționalism integral şi de mistică a jertfei mântuitoare. Câştig de cauză a avut E. Lovinescu: prin el, literatura s-a întors la valoarea recreativă a subiectivității critice şi la maioresciana teorie a încorporării în sensibil a frumosului. Despre "autonomia creatoare" şi impactul jurnalistic asupra "renaşterii naționale" scriu şi Tomislav Brlek (*The Krugovi: A Croatian Opening*), Kersti Unt (*Underground Publishing in Estonia under Soviet Censorship*) şi Dagmar Roberts (*Slovac Journals between Languages and against Censorship*). Se întâlnesc cu toții în decelarea modelelor de rezistență politică, de toleranță şi de internaționalizare culturală, prin dialog, libertate a expresiei şi prin ceea ce B. Croce numea cunoaştere a relațiilor, ca şansă de a se exprima (a intui) universalul.

Problemele mari ale cenzurii au fost, în general, aceleaşi în toate țările de Est şi Central-Europene: monopolul de partid, articole confiscate, publicații suspendate, ziarişti arestați, cărți interzise, informație manipulată, cu diferențe de natură istorică (Jan Culik, *The Laws and Practices of Censorship in Bohemia*), instituțională (Dagmar Roberts, *Religious and Political Censorship in Slovakia*) sau de atitudine civică: opoziție, compromis, oportunism sau tranzacții morale (Kees Merks, *Censorship: A Case Study of Bohumil Hrabal's 'Jarmilka'*). Aceleaşi au fost, în general, şi modalitățile de împotrivire: omisiuni deliberate în text, fixarea evenimentelor în istorii paralele, substituiri de structuri narative, relativizarea întâmplărilor, utilizarea subtextului, a intertextelor, aluziilor şi limbajului esopic (Violeta Kelertas, *Strategies against Censorship in Soviet Lithuania: 1944-1990*). Surprinzătoare este absența dintr-un capitol despre cenzură a contribuțiilor româneşti (volumul din 2000, al lui Adrian Marino, se intitulează chiar *Cenzura în România. Schiță istorică introductivă*).

Partea a doua a volumului abordează problema Teatrului ca instituție literară: "profesionalizarea şi instituționalizarea în serviciul redeşteptării naționale", rolul teatrului în educație, în modernizarea limbii, în reformarea societății, a moralei şi, finalmente, în susținerea fascinantei utopii a identității naționale (Zoltán Imre, *Building a(s) Theater. The Pesti Magyar Színház in 1837*; O. Hucin, *Czech Theater: A Paradoxical Prop of the National Revival*). N-a fost uitat nici Teatrul în socialism (sistem centralizat, "optimism constructiv", dramaturgia duşmanului de clasă, omul nou etc.) cu sloganurile pios împrumutate din modelul sovietic impus, peste patru decenii, celei de a Treia Europe. Un capitol se dedică folclorului (partea a treia): "nivelelor de instituționalizare în folclorul estonian" (Ülo Valk), "idealului de cultură folclorică în literatura renaşterii naționale cehe" (Támas Berkes), rolul folclorului în naşterea literaturii slovace (Dagmar Roberts) şi în "canonizarea" literaturii române (Marcel Cornis-Pope, în colaborare cu Otilia Hedeşan). Plină de surprize este Partea a patra (*Literary Histories: Itineraries of National Self-Image*), un excurs, extrem de bogat în informații, despre gloria şi decăderea unui gen literar. În Estonia, prima încercare de istorie literară datează din 1824, în Polonia, din 1814, în Ungaria, din 1908. În România începuturile par a pluti în ceață. Monica Spiridon nu le aminteşte (*The Career of Latecomers: Romanian Literary Histories*). Îşi începe studiul, oarecum surprinzător, cu *Istoria literaturii române contemporane* (I-VI, 1926-1929) a lui E. Lovinescu, deşi itinerariile de secol XIX ale sinelui național nu lipsesc la niciun autor. I se adaugă *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941) a lui
G. Călinescu, *Istoria critică a literaturii române* (1990; 1997), de Nicolae Manolescu şi *Istoria literaturii române* (1991), a lui I. Negoițescu (scrisă în exilul din Germania). În ideea de contextualizare culturală, sunt nejustificat, uitate eforturile de pionierat ale lui Vasile Gr. Pop (*Conspect asupra literaturei române...*, I-II, 1875-1876), I. Lăzăriciu (*Istoria literaturii române*, 1884), V. Alexandrescu-Urechia (*Schițe de istoria literaturei române*, I, 1885) şi Aron Densuşianu (*Istoria limbei şi literaturei române*, 1885). Evident, istoria lui Lovinescu e precedată şi de istoriile literare ale lui Iorga (secolele XVIII, XIX, şi literatura religioasă). După 1990 (o excepție fericită: Nicolae Manolescu), interesul pentru astfel de lucrări a dispărut aproape cu desăvârşire. Istoriile literare

ţin mai mult de context (adunare, colectare, ordonare) şi se scriu mai degrabă în sprijinul individualităţilor colective, decât a valorilor spontane, irepetabile în timp. Dispariţia genului, în versiunea consacrată, se întâmplă într-o lume care-şi recuză graniţele şi îşi regândeşte liber tradiţia. Monumentala serie, coordonată de Marcel Cornis-Pope şi John Neubauer, propune un model imaginar de comunitate, în care valorile transnaţionale, iniţiativele publicistice, instituţiile culturale şi evenimentele istorice se întâlnesc, solidar, în aceeaşi paradigmă a identităţilor multiple. ■

Cel de al patrulea şi ultimul volum al impresionantei lucrări *Istoria culturală a literaturilor din Estul şi Centrul Europei* este organizat în jurul figurilor reprezentative ale regiunii

Tipuri şi stereotipuri

Liliana Pop

în perioada celor două sute de ani de la apariţia statelor naţionale până în prezent. Termenul "figuri" este ales de editori tocmai pentru că acoperă mai multe sensuri: pe lângă referinţa la personalităţi istorice şi personaje literare, atât ca tipuri cât şi ca stereotipuri, după cum sugerează titlul volumului, cuvântul este relevant şi în sensul de figură lingvistică, ca o transpunere sau transformare retorică, precum poeţi naţionali, conducători politici slăviţi, răzvrătiţi legendari sau figuri cvasi-mitice, precum Dracula sau golemul. Toate aceste figuri sunt prezentate în devenire, prin felul în care sunt modelate fie de personaje ale istoriei, fie de imaginaţia populară, socială sau naţională. Adeseori aceste figuri sunt privite ca personificări ale unor noţiuni abstracte, precum naţiune, libertate, natură sau sclavie. Prin conceptul de "tip" autorii înţeleg o persoană sau un obiect care înfăţişează calităţile caracteristice ale unei clase, un subiect reprezentativ sau un exemplu tipic. Deşi conştienţi de pericolul de a recurge la astfel de reprezentări prin intermediul unui termen unic, autorii îl diferenţiază în mod categoric de "stereotip", ce înfăţişează categorizările dintr-o perspectivă subiectivă distorsionată, fie individuală, fie colectivă. Figurile ce alcătuiesc conţinutul acestui volum nu sunt prezentate ca entităţi statice, ci ca subiecţi dinamici, sau chiar nomazi, ce evoluează în domeniul literar, iar în cele din urmă dispar, prin canonizare, suprimare sau transformare mediatică. Pin problematizarea identităţilor politice ale istoriilor naţionale tradiţionale, lucrarea redefineşte subiectul european central-oriental ca un produs dialogic al interacţiunii regionale.

Autorii selectează un număr de şapte categorii pentru prezentarea posibilităţilor de figurare, categorii ce constituie capitolele volumului: poeţi naţionali, familia, identitatea feminină, celălalt, răzvrătiţii, trauma, şi medierea. Desigur că într-o perioadă de tranziţie, ca cea actuală, în care un popor întreg este obsedat de ideea imaginii, lucrarea ce se axează pe studierea tipurilor şi stereotipurilor privite prin ochii unor specialişti din afară stârneşte curiozitatea, interesul şi chiar emoţia lecturii.

Cu atât mai mult lectura primului capitol, referitor la figurile poeţilor naţionali, deci, bineînţeles, figura lui Mihai Eminescu. Figurile poeţilor naţionali s-au format în perioada romantică, perioada definirii conceptului de stat naţional, prin eliberarea din dominaţia celor trei mari imperii - otoman, ţarist, austro-ungar. Că aceiaşi poeţi au persistat ca figuri centrale, deşi secolul al XX-lea a cunoscut alte nume ce s-au impus la nivel naţional se datorează în bună parte scăderii semnificaţiei sociale a poeziei şi a însăşi esenţei secolului al XX-lea, îndoiala de sine.

Figurile lui Adam Mickiewicz, Petőfi, Mácha, Eminescu, France Prešeren, Petar II Petrovic Njegoš, Hristo Botev şi Bialik sunt studiate în complexitatea lor prin felul în care se autodefinesc şi îşi văd misiunea, prin evaluarea lor critică şi prin felul în care au fost "sanctificaţi", prin felul în care s-au suprapus memoriei locurilor, prin felul în care sunt sau nu sunt corect înţeleşi, sau prin felul în care unii dintre aceştia au fost şi sunt purtaţi ca stindarde ale disidenţei. Importanţa acestora este dată şi de faptul că, din Slovenia şi Muntenegru, până în România şi Ucraina, apariţia "naţiunilor mici" ale regiunii ca entităţi socio-culturale a fost în bună parte opera oamenilor de litere. Fapt de o importanţă crucială, în lipsa unor alternative politice raţionale, entităţile naţionale au devenit o plăsmuire a imaginaţiei afective, prin simboluri, mituri şi prin mediul cel mai propice al acestora, prin poezie. Astfel poeţii regiunii, precum la vremea lui emblematicul Byron, au devenit imagini ce contopeau persoana cu personajul poetic.

Dacă figura poetului naţional este aproape în exclusivitate masculină, poetul apărând ca fiu răzvrătit, iar uneori chiar în postura de fiu rătăcitor, naţiunea însăşi este figurată ca familie. Din bogăţia imensă a figurării familiei (tema studiilor de caz al celui de al doilea capitol) vom aminti aici numele lui Panait Istrati şi al lui Mihail Sadoveanu (*Năpasta*) ale căror povestiri se înscriu în expresiile metaforice ale violării ţării, prin toposul literar al violului sau al răpirii copiilor, atribuite în general turcilor.

Al treilea capitol, *Figurile identităţii feminine*, este organizat în articole ce acoperă trei zone ce se referă la poziţia autoarelor şi a personajelor feminine în canonul literar tradiţional şi în reconstrucţia sa: întrepătrunderea dintre gen şi politică, în special modul în care acestea sunt puse la încercare în timpul războaielor, a persecuţiei sau a pogromurilor; jocul dintre canoane şi contracanoane şi reprezentarea corpului feminin în cultură. Articolul lui Marcel Cornis-Pope despre Femei ca fundament al culturii române literare, destabilizează aşezarea canonică prin analiza figurilor feminine din preajma lui Eminescu: "faptul că două din cele mai celebre muze ale literaturii române [Veronica Micle şi Mite Kremnitz] au fost ele însele poete ar trebui să ne încurajeze la o revizuire a naraţiunii patriarhale a literaturii române moderne".

Capitolul referitor la figura celuilalt oferă studii de caz despre romi, precum şi despre figurile lui Dracula şi a golemului. Două articole sunt dedicate lui Dracula şi a contextului său istoric, precum şi a persistenţei figurii vampirului în romanul Hertei Müller, *Herztier*. Tot aici se înscrie şi articolul Mihaelei Moscaliuc despre *Romii în imaginaţia literară a Europei Central-Orientale*. Figura răzvrătitului este subiectul studiilor de caz ale capitolului cinci. Răzvrătiţii ocupă, conform taxonomiei lucrării, patru sfere distincte: documentele istorice, oralitatea, literatura şi media. Terminologia predilectă pentru răzvrătiţii ca bandiţi rurali, indiferent de conotaţie, este formată în întreaga regiune din variante ale termenului "haiduc". În literatura română, urmând exemplul lui Alecsandri, G. Dem Teodorescu publică primele cântece haiduceşti importante în *Poesii populare române*, iar Panait Istrati preia aceste figuri în povestirile sale.

Figura traumei este urmărită în articolele capitolului următor în toate marile confruntări şi tragedii colective ale regiunii în ultimele două sute de ani, incluzând cea de a doua conflagraţie şi trauma Holocaustului, prezentă în romanul *Noaptea* (1956) al lui Elie Wiesel, publicat în idiş sau *Sorstalanság* al lui Imre Kertész. O parte importantă a acestui capitol o constituie, de bună seamă, memoriile.

Capitolul final, dedicat figurilor medierii, oferă o tipologie cuprinzând categorii ce rezultă adesea în stereotipuri care duc la dezbinare: activităţi politice şi diplomatice; jurnalism; reflecţii teoretice şi reprezentări ficţionale; traduceri; călătorii; bi-şi multilingvism. John Neubauer prezintă cazul romancierei maghiare din Transilvania, Mária Berde şi ideile "transilvanismului" anilor 1920. Anglista timişoreană Pia Brânzeu contribuie cu un articol despre *Călătorii în cealaltă jumătate a continentului. Relatări britanice şi irlandeze depre regiunea carpato-danubiană*. Urmărind şirul călătorilor la porţile Orientului prin prisma lui Ed. Said, Orientul văzut ca "excrescenţă a dorinţei de putere a Occidentului", autoarea observă diferenţa celor două tipuri de relatări de limbă engleză, în care irlandezii, datorită propriei istorii coloniale, prezintă un mai mare echilibru al abordării.

Pentru epilogului lucrării, *Literatura europeană central-orientală după 1989*, Marcel Cornis-Pope, reuneşte în jurul său o echipă întreagă de specialişti în literatură bulgară, maghiară, slovacă, letonă, lituaniană, polonă şi română (inclusiv absolventa de Cluj, Andaluna Borcilă). Sistematic, sunt prezentate problemele mari ale perioadei ultimilor douăzeci de ani, începând cu clarificările terminologice specifice perioadei postcomuniste şi contextului postmodern. Dacă această panoramare ar putea fi privită ca un spectacol al incongruenţei, ea poate fi la fel de bine considerată ca o dovadă a adaptabilităţii literaturii. Literatura aceasta s-a îmbogăţit în primul rând prin catalogul universal al cărţilor interzise, aparţinând autorilor exilaţi (Andrei Codrescu, de exemplu). O faţetă tragică a momentului prezent este oferită de textele revăzute, precum *Javított kiadás* (2002), urmând după doi ani romanului *Harmonia caelestis* al lui Péter Eszterházy. Identitatea naţională şi etnică problematică din opera scriitorilor multiculturali şi minoritari este pândită de izolaţionism, precum în cazul romanului menţionat al Hertei Müller. Apar şi cărţile ce nu au putut fi publicate înainte, *Jurnalul* lui Mihail Sebastian sau *Nostalgia* lui Cărtărescu. Teatrul, la rândul său, trecând prin schimbări radicale datorate libertăţii subite dar şi problemelor financiare, este dublat în Bucureşti de "happeningul" din Piaţa Universităţii. Revoluţia română ca tragedie shakespeariană împotmolită este surprinsă de dramaturga britanică Caryl Churchill (*Mad Forest*). Tot mai mult teatrul abordează tragicomedia pe care Ionesco şi Beckett au instaurat-o ca model predilect. Se dezvoltă un nou internaţionalism datorat exodurilor, contactelor şi întoarcerii scriitorilor. Toate aceste forme ilustrează versiuni ale literaturii tranziţiei şi despre tranziţie. Toţi aceşti scriitori conştientizează şansa dar şi drama desprinderii din comunitatea tradiţională şi a pătrunderii în spaţiul global. ■

Black Pantone 253 U

„Marea dezamăgire în România este absența loialității politice durabile”

de vorbă cu profesorul Charles King

Profesorul Charles King predă Guvernământ şi Afaceri Internaționale la Universitatea Georgetown, fiind expert în problematica Europei Centrale şi de Est şi a Caucazului, asupra căreia s-a concentrat în ultimele două decenii. Charles King colaborează frecvent cu mari instituții media, precum CNN, BBC, History Channel, publicând în *Washington Post*, *Foreign Affairs*, *Foreign Policy* sau *Los Angeles Times*, precum şi în jurnale academice de top. Este vorbitor de română şi rusă şi a vizitat de mai multe ori țara noastră. În interviul acordat pentru *Tribuna*, King a vorbit despre actualitatea politică românească, despre relațiile dintre România şi Moldova, precum şi despre relațiile României cu UE şi SUA.

***George Jiglău**: -Domnule professor King, ați fost un observator atent al României şi al Europei de Est în ultimele două decenii. Cum ați evalua evoluția socială şi politică a României de la căderea comunismului? În ce fel este România diferită astăzi față de începutul anilor '90?*

Charles King: -România este, în mod evident, o țară transformată. A trecut de la postura de stat cu partid unic la cea de democrație pluripartidă. S-a alăturat vecinilor săi în Uniunea Europeană. Sistemul de sănătate, investițiile străine, sistemul public şi privat de educație, apărarea şi alte domenii sunt de nerecunoscut comparativ cu echivalentele lor de la începutul anilor '90. Acest lucru nu înseamnă totul merge bine în țară. Criza financiară globală a lovit puternic România, corupția la nivel înalt continuă să fie o problemă, iar crearea de noi locuri de muncă şi investițiile străine sunt în continuare mai reduse față de multe state vecine. Dar România a reuşit într-un interval relativ scurt ceva ce, la începutul anilor '90, părea imposibil pentru mulți observatori: să demoleze unul dintre cele mai represive guverne comuniste din Europa şi să îl înlocuiască cu o democrație funcțională.

G.J.: Integrarea europeană a jucat un rol important în modernizarea României şi a altor state foste comuniste. Totuşi, părem în continuare să fim în coada plutonului, un indicator clar fiind recenta amânare a aderării României şi Bulgariei la spațiul Schengen, din cauza problemelor legate de corupție şi sistemului de justiției. Credeți că România este o țară cu adevărat europenizată, comparativ cu celelalte state din Europa Centrală?

C.K.: -România s-a aflat clar în urma unora dintre vecinii săi din nord, precum Ungaria şi Polonia, dar acest lucru era de aşteptat. Până la urmă, adevăratele reforme economice şi politice au început în România abia după 1989. Ungaria şi Polonia experimentau deja economia de piață, reforma în agricultură şi o deschidere politică relativă începând cu 1970. Atât România, cât şi Bulgaria au fost nevoite să le ajungă din urmă. Perioada Ceauşescu - independent de politicile sale opresive şi autoritare - au dus de fapt la slăbirea statului român, astfel că structurile acestuia erau celebre pentru infecienta şi proasta lor organizare. Aşadar, în ultimii 20 de ani, România nu a trebuit doar să se democratizeze, ci şi să îşi construiască instituții politice complet noi. Acest aspect o diferențiază, din multe perspective, de vecinii săi de la nord.

G.J.: *-La nivel oficial, etnicitatea nu pare să mai reprezinte un clivaj important în România. După un start mai degrabă dificil în 1990, formațiunea care îi reprezintă pe maghiari s-a aflat la guvernare aproape fără întrerupere din 1996. Totuşi, autonomia - fie ea politică sau culturală - rămâne principala revendicare a maghiarilor din România, în timp ce majoritatea şi partidele „româneşti” i se opun cu tărie. Considerați că aceste contradicții discursive ar putea duce la agravarea relațiilor interetnice în viitor sau sunt ele în mod definitiv pe drumul cel bun?*

C.K.: Societățile multietnice de succes sunt mereu implicate în conversații interne despre identitate, drepturi şi despre locul minorităților în societate. În Statele Unite, acestea iau forma unor discuții perene despre rasă şi folosirea limbii (precum rolul limbii spaniole în sistemul public de educație american). În Spania şi Franța, iau forma discuțiilor despre imigrație şi minorități naționale precum bascii sau catalanii. Diferența în România este existența unui partid politic puternic care îşi asumă rolul de purtător de cuvânt al celei mai mari minorități etnice. Acest partid a fost un actor cheie în politica internă încă de la începutul anilor 1990 şi probabil va rămâne o voce importantă. Nu cred că revendicarea privind autonomia va dispărea în viitor. A fost de la bun început parte a programului UDMR şi nu avem motive să credem că acest lucru se va schimba - la fel cum solicitarea Partidului Național Scoțian privind independența față de Marea Britanie va rămâne parte a programului său, chiar dacă e un element mai mult sau mai puțin promovat, în funcție de împrejurările politice. Totuşi, mă aştept ca problemele maghiarilor să se schimbe enorm de mult pe măsură ce România se integrează tot mai mult în Uniunea Europeană. Dacă unificarea europeană continuă, puterea statului-națiune va scădea de la sine. Astfel, miza disputelor legate de autonomie se va diminua, deoarece statele nu vor mai vedea mişcările autonomiste ca pe amenințări reale la adresa guvernelor centrale sau a națiunilor. În Europa de azi e perfect normal ca oamenii să aibe mai multe loialități politice. Acesta este un concept relativ nou pentru România (şi pentru multe alte state europene), dar cred că este un aspect inevitabil al unificării europene.

G.J.: *-Moldova s-a aflat în centrul politicii externe a României după 1990. Însă relațiile dintre România şi Moldova au fost influențate constant de orientările guvernelor de la Chişinău de-a lungul timpului şi de relațiile lor cu un alt actor crucial - Rusia. Dată fiind instabilitatea politică persistentă din Moldova din ultimii ani, cum vedeți viitorul acestei țări? Este integrarea sa europeană, dorită de România, un scenariu plauzibil cel puțin pe termen mediu?*

C.K.: -Nu aş spune că Moldova a fost în centrul politicii externe a României. Cred că Moldova a fost din când în când un element de retorică important în România - ideea celor „două state româneşti”, dorința de a recâştiga teritoriul pierdut al Basarabiei etc. Dar există alte elemente ale politicii externe care au eclipsat de obicei relațiile dintre Bucureşti şi Chişinău (precum relațiile dintre România şi Ungaria, aderarea la UE dinainte de 2007, aderarea la NATO şi altele). Acestea au fost mult mai importante pentru politicienii de la Bucureşti decât relația cu Moldova. Cred că Moldova se confruntă cu o serie de provocări foarte dificile. Populația sa se micşorează, mai mulți oameni părăsesc țara decât se întorc, sunt şanse mici pentru rezolvarea conflictului din Transnistria, instituțiile politice rămân doar puțin funcționale, iar economia este printre cele mai slabe din estul Europei. Faptul că acum există un stat numit Moldova este probabil cea mai mare garanție a continuării existenței lui - cu alte cuvinte, simpla dobândire a independenței a generat un set întreg de interese în acest sens. Nu cred că Moldova va dispărea (de exemplu prin unirea cu România), parțial pentru că acesta nu ar fi un rezultat dezirabil cel puțin pentru o pluralitate a populației din Moldova şi pentru că România, la rândul ei, ar găsi imposibil să integreze unul dintre cele mai sărace state europene fără a crea probleme enorme pentru România însăşi. Deci, pe termen mediu, cred că Moldova se va „târî” în continuare.

G.J.: *-Pe lângă statele care au făcut parte din URSS şi care acum sunt parte a NATO şi UE (sau sub influența lor, precum Georgia), Rusia pare să dețină un control strâns asupra fostelor state URSS din Asia Centrală. Totuşi, această regiune se află la intersecția influenței ruseşti şi cea a mişcărilor islamiste radicale. Cecenia este poate cel mai evident exemplu. Credeți că această regiune a lumii poate deveni un viitor „butoi cu pulbere”, mai ales din perspectiva vecinătății sale cu China şi cu Orientul Mijlociu?*

C.K.: -Regiunile care reprezintă „butoaie cu pulbere” devin probleme doar dacă afectează interesele unor puteri regionale majore. Altfel, ele sunt ca artificiile - se aprind puțin, dar fără conse-

20 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

cinţe importante. Asta s-a întâmplat şi în Cecenia: două războaie sângeroase care au ucis zeci de mii de oameni, dar care au avut un impact redus asupra politicii regionale (Iran, Turcia, Asica Centrală) şi practic niciun impact asupra politicii globale (de exemplu, nu au influenţat deloc relaţiile SUA-Rusia). Cred că acesta va fi trendul pe termen lung. Situaţia se înrăutăţeşte în Caucazul de Nord din Rusia – nu în Cecenia, unde situaţia este destul de calmă, ci în republicile vecine Inguşetia, Dagestan şi Kabardino-Balkaria. Combinaţia de probleme locale şi insurgenţe islamiste vor reprezenta provocări importante pentru Rusia, chiar şi dacă ne uităm doar la violenţa persistentă care afectează regiunea şi care uneori se răspândeşte şi în Rusia (un exemplu sunt atentatele de la metroul din Moscova). În opinia mea, provocarea pe termen lung a Rusiei va fi reprezentată probabil de o pluralitate sau chiar o majoritate musulmană până la mijlocul acestui secol. Deja se pare că Moscova are cea mai mare populaţie musulmană din Europa. Acest element demografic nu este încă luat în considerare de factorii politici şi de opinia publică din Rusia în ansamblu.

G.J.: -Aş vrea să revenim la politica românească. Spectrul politic este divizat puternic de-a lungul unui clivaj reprezentat de loialitatea faţă de preşedintele Traian Băsescu. Ideologia pare să fie mai degrabă irelevantă în determinarea acţiunilor partidelor. În urmă cu câteva zile, liberalii, social-democraţii şi conservatorii au anunţat că formează o alianţă menită să îi îndepărteze de la putere pe democrat-liberali şi poate chiar să îl suspende pe Băsescu. Putem vorbi de maturitate politică sau de o revenire la anii de volatilitate politică care au marcat începutul tranziţiei acum 20 de ani?

C.K.: -Marea dezamăgire în politica românească este absenţa unor loialităţi politice durabile, care să se bazeze pe altceva decât pe personalizare. În România încă nu s-a dezvoltat un sistem de partide stabil, bazat pe o delimitare clară între stânga şi dreapta. Asta înseamnă că politica rămâne în continuare intens personalizată şi prea puţin bazată pe ideologie sau pe caracteristici democrafice. Excepţiile sunt partidele de extremă dreapta şi UDMR, ambele având sprijin electoral stabil, dar din motive diferite. De asemenea, mai înseamnă şi că politicienii privesc mai mult în sus decât în jos: sunt mai preocupaţi de exprimarea unei loialităţi faţă de un patron politic mai puternic decât de servirea alegătorilor din circumscripţiile lor. Actualele dezbateri despre preşedintele Băsescu sunt un simptom al acestui fenomen mai amplu. Nu cred că asta se va schimba în viitorul apropiat, poate şi pentru că multe state europene se află într-o situaţie foarte asemănătoare.

G.J.: *-Opoziţia îl aseamănă adeseori pe preşedintele Băsescu cu Vladimir Putin, din cauza stilului de a conduce. Cunoscând ambele ţări şi ambele contexte politice, credeţi că această comparaţie este legitimă?*

C.K.: -Sincer să fiu, comparaţia mi se pare ridicolă. Cineva poate spune despre Băsescu că este arogant sau că nu îi place stilul său personal, dar comparaţia cu Putin are prea puţin sens pentru mine. Putin este în mod clar un lider autoritarian care, de curând, a manipulat sistemul de justiţie rus pentru a ataca un rival personal. România nu are deloc o astfel de problemă.

G.J.: *-În fine, aş vrea să abordăm problematica relaţiilor româno-americane. Am menţionat încă de la început faptul că aderarea României la spaţiul Schengen a fost amânată, din cauza opoziţiei Germaniei şi Franţei. Totuşi, românii se bucură deja de un grad rezonabil de libertate de mişcare în Europa. Între timp, relaţiile dintre România şi SUA au fost din ce în ce mai apropiate în ultimul deceniu, mergând de la a fi numiţi un partener strategic până la a fi ales drept stat care va găzdui o parte din sistemul de apărare anti-rachetă. Totuşi, românii au în continuare nevoie de vize pentru a călători în SUA. Cred că elementul cheie aici este încrederea. Cum se face că României, ca stat, i se acordă suficientă încredere pentru a fi un aliat atât de apropiat al SUA în regiune, însă românii nu sunt consideraţi de încredere pentru a fi primiţi în SUA fără viză? Mai mult, credeţi că România primeşte suficient de mult din relaţia sa cu SUA, dat fiind faptul că cetăţenii săi nu beneficiază de un semn de încredere de bază, cum ar fi libertatea de mişcare pe teritoriul unui stat aliat?*

C.K.: -Regimurile de vize nu ar trebui privite ca indicatori ai relaţiilor dintre două state. În anumite cazuri, ele sunt parte a unei relaţii *quid-pro-quo* dintre două guverne, ambele tratându-l pe celălalt într-un mod reciproc din perspectiva birocraţiei privind vizele. (De exemplu, ca cetăţean american, trebuie să primesc viză pentru a călători în Turcia – un aspect birocratic care nu spune nimic despre relaţiile dintre SUA şi Turcia.) În cazul României, cred că regimul de vize spune puţine despre încrederea pe care guvernul american o acordă României sau românilor. Totuşi, el spune ceva despre încrederea pe care o are guvernul american în două lucruri: abilitatea statului român de a-şi controla propriile graniţe şi nivelul ridicat de migraţie din România în SUA dacă nu ar exista vize. Prevăd un viitor în care românii vor putea călători fără vize în SUA, dar cred că procesul de control la graniţele României va trebui să fie profesionalizat în mod semnificativ.

Interviu realizat de
George Jiglău
■

Un mare cărturar Bartolomeu-Valeriu Anania (1921-2011)

(Urmare din pagina 2)

filon laic. Prin anii '60 s-a reîntors la teatru şi piesele sale au însemnat o altă deschidere în dramaturgia momentului care era marcată de solicitările unui patriotism propagandistic. Valeriu Anania descinde în mit şi în legendă, punând în piesele sale un cuantum de religiozitate ancestrală din care s-a hrănit spiritualitatea populară încă din cea mai îndepărtată istoricitate a fiinţei noastre naţionale. *Mioriţa* (1966), *Meşterul Manole* (1968), *Du-te vreme, vino vreme* (1969), *Steaua Zimbrului* (1971) ş.a. sunt tot atâtea mărturii ale unei conştiinţe literare pentru care fondul ideatic naţional are la bază credinţa creştină. În proză dăduse, de asemenea, un roman, oarecum singular în literatura actuală, *Străinii din Kipukua* (1979) ce se hrăneşte din riturile ancestrale ale omenirii, dintr-o altă zonă geografică a lumii în care încă miturile misteriale ale genezei fermentează. Nuvelele din *Amintirile peregrinului apter* (1990) au o factologie monahală învăluită într-un halou fantastic ce-l aşează pe Valeriu Anania, sub această perspectivă, alături de Gala Galaction şi Vasile Voiculescu din nuvelistica lor fantastică. În fine, evocator strălucit al unor mari personalităţi scriitoriceşti (Tudor Arghezi, Gala Galaction, Victor Papilian ş.a.), ***Rotonda plopilor aprinşi*** (1983) reconstituie de fapt atmosfera de emulaţie intelectuală din anii interbelici, cu prelungiri în actualitatea contemporană.

Omul politic Valeriu Anania s-a manifestat deschis împotiva regimului socialist ce se instaura în România de după cel de al Doilea Război Mondial, conducând în 1946 marile mişcări studenţeşti de la Cluj, ce vor avea urmări grave în biografia tânărului revoluţionar, fiind urmărit permanent de Securitate, pentru ca în 1958 să fie condamnat, pentru multă vreme, la temniţă grea, din care ispăşeşte şase ani şi nouă luni, în popasuri mizere prin penitenciarele de la Jilava, Piteşti şi Aiud.

Spirit robust şi răbdător, Bartolomeu – Valeriu Anania a traversat o existenţă dramatică printr-un timp de privaţiuni sociale şi materiale, dar mereu credinţa l-a salvat, dându-i putere de împlinire ca unui vrednic luptător creştin. În spiritul acestei dăruiri, urmând îndemnul şi chemarea lăuntrică a unei înfăptuiri teologice de mare anvergură misionară, trebuie înţeleasă şi întreprinderea începută în 1990, de diortosire a *Bibliei*, în limba română, după *Septuaginta*, la care va *osteni* unsprezece ani, împlinind astfel, în 2001, unul din cele mai strălucite edificii teologice din cultura română, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, o lucrare fundamentală prin noutatea teologică şi filologică pe care o aduce faţă de variantele prelucrate mai înainte, fiind prima ediţie adnotată, deci o ediţie critifcă în felul ei, dar şi prima care ţine seama de poeticitatea textelor sacre ale numeroaselor sale *cărţi de învăţătură*.

Operă a sa este şi ridicarea Arhiepiscopiei la rangul de Mitropolie (Mitropolia Clujului, Albei, Maramureşului şi Crişanei) ca un adevărat bastion de ortodoxie şi românism trainic sub presiunile atât de concertate azi ale unor tendinţe revizioniste şi abuzive în istoria contemporană.

Prin toată această importantă operă teologică şi literară dar şi prin nenumăratele sale împliniri în ordine materială, începând cu stimularea înălţării de biserici noi pe toată cuprinderea ţinuturilor păstorite, cu implicarea în nenumărate fapte de ecumenism precum şi cu crearea de aşezăminte de binefaceri în sprijinul nevoiaşilor, a tinerilor pentru a putea accede la învăţătură şi, în esenţă, de consolidare a tradiţiilor ortodoxiei româneşti, I.P.S.S. Bartolomeu – Valeriu Anania îşi înscrie numele alături de marii cărturari ai Bisericii Ortodoxe Române dintotdeauna, de la Varlaam la Veniamin Costache sau de la Dosoftei la Andrei Şaguna, ca unul din marii ctitori în credinţă şi faptă creştină.

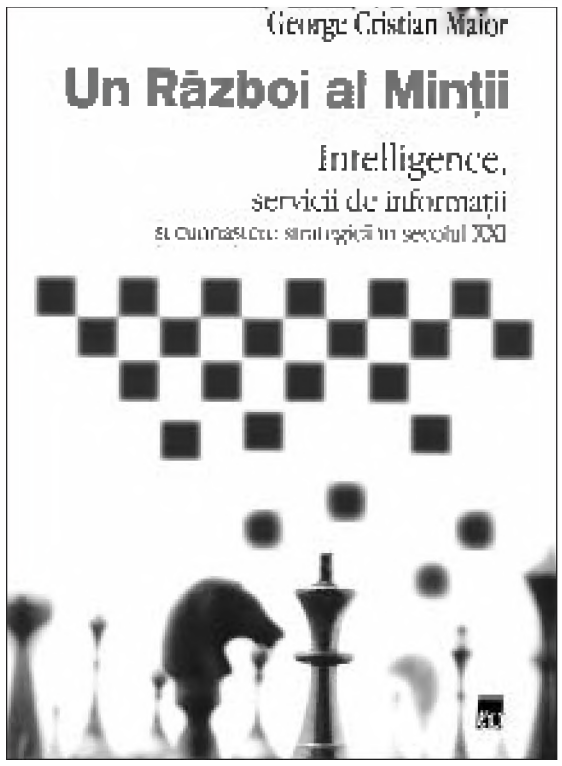
Acum când, cu puţin înainte de împlinirea vârstei venerabile de 90 de ani, Bartolomeu – Valeriu Anania a trecut la cele veşnice, cât de semnificative apar cuvintele sale programatice rostite la aşezarea sa pe scaunul arhiepiscopal din Cluj, şi cât de fidel le-a fost el în toţi anii care s-au petrecut de atunci încoace: "Am înţeles că Biserica îşi recheamă sub drapel pe bătrânul ei oştean. Şi m-am supus".
■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Un Război al Minții

Dorin N. Uritescu



Volumul *Un Război al Minții, Intelligence, servicii de informații și cunoaștere strategică în secolul XXI*, coordonator George Cristian Maior, Editura Rao, 2010, 480 p., este o imagine a transformării *serviciilor de informații* determinată de situația actuală în dinamica relațiilor internaționale și intranaționale în *era globalizării*, pentru ridicarea nivelului *culturii de securitate* a cetățenilor, dar și o creație științifică riguroasă în domeniul aspectelor complexe, multiple și diverse, ale informației fie mediate, fie secrete la începutul secolului al XXI-lea. Lucrarea se adresează atât specialiștilor, cât și publicului larg, în scopul familiarizării cu modul de funcționare a *serviciului de informații*, cu rolul său în ansamblul statal și cu *provocările prezente* la care trebuie să facă față, lămurind bazele obținerii *securității naționale*. Culegerea de studii semnate de autori de excepție sub coordonarea unui exeget în domeniu, George Cristian Maior, care expune, fără digresiuni de paradă sau divagații gratuite, *intelligence*-ul național. Cuprinsul lucrării se structurează pe trei capitole: 1) *Cunoașterea strategică și transformarea intelligence*, 2) *Serviciile române de informații în secolul XXI* și 3) *Serviciile de informații și democrația. Experiența României*, fiecare având un număr apropiat de pagini (cap. I: 142 p.; cap. II: 158 p. și cap. III: 139 p.).

Primul capitol este deschis de studiul *Cunoașterea strategică în era globalizării* de George Cristian Maior, cunoscut specialist al abordării strategice a securității, a drepturilor omului, a teoriei relațiilor internaționale și a politicilor publice în domeniul apărării, cu idei originale și abordări personale devenite de referință în domeniu, care expune problemele fundamentale ale volumului. Autorul lămurește conceptul de *cunoaștere strategică*, aceasta reprezentând capacitatea de a înțelege realitatea prezentă evaluând-o pe baza informațiilor, dar și pe aceea de a sprijini acțiuni pentru a putea modela realitatea în viitor. Este susținută ideea că în asigurarea promovării intereselor și puterii unui stat, *intelligence*-ul este cel care oferă nivelul de cunoaștere necesar, acesta *gestionează securitatea* prezentă și viitoare, fiind un factor la dispoziția statului și societății deopotrivă, capabil să *protejeze* cele două entități față de atacuri noi: *teroriști, hackeri* și *crackeri, organizații mafiote* etc. a căror amenințare trebuie stăvilită. Dacă astfel de forțe agresive sunt mai ușor de urmărit, se recunoaște dificultatea identificării în limitele interne a *„cetățeanului-terorist"* (concept nou,
care-i aparține lui George Cristian Maior) adică a individului „care se afiliază, eventual prin internet, unei organizații teroriste". În această privință, studiul invită indirect pe cetățeanul onest să *conștientizeze importanța aportului* său, într-o *educație de securitate* adecvată, la obținerea unor informații obiective.

Autorul clarifică raportul dintre *producătorul* și *consumatorul de intelligence*, cu permanentul control pentru înlăturarea *politizării* acestuia. Cititorul exigent privește cu încredere asigurarea autorului – Director al SRI – că deciziile luate în urma *culegerii* și *analizelor informațiilor* sunt rezultatul obiectiv al unui parteneriat care asigură victoria și elimină eșecul statului în domeniul securității. Din studiul semnat de George Cristian Maior aflăm că munca de *intelligence* include în preocupările ei fundamentale *securitatea umană*, înfruntând la nivel global *condiția umană tragică*, care a presat asupra omenirii ca filozofie de viață în mileniile anterioare. În capitolul analizat se corelează acestor noțiuni clasificatoare, cu o pronunțată notă sociologică, și categoriile științifice de *solidaritate socială, echilibru demografic*, impactul *migrațiilor*, etnice pe de o parte, și al *urbanizării*, pe de altă parte, adunarea unor *riscuri asimetrice* ca *terorismul* cu procese psihosociale cu determinări multiple, a se avea în vedere *radicalizarea* sau *ghetoizarea unor comunități*. De o noutate evidentă este paradigma un *nou tip de război* și un *nou tip de pace*, în care accentul cade pe *cucerirea minții* adversarului sau inamicului, nu pe teritoriul său, în această etapă în care se cristalizează *sfârșitul lumii statale* și impunerea celei unionale fie mai largi, fie mai restrânse.

George Cristian Maior revine asupra problemei sensibile a *„politizării"* intelligence-ului, acordându-i spațiul unui întreg subcapitol, *Cunoaștere și decizie: consumatorii și paradoxurile „politizării" intelligence în secolul XXI*, în care avem a face cu convingerea autorului, concretizată în munca sa de coordonare și control a *intelligence*-ului național, după parcurgerea unei exhaustive bibliografii a temei și a unei tensionate practici în domeniu: *intelligence se anulează prin politizare, iar politicile eșuează nebazându-se pe acesta*. În concluzie, se atrage atenția asupra importanței *cunoașterii strategice* și a faptului că națiunile care nu investesc în această cunoaștere sunt națiuni care vor pierde războaiele secolului XXI, indiferent care vor fi acestea. Noile *războaie*, fiind prioritar *ale minții*, statele care le vor pierde nu vor fi capabile să determine promovarea propriilor interese.

Subcapitolul *Amenințări, percepții și vulnerabilități* semnat de Ioan Mircea Paşcu analizează statutul României după aderarea la NATO și UE și sfârșitul *Războiului Rece*. Aceste trei aspecte de natură *externă* și *vizibile, preponderent militare*, devin *preponderent interne*. Ex-ministrul Apărării, membru al mai multor instituții europene moderne, universitar la școala Națională de Studii Politice și Administrative, abordează conceptele: *unipolarism* (de pildă, decizia SUA de a acționa unilateral, ca unică putere mondială, în urma atacurilor de la 11 septembrie 2001 și încercarea schimbării situației din Orientul Mijlociu, prin intervenția în Irak), *bipolarism* (deținerea puterii mondiale de către două state cu sistemul social-politic-economic diferit (SUA-URSS în timpul Războiului Rece), și *multipolarism* (vechile *echilibre locale* controlate strict de cele două supraputeri, SUA și URSS, în epoca *bipolarismului* și-au căpătat *libertatea de mișcare*, ca afirmarea unor puteri regionale, de pildă: Iranul). Studiul lui Ion Mircea Paşcu se racordează ideii avansate de coordonatorul lucrării, cu privire la dinamica *riscurilor* și *amenințărilor* care relevă aspecte necunoscute până în prezent și, totodată, referitoare la *„politizarea"* atât de nocivă în mecanismul statal. Autorul crede că România a valorificat incomplet calitatea de membru al NATO și al UE, astfel accentuîndu-și vulnerabilitățile proprii structurale în lipsa promovării elitelor veritabile.

În subcapitolul *Războiul cognitiv, cultura de securitate și percepția riscurilor. România și ceilalți*, semnat de Vasile Sebastian Dâncu reputat sociolog și profesor universitar, ex-ministru al *Informațiilor Publice*, observăm noile *amenințări de securitate* din punctul de vedere al legitimității și formării percepțiilor publice, dar și noile tipuri de *vulnerabilități* informatice cu care se confruntă toate statele lumii. Pentru România se recunoaște absența *culturii de securitate*. Autorul revine asupra noțiunii de *gândire strategică* abordată de George Cristian Maior în lucrarea *Incertitudine. Gândire strategică și relații internaționale în secolul XXI*, RAO, București, 2008, care susținea necesitatea schimbării logicii pregătirii *strategiei de apărare națională*, aducând două concepte noi din analizele recente ale științelor sociale: *statul-rețea* și *non-statul* și este apreciat în contextul studiului pentru afirmația necesității găsirii unei forme de explicare a legăturii dintre forma tradițională a relațiilor internaționale, bazate pe *stat* și *teritoriu* și noile forme ale acestor *relații*, apărute în urma procesului de globalizare. Autorul din cartea lui George Cristian Maior poziția statelor față de *rețele* („centre care generează o structură complexă de comunicare, construită în jurul unui set de obiective care îi asigură simultan unitatea de scop și adaptabilitatea la mediul în care operează"): ignorarea acestora și lipsa de deschidere față de acestea duce fără putință de eludare la *marginalizarea* și *excluderea din sistem* a statului respectiv. Vasile Sebastian Dâncu oferă cititorilor și o suită de teste privind România actuală în percepția cetățenilor români, cu întrebări privind *încrederea în autorități* în relație cu *rezolvarea riscurilor inundațiilor, deșeurilor chimice, poluării atmosferice* etc.

Al treilea subcapitol, semnat de Mihaela Matei, doctorand în relații internaționale, cu o bogată experiență în politici de securitate în cadrul NATO și UE, este intitulat *Transformarea serviciilor de informații: management și procese pentru o revoluție în intelligence*. Remarcăm expunerea argumentelor pentru o transformare a *intelligence* de la competiția cu mediul de afaceri și societatea civilă la definirea inamicului devenită tot mai dificil de fixat, de la dinamica accelerată a fluxurilor de bunuri, persoane, la mobilitatea rețelelor teroriste, la fenomenele mai puțin sau deloc studiate (crizele economico-alimentare, pandemiile, exploziile demografice, schimbările climaterice), de la informația secretă la aceeași informație devenită publică în același timp. Interesantă este expunerea celor *trei „crize" ale intelligence-ului actual*: *politic* și *politizare, birocratizare* și *compartimentalizare,*

22

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

strategic versus tactic într-un întreg subcapitol. Concluzia este că eficiența unui *serviciu secret* este determinată de capacitatea acestuia de a se schimba, de a putea influența mediul de securitate în interiorul căruia acționează. În revoluția intelligence-lui esențial este în prezent să fie flexibil și adaptabil în actele lui de proiectare.

Capitolul II, *Serviciile de informații și provocările de securitate ale secolului XXI* este deschis de studiul *Contraspionajul secolului XXI. Perspective și transformări*, semnat de Florian Coldea, doctor în domeniul științelor militare, cu funcție didactică la *Academia Națională de Informații* și *prim-adjunct* al directorului SRI. Autorul abordează esența muncii *contraspionajului* și evoluția acestuia pe noi scene de luptă, chiar dincolo de formele statale clasice, pe un *câmp de luptă* în care tradiționalele dicotomii: *extern-intern, ofensiv-defensiv*, au devenit inoperaționale. Cercetătorul pune accent pe *sursele secrete umane* în activitatea de *informații*, expunerea câștigând în atractivitate pentru cititori când se referă la analogii surprinzătoare pentru necunoscătorii sau neinițiații în domeniu, ca aceasta: „o sursă umană infiltrată în Al-Qaeda e mai valoroasă decât un satelit de milioane de dolari". Antrenantă este și secțiunea *Actori vechi și noi* în care autorul subcapitolului expune date despre *actorii noi, non-statali: organizații teroriste, rețele de criminalitate organizată* și *trafic ilegal, companii private multinaționale, organizații non-guvernamentale transtatale*" etc.

Urmează subcapitolul lui Ionel Nițu, *Evitarea surprizei și avertizarea timpurie. Dificultățile prognozei într-o eră a incertitudinii*, un expert în analiza de *intelligence* și autor al unor studii despre managementul procesului de analiză și prognoză de intelligence, care susține cursuri de pregătire pentru analiștii din serviciile de informații. În *Cuvânt înainte*, George Cristian Maior, prezintă esența studiului lui Ionel Nițu astfel: „Pornind de la teoriile neorealiste în relațiile internaționale, Ionel Nițu evaluează rolul *analizei de intelligence* într-o *lume a incertitudinilor*, plusurile și minusurile metodelor analitice consacrate și dificultățile de dezvoltare a prognozei strategice și avertizării timpurii într-un spațiu caracterizat prin volatilitate, discontinuitate și imprevizibilitate". Articolul incită la meditații asupra situațiilor naționale prezente, ca de pildă: „*vulnerabilitățile interne*, elemente de ordin contextual (de ordin politic, social etc.) pot influența *decizia*. Insuficiența ori inexistența de capabilități (mecanismele legale, *autoritatea instituțiilor* chemate să adopte *măsuri* etc.) sunt la rândul lor, cauze ale *imposibilității implementării deciziei*" și „[...] ceea ce doresc serviciile de informații este să elimine riscurile înainte de a fi târziu".

Urmează în economia volumului studiul semnat de Nicolae Iancu, *Securitate și putere în spațiul cibernetic* care poartă amprenta doctorului în probleme de securitate și de guvernare și a specialistului în domeniul cooperării militare internaționale și al planificării securității și apărării. Studiul interesează în mare măsură pe cetățeanul preocupat de securitatea cibernetică în continuă expansiune (număr de utilizatori, conținut informațional, oportunități de comunicare și complexitate tehnologică): *offline* și *online* (cu zone extinse de recreere, forme specifice de educație, spații de dialog pe teme politice sau culturale etc.).

În subcapitolul *Mass-media, Revoluția Surselor Deschise, Geneza OSINT*, de lect. univ. dr. Gabriel Sebe, specialist reputat în domeniul modelării matematice în științele sociale, se analizează rolul *surselor deschise* și cât de complexe au devenit acestea producând o adevărată revoluție a lor într-o lume în care tehnologia atinge culmi de performanță, cu schimbarea conceptelor datorită acestei evoluții, ceea ce impune noi metode de analiză a puterii la nivel internațional. Articolul lămurește cititorul în ceea ce privește *sursele deschise*, constituite pe ideea de mass-media cu atributul *libertatea de informare*, oferind cadrul de compatibilitate cu democrația care să asigure existența unei societăți a cunoașterii. Interesantă și binevenită este explicarea genezei *opiniei publice*, care pentru *intelligence* înseamnă mai mult decât *presă, televiziune, internet*, ea fiind cadrul socio-politic al interacțiunii inovării tehnologice cu cea socială și baza responsabilității în gestionarea securității celorlalte surse, *închise*.

Capitolul se încheie cu articolul *Serviciile române de informații în secolul XXI*, autor Sergiu Medar, în care se relevă și se evaluează relația *serviciilor de informații cu democrația*, urmărindu-se *etapele transformării* serviciilor de *intelligence* din țara noastră mai ales în ultimii douăzeci de ani. Autorul are o prodigioasă activitate în domeniul securității naționale datorită funcțiilor importante ocupate în Direcțiile de Informații naționale, dar și prin munca academică și a practicii universitare. Cea mai mare parte a articolului-studiu este analiza *transformărilor serviciilor de intelligence*, în domeniul planificării *culegerii de informații*, în cel al *cooperării între servicii*, în cel al *analizei informațiilor*, în domeniul *selectării, selecționării, pregătirii și promovării specialiștilor*, al *utilizării informațiilor* etc. Printre foarte multe idei interesante pentru cetățeanul obișnuit și benefice pentru pregătirea lui în realizarea unei educații de securitate este aceea a *necesității pregătirii parlamentarilor* implicați în *controlul parlamentar* asupra serviciilor de informații, pentru a căror activitate ei răspund în fața electoratului.

Capitolul III, Serviciile de informații și democrația. Experiența României, debutează cu articolul *Amintiri din tranziție. Scurtă istorie a unor arhive secrete*, care are ca scop prezentarea experienței tranziției politice în România față de evoluțiile tranziției în Germania, Polonia, Ungaria și Bulgaria. Autor este (Nicolae) Stejărel Olaru, istoric și politolog, comentator publicist și consilier în perioada 2005-2008 pe problemele de securitate națională în Cancelaria Primului-ministru, totodată reprezentant al guvernului în Comunitatea Națională de Informații. Articolul relevă dezbaterile cu privire la *lustrație*, accesul la *arhivele Securității* etc. și *controlul democratic civil* asupra serviciilor de informații, clarificând relația *controlat-controlor*. Radiografia concepției la nivel național scoate la iveală lucruri mai puțin sau deloc cunoscute de publicul larg, ceea ce bucură pe cetățeanul de rând văduvit mult timp de cunoașterea adevărului activității de început (anii 1990, 1991) a serviciilor de informații, a regrupării securiștilor în combinație cu entități civile etc.

Valetin Filip, lector universitar și specialist în politica de securitate, se ocupă de *Dilemele relației legislativ-intelligence într-o societate democratică*. Autorul analizează *reforma sectorului de securitate* într-unul dintre cele mai sensibile coordonate: *controlul exercitat de Parlament* asupra *serviciilor de informații*, Parlamentul fiind cea mai reprezentativă instituție într-o democrație. Este lămurită situația când controlul politic este viciat; riscul politizării apare atunci când politicienii intenționează și fac eforturi ca să utilizeze *intelligence*-ul pentru a-și promova propriile interese politice. Autorul clamează necesitatea „creării unei comunități care să asigure atât securitatea în contextul noilor amenințări, cât și respectarea, consolidarea și promovarea valorilor democratice".

Alt articol, *Serviciile de informații și etosul democratic în secolul XXI. Studiu comparativ: accesul liber la informații în România și Statele Unite ale Americii* este semnat de Remus Ioan Ștefureac, analist politic cu o bogată activitate editorială, doctorand în științe militare și informații. Autorul analizează mai multe concepte indispensabile în domeniu: *analiză de intelligence de informații; aplicarea implementarea legii; asimetrie, amenințări asimetrice*; *beneficiar de informații, consumator de informații; comunitate de informații; cultură politică/civică; democrație, democratizare, state democratice; diseminarea datelor/informațiilor; drepturi și libertăți civile; percepția riscurilor; performanță, indicatori de performanță; politizarea intelligence; prevenirea riscurilor; prognoză, predicție, evaluare strategică; riscuri transnaționale; societate cvivilă; societate informațională; transparență; valori democratice; vulnerabilitate, vulnerabilități structurale* etc. Numai urmărind această înșiruire, orice persoană interesată de clarificarea unor concepte indispensabile vieții politice, economice și sociale actuale, poate să aprecieze bogăția de informații oferite de volumul de față.

Capitolul se încheie cu articolul semnat de Cris Matei (Florina Cristina Matei), lector la Centrul pentru Relații Civil-Militare al Școlii Navale de la Monterey, SUA, intitulat: *Fledoarie pentru un intelligence eficient într-o democrație: perspectiva unei outsider*. Studiul „expune perspectiva unui *outsider* al domeniului de *intelligence* asupra menirii, valorii și imperativului pentru un sistem eficient de *intelligence* într-un stat democratic". Autoarea trece în revistă semnificația profesiei de intelligence într-o democrație, dezideratul pentru un *intelligence* eficient într-un astfel de regim (incluzând o discuție despre secolul XXI și sfidările la adresa securității). În final, se expun considerente legate de eficientizarea activității de *intelligence* într-un sistem democratic.

Citind această carte, putem înțelege că „*democrația în România are nevoie de agenții eficiente de intelligence*" și va accepta „necesitatea secretitudinii ca determinant principal al eficienței acestora și garantării securității lor". În încheiere, trebuie subliniată importanța social-politică și valoarea intrinsecă a materialelor științifice cuprinse în volumul Un Război al Minții, coordonator George Cristian Maior. *Astăzi*, când *WikiLeaks*, oferă public peste 250000 de documente care conțin date incomode despre majoritatea statelor Lumii, de la subiecte tip paparazzo, bârfe, până la informații substanțiale despre țări, de pildă, înscrise în cursa împărțirii puterii regionale, chiar mondiale, viitoare, *astăzi*, când acest scandal al dezvăluirilor pune în situații jenante personalități politice și subminează alianțe tradiționale, *astăzi*, în România, s-a publicat o carte coordonată de George Cristian Maior care vorbește, *despre protecția informațiilor clasificate*, despre *securitatea cibernetică*, despre *scurgerea de informații*... lămurind cetățeanul obișnuit, care o citește, de importanța însușirii acestor idei. Apariția cărții se constituie într-un gest de o înaltă responsabilitate pentru educația de securitate a românilor. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

O capodoperă a gândirii orientale, tradusă în românește

Simona-Grazia Dima

La editura clujeană Limes, care dezvoltă o foarte interesantă colecție de carte spirituală, numită Restauratio, a apărut unul din textele de bază ale budismului Mahayana (Marele Vehicul), un mare poem în versuri, de mare valoare formativă, care este, totodată lectura favorită a lui Dalai Lama, lider spiritual tibetan şi personaj contemporan harismatic: *Bodhicariâvatâra. Calea către Iluminare* de Shântideva (versiune românească de Alexandra Medrea, 2008). Autorul s-a născut în secolul al 7-lea în provincia indiană Saurashtra, ca fiu al regelui Kalyanavarman. Înclinat, încă de mic, spre spiritualitate, Shântideva a fost inițiat de un ascet în arta de a medita asupra lui Manjushri – ipostaza cognitivă (în sensul de cunoaştere supremă) a lui Buddha, încât, la moartea tatălui, nu a dorit să preia conducerea regatului, ci a intrat la Universitatea budistă din Nalanda, sub numele nou, monastic, de Shântideva, „zeitate a păcii". Acolo a studiat şi a dobândit cunoaşterea spirituală în solitudine, atât de discret, încât colegii săi l-au crezut un impostor, un leneş ignorant, şi au dorit să-l expulzeze, drept care au inventat o întrecere obligatorie, axată pe o predică – siguri că el nu va fi în stare să expună corect un subiect. Deşi nu voia să se supună, a fost silit să intre în joc şi, în consecință, a recitat magistral una din lucrările sale, scrisă fără ştirea cuiva, spre stupoarea generală. Către sfârşitul alocuțiunii, a fost văzut înălțându-se la cer, încă recitând, spre Manjushri, care-l aştepta. Împreună au dispărut în înalt, dar glasul lui Shântideva încă răsuna, tot mai stins. Panditii, renumiți pentru memoria lor, au notat degrabă învățămintele. Unii însă au reținut mai mult, alții mai puțin. Legenda spune că, spre a ieşi din impasul creat, doi dintre panditi au pornit în căutarea autorului, regăsindu-l în India de Sud, în meditație. El le-ar fi explicat care era varianta bună şi unde se găseau alte două lucrări, compuse tot de el, devenite de atunci texte fundamentale ale budismului mahayanic. O altă legendă, menționată de alte surse, afirmă că autorul s-ar fi devitalizat imediat după recitare, dar, printr-o inspirație binecuvântată, lucrările s-au aflat în chilia lui, sub scândurile din podea.

Lucrarea lui Shântideva are un caracter pedagogic, omagiind, în trepte, calea budistă, până la dezvăluirea culminantă a esenței doctrinei, în pagini de o mare frumusețe, percutanță, vibrație poetică (transpunerea Alexandrei Medrea, efectuată după versiuni franceze, la rândul lor realizate prin confruntarea textului original cu un comentariu tibetan de o mare valoare, este expresivă; doar unele secvențe reclamă retuşuri, spre o înțelegere mai limpede a complicatelor concepte tipic budiste; altminteri, traducerea este empatică şi, totodată, sensibilă). Astfel, Capitolul I se prezintă ca o pledoarie pentru „angajarea pe cale", iar în Capitolul II sunt aduse argumente în favoarea acestei opțiuni: „În Moarte nu putem să ne încredem,/ Ea nu aşteaptă să sfârşim tot ce voim./ Fie că suntem suferinzi, ori plini de forță,/ Ne seceră, când nu gândim, această scurtă viață"
(p. 35). În contrast cu fragilitatea vieții stă perenitatea spiritului, încât doar înțelepții merită laudele noastre: „Închin înțelepților seniori,/ făpturile cele mai demne de ofrande,/ Flori parfumate, lotus albastru şi iasomie,/ În ghirlande" (...) Palatele imense, în care răsună cântări,/ Irizarea de perle şi de pietre rare,/ Întreg empireul ce nu cunoaşte margini,/ Le închin celor ce cunosc compasiunea" (p. 33). Capitolul III, situat mai adânc în zona spiritualității (o spune chiar titlul său: *Adoptarea spiritului Iluminării*), exaltă renunțarea şi dăruirea de sine: „Renunț la trupul meu, la avuție,/ la meritele de azi, la cele care vor veni,/ Fără să mă simt deposedat,/ Spre binele tuturor ființelor" (p. 41). Aflarea „spiritului de Iluminare" este „ambrozia sublimă/ ce calcă peste Moartea ființelor,/ este comoara care alungă/ Sărăcia din toate lumile" (p. 43-44).

După legământ urmează însă lupta cu sinele inferior (Cap. IV), întruchipat de emoțiile rele, „care nu au nici început, nici sfârşit./ Niciun alt aprig duşman pe lume/ Nu se bucură de o viață atât de lungă" (p. 49). Emoțiile negative sunt demascate ca iluzorii, căci ele nu au, practic, sălaş statornic: nu pot fi aflate nici „în obiecte,/ Nici în simțuri, nici în conştiință, nici între ele" (p. 51). Minunat expune Cap. V, *Vigilența*, necesitatea ținerii în frâu a minții, căci toate suferințele vin din neînfrânarea ei: „Adevăratul/ Ne-a arătat că temerile/ şi suferințele adânci/ Vin toate dinlăuntrul nostru" (p. 52). Cunoaşterea transcendentă e unicul bun nepieritor, celelalte sunt paliative iluzorii: „Dacă generozitatea ar consta în a alunga sărăcia din lume,/ În ce fel ar împlini-o protectorii noştri,/ Fiindcă există încă sărăcime?"; „Nerozi se află în tot locul,/ Să le venim de hac nu vom putea./ Dar cel ce vede propria sa mânie/ Are conştiința relelor ce îl pândesc"; "Nu voi putea să pun capăt/ realităților ce mă înconjoară./ Trebuie să lupt cu mintea mea./ La ce bun să învinq altceva?" (p. 53). Concentrarea minții e bunul suprem, „taina spiritului", iar cei ce nu o cunosc „vor rătăci zadarnic, fără nicio noimă" (p. 54). Aspirantul este îndemnat să-şi păstreze spiritul intact, să-l ferească de orice decădere, prin vigilență: „La fel ca un rănit printre nebuni,/ care-şi fereşte cu atâta grijă rana,/ Va trebui, printre ființele nefaste,/ Să-ți păzeşti spiritul ca pe o rană deschisă" (p. 54). Acest capitol este unul dintre cele mai impresionante ale cărții, alcătuind o colecție de gânduri şi îndemnuri profunde, sugerate nu doar prin raționament, ci, adesea, prin metafora de o mare plasticitate. Imaginea recurentă, pilduitoare, aceea a unui trunchi de copac neclintiti şi drept este, de pildă, de o mare forță poetică şi morală: „Când descoperă în el dorința/ Sau când se arată mânios,/ Să nu facă nimic, să nu zică nimic./ Şi să rămână imobil ca un trunchi de arbore". „Dacă vrea să se laude singur/ Şi să bârfească pe altul,/ lansând invective şi contrazicând,/ Să rămână imobil ca un trunchi de arbore.// Când simte dorința de câştig, de onoruri,/ De renume, ori va dori să aibă servitori/ Şi va simți nevoia de a fi slujit,/ Să rămână imobil ca un trunchi de arbore" (p. 58).

Preceptele strict spirituale se îmbină cu acelea destinate vieţuirii nobile în lume: a avea „respect, constanță, curtenie,/ Teamă, stăpânire de sine şi ruşine" (p. 59) aduce numai bine celorlalți, căci țelul suprem constă în păstrarea cumpătului, fără ca totuşi ego-ului să i se acorde mai mult credit decât unei „magice iluzii". Trupul nu prezintă niciun interes, degeaba îi dă omul atâta atenție: „În ciuda efortului,/ Nu vei afla nimic esențial./ De ce continui să aperi trupul/ Cu atâta ardoare?" (p. 60). Autocontrolul este recomandat, sub toate formele: „să nu avem un aer amenințător", „să nu izbim scaunele sau alte lucruri,/ Fără să fim atenți, cu zgomot mare", „Cuvintele să fie potrivite,/Coerente, clare, plăcute", „Nu arătați cu degetul,/ Ci, cu mâna dreaptă/ Întreagă, arătați/ respectuos drumul.// Nu dați tare din mâini/ pentru a arăta ceva: un semn discret,/ Pocniți din degete, bunăoară,/ Ca să nu păreți lipsiți de control" (p. 61, 63-64). După cum insistă Cap. VI, răbdarea este una din cele mai prețioase calități pe acest drum: „Ajunge un acces de mânie pentru a distruge/ Generozitatea, ofrandele aduse preafericiților/ şi toate practicile meritorii acumulate/ Vreme de mii de ere cosmice.// Cum nu-i mai mare eroare ca mânia,/ Nici mai mare asceză ca răbdarea,/ Să ne străduim cu orice preț,/ Să cultivăm puterea îngăduinței" (p. 66).

Aspirantul nu are motive să cadă pradă fricii: „Să suportăm durerile crunte/ şi să ne obişnuim cu cele mărunte" (p. 67). Egalitatea de spirit însă este rodul unei înțelegeri superioare, diferită de nepăsare: este denunțat caracterul tranzitoriu al încercărilor de tot felul, datorate unei înlănțuiri cauzale ce se opreşte departe, în imemorial. Ce sens mai are atunci să ne supărăm? „Asemenea bolilor/ Care vin pe neaşteptate,/ Fără să vrem, emoțiile rele/ Vin prin forța lucrurilor.// Nici prin gând nu ne trece/ Că ne vom ieşi din fire,/ ne trezim mânioşi şi, fără să vrem,/ Mânia ne ia în stăpânire.// Toate relele imaginabile/ şi toate faptele reprobabile/ Vin prin forța lucrurilor:/ N-au niciun fel de independență.// Puse laolaltă cauzele, la rândul lor,/ Nu par a vrea să lase urmări,/ Iar cele ce au lăsat în urmă un efect/ Nu au avut de gând să o facă" (p. 69). „Astfel, totul depinde de alte lucruri/ Care, la rândul lor, nu sunt independente./ Ştiind aceasta, numi voi mai face griji/ Pentru realități aidoma iluziilor magice"
(p. 70) – de unde necesitatea înțelepciunii: „Dacă se întâmplă să vedeți pe cineva,/ Prieten sau dusman, cu nesăbuite purtări,/ Rămâneți senini, amintinduvă/ Că o face sub imperiul unor cauze" (p. 70). „Dacă prin natura lor ființele puerile/ Îi fac pe ceilalți să sufere,/ E lipsit de logică să ne revoltăm,/ Cum nu ne supărăm pe focul care arde.// Dacă acest cusur e trecător/ Şi ființele sunt paşnice prin a lor natură,/ Dacă ne-am revolta, ar fi ca şi cum/ Ne-am supăra pe cerul spre care fumul se înalță" (p. 71). Fundamentul acestei atitudini este unul de neclintit: „Spiritul fiind imaterial,/ Nicio părticică nu poate fi distrusă./ Dar, pentru că e atașat de trup,/ resimte durerile celui din urmă" (p. 72). ■

24 Black Pantone 253 U

De la „forja" dejistă la „industria grea" ceaușistă

Deceniile 8 și 9 ale artei socialiste

Vasile Radu

Descoperindu-şi târziu vocația teoretică, propria sa „gândire originală", „creatoare", care nu excludea legătura sa „de nezdruncinat" cu modelul bolşevic şi cu „marele Stalin", Nicolae Ceauşescu a făcut în anul 1974 un alt mare pas înspre concentrarea întregii puteri politice în mâinile sale. Între 27-29 iulie are loc Plenara C.C. al P.C.R. care adoptă, pe lângă mai multe planuri economice, *Programul P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate*, după ce, între 23-25 mai avusese loc, la Bucureşti, Congresul de constituire al *Frontului Unității Socialiste*, Nicolae Ceauşescu fiind ales preşedinte al acestuia. Din F.U.S. făceau parte, pe lângă P.C.R., Uniunea Generală a Sindicatelor, Uniunea Națională a Cooperativelor de Producție, Uniunea Tineretului Comunist, Uniunea Asociațiilor Studenților Comunişti, Consiliul Național al Femeilor, Uniunile de creație (scriitori, compozitori, artişti plastici), organizațiile de ziarişti, oameni de ştiință, cadre didactice, cineaşti, cooperația meşteşugărească, etc., Consiliile oamenilor muncii de naționalitate maghiară, germană, sârbă, ucraineană, Cultele şi alte organizații obşteşti şi profesionale. Cu alte cuvinte, un organism național caleidoscopic, „de largă concentrare democratică", care cuprindea
de-a valma organizațiile politice ale partidului alături de cele publice, obşteşti, cu scopul de a scurta drumul deciziei politice de la vârful partidului spre toate compartimentele periferice ale societății, strunit cu mână de fier de către secretarul general. În fapt nu se produsese decât o năucitoare birocratizare a deciziei politice, oferind posibilitatea puzderiei „supuşilor", dacă nu să conteste presiunea puterii politice, măcar să se poată sustrage acesteia. De altminteri, acesta era drumul de urmat de către toți aceia care, într-o manieră sau alta, mimând, *in corpore*, ataşamentul față de programul partidului, urmăreau să evite să-l urmeze, să-l saboteze, în fapt, cu toate mijloacele, inerția şi dezangajarea fiind cele mai evidente.

Iată cum se formula succint şi revelator rolul intelectualității în cadrul programului partidului, pentru că despre alte opțiuni democratice ale acesteia nu mai putea fi vorba: *Intelectualitatea - provenită în cea mai mare parte din rândurile clasei muncitoare şi ale țărănimii cooperatiste - participă activ la producția de bunuri materiale, la activitatea ştiințifică, de învățământ, la ridicarea nivelului de cultură a întregului popor, joacă un rol din ce în ce mai însemnat în întreaga viață socială, în asigurarea progresului societății socialiste. În condițiile revoluției tehnico-ştiințifice contemporane, ale transformării ştiinței într-o puternică forță de producție materială, ale dezvoltării întregii noastre societăți pe baza cuceririlor celor mai înaintate ale ştiinței şi culturii, vor creşte atât rolul, cât şi ponderea intelectualității în cadrul națiunii, în întreaga activitate economico-socială.* În „mlădierile" rigidei limbi de lemn, artiştilor li se rezerva rolul obscur de *a contribui la ridicarea nivelului de cultură al întregului popor*, de imponderabilă anexă, amplasată la coada unor îndelungi şi inoperante serii enumerative de principii, o cantitate neglijabilă, fără o pondere reală în economia statului. Se contura acum prima tendință de anexare a culturii şi artiştilor ca făuritoare ale cultului personalității. Cultura şi arta trebuiau să devină *baldachinul de aur* în care se strecurase, pe nesimțite, secretarul general al partidului şi dădea din coate pentru a-i ajunge alături neprețuita sa soție. Rolul de a repara gafele insolente, confuziile, apetitele ignorante ale perechii prezidențiale revenea treptat câtorva activişti de marcă ai C.C. al P.C.R., printre care Dumitru Popescu (Dumnezeu), Gogu Rădulescu, Paul Niculescu Mizil, Cornel Burtică, etc.

Printre parvenitii noului regim care au simțit cu febrilitate aerul schimbării şi oportunitatea propriei afirmări se numără Dumitru Popescu (Dumnezeu), ca altădată Sorin Toma, numit redactor şef al ziarului oficial al P.C.R., *Scânteia*, care lansează un volum de eseuri de o originalitate frapantă în peisajul epocii, cartea devenind repede un semnal al schimbărilor de atitudine la care erau invitați să participe şi „curajoşii" oameni de cultură şi artă. Volumul se intitula *Biletul la control!* (1) şi va deveni repede o carte de căpătâi a reformatorilor culturali ai sistemului comunismului național al lui Ceauşescu.

Biletul la control! amenința voalat un „examen al conştiințelor" şi eliminarea tuturor acelora care vor cădea la acest test al lucidității şi obiectivității, care se vor strecura mimetic pe lângă noile teze şi orientări ale politicii induse de noul prim-secretar al partidului, Nicolae Ceauşescu. Acestea prefigurau „chipul omului nou" (2), o ființă robotică, articulată mecanic, acționând după teze şi principii emise de „creatorul suprem", înalta autoritate de partid, prin exponentul ei genial, Nicolae Ceauşescu. (3) Cartea reunea eseurile sale politice publicate în ziarul *Scânteia* de-a lungul mai multor ani, prin care autorul făcea dovada unui curaj deosebit, înlocuind vechea „limbă de lemn" a activiştilor cu limbajul mult mai nuanțat, sofisticat, de un intelectualism nemaiîntâlnit până atunci, stăpânind abil şi exemplar stilul fluent literar, scriitoricesc. O sumă de eseuri cu certe valențe literare, un caleidoscop de personaje schițate prin tuşe caracteriale, în fapt, personaje comune, surprinse în desfăşurarea cotidiană a vieții de fiecare zi, dar prin care se interpretau şi argumentau tezele partidului şi programul politic al acestuia.

Kovács Zoltán, *Panou decorativ*, mozaic de piatră naturală, cantina Universității din Cluj

Conferința Națională a U.A.P. din 1973 – Brăduț Covaliu, Dumitru Popescu, Nicolae Ceauşescu şi Ion Frunzetti

Statura sa impozantă, privirea mereu ascunsă în dosul unor ochelari cu ramă neagră, cu chipul impietrit de severitate, pe care nu se putea citi nicio emoție, l-au consacrat ca pe un individ prețuit dar şi urât, în acelaşi timp, cu admiratori dar şi detractori pe măsură, cel mai important dintre ei fiind însăşi Elena Ceauşescu. Artist printre activişti şi activist printre artişti, Dumitru Popescu, creator de personaje mai mult sau mai puțin literare, este bănuit că a declanşat cultul personalității lui Ceauşescu, sau măcar a dibuit caracterul precar al personajului aplecat spre acesta, exploatându-i slăbiciunea. În ultima lui carte de memorii, apărută după ce el însuşi a suferit *purificarea* din decembrie 1989 - intitulată *Artele în mecenatul etatist* - face un necruțător portret al perechii prezidențiale: (un) *şef imposibil, autoritar, grosolan, nestatornic, ghidat de mărunte considerente subiective şi de raționamente închistate* şi (un) *demon feminin retrograd şi pătimaş, ignorant şi întortochiat*, înconjurați *de o echipă de buldozere rudimentare, slugarnice şi aproape oarbe*, (pe care însă nu s-a sfiit să le servească până în ultimul moment!). În această lume a avansat, plătind un tribut pe măsură, de la funcția de redactor-şef al oficiosului partidului, *Scânteia*, la cea de ministru şi apoi de membru al C.C. al P.C.R. responsabil cu activitatea politico-ideologică, cultura şi arta națională şi a sfârşit prin a fi deținut al închisorilor postceauşiste.

Cel care urma să aplice noua direcție ideologică nu putea fi altul decât Dumitru Popescu, cel care se dovedise, în scris, ca fiind un subtil apărător al tezelor politice şi ideologice ale secretarului general, instalat pe postul de ministru în noul minister al culturii, botezat din anul 1968, cum altfel decât, *Consiliul Culturii şi Educației Socialiste*.

Îşi aminteşte Dumitru Popescu: *După Congresul al IX-lea se făcuse şi aici un experiment* (în minister - *n.n.*), *să-i zicem curajos, de cadre, cu oameni de la catedră, onorabili din toate punctele de vedere, valori incontestabile în specialitățile lor, dar mai puțini eficienți în condițiile statului paternalist, când administratorul cultural asigură existența materială a tuturor instituțiilor şi, individual, a creatorilor de artă, printr-o distribuire,*

Black Pantone 253 U

bine cântărită, cât mai puțin subiectivistă, a fondurilor, urmărind totodată îndeplinirea a o serie de exigențe de ordin artistic, social și moral. (4) Printre cei mai *experimentați „forjori" culturali, recrutați de noul reprezentant al Mecenei* (citește N. Ceaușescu) se aflau Ion Brad, Dumitru Ghișe, Ion Dodu Bălan, Vasile Drăguț (arte), Vasile Nicolescu, Iulian Antonescu (muzee).

Flutea în aer - își amintește D. P. - *pericolul unei folclorizări a culturii, ideea năstrușnică a ațâțării competiției între poporul inspirat și profesioniștii artelor, năzuroși, mai puțini receptivi la entuziasmul politic și, poate, în ultima instanță, mai puțin dotați. Trebuia să ținem în frâu această eronată propensiune, obligând folclorul să stea în aria lui istorică, și aducându-l la rampă ca mărturie a procesului decantator prin care trecuseră talente veritabile, provenite din masele populare, lipsite de posibilitatea manifestării individuale.* (5)

De pe poziția lui de interpret servil al concepției ceaușiste, părea să nu acorde prea mult credit acestei resurecții proletcultiste, străduindu-se, puțin entuziast, să tempereze elanurile propagandistice ale dictatorului, să civilizeze atitudinea lui culturală rudimentară, ca și excesele de care se făcea vinovată soția dictatorului, ale cărei intervenții culturale erau din ce în ce mai imperative și intolerante.

Dumitru Popescu - devenit *Dumnezeu* - continuă: *Programul meu de administrare a culturii începea să se deruleze, dar aveam să constat că nu se suprapunea conceptului de îndrumare nutrit de cuplul prezidențial, în cel mai bun caz putând fi acceptat ca latură secundară a orientării centrale, Nicolae Ceaușescu, și, cu deosebire, soția sa, așteptau din partea mea materializarea ideii educaționale, în maniera pseudoculturală, de campanie, chinezo-coreeană. Leitmotivul discuțiilor cu șeful statului, la care se asocia Elena Ceaușescu, dacă nu cumva erau determinate chiar de ea, devenea așa-zisul rol activ al Consiliului în promovarea operelor model. Pârghii? Fondurile de stat. Să nu mai fie irosite la întâmplare, să susțină comanda socială. Să se facă o listă cu autori, cu subiecte, să se stabilească termene. Dacă e nevoie să se inițieze și concursuri pe genuri, să se premieze reușitele pentru a determina un curent de interes în direcția respectivă. Și așa mai departe. Vedeau romane de mare întindere, piese de teatru, filme, opere, oratorii și cantate, mozaicuri, fresce, monumente și pânze-închinate eroului comunist, cel care s-a jertfit în ilegalitate și a dobândit dimensiunile demiurgice în revoluție și în edificarea lumii eliberate de exploatare.*

Dar, pe măsura trecerii timpului, treptat, prin creșterea influențelor de afară, artiștii nu mai păreau dispuși, în afara oricăror experiențe de viață similară epocilor considerate deja revolute, să realizeze o documentare factologică asemănătoare, să trăiască experiențe estetice din epoca de glorie a stalinismului proletcultist. Singur, cuplul dictatorial, în simplismul lui derutant conceptual nu întrevedea alternative. *Uneori,* uitau *de această marotă* - spune D. P. - *preocupați de alte diferite evenimente politice mai importante dar, după ce acestea treceau, li se redeșteptau obsesiile culturale,* grăbiți să devină un **mecena** colectiv care să cumuleze tot ce realizaseră în secole de istorie sute de artiști înrobiți comenzii sociale, fascinați și de modelul istoric al Peleșului pe care începuseră să-l cunoască, urmărind și hotărând, pas cu pas, restaurarea edificiului regal, pentru a fi adus la nivelul reședințelor similare în care au fost primiți, în vizitele lor, la diferite curți europene. Probabil, nu o doreau pentru uzul lor personal, pentru că nu gustau cu adevărat, în absența unei culturi proprii adecvate, arta epocilor trecute, ci,

Naum Corcescu, *1907,* bronz

mai ales, pentru că învederau o nouă cultură a maselor, proletară, servită de artiști model, lipsiți de concepție estetică proprie (pe care ei înșiși nu dădeau doi bani), dar aserviți nu banului - credeau ei - ci intereselor clasei muncitoare. Această nouă cultură nu mai putea fi proletcultismul desuet din epoca începuturilor staliniste, ci un model nou în formă, după conținut având aceleași concepte învechite. În mintea lor se contura treptat, periculos, ceea ce avea să devină peste câțiva ani Festivalul Național *Cântarea României.*

Destinul artei românești a fost profund marcat de acest personaj politic, Dumitru Popescu (Dumnezeu), preocupat să-și auto-conserve avantajele și privilegiile politice, să contribuie și să lămurească, atât cât se putea, configurarea unui drum propriu al artei în plin marasm comunist, să sprijine, să promoveze și să împace arta și artiștii cu ridicolele teze emise de fruntașii partidului, menajând timid condiția artistului. Prietenia sa cu sculptorul Ion Vlasiu și cu scriitorii Ion Brad sau Eugen Jebeleanu a contribuit la înțelegerea, din partea sa, a condițiilor specifice de care are nevoie arta și slujitorii ei. Numirea lui Ion Vlasiu ca redactor-șef al revistei *Arta Plastică* a fost în măsură să contribuie la prezervarea unei atitudini de apărare a valorilor naționale, depășind conjuncturile iresponsabile, ieșirile intempestive „în peisaj", impuse de „genialul cârmaci" și soția acestuia.

După liberalizarea culturală din anii 1968-1971, marcată și de coeziunea emoțională, fără precedent, a oamenilor de cultură și intelectualilor, în jurul ideii naționale, ca urmare a evenimentelor petrecute prin ocuparea Cehoslovaciei de către trupele țărilor membre ale Tratatului de la Varșovia, deschiderea culturală a fost brusc obturată, în urma vizitelor pe care cuplul președințial le-a făcut în China și Coreea în luna mai a anului 1971. Din delegația oficială română făcea parte și Dumitru Popescu, care comentează momentul întâlnirii liderului român cu cel chinez, Hua Kuo Feng. Cu acest prilej, *Ceaușescu a fost „tușat" de liderul chinez, când acesta i-a acordat de la început tot girul...* Ceaușescu... *a văzut în el arhetipul către care personal se îndrepta vertiginos: conducătorul de stat autoritar, ținând în mâini toate frâiele, acaparând puterea de clasă și de partid a sistemului statal unic, în numele căruia devine factotum. Hua* - spune Dumitru Popescu - *l-a stimulat, ca imagine finală desăvârșită, să precipite propriul proces de așezare deasupra instituțiilor sociale, în calitate de deținător absolut al puterii.* [...] *Ciudat, Ceaușescu a găsit mereu ceva de învățat din China, din păcate, firea și înclinațiile lui personale orientându-l numai spre aspectele negative ale experienței marelui asiatic.* (6)

Ceea ce a urmat în România - dacă se datorează în exclusivitate inspirației chineze a lui Ceaușescu sau schimbărilor ce cad și în răspunderea subordonaților săi - este mai greu de stabilit. Cert este că urmează o perioadă dramatică pentru cultura și arta românească, perioadă care a debutat cu elaborarea „tezelor din iulie" privind activitatea ideologică, teze amplu dezbătute în presă și în cadrul organizațiilor de partid, formulate apoi ca program al partidului la Plenara din 3-5 noiembrie 1971 a C.C al P.C.R. având ca temă *Programul P.C.R. pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educația socialistă a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste.* Au participat nomenclatura de partid și o serie de invitați din toate organismele mai mult sau mai puțin formale care conduceau viața societății, sau, mai bine zis, erau investite cu punerea în aplicare a hotărârilor de partid. Cu răspunderi clare, conducătorii Consiliului Culturii și Educației Socialiste (Ministerul Culturii), șefii instituțiilor de artă și cultură, președinții Uniunilor de creație, scriitori, artiști plastici, actori, oameni de știință, ziariști, etc.

Experiența asiatică - și cu ajutorul lui D. Popescu - își arăta primele roade: se punea din nou în funcțiune „forja" - instrumentul epocii staliniste revolute - care trebuia acționată de către „forjorii" - proletari ai artelor și literelor - cuprinși în „frontul ideologic" pentru ca, acționând la unison, să producă faimosul, noul produs spiritual al „epocii ceaușiste", brandul central al noii orânduiri - omul nou, constructor conștient, avântat al comunismului. Apăruse prototipul industriei ideologice ceaușiste - *Cântarea României* - proiectată pentru a năpădi implacabil întregul organism național.

Note:

(1) Dumitru Popeascu, *Biletul la control!,* Editura Tineretului, București 1968

(2) *Normele eticii și echității socialiste,* document de partid, 1974

(3) ibidem

(4) Dumitru Popescu, *Artele în mecenatul etatist. Memorii,* Editura *Curtea* Veche, 2006, vol. III, pag 12.

(5) *idem,* pag. 10

(6) *idem,* pag. 215

■

26 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Manipularea digitală a imaginilor

Elena Abrudan

Manipularea digitală a imaginilor presupune două aspecte: intenția de a manipula şi cunoaşterea tehnicii necesare acestui demers. Este evident că tehnicile digitale care permit modificarea imaginilor nu sunt direct afectate de perspectiva etic/nonetic. Mai degrabă, se au în vedere intențiile cu care sunt folosite aceste tehnologii şi rezultatele procesului manipulării, care poate să nu fie acceptat din perspectiva normelor eticii media. Aducem în sprijinul acestei abordări afirmațiile lui Julliane Newton formulate în *Ethics Theory* (2005, London, LEA). Autoarea face diferența între etica procesului şi etica semnificației afirmând că ambele sunt prezente în manipularea digitală. Etica procesului are în vedere subminarea celor văzute de fotograf sau cameraman prin alterarea imaginii. Etica semnificației are în vedere faptul că în mod normal privitorii cred ceea ce văd, chiar şi atunci când au anumite suspiciuni legate de adevărul prezentat în imagine.

Pe lângă studierea problemelor legate de mass-media cum sunt libertatea de exprimare în presa scrisă şi reglementarea conținuturilor violente în filme, programele de televiziune şi pe internet, teoriile mai recente referitoare la etica media includ şi cercetarea imaginilor alterate în fotojurnalism. Unele modificări ale imaginiilor se fac cu scop estetic. Astfel, o formă de alterare a imaginii poate fi, de exemplu, eliminarea "ochilor roşii", estomparea părților mai proeminente ale corpului, scoaterea unui obiect sau adăugarea unei figuri. Mai mult decât alterarea, crearea unei imagini care induce o concluzie falsă reprezintă un comportament nonetic.

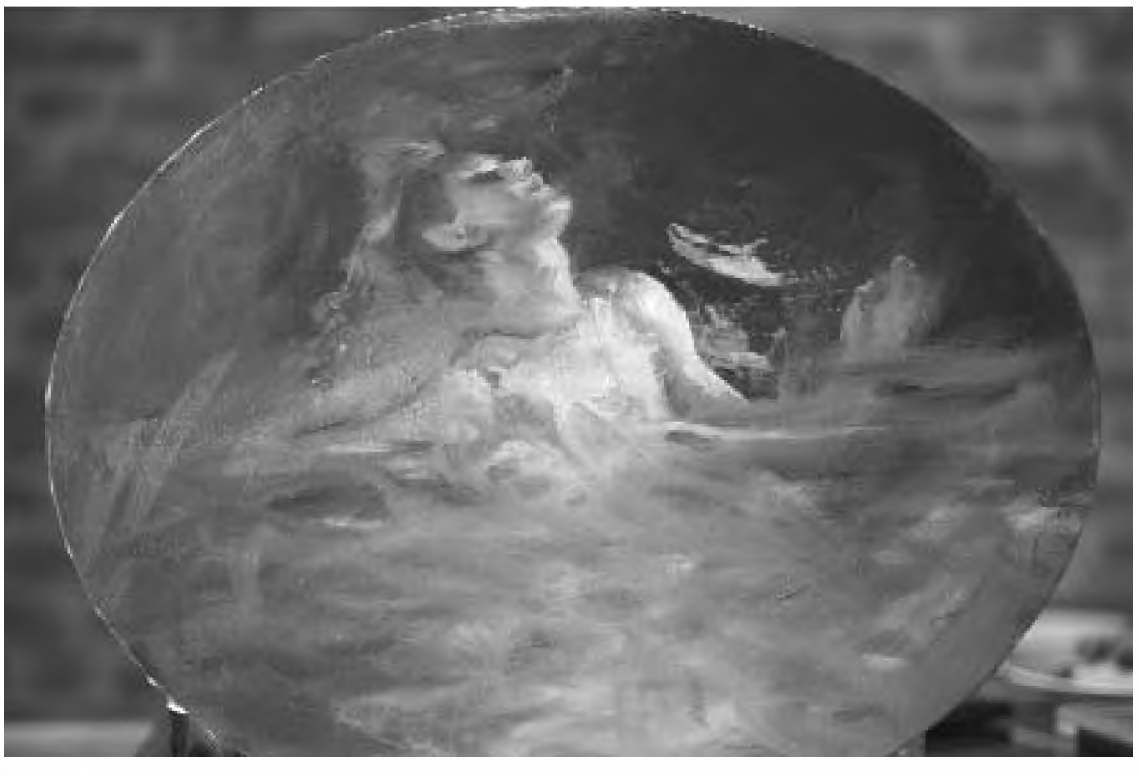
Implicațiile etice în manipularea digitală sunt în aceeaşi măsură interdisciplinare ca şi comunicarea vizuală însăşi. Abuzurile digitale pot fi explicate printr-o serie de teorii, cum ar fi teoria schemei, semiotica şi teoria organizațională. Conform primei teorii, în percepție şi reprezentare, abilitatea creierului de a procesa informațiile noi este bazată pe recunoaşterea unor configurații care au mai fost vizualizate, pe cunoştințele deja stocate în categorii. Spre exemplu, în jurnalism sunt folosite categorii editoriale care permit încadrarea evenimentelor şi persoanelor în diferite şabloane. Pentru a încadra fotografiile, editorii trebuie să ştie categoriile sau schemele mentale ale fiecărei fotografii care trece pe masa de montaj. Pe de altă parte, procesul editorial în sine este un exemplu de aplicare a teoriei organizaționale. Editorii grupează fotografiile care însoțesc ştirile, apoi pe cele care prezintă diverse personaje şi care sunt valabile mai multă vreme, cum sunt portretele; de asemenea, editorii grupează ilustrațiile folosite pentru subiecte foarte abstracte. Încadrarea eronată a fotografiilor, voit sau nu, ca şi introducerea altor figuri în fotografii este discutabilă din punct de vedere etic. Pe de altă parte, imaginile pot fi grupate conform reacției pe care o au privitorii față de ele. Astfel, imaginile pot fi naturale dacă sunt informative, în sensul înregistrării fruste a realității în scop informativ şi educativ. Dimpotrivă, o imagine este percepută ca fiind simbolică dacă, pentru construirea semnificației, este nevoie de folosirea unor coduri culturale. Un bun exemplu pentru imaginile simbolice poate fi interpretarea fotografiei care arată o casă din partea veche a oraşului Talin, cu un coş înalt pe care pare că tocmai a aterizat o pisică. Această fotografie poate fi corect înțeleasă numai dacă ținem cont de situarea geografică a oraşului Talin. Se ştie că la popoarele nordice pisica este animalul care pedepseşte pe cei vinovați de încălcări ale ordinii şi, prin extensie, poate fi considerată ca un avertisment jucăuş, dar de care trebuie să ținem seamă, adresat celor care ar îndrăzni să deranjeze locuitorii casei (Chevalier, Gheerbrant, Dicționar de simboluri, Bucureşti, Artemis, 1994). A treia categorie de imagini interesante din perspectiva eticii sunt cele care au înțeles ambiguu (imagini aglomerate, în care nu e clar centrul de interes, de exemplu) şi care pun atât pe privitor cât şi pe editor în situația de a nu şti unde să le plaseze şi ce reacție să aibă.

În condițiile noilor tehnologii, practicile prin care se manipulează devin transparente şi pretind o nouă înțelegere a luării deciziilor din punct de vedere etic. Etica media studiază tocmai criteriile care influențează hotărârile pe care le iau editorii de a altera sau nu o imagine şi dacă această decizie respectă normele etice. Diferitele metode de cercetare permit selecția unor opinii într-un grup relativ restrâns, descrierea schimbărilor în industria media şi rata familiarizării cu noile tehnologii, însuşirea tehnicilor de manipulare digitală, dar şi posibilitatea de a compara diferitele atitudini în cadrul grupului în funcție de anumite variabile: vârsta, educația, sexul, tirajul publicației. În principiu, se încearcă obținerea de informații despre practicile etice ale editorilor de reviste sau de programe de televiziune ceea ce permite identificarea atitudinilor care pot influența nivelul toleranței în manipularea imaginilor.

Studierea comportamentului etic sau nonetic față de imaginile din ziare şi reviste are mai puțin de-a face cu destinatarii acestor imagini.

Responsabilitatea revine aproape în întregime editorilor şi redactorilor care permit alterarea imaginilor vehiculate de propriile produse media. Nu este vorba de măsurarea abilității editorilor de a observa schimbările produse într-o imagine, ci de atitudinea față de această practică. În condițiile utilizării noilor tehnologii se poate afla care este atitudinea acestora față de manipularea digitală a imaginilor. Pornim de la premisa că editorii sunt mai puțin toleranți față de alterarea imaginilor care însoțesc ştirile, dar privesc cu mai multă lejeritate alterarea ilustrațiilor pezente în alte tipuri de materiale. Dacă unui număr de editori li se arată variantele reale şi cele alterate ale unui număr de fotografii, răspunsul lor trebuie să reflecte acordul sau dezacordul acestora față de schimbările intervenite în variantele alterate. În general se cere răspuns la posibilitatea de alterare a imaginilor prin modificarea spațiului dintre persoanele prezentate într-o fotografie, schimbarea culorii de fundal, mărirea profunzimii imaginii, montajul foto, estomparea fundalului pentru a evidenția subiectul, schimbarea fundalului sau scoaterea figurilor care distrag atenția de la subiectul fotografiei. Cercetările efectuate pe această temă au demonstrat că diferențele de atitudine depind de câteva variabile: tirajul publicației, gradul de familiarizare cu noile tehnologii şi educația. Ziarele care apar într-un număr mare de exemplare au editori familiarizați cu manipularea digitală şi sunt mai toleranți față de această tehnică. În schimb o educație superioară conduce la intoleranță față de aceste practici. Şi nu e vorba de cunoştințe în fotojurnalism, ci de o înaltă calificare profesională ca jurnalişti. Un alt element care influențează decisiv atitudinea editorilor față de maipularea digitală este tipul publicației. Editorii unui tabloid nu au prea multe rezerve în ce priveşte alterarea fotografiilor şi a ilustrațiilor, dar editorii unei reviste specializate sunt mai atenți, deoarece trebuie să asigure transmiterea unor informații mai exacte, atât prin textele scrise cât şi prin imagini. În orice caz, elementul decisiv care trebuie să influențeze atitudinea editorilor de ziare şi reviste print sau online este faptul că reacția privitorilor față de realitatea înfățişată de imagini este aceeaşi ca şi față de realitatea însăşi. Se ştie că atitudinea cititorilor pro sau contra unui candidat poate fi influențată de o fotografie care avantajează sau nu persoana respectivă. De asemenea, revistele de modă influențează modul de a se îmbrăca al populației, mai ales al tinerilor, iar prezentarea efectelor negative ale felului în care ne hrănim facilitează formarea unui curent de opinie în favoarea alimentelor ecologice şi a unei siluete de invidiat pentru obținerea căreia femeile sunt dispuse la orice sacrificii. Prin urmare, este evident că atitudinea editorilor față de manipularea digitală trebuie să țină cont nu numai de semnificația intenționată de către producători, dar şi de efectele posibile pe care le poate avea asupra destinatarilor acestor imagini.

■



Black Pantone 253 U

theologia socialis

Ortodoxia și criza (VII)

Radu Preda

Scrisoarea pastorală a Sinodului Bisericii Ortodoxe din Grecia, publicată la 8 octombrie 2010 și ținută pentru o vreme cumva ferită de ochii mass media, nu este doar a doua intervenție publică pe tema crizei, după scrisoarea Sinodului Permanent din 21 martie 2010, dar reprezintă o lectură și mai aplicată a cauzelor situației în care a ajuns societatea greacă. Așa cum am văzut în articolul anterior al rubricii, ultima scrisoare pastorală își exprimă îngrijorarea că țara a ajuns să fie condusă în fapt de creditori, de către cei care (nu se precizează cine anume) nu urmăresc doar recuperarea banilor, dar atentează la cultura și modul de viață al poporului. După acest paragraf condimentat cu ingredientele teoriei conspirației, textul abordează în mod inspirat problema mult mai concretă a responsabilității clasei politice, indiferent de orientare doctrinară, pentru deciziile luate (sau neluate) și care, prin cumularea efectelor negative, au adus finanțele statului în criza de acum. Mai mult, autorii documentului explică în termeni cât mai simpli cu putință că nu poți consuma, inclusiv la nivel personal, mai mult decât produci, că nu poți aspira la un standard ridicat de viață fără o muncă pe măsură.

Scrisoarea ajunge și la cauzele spirituale de la baza crizei actuale: "Criza economică care chinuie și domină țara noastră nu este însă decât vârful aisbergului. Este urmarea, rodul unei alte crize: a celei **duhovnicești** [subliniere **bold** în original, n.n.]. Disproporția dintre producție și consum nu are doar o dimensiune economică, ci este în primul rând un fapt duhovnicesc. Este indiciul crizei duhovnicești care privește atât conducerea țării, cât și poporul. O conducere care nu a putut să aibă o atitudine responsabilă față de popor, care nu a putut sau nu a vrut să vorbească pe limba adevărului, care a promovat modele eronate, care a cultivat relațiile clientelare, numai și numai pentru că a avut ca scop deținerea puterii. O conducere care, în fapt, se vădește că a subminat interesele reale ale țării și ale poporului. Și, pe de altă parte, un popor, adică noi, care ne-am purtat iresponsabil. Ne-am lăsat pradă bunăstării, îmbogățirii facile și traiului bun, ne-am dedat câștigului ușor și înșelăciunii, fără a ne mai pune problema adevărului lucrurilor. Revendicarea arbitrară a drepturilor de către bresle și grupuri sociale, cu o desăvârșită nepăsare față de coeziunea socială, au contribuit în mare măsură la situația de astăzi." O critică mai aspră și mai dureros de sinceră nici nu putea fi formulată. Vedem aici cum, fapt rar, o Biserică Ortodoxă locală majoritară nu se complace în discursul explicativ, justificativ, ci pune oglinda etică în fața propriilor credincioși. Din perspectivă social-teologică, demersul este exemplar și ar trebui să trezească pe toți cei care, în Biserică fiind, cred că mai pot continua să trăiască o viață "dublă": una în spațiul de cult și cu totul alta, radical alta, în afara acestuia. În alți termeni, cât mai simplu spus, nu poți cere lui Dumnezeu pâinea cotidiană și în mod cotidian să înșeli partenerii de afaceri, clienții sau statul. *Cum* crezi aruncă o lumină asupra a ceea *ce* crezi, divorțul dintre orto-doxie și orto-praxie fiind un semn de întrebare legat de însăși drepta credință. Nu îmi iese din minte întrebarea unui episcop occidental care, după mai multe vizite în România, dar și în Rusia sau Serbia, era uluit de ceea ce constata: Cum se face, mă interoga precaut, vădit preocupat să nu mă ofenseze, ca popoare *majoritar religioase* să fie și *majoritar corupte*?

Scrisoarea pastorală grecească merge mai adânc și precizează care sunt efectele nemijlocite ale crizei duhovnicești și etice de la baza crizei financiar-economice: "Esența crizei duhovnicești este absența sensului vieții și închiderea omului într-un prezent rectiliniu, adică în instinctul lui egoist. Un prezent fără viitor, fără perspectivă. Un prezent condamnat la plictis și monotonie. Viața a ajuns doar un interval de timp nedeterminat între două date: a nașterii și a îngropării. // Într-o asemenea perspectivă, deșertăciunea se ia la întrecere cu absurdul, iar lupta o câștigă totdeauna tragicul. Când te adresezi tinerilor și îi întrebi: *De ce iei droguri, fiule?*, iar ei îți răspund: *Spuneți-mi dumneavoastră de ce să nu iau? Nu sper nimic, nu aștept nimic, singura mea bucurie este atunci când înfig injecția și călătoresc (în alte lumi)*; sau când atragi atenția unui tânăr că luând droguri va muri, iar el îți răspunde cu un zâmbet tragic: *Nu înțelegeți că eu iau droguri ca să trăiesc?*, atunci înțelegi cât de incredibil de adevărate și de potrivite în tragismul lor sunt cuvintele de mai sus. În loc de sens al vieții, noi am urmărit doar bunăstarea, traiul bun, puterea economică. Când însă nu există altă perspectivă de viață în afară de consum, când puterea economică și demonstrarea ei ostentativă devine singurul mod al recunoașterii sociale, atunci imoralitatea ajunge singura cale de viață, pentru că altfel, dacă ești moral, ești prost. Așa au gândit și au făptuit mulți, așa am ajuns la diferențierea și de putere, dar și de poziție în societatea noastră." Lipsa de sens și de motivație este în această lectură nu doar cauza crizei, dar în egală măsură obstacolul major de a o depăși: "Întrebarea - dilema lui Dostoievski - ***libertate sau fericire?*** o trăim în tot tragismul ei. Am ales bunăstarea contrafăcută și am pierdut Libertatea persoanei noastre, am pierdut Libertatea țării noastre. Astăzi, în mod justificat, omul tremură mai degrabă pentru micșorarea veniturilor, dar nu se neliniștește pentru deficiențele educației care îi privesc pe copiii săi și nu se îngrijorează de înjosirea persoanei umane. Aceasta este deci esența adevăratei crize și sursa crizei economice pe care atât de nemilos o exploatează actualii „negustori de popoare"."

Lăsând la o parte accentele polemice, apelul la conștiință al Sinodului de la Atena recunoaște propria responsabilitate a Bisericii în vremuri de cumpănă: "Noi, părinții voștri duhovnicești, neam făcut autocritica, am dorit să cercetăm care este partea noastră de vină în prezenta criză, confruntându-ne în Sinodul Ierarhiei cu responsabilitățile noastre. Știm că uneori v-am mâhnit, v-am smintit chiar. Nu am reacționat direct și la momentul potrivit față de atitudini care v-au rănit. Distrugerea relației dintre popor și Biserica de care este păstorit a ajuns obiect de negustorie, exploatat în mod pragmatic prin scandalurile fabricate, țintindu-se destrămarea încrederii voastre în Biserică." Iată un exercițiu de smerenie inexistent, de pildă, la noi, în anul 2010 de criză maximă Sinodul de la București neavând altă obsesie decât construirea noii catedrale patriarhale și autocelebrarea mulțumită a celor 125 de ani de autocefalie (scil. independență canonică față de Patriarhia Ecumenică de la Constantinopol/Istanbul).

Pentru a fi limpede, nu reproșez Sinodului nostru că nu a venit cu un document similar. Nu este vorba aici de a intra în logica perversă a luptei pentru imagine, nici de a mima îngrijorarea pentru că așa o cere momentul social. Mult mai profund și pe măsura misiunii Bisericii lui Hristos de la Cincizecime încoace, ierarhia/păstorii trebuie să fie primii care recunosc "semnele vremii", care își dau seama, datorită maturității spirituale și competenței intelectuale, încotro merge corabia comunitară și care, în consecință, atrag atenția, semnalizează pericolele. La urma urmelor, singura "strategie" reală, autentică, a comunicării publice a Bisericii rezidă în acest echilibru dintre statornicia vieții liturgice și dinamica însoțirii umanității pe drumul mântuirii. Nici preocuparea exclusivă cu treburile "interne" bisericești, catedrale sau simpozioane, dar nici secularizarea de bună voie nu sunt soluții. Scrisoarea pastorală a Sinodului de la Atena este exemplară tocmai prin recunoașterea propriilor slăbiciuni, amplificate de media și de cei interesați să vadă doar partea mai puțin bună a Bisericii. Doar abia după această autocritică, ierarhii pot formula o critică verosimilă la adresa "negustorilor de popoare", a clasei politice și nu în ultimul rând la adresa propriilor credincioși duși de valul consumismului și al excesului. Social-teologic vorbind, avem în fața noastră un gest de umilință demnă, o dovadă că, pedagogic, crizele au sensul lor în planul lui Dumnezeu. Doar cei care nu sunt dispuși să învețe, care se consideră perfecți, nu înțeleg nimic din încercările cu care se confruntă.

În articolul viitor ne oprim asupra soluțiilor pe care scrisoarea pastorală le propune. ■

Black Pantone 253 U

zapp media

Internetul - dușman sau aliat?

Adrian Țion

În timpul manifestațiilor revendicative din Tunisia, un rol esențial în organizarea protestelor l-au avut rețelele de socializare. S-a considerat că internetul a fost e-scânteia care a aprins e-flacăra realei (şi nicidecum virtualei) revoluții, încheiată cu alungarea preşedintelui Zine al-Abidine Ben Ali din țară. Iată cum internetul a devenit brusc un pericol pentru putere, un e-dușman ascuns al președinților. Se pare că în 2007, rețeaua a ajutat la mobilizarea protestatarilor în Birmania, iar în 2009, în Iran. Teama că ceea ce au făcut tunisienii acum s-ar putea repeta şi în alte țări a băgat groaza în regimurile autoritare. Noul sezon revoluționar din Lumea Arabă a atins Egiptul, țara faraonicei preşedinții a lui Hosni Mubarak (30 de ani), prieten cândva cu Nicolae Ceauşescu. Degeaba prietenia asta, dacă n-a învățat nimic din felul în care a sfârşit omologul său român. De când cu extinderile serviciilor Facebook, Twitter sau You Tube, lumea nu mai poate fi mințită ca înainte. Informațiile circulă rapid, oamenii se mobilizează. În zilele protestelor din Tunisia, You Tube s-a transformat în televiziune care transmitea imagini din stradă, aşa cum nu aveau curajul să o facă posturile naționale.

Ca să nu se ajungă aici, autoritățile egiptene au blocat parțial accesul la internet şi telefonie mobilă. Caz fără precedent în istoria internetului. Cifrele vorbesc despre 21 de milioane de egipteni care dispun de acces la internet (regulat sau ocazional), dar Google le-a sărit în ajutor şi celor fără acces la internet, lansând un seviciu special de comunicare: mesaje vorbite care apăreau postate pe site-ul Twitter. Astfel că internetul a jucat un nou rol-cheie, de data asta în contestarea regimului Mubarak. Nu întâmplător un protestatar din Cairo, în ziua numită „vinerea plecării" purta o placardă în mână prin care mulțumea Facebook-ului că i-a scos în stradă, că le-a deschis mințile şi le-a dat curaj să acționeze pentru a-şi exprima nemulțumirile.

Ajunşi în acest punct al creşterii importanței internetului ca factor politic de socializare, aflăm vestea – cel puțin bizară, dacă n-ar fi şi măgulitoare pentru împătimiții internauți – că un site, nu o persoană fizică, este propus la Nobelul pentru Pace pe 2011 de către deputatul norvegian Snorre Valen. Este vorba despre site-ul WikiLeaks specializat în publicarea de informații confidențiale de mare transparență în întreaga lume. De ce s-a făcut această propunere? Pentru că WikiLeaks reprezintă o garanție a libertății de exprimare şi „a contribuit la promovarea aceloraşi valori la nivel mondial, dezvăluind, între alte lucruri, corupția, crimele de război şi aplicarea torturii" a subliniat Snorre Valen. Aceleaşi valori au fost susținute şi de disidentul chinez Liu Xiaobo, laureat cu Premiul Nobel pentru Pace de anul trecut. Forța de persuasiune a site-ului WikiLeaks: a contribuit la căderea dictaturii din Tunisia „dezvăluind afacerile financiare ale familiei prezidențiale".

Furia mascată a autorităților egiptene împotriva jurnaliştilor străini de aici porneşte. Neputând să se răzbune direct pe sistemele electronice de socializare care le scapă de sub control sau pe cei care stau în spatele lor, cum ar fi, să zicem, Julian Assange, fondatorul site-ului WikiLeaks, aşa-zişii susținători ai lui Mubarak au tăbătât asupra jurnaliştilor veniți în Egipt de pretutindeni, de la ABC sau de la posturile româneşti Realitatea TV şi Antena 3. Pentru că au filmat şi relatat din Piața Tahrir au fost reținuți de poliție sau armată, li s-au confiscat casete, alții au fost bătuți crunt. Un record trist înregistrează defunctul regim al lui Mubarak în privința mâniei îndreptate atât de violent împotriva reprezentanților presei ajunşi la Cairo din diferite colțuri ale lumii.

Nu se poate spune că forțele represive din Egipt nu s-au folosit, la rândul lor, de tehnologia digitală în scopul susținerii regimului Mubarak. Reprezentanții Vodafone au acuzat autoritățile egiptene că au folosit rețeaua pentru a manipula populația. În conflicte de felul celui din Egipt, protestatarii pot fi monitorizați prin „amprentele" lăsate pe Twitter şi Facebook, după cum au fost urmăriți protestatarii din Iran în 2009, care s-au mobilizat pe Twitter în urma alegerilor, apoi au fost arestați şi torturați. Internetul se dovedeşte a fi o lamă cu două tăişuri. Ajută atât protestatarii cât şi regimul. Un grup de internauți din Massachussetts a produs un soft care îi ajută pe utilizatori să-şi protejeze identitatea de regimul de la Cairo. Se profilează la orizont un război digital în paralel cu cel de pe stradă? Dictatorii blochează şi se insinuează, protestatarii se mobilizează şi se protejează. O concluzie amară pentru cei care, mizând pe solidaritatea internauților, consideră că împreună acced automat şi la o anumită formă de putere este exprimată de analistul Evgheni Morozov (de la Universitatea Stanford). El spune răspicat: „Dictatorii înțeleg utilizarea politică a internetului mai bine decât guvernele occidentale. Internetul dă putere celor puternici şi ia puterea celor slabi." Descurajant, nu?

■

rânduri de ocazie

Te anunț că la Național clujean se rîde cu poftă...

Radu Țuculescu

(scrisoare către vărul din provincie)

Dragă vere, n-am mai fost pe la teatrul național clujean cam de multişor, chiar dacă mie tare-mi place clădirea şi sala şi lojele aurite şi pluşate în mov freudian (ți-o zice eu odată ce-i cu culoarea asta, nu-ți bate acum capul!) în care eu mă simt plonjat în epoca habsburgilor şi mă închipui oarece conte sau grof înconjurat de adînci decolteuri... Şi iată, dintr-odată, am văzut două spectacole, două comedii pe bune şi am (re)descoperit că actorii naționalului clujean, cu toată mizerabila criză în care am fost scufundați, au o poftă şi-un drag de joc ca-n cele mai bune zile ale vieții lor, în acută contradicție cu remunerația penibilă pe care-o primesc. Şi reuşesc minunat să transmită debordanta (şi talentata) lor veselie spectatorilor, ceea ce e ca o infuzie de sănătate şi de speranță că n-o fi chiar totul pierdut. Deci, s-o iau mai uşurel. Primul spectacol se numeşte *Paradisul gangsterilor*, păi asta şi devine țara noastră, vere! Încetuț şi sigur. E un text scris de francezul (contemporanul nostru) numit *H. Blutsch* tare bine tradus de Nick Weiss (contemporan şi el), o mai veche cunoştință de a mea, pasionat de teatru pînă-n vîrful degetelor. O comedie neagră cu criminali canibali (ca ăla din *Tăcerea mieilor*, sper că ai vazut filmul, vere!) dar ăştia îşi cară cadavrele după ei prin geamantane şi nu pot scăpa de ele (adică se sugerează, pricep eu, că criminalii vor avea întotdeauna morții pe conştiință, nu vor putea veci scăpa de amintirea lor!), cu polițişti tembeli, dansatoare şchioape, cu clovni, cu un spectator obraznic ucis cu o lovitură de secure, ca-n teatru!, cu un director de închisoare care se transformă în cîine (normal, doar el este paznicul cel mare!). Crime, canibalism, sex, dansuri, de toate pentru toți, o viziune comico-macabră asupra vieții noastre cea de toate zilele (şi nopțile). Pe tînărul regizor *Răzvan Mureşan* îl ştiu şi din alte spectacole montate-n diverse registre, cum ar fi spumoasa comedie *Minunata lume nebună* de la Baia-Mare ori psihotica piesă *Psihoză 4:48* a unei autoare sinucigaşe. Regizor de perspectivă, talentat, şi-a mişcat bine actorii clujeni, punîndu-i să joace (pirandelian!) şi-n sală, şi-n hol, peste tot, cu frenetică ingeniozitate. Ici colo (dar nicidecum prin părțile esențiale...) am întrezărit oarece "afrimisme" (să-ți explic: cuvîntul îmi vine de la regizorul Radu Afrim, pe care-l ştiu din studenția sa de pe malul Someşului, îți dai seama cîți cunosc eu din lumea acestei arte trecătoare?) dar, oricum, personalitatea tînărului Răzvan Mureşan promite să prindă, tot mai evident, contururi. Putea, totuşi, să mai fi ciuntit din text, e cam lunguț spectacolul, chiar dacă actorii nu-şi pierd suflul, trepidează artistic pînă la capăt. Încă ceva! La acest spectacol, ai ocazia să devii mai cult! În caietul de sală ți se explică, mai ceva decît la şcoală, ce înseamnă cuvinte precum: grotesc, burlesc, comedie neagră. Mai puteau să explice şi altele ca de exemplu: nonşalanță, enterteinment, comic fluid...

Al doilea spectacol, în schimb, are lungimea exact cît trebuie. Se numeşte *Cipsuri şi dale* (să văd dacă te prinzi care-i aluzia... sonoră a titlului) şi este un text scris de actorul arădean *Ioan Peter* după ideea filmului *Gol puşcă*, ăla de l-am văzut împreună. Nişte şomeri (români) disperați se hotărăsc, ca-n film, să facă striptease masculin, poate iese un ban. Anunță o selecție (ca-n film) şi sînt la urmă surprinşi (ca-n film) de propriile neveste, fiice, soacre etc. În cele din urmă, succes garantat. Autorul a adus, însă, povestea în spațiul nostru, cu dibăcia unui dramaturg versat (am mai văzut piese de-ale sale), avînd momente antologice (monologul polițistului Omu e super, vere!). Regizorul *M. Chris. Nedeea* e un expert într-ale spectacolelor de comedie. Îl cunosc încă de pe băncile facultății, (nu eşti impresionat, vere?!), pe vremea cînd se numea, mai modest, doar Cristinel Nedea. Mă cucerise de la prima sa montare. E un băiat înalt şi subțire pe buzele căruia constant apare un zîmbet ambiguu, vag teatral, vag ironic, vag duios, care scrie şi proză în timpul liber dar şi organizează un incitant festival internațional de teatru, te anunț eu cînd va fi. Cu această piesă a reuşit performanța de-a realiza un spectacol aproape fără decoruri, deci costuri minime. Dar fantezia sa explozivă şi jocul actorilor lipsit de orice inhibiții au umplut spațiul gol al scenei şi i-au obligat pe spectatori să aplaude la scenă deschisă. Bravos, națiune actoricească (teatrală), mai aveți puterea să rîdeți şi să ne faceți şi pe noi să rîdem, în aceste timpuri de adevărată năucea-lă psihotică, de batjocură generală... Măcar voi nu vă bateți joc de poporul spectator. Şi nu-i pot numi aici pe toți interpreții, vreau să-i numesc, însă, pe cei mai trecuți de prima tinerețe care s-au integrat fără fisuri în ritmul celor tineri, anulînd orice disonanță posibilă dintre ei, şi anume *Irina Wintze, Ileana Negru, Maria Munteanu* ori *Petre Băcioiu*. Şi te anunț că în sală erau foarte mulți tineri spectatori, asta e încurajator, decît să se holbeze la tîmpeniile televizionistice, mai cîştigați sînt cu teatrul. Te sfătuiesc, deci, vere să-ți iei familia, să anunți şi pe alți prieteni din oraş să facă la fel, şi să te deplasezi pînă la naționalul clujean. Te vei destinde şi-ți va ajuta şi la sănătate, mult mai bine decît tot soiul de medicamente, fie ele chiar şi naturiste... Părerea mea.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Simfoniile lui Johannes Brahms sub bagheta dirijorului englez Paul Mann

Liudmila Sprincean și Oleg Garaz

Timp de două săptămâni (14 şi 21 ianuarie) Orchestra Filarmonicii de Stat *Transilvania* va găzdui un eveniment de mare anvergură, desfăşurat la Cluj - integrala simfoniilor de Johaness Brahms. Dirijorul englez Paul Mann a marcat aceste seri splendide prin agerimea şi interacţiunea cu întreaga formaţie orchestrală şi nu în ultimul rând maniera originală de dirijat cu care a realizat cele patru creaţii ale compozitorului.

În prima seară (vineri, 14 ianuarie) au fost interpretate două lucrări *Simfonia a 1-a în do minor, op. 68* şi *Simfonia a 3-a în Fa major, op. 90*. Urmaş al simfonismului beethovenian şi culturii muzicale clasice, Johannes Brahms *îmbracă* acest gen amplu şi profund ca şi abordare, într-un *veşmânt* sonor nou, într-o orchestraţie mult amplificată (faţă de Beethoven) şi redând o gamă de trăiri copleşitoare în profunzimea şi forţa expresiei. Întreaga sa creaţie a fost marcată de această atitudine, astfel putând fi explicat şi faptul că prima sa simfonie a fost scrisă în mai mult de un sfert de veac.

Premiera opusului 68 a avut loc în 1876, la Karlsruhe - Germania. Pornind de la componenţa instrumentală, grupul de coarde, punând accent pe cei patru corni, trei tromboane şi restul instrumentelor de suflat dublate, continuând cu nuanţele dinamice contrastante, compozitorul configurează o imagine a pasionalităţii de tip romantic, una densă, masivă, prinsă mai degrabă în imaginea unor valuri enorme năvălind peste auditor.

Chiar din prima parte (*Allegro*) a primei simfonii, Johannes Brahms ne plasează direct în miezul acţiunii, care începe cu o introducere scurtă - *Un poco sostenuto* -, dar intensă ca şi impact sonor redat prin intonaţii de un dramatism amplu, susţinut şi de loviturile puternice ale timpanului. Disonanţele sunt realizate la nivelul celor două linii melodice - ascendentă la instrumentele cu coarde şi descendentă la instrumentele de suflat, care ulterior culminau cu un acord atacat subit, în nuanţe de *forte* într-un *tutti*.

În contrast cu această imagine, timbrul flautului încearcă să aducă o rază de lumină, dar intervin la scurt timp intonaţiile liniei descendente însoţite de cea de a doua ascendentă, care suprimă tentativa flautului. Această introducere va servi drept material tematic elaborat în toată prima parte, care va sfârşi totuşi pe o notă optimistă. Mişcarea secundă a lucrării (*Andante sostenuto*) reduce dramatic din forţa emoţională instabilă din partea anterioară. Elementele de *tutti* în care primau corzile, realizau o imagine lirică aducând elemente succinte de dramatism, iar aceasta era completată prin momentele solo ale oboiului, ulterior ale clarinetului, care conturau o imagine visătoare în care *eroul* încerca sa îşi găsească echilibrul interior. Este foarte interesantă aici maniera în care compozitorul îmbină structurile armonice cu accentele sugestive de agogică, care redau într-un mod impresionant continuitatea pânzei sonore şi îl lasă pe ascultător să perceapă fiecare rezolvare a acordurilor disonante.

Considerabil în acest sens este şi aportul dirijorului Paul Mann, care a subliniat într-o manieră proprie aceste elemente caracteristice simfoniilor lui Johannes Brahms. A fost de apreciat şi subtilitatea cu care a abordat fiecare element armonic, de scriitură şi intensitate, fapt care denotă o cunoaştere profundă a lucrării.

Următoarea mişcare (*Un poco allegretto grazioso*), redusă ca întindere faţă de mişcările anterioare, a început cu un avânt puternic în *tutti*, care a continuat cu *pizzicato* la partida violoncelului în aceeaşi manieră de avânt şi era dezvoltată din nou de întreaga orchestră. După această secvenţă urma un material sonor care mă trimitea cu gândul direct la renumita *Oda bucuriei*, partea a patra din *Simfonia a IX-a* de L. van Beethoven, atât din punct de vedere intonaţional, cât şi din cel al orchestraţiei. Caracteristic fiecărei părţi din lucrare, este începutul care începe în nuanţe diminuate şi continuă treptat ascendent, spre extremă în intensităţi de *forte*.

La fel ca şi prima mişcare a simfoniei, ultima mişcare începe şi ea cu o scurtă introducere.

În continuare a urmat partea a patra, în care ne-am fi aşteptat, pentru început, la un *allegro*, dar compozitorul ajunge gradat la acest caracter, începând cu un *Adagio*, care a fost continuat după un *respiro* scurt, de următoarea secţiune - *Fiu Andante*. Discursul sonor din acest segment este realizat într-un caracter liric şi echilibrat, fără prea multe momente de tensiune. Treptat, accentele devin tot mai persuasive, ritmul tot mai alert, iar nuanţele dinamice tot mai puternice, semn că ne apropiem de secţiunea finală (*Allegro*) din partea a patra a simfoniei.

După un şir de confruntări sonore, finalul întregii lucrări este unul pozitiv şi energic, aş putea spune chiar cu o uşoară tentă solemnă.

Cea de a doua jumătate a concertului a aparţinut *Simfoniei a 3-a op. 90*, compusă în anul 1883 şi care a avut premiera în acelaşi an, sub bagheta dirijorului Hans Richter. Ca şi în lucrarea anterioară, compozitorul utilizează aceeaşi distribuţie instrumentală amplificată.

Prima parte începe cu o mişcare rapidă *Allegro con brio*, desfăşurată în formă clasică de sonată. După primele acorduri susţinute în nuanţe de *forte* de întreg grupul instrumentelor de suflat, instrumentele cu coarde au evoluat în imaginea unor valuri sonore agitate descendente, ulterior ascendente, care precedau calmul redat de timbrul clarinetului.

Un rol definitoriu, atât asupra acestei părţi, cât şi întregii lucrări l-a avut concepţia în ansamblu a dirijorului Paul Mann, care *personifica* fiecare pasaj din lucrare. Aş putea face în acest sens o paralelă cu genul de operă - dacă ar lipsi un anumit număr solistic cu tematică importantă, s-ar pierde sensul şi logica conţinutului ulterior. Astfel s-a întâmplat şi în simfonia dată. Dirijorul a ţinut să controleze expresiv fiecare linie melodică, fiecare intervenţie instrumentală şi nu în ultimul rând să le coreleze armonios, astfel încât muzica *lipsită de cuvinte* să redea în manieră proprie evoluţia unei ideii sugestive, care să-şi găsească dezvoltarea ulterioară în conştiinţa ascultătorilor. Mişcarea întâia sfârşea cu aceeaşi linie melodică susţinută de coarde ca şi în deschiderea lucrării, ulterior un *tutti*, doar că de această dată cu o intensitate mai atenuantă, mai domolită, asemeni unor *limbi de foc zbuciumate ce se sting uşor*.

Conform canonului formal clasic, partea a doua a unui ciclu simfonic este conceput, de obicei, în *Andante* (tempo lent), iar această lucrare nu face excepţie de la regulă. Discursul muzical a început în nuanţe expresive de *piano* redate de către cele două fagoturi şi clarinete şi completate armonic de corni şi instrumentele cu coarde. Ulterior acestei secţiuni, urmează o alta, care debutează mult mai energic şi mai avântat la început, după care comportă un caracter meditativ, suprimat, apoi, de tensiunea sonoră la nivelul întregii orchestre. Cu toate acestea finalul părţii secunde este realizat în limitele unei imagini de seninătate. Acest moment al *înseninării* este realizat într-un mod original de către compozitor şi la nivel de scriitură: o linie melodică ascendentă interpretată de clarinet, urmând apoi, într-un registru superior, oboiul şi în final culminând cu timbrul luminos al flautului. În acest moment dirijorul lasă printr-un gest sugestiv să *curgă* sunetele din registrele acute în intensităţi reduse, până la epuizare.

Spre deosebire de simfoniile lui L. van Beethoven, unde cea de a treia parte era un *Scherzo*, partea a treia a acestei simfonie este un *Poco Allegretto*, conceput într-o formă ternară. Dominat de un caracter liric, violoncelul cu timbrul său pătrunzător articulează o linie melodică plină de melancolie, aceasta fiind preluată de către viori. După un scurt moment secvenţional, cornii, însoţiţi de oboi şi flauţi, expun acelaşi material tematic din primele măsuri ale părţii, însă în nuanţe mult mai pregnante. La un moment dat se creează impresia a două stări aflate în conflict, prima fiind aceea *lirică-meditativă*, prezentată de la bun început în partida violoncelului şi cea de-a doua fiind a *neliniştii*, realizată prin contrapunctările de ordin timbral şi inclusiv accentele situate pe timpii slabi.

Un aspect caracteristic acestei părţi ar putea fi elementul variaţional la nivel de timbru, la care compozitorul apelează în intenţia de a reda sau a impregna şi mai mult această stare fără a provoca vreo senzaţie de monotonie. Paul Mann a ţinut să accentueze aceste reveniri ale temei prin momente care creau senzaţia de respiraţie adâncă înainte de fiecare reluare. Ultimele măsuri ale acestei mişcări au fost un *tutti*, care s-au încheiat sub aceeaşi lumină cu care începuse, doar că acum această stare era augumentată, realizând un puternic impact emoţional.

Ultima parte a celei de a treia simfonii este un *Allegro* în care are loc confruntarea directă a tuturor ideilor expresive expuse anterior, anume prin revenirea motivelor ritmice şi melodice din părţile precedente, astfel încât scriitura, dar şi materialul tematic devin tot mai consistente şi încărcate. Liniile melodice ale viorilor alunecă între limitele întregului diapazon, intervenind şi răspunsuri scurte, în intensităţi reduse, la instrumentele de suflat. La un moment dat, totul
s-a transformat într-o avalanşă în care sunau concomitent diverse motive la diferite instrumente. Punctul culminat a fost atins atunci când sonoritatea definită de greutatea acustică şi dinamică a trombonilor, evident într-un registru grav, se situa la polul opus coardelor care tindeau din ce în ce mai mult înspre extrema acută. De aici mai departe, lucrurile au luat o altă întorsătură, ritmul n-a mai fost atât de alert, nuanţele dinamice au suferit modificări majore, apropiindu-se, până la urmă, de cele de *pianisimo*. Şi, nu în ultimul rând, contrastul dintre registre a fost mascat prin atmosfera de linişte în care îşi găseşte încheierea, atât partea finală, cât şi întreaga simfonie. ■

30 Black Pantone 253 U

Sfârșit de an muzical la ICR Lisabona (II)

Virgil Mihaiu

Se ştie câte dificultăți şi sacrificii implică edificarea unei tradiții. La fel, şi menținerea, cultivarea, valorizarea ei. Lucrurile devin încă mai complicate, atunci când o asemenea acțiune e întreprinsă la mare distanță de matca originară a unei culturi. E cazul concertelor de Crăciun organizate de Institutul Cultural Român din Lisabona. În decembrie 2006, avea loc - în frumoasa Basílica da Estrela (sec. XVIII) din capitala portugheză - întâia reprezentație de acest gen. Făcea parte dintr'un ciclu mai amplu, intitulat *România în Advent*, coordonat de ICR la nivel continental. Din fericire, de la bun început (mai exact, cu patru luni înainte de inaugurarea oficială a ICRL, din martie 2007), am beneficiat de inestimabila susținere a Parohiei Ortodoxe Române din Portugalia, înființată şi păstorită de preotul Marius Pop. Grație implicării sale pline de har, am stabilit o colaborare de lungă durată cu parohul bazilicii, venerabilul părinte Miguel Ponces de Carvalho. Încurajați de participarea masivă a publicului, am extins apoi aria inițiativei noastre şi spre alte edificii emblematice ale spațiului eclesiastic lusitan: catedrala Sé Patriarcal (sec. XII) care domină Alfama, cartierul cel mai vechi al Lisabonei; catedrala Lapa (sec. XVII) din Porto; Igreja Matriz din Oeiras (sec. XVIII); Dioceza din Santarém (sec. XVII); catedrala São Sebastião (sec. XVIII) din Setúbal. De-a lungul ultimilor ani, în aceste impozante monumente arhitecturale mii de spectatori au avut posibilitatea de a cunoaşte şi aplauda cântări româneşti specifice sărbătorilor de Crăciun şi de Paşti. În spirit ecumenic, programele au inclus şi piese clasice din tradiția occidentală. Corurile invitate au fost selectate în funcție de valoarea intrinsecă a prestației, dar şi spre a ilustra vitalitatea artistică a provinciilor istorice ale României (până în prezent, au cântat sub egida ICR Lisabona coruri teologice din Valahia, Transilvania, Dobrogea şi Moldova, precum şi formații de muzică veche din Bucureşti, Sfântu Gheorghe/Braşov şi Cluj).

Poate şi printr'un efect de contrast - față de o societate tot mai afectată de laicizare, comercializare, hedonism, relativizare axiologică etc. - muzica ortodoxă deține un cert potențial de atractivitate pentru publicul din extremul occident al continentului nostru. Trăsătura ei cea mai frapantă constă în focalizarea exclusivă asupra vocii umane. Ritualul ortodox consacră astfel, în plan estetic, raportul nemijlocit dintre om şi divinitate. Ca atare, muzica liturgică e cântată *a cappella*, fără acompaniamente sau interferențe din partea instrumentelor muzicale, ceea ce aduce sonorități inedite într'un context unde protagonistă fusese, timp de secole, orga.

Eliberată în decembrie 1989, după o jumătate de secol de represalii, viața eclesiastică a României a intrat într'o perioadă de avânt. Drept consecință, în domeniul muzicii ia naştere o veritabilă mişcare corală adaptată specificului autohton, cu ansambluri dintre cele mai serioase, predominant tinere şi activând în toată țara. E vorba aici şi despre un efect al amplificării şi diversificării învățământului teologic, în sintonie cu cel superior muzical. În numeroase coruri patronate de Facultățile de Teologie se afirmă dirijori şi interpreți ce au studiat şi la conservator. O asemenea dublă competență e benefică pentru calitatea interpretării: asigură atât o înțelegere de profunzime a conținuturilor religioase, cât şi abilitatea tehnică necesară pentru exprimarea acestora. Actul interpretării tinde a fi înfăptuit într'o stare de grație, ce presupune implicarea/dăruirea totală a cântăreților. Corul *Iosif Naniescu*, al Facultății de Teologie Ortodoxă *Dumitru Stăniloae* din cadrul Universității *Al. I. Cuza* din Iaşi, ilustrează această fericită fuziune dintre mesajul sublim-înălțător al muzicii şi travaliul exercitat cu perseverență asupra materiei sonore, spre a-i conferi evanescența. Repertoriul abordat reflectă un judicios echilibru între ponderea elementului de sorginte bizantină - monodia psaltică, dificil adaptabilă unei reprezentații, să nu uităm, cu caracter de spectacol deschis marelului public - şi colindele/cântecele noastre tradiționale, prelucrate magistral, sau integrate subliminal unor compoziții de Paul Constantinescu, Dimitrie Georgescu-Kiriac, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, Nicolae Lungu, Gheorghe Danga, Timotei Popovici, I. D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Nicu Moldoveanu ş.a. Savantul dozaj dintre cântul ascetic, impus de canoanele bizantine, şi rafinatele polifonii în care excelează şcoala componistică română reflectă dualitatea condiției noastre: latini ai Orientului, ce şi-au menținut credința originară, în pofida vicisitudinilor unei istorii bimilenare (cu alte cuvinte, un popor ce a supraviețuit primordialmente grație originii latine a limbii sale, dar şi originii bizantine a religiei sale - versanții complementari pe care se întemeiază, de fapt, civilizația europeană în integralitatea ei).

În privința pieselor cu rădăcini în melosul tradițional românesc - pe cât de divers, pe atât de inspirator - acestea beneficiază de elaborate aranjamente şi prelucrări datorate unor compozitori din categoria celor enumerați mai sus. Având în vedere invitațiile de a efectua turnee internaționale, programul cuprinde şi piese binecunoscute pe plan mondial, interpretate în limba originalului sau în versiuni româneşti adaptate (de exemplu, colinda *Stille Nacht, Adeste fideles* de Malatesta, *Aleluia* din oratoriul *Messias* de Haendel, *Cerurile spun* de Karl Iulievici Davâdov, *Noel* de Adolf Adam etc.).

Pentru a face față rigorilor unui asemenea repertoriu complex, e necesar ca întregul angrenaj coristic să se metamorfozeze într'un instrument unitar, flexibil şi fiabil, asemenea unei orgi compuse din voci umane. În numai doi ani de activitate, dirijorul corului ieşean, arhidiaconul Gabriel Nastasă a reuşit să obțină tocmai această maleabilitate din partea ansamblului. În anumite pasaje se disting intervențiile solistice ale tenorilor Gabriel Serafinceanu, Florin Guzgă şi Olivian Andrişoae, ale baritonilor Iulian-Ciprian Rusu şi Ilie Leonte, sau ale basului Alexandru-Florin Baciu. Dar ar fi nedrept să nu îi menționăm şi pe ceilalți membri ai corului *Iosif Naniescu*, ce au cântat în Portugalia: Andrei-Nicuşor Carcea, Vasile-Adrian Cojocariu, Gabriel Leonte, Nicuşor-Vlăduț Samoilă, Andrei-Constantin Cernat, Ionuț Copăcel. (Din rațiuni economice, ICR aduce în turneu formule reduse, în acest caz la 12 persoane, deşi formația completă are 30 de interpreți!). În treacăt fie zis, am admirat stoicismul cu care corul a ştiut să se concentreze, chiar şi în momentele când era bruiat de țipetele copiilor mici, scăpați de sub controlul părinților (probabil că aceştia uitaseră să le explice progenitorilor că interiorul unei biserici nu e totuna cu un teren de joacă din parc).

Timp de o săptămână aceşti înzestrați cântăreți, cu voci frumos timbrate şi just armonizate, au bucurat aproximativ 1500 de spectatori - portughezi din diverse straturi sociale, familii din diaspora română, enoriaşi, diplomați, studenți sau turişti străini ş.a.m.d. - în concertele, susținute la catedrale din Lisabona, Santarém şi Setúbal, precum şi la serviciul duminical de la Biserica Ortodoxă Română din Lisabona. Amfitrionii au fost distinşii preoți-parohi Luís Manuel Pereira da Silva (la Sé Patriarcal şi, respectiv, Basílica da Estrela din Lisabona), Joaquim Ganhão (la Dioceza din Santarém) şi Victor Portugal (la São Sebastião din Setúbal). La această din urmă locație, ICRL a colaborat, din nou, cu familia părintelui Florentin Dobrescu, păstorul comunității ortodoxe din localitate. Toți aceştia şi-au demonstrat autentica implicare în cultivarea spiritului ecumenic, frățesc, ce ar fi drept să anime popoarele creştine. Înaltele ierarhii ale Bisericii Ortodoxe Române au fost reprezentate de către Î.P.S. Macarie, episcop de Scandinavia, care a rostit alocuțiuni despre semnificația tradițiilor de Crăciun la români.

Trebuie spus că, la toate reprezentațiile, prioritatea a avut-o transfigurarea muzicală a unor profunde conținuturi spirituale. E impresionantă capacitatea acestora de a rezona cu trăirile cele mai intime ale unui public crescut şi educat într'o epocă desacralizată. Sacralitatea transfigurată prin artă devine spectacol înălțător, la fel cum şi capodoperele artistice ne proiectează spre sferele divinului. Evident, aşteptările unui public atât de numeros şi de variat sunt foarte diversificate. Dacă pentru membrii comunității române, colindele stârnesc infinite trăiri legate de rădăcinile propriei ființe, spectatorii autohtoni au savurat, în primul rând, valențele estetice, adeseori spectaculare, ale acestei muzici. Iată un mesaj adresat ICRL după concertul de mare succes de la Basílica da Estrela, de către distinsa familie de intelectuali portughezo-finlandeză Cristina şi Paavo Saarinen: „Vă mulțumim mult pentru amabila invitație. Am acceptat-o cu interes şi bine am făcut, fiindcă am asistat în fapt la un moment foarte special de mare frumusețe şi înalt nivel artistic. Felicitari corului şi ICRL pentru că l-a adus în Portugalia. Dincolo de muzică, interpreții au reuşit să redea şi tradițiile voastre ancestrale. O bună carte de vizită pentru România, țară despre care încă nu cunoaştem, din păcate, decât foarte puține lucruri. Crăciun Fericit şi un excelent An Nou 2011. Cristina & Paavo Saarinen".

La început de an, merită să parcurgem şi „generic final" al micii dar eroicei echipe de angajați şi colaboratori ai ICR Lisabona, ce a făcut posibilă o acțiune atât de complexă (cinci zile de deplasări diurne şi nocturne cu trei microbuse transportând fiecare câte 7-9 persoane): Anca Doina Milu-Vaidesegan / directoare adjunctă şi traducătoare; părinte Marius Pop / coordonator general al turneului, organizatorul întrunirii cu comunitatea română din Lisabona, şofer; Roxana Ripeanu / referentă; Marilena Crişan / secretar-contabilă; Vasile Fasola / portar, şofer, intendent; Simion Cristea / fotograf & cameraman; preot Gheorghe Florea / coordonator acțiune Santarém. Sincere mulțumiri şi un an nou mai bun!

■

Black Pantone 253 U

Chip și Dale în ipostaze compromițătoare

Alexandra Felseghi

Premiera din 20 ianuarie a spectacolului *Chipsuri şi dale,* în regia lui Cristian Nedea, a atras un public numeros şi foarte variat în sala Teatrului Național din Cluj. Inițial, credeam că e vorba de simpaticele veverițe Chip şi Dale, dar apoi am aflat că este un fel de Chippendales. De fapt, spectacolul a fost o combinație dintre copilării (*Chip and Dale*) şi ideea de „sex sells" - sexul vinde (*Chippendales*). Chip şi Dale făcând striptease. Mai pe românește: furăm dale pe care le vindem, apoi mâncăm chipsuri cu surprize, după care facem şi striptease - toate pentru a câştiga bani. Cam aşa s-ar putea rezuma comedia lui Ioan Peter, un *Full Monty* povestit românilor, în care se vorbeşte despre disponibilizări, şomaj, găinării, foste animatoare şi recuperatori.

Ce m-a atras în sala de spectacol a fost faptul că mi-era dor să văd o producție semnată Cristian Nedea. După o pauză destul de lungă, mi s-a părut un eveniment, mai ales că el a avut loc pe scena mare şi nu la studio Euphorion. În plus, ținem cu toții minte că spectacolul *Tot ce se dă,* la care lucrase tot cu Ioan Peter ca dramaturg, a primit critici pozitive şi s-a jucat destul de multă vreme la sala studio. Acest lucru m-a convins să merg, trecând cu vederea titlul (care poate sistematiza întregul spectacol încadrându-l într-un sertar tematic „de divertisment", „uşurel", „pentru... alții") şi afişul (care îmi amintea vag de spectacolele de turneu, export București-provincii, la care nu merg din principiu). Din acest punct de vedere, afişul mi-a tăiat din curiozitate, pentru că a dat prea mult din cheia spectacolului. Ştiam că va fi o rescriere după celebrul film britanic *Full Monty - Gol puşcă* (r. Peter Cattaneo, 1997), că actorii vor face striptease şi că publicul va râde din această cauză. Din acest punct de vedere, aşteptările nu mi-au fost înşelate, iar experimentul a fost unul reuşit. Păcat că n-am făcut parte din publicul țintă. Glumele facile (numite şi „cioace"), care au marcat întreg spectacolul au fost gustate de majoritatea publicului, care a simțit nevoia să aplaude aproape de fiecare dată. În planul construcției, spectacolul a fost foarte apropiat de structura *sitcom*-ului sau a emisiunilor de divertisment de weekend, ancorate în realitatea imediată, făcând aluzie la probleme politice cotidiene, şomaj, disponibilizări. Aceasta a fost nişa de legătură pe care spectacolul a folosit-o pentru a crea o adevărată complicitate cu spectatorii-țintă. Din punctul meu de vedere, efortul depus de actori în acest sens a variat de la „prea mult" la „insuficient". De exemplu, *show*-ul final *á la* trupa Sistem al şomerilor deveniți stripperi s-a sprijinit pe doi actori din şase (!), care erau suficient de bine pregătiți fizic pentru a face asta (Ade - Cătălin Codreanu şi Mile - Radu Lărgeanu). Altă nişă de legătură cu publicul a fost rolul plutonierului Omu (Ovidiu Crişan) care, după modelul Garcea, a devenit un trist simbol al autorității românești. Nu s-a pus niciun fel de accent pe relațiile dintre personaje, ele fiind construite la un nivel grotesc, puțin credibil. Importante au fost caricaturile umane: fosta prostituată devenită femeie cu responsabilități (Tora - Adriana Băilescu), gigolo-ul narcisist (Ade - Cătălin Codreanu), şomerul familist (Alex - Sorin Misirianțu), cuplul de aliați în găinării (Roro - Emanuel Petran, Jaro - Cătălin Herlo), timidul (Mile - Radu Lărgeanu) şi alții. Singurul personaj pe care nu l-am înțeles a fost Vasile (Cristian Rigman). Cine e Vasile?

Din perspectivă vizuală, scenografia creată de Adrian Damian a susținut întrutotul „povestea". Sistemul pe care s-a lucrat a fost de straturi, construite din mari fâşii de plastic transparent pentru zugrăvit. Acestea se înlăturau pe măsură ce acțiunea se intensifica, pentru ca la final să ni se descopere adevărata construcție: un club de noapte proaspăt inaugurat şi foarte frumos realizat.

La ieşirea din sala de spectacol am ajuns la concluzia că noua producție a Naționalului clujean va atrage probabil un public destul de mare la următoarele reprezentații, pentru că marea majoritate caută să se defuleze prin râs la teatru şi nimic mai mult.

Chipsuri şi Dale, de Ioan Peter, premiera: 20 ianuarie 2011, Teatrul Național Cluj,
regia: m.chris.nedeea, distribuție: Adriana Băilescu, Cătălin Herlo, Sorin Misirianțu, Emanuel Petran, Cătălin Codreanu, Radu Lărgeanu, Dan Chiorean, Cristian Rigman, Romina Merei, Anca Hanu, Ileana Negru, Maria Munteanu, Angelica Nicoară

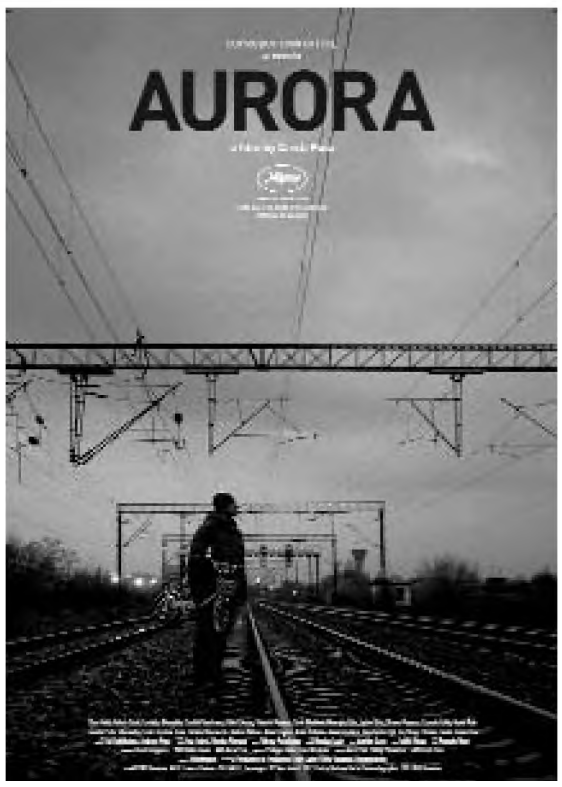
■

32 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Aurora

Lucian Maier



La începutul lunii martie, *Aurora* va intra pe ecranele noastre. *Aurora* e o istorie-meditație despre cum un om simplu poate ajunge să ucidă, despre sensurile Răului, despre natura crimei.

Viorel e un tip meticulos. Se uită de două sau de trei ori la un lucru pentru a se asigura că acesta e în matca sa. Toată realitatea e suspectă pentru Viorel şi de la o oră la alta starea sa degenerează. Are patruzeci şi doi de ani, are două fete, e divorțat, e inginer la fabrica de utilaje petroliere din București şi e pe cale să-şi piardă locul de muncă din cauza uneltirilor colegilor din uzină.

În *Der Siebente Kontinent,* Michael Haneke vorbea despre impactul pe care îl are capitalismul asupra persoanelor care îl edifică necontenit. E o discuție despre felul în care ceea ce e considerat normalitate sugrumă, despre frivolitatea convențiilor sociale şi despre media. Televiziunea e instituția căreia îi dăm voie necontenit să ne inunde viața. Cum hrana televiziunii e publicitatea, singura substanță pe care televiziunea o oferă neîncetat omului e spiritul şi comportamentul publicitar. Prin intermediul televiziunii, viața devine un ambalaj colorat cu un conținut ascuns, precum produsele pe care spectatorul e îndemnat să le consume. În goana pentru consum, în găsirea resurselor necesare unui consum abundent, omul însuşi devine o unealtă, o rotiță în măruntaiele unui sistem obsedat de producție, obsedat de menținerea stării de fapt - publicitate-consum - după mişcarea economică a cererii şi a ofertei. Cineva observă lucrurile astea şi caută o ieşire. Soluția pe care o găseşte Haneke, singura care pare viabilă într-un mecanism care şi-a format antidotul în aşa fel încît procesul acesta să nu mai poată fi scurtcircuitat prin luptă directă, e autoexcluderea. Mecanismul trebuie lipsit de hrană, de oameni care să-l servească. Metoda prin care Haneke construieşte demersul său e una televizuală: planuri-secvență scurte, reci, ca de reportaj, prin care *the whole history* e esențializată, e obligată să *se* semnifice în acel format specific televiziunii. Pentru că, la Haneke, în măsura în care televiziunea arestează realitatea odată cu apariția sa - toate evenimentele importante (ceea ce apare la ştiri) se mută din cinematografe pe micul ecran şi ajung să fie prezentate în direct - şi o măsluieşte prin publicitate, forma (felul de a spune ceva) trebuie preluată de acolo (*i.e.* din televiziune), pentru a păstra privitorul într-un spațiu cunoscut, iar materia cinematografică (ceea ce e de spus) rămîne a fi viața lipsită de cosmetică publicitară.

Cristi Puiu construieşte un demers similar, accentul cade pe aceleaşi sfere ale realității, numai că într-o ordine a discursului polarizată altfel. Cristi Puiu e interesat de persoană şi pleacă de la persoană spre societate şi sistem, Haneke opera invers, dinspre sistem înspre persoană. Apoi, Cristi Puiu e interesat de cinema, de discursul pe care cinematografia îl instituie în raport cu realitatea. Haneke întotdeauna livrează sensuri. Observă realitatea şi înțelege mişcările ei, însă atunci cînd construieşte cinematografic o realitate, el o livrează deja gîndită, cu sensuri precise. Intervenția sa asupra realității discutate e majoră, în filmele sale el oferă o realitate deja judecată de el - o realitate din care au rămas sensuri. De aceea el este deja critic în atitudinea sa cinematografică. Puiu, în schimb, e interesat de observație, caută o realitate propriu-zisă în filmele sale, o *realitate-(work-)in-progress*. Adică, atunci cînd construieşte o realitate, edificiul cinematografic al lui Puiu face să pară că totul se petrece în fața spectatorului, că realitatea doar a fost înregistrată, urmărită de o cameră de filmat (construcția cinematografică dă impresia că autorul nu intervine în realitatea evenimentelor), astfel că el, spectatorul, rămîne să analizeze şi să critice lucrurile înfățişate.

Lumea, aşa cum e pe peliculă, presupune o forfotă continuă în care orice om e un străin în relație cu cel de lîngă el. Nu e privit cu seriozitate atunci cînd îşi spune faptele de bună-voie, cînd se deschide cu sinceritate spre celălalt, indiferent de gravitatea faptelor discutate. În tot demersul său, Viorel încearcă să găsească în Altul (instituțiile statului, oamenii cu care intră în contact) un Celălalt (aproapele). Paranoia lui Viorel creşte odată ce conştientizează că-i va fi imposibil să aibă un contact *uman* în societate. Ajuns la poliție să se predea, Viorel nu e luat în seamă. Polițiştii îl ascultă mecanic. Singurul sergent care îl ia în serios îl bruschează de fapt, îl percheziționează *ca în filme,* cu toate că prima mişcare a lui Viorel e de a îşi preda arma şi toate celelalte obiecte pe care le are prin buzunare. Viorel spune că se uită la ei şi îşi dă seama că ei cred că au înțeles ce se petrece şi că ştiu tot, treabă care îl înfricoşează. E replica pe care Viorel o trimite dincolo de ecran. Noi, spectatorii de cinema, am fost martorii acțiunilor sale, am stat trei ore să vedem ce se întîmplă. Dar în măsura în care sala repetă superficialitatea polițiştilor de pe ecran, înseamnă că totul a fost în zadar, lucrurile vor rămîne la fel.

Ca persoană aflată în societate, fiecare om întîlneşte o serie de instituții tradiționale sau politice cărora trebuie să le facă față, cu care trebuie să-şi negocieze existența. Fiecare instituție vrea să formeze persoana în conformitate cu posibila utilitate pe care persoana o va avea în anumite contexte (care țin de existența instituțiilor respective). Pentru Viorel, miza interacțiunii e găsirea uman-ului atît în persoanele de lîngă el, cît şi în instituții. Întrebarea sa - poate justiția interveni şi rupe o uniune, căsătoria, care depăşeşte puterea sa de înțelegere? - cuprinde drama societății contemporane: sîntem făcuți să credem că dacă instituțiile sînt conduse de oameni, înseamnă că au suflet, că sînt umane. În acelaşi timp, sîntem obişnuiți să ne adresăm instituțiilor statului în clipele esențiale ale vieții noastre, cele care țin de alegerile noastre intime - cum e căsătoria. Problema inițială e dacă o instituție neînsuflețită, rece (oricare dintre instituțiile statului - şcoală, aparat de justiție, aparat administrativ) poate face dreptate ființelor care acționează după emoții, după sentimente curente, nu după reguli generale sau abstracte de conduită. Oricare ar fi cazul discutat, nu există echilibru atunci cînd fapta unei persoane întîlneşte metodele de lucru instituționale. Problema şi mai adîncă e dată de faptul că oamenii se transformă în instituții. Lucrează după standarde instituționale, generalizează, nu au răbdare, nu ascultă, sînt în perpetuu conflict. Cînd conştientizează lipsa cronică a căldurii şi a umanității, Viorel trebuie să acționeze. Cînd țintește cu arma şi trage, Viorel ucide instituții, reguli, ucide răceala socială, ucide lucrul făcut de mîntuială. În *Salo,* Pasolini arată care sînt instituțiile care îmbolnăvesc societatea prin cele patru personaje reprezentative: Preşedintele, Magistratul, Ducele şi Episcopul. În *Aurora,* instituțiile sînt mai aproape de persoană: justiția, familia şi aliațele familiale, şcoala, firma.

Viorel e un tip suspicios, e precaut, stă cu ochii-n patru fiindcă se simte urmărit. În partea a doua a filmului e un moment în care Viorel priveşte „în ochi" monstrul: aparatul de filmat şi cinematografia în genere. Singura entitate care l-a urmărit necontenit pe Viorel în *Aurora* e camera de filmat. Răul produs de cinema e de a înfățişa o poveste în mod ideologic, prin ascunderea mijloacelor de realizare a poveştii, mijloacelor cinematografice, în aşa fel încît povestea să poată fi asumată de privitori drept *realitate*. Cînd *realitatea* cinematografică transformă focul de armă şi lupta în coregrafie disco fără urmări vizibile pe ecran, fără sînge, fără a simți teribila descărcare a armei, fără a vedea cît de sec e rezultatul întreprinderii violente - moartea, înseamnă că cinematografia ucide tocmai elementul acela de care pretinde că e interesată prin natura sa: realitatea. În acest sens, răul din cinema ține tot de sueprficialitate şi consum; de partea cealaltă se află realismul cinematografic, aşa cum îl vedem la Puiu sau Matteo Garrone.

Filmul nu mai e chemat să prezinte ceva *drept realitate,* nici nu e chemat să prezinte *realitatea* (toată lumea ştie că priveşte un film de ficțiune!), ci să facă în aşa fel încît istoria din interiorul său să fie coerentă în raport cu sine şi cu realitatea pe care o interpretează. Filmul nu e realitate, e o interpretare a realității, o afacere în care realismul e dat de tendința autorului de a ține spectatorul în afara poveştii de pe ecran, într-o stare în care acesta din urmă să fie cît mai puțin manipulat (şi, implicit, cît mai activ din punct de vedere intelectual). Filmul înseamnă manipulare, asta e clar, prezența aparatului care înregistrează o persoană care moare pe ecran, dar nu moare în realitate, e deja manipulare. Doar că acest tip de manipulare e anulat prin desubstanțializare cinematografică. În măsura în care cinematografia îşi arată natura, ideologia sa de bază e subminată. Realismul rămîne să fie interesul filmului (de ficțiune) de a crea şi de a reda o istorie fără a o judeca, de a livra spectatorului un subiect de gîndire, unul nealterat politic (fără propagandă) sau moral. În ideea de a face spectatorul martor al întîmplărilor, un martor cinematografic. Nimeni nu trebuie să păcălească pe nimeni, ci unii să fie puşi să gîndească de alții, care au făcut un film. Acestea sînt sensurile realismului actual: nu mai e vorba de o infuzie metafizică în realitate, care cîştigă nemurirea sub acțiunea aparatului de filmat, e vorba despre activarea gîndirii critice.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Turistul (*The Tourist*, SUA/Franța, 2010; sc.: Julian Fellowes, Christopher McQuarrie, Jeffrey Nachmanoff, William Wheeler;
r. Florian Henckel von Donnersmarck; cu: Angelina Jolie, Johnny Depp, Timothy Dalton, Christian De Sica) putea să fie un film foarte mişto, dacă regizorul ar fi înțeles ce subiect gras are la îndemână şi nu s-ar fi pierdut într-un exercițiu sofisticat de stil. Pentru că asta face Florian Henckel von Donnersmarck: un demers calofil care se potriveşte ca nuca-n perete cu povestea. Aventura contabilului escroc (Johnny Depp) care îşi fură propriii stăpâni (un puternic mafiot rus, că tot e la modă), în cârdăşie cu o agentă a Interpolului (Angelina Jolie) care lucrează sub acoperire dar se îndrăgosteşte de „obiectiv", se preta la o abordare să-i zicem clasică, prin asta înțelegând un demers cinematografic în care suspansul să fie suspans, ritmul ritm, schimbările de situație să ofere chiar o surpriză. Aşa-i că nu trebuia prea mult? În schimb, von Donnersmarck se pierde în filmări frumoase dar gratuite, insistând pe mişcarea unduitoare a şoldurilor Angelinei Jolie într-un Paris de ilustrată, ajungând apoi într-o Veneție filmată trăgând când cu ochiul la Visconti, când la Enrico Maria Salerno cu al său *Anonimul venețian*. Narațiunea se diluează până la plictiseală, surprizele se fâsâie din inerție, după o prea îndelungată aşteptare finalul îşi pierde impactul. Cât despre interpretare, rar un joc mai afectat decât al Angelinei Jolie, prezență pur decorativă, de o lascivitate penibilă. Johnny Depp se autopastişează fără jenă, modelul imediat find Jack Sparrow. Atâta doar că în *Pirații din Caraibe* interpretarea sa frizează perfecțiunea, pe când în *Turistul* denotă doar un infantilism jenant.

Nu toți marii actori de la Hollywod sunt Clint Eastwood, să poată trece cu dezinvoltură şi cu acelaşi talent din fața în spatele camerei de filmat - dar nu toți ştiu asta. E drept şi că nu toți fac acest pas, iar atunci când se încumetă unii o fac cu rezultate chiar remarcabile (vezi, de pildă, Robert De Niro sau Mel Gibson). Alții, însă... Printre aceştia din urmă se numără, din păcate, şi Ben Affleck cu recentul **Oraşul** (*The Town*, SUA, 2010; sc.: Peter Craig, Ben Affleck; r. Ben Affleck; cu: Ben Affleck, Rebecca Hall, Jon Hamm, Jeremy Renner, Pete Postlethwaite, Chris Cooper). Aici nu jocul actorilor este afectat, precum în *Turistul*, ci întreaga poveste degajă o suficiență nemotivată nici dramaturgic, nici cinematografic. Filme cu spărgători de bănci sunt cu duiumul, unele chiar şi seamănă între ele până la pastişă, ceea ce nici nu deranjează atâta vreme cât nu se pretind mai mult decât ceea ce sunt: un simplu divertisment. Când însă ai pretenția, aşa cum vrea Affleck, să investighezi aspectele dramatice ale unui mediu mai mult sau mai puțin interlop, când vrei să dezvălui valențele tragice ale „ştirilor de la ora cinci", lucrurile se schimbă. Oricât ar vrea să ne convingă de motivația superioară şi în acelaşi timp de fatalitatea care determină actele celor (dacă nu mă înşel) patru prieteni spărgători de bănci

din tată-n fiu, Affleck nu reuşeşte mai mult decât un film banal, fără personalitate, însă - vezi Doamne! - cu ştaif. În plus, măştile de pe figurile spărgătorilor sunt preluate direct şi fără cosmetizări din *La limita extremă / Point Break* al lui Kathryn Bingelow (1991), iar conflictul dintre eroul principal şi polițistul care-l urmăreşte este desprins din *Obsesia / Heat* lui Michael Mann (1995), fără a avea nici pe departe intensitatea şi motivația de acolo. ■

colaționări

Să porți o piatră în inimă tot restul vieții

Alexandru Jurcan

Confucius a chinuit o pasăre, iar remuşcarea a devenit o obsesie sau o normă de viață. La mine la bloc trăieşte în cuminție absolută o cățea venită de departe. Nu doar eu îi las mâncare, dar numai pe mine s-a înfuriat un vecin scrobit de la un etaj inferior. „Mai bine omorâtă!" - a decretat patrupedul uman, aruncând la uşa mea resturi de mâncare.

Ce face băiatul din filmul lui Kim Ki-duk - *Primăvară, vară, toamnă, iarnă, iarăşi primăvară*? Se distrează legând cu o sfoară un peşte, o broască, un şarpe. Le pune o piatră-povară, le chinuie cu o inocență perversă. Maestrul îi spune: „Du-te şi dezleagă-le, iar dacă au murit cumva, vei purta piatra în inimă tot restul vieții...".

Violența... Deodată, în acest context, m-am supărat pe Tarantino, chiar dacă eu ştiu de ce foloseşte tonele de sânge, de ce un personaj taie cu dezinvoltură urechea unui polițist, în timp ce-şi expune opiniile de cinefil... M-am reîntors la lecturi din Mauriac, Moravia, Pessoa... Mai ales Pessoa, acel albatros „strivit de oameni reali", care ştia că fiecare dintre noi are „propriul său alcool", propriul drog, fie el şi livresc.

Violența războiului... În 2005, Christian Carion a realizat filmul *Crăciun fericit* cu Diane Krüger şi Benno Fürmann. Sărbătoarea poate uni oamenii. Spre duşmani... cu o şampanie în mână! Cineva cântă o arie sublimă, brazii de Crăciun luminează tranşeele... Anul 1914, lacrimi în ochii bărbaților, tranşee animate, o scurtă pauză a conflictului implacabil, apoi... duşmănia ordonată de alții îşi rearată colții. Ca un fel de paranteză: filmările au avut loc în România.

Violența limbajului... În filmul *Insula* de Kim Ki-duk femeia este mută, însă tot ce se vede acolo poartă semnele violenței. Răni netratate, subconştient minat, provocări înăbuşite.

Copilăria poartă în ea stigmatul răului? De recitit *Împăratul muştelor* de William Golding, o meditație super-pesimistă despre firea ascunsă a omului. Băiatul din filmul *Primăvară, vară...* traversează etape diferite, în ritmul anotimpurilor, într-o călătorie inițiatică. Când sufletul îşi va găsi liniştea primordială, atunci trupul se va însănătoşi, iar violența o să dispară. El luptă să-şi scoată ura din inimă. Târăşte o piatră pe vârf de munte, în amintirea animalelor chinuite în

Kim Ki-duk

copilărie. Răul poate fi învins prin căință. Vecinul meu scrobit a paralizat ieri. Va deveni altfel la întoarcerea de la spital? ■

34 Black Pantone 253 U

„Fellini reușea să aibă mereu entuziasmul începătorului” (II)

de vorbă cu scriitorul, scenaristul și regizorul Gianfranco Angelucci

Doru Nițescu: – *Desenele nu doar că l-au însoțit toată viața pe Fellini, dar pentru filme ca* Satyricon *constituie punctul de plecare pentru scenografie, costume, machiaj și peruci, iar cel mai important, ele devin un fel de portrete-robot ale viitoarelor personaje. Între aceste desene, un loc foarte important îl ocupă portretul Giuliettei Masina, cel mai adesea portretizată ca o eternă Gelsomină. Chiar și Cabiria și Giulietta (din* Giulietta degli spiriti*) sunt, în desenele lui Fellini, variațiuni ale Gelsominei.*

Gianfranco Angelucci: – Revenind la *Giulietta degli spiriti,* îți voi spune că după acest film situațiile matrimoniale în care un personaj se putea confunda cu Giulietta Masina au fost evitate. Dar nu întotdeauna: în *E la nave va,* raportul dintre actrița engleză care bea whisky și soțul ei era chiar raportul dintre Federico și Giulietta.

– *A mai fost și alt motiv pentru care Giulietta nu a mai apărut timp de douăzeci de ani în filmele soțului său?*

– În momentul în care primește al treilea Oscar și toată lumea se întreabă încotro o va apuca, Federico simte nevoia să o rupă cu trecutul. Nu întâmplător se orientează spre *Il viaggio di G. Mastorna* și mai apoi spre *Satyricon,* așa după cum nu e deloc o întâmplare că după *Satyricon* realizează *Roma* și mai apoi *Amarcord,* care e filmul său despre provincie, folosind în el doar actori napoletani, fără să aducă măcar un riminez sau un romagnol la filmare. Totul a fost apoi dublat. Cred că această nouă orientare a operei sale e, poate, motivul cel mai puternic.

– *Giulietta nu mai avea loc în noul univers fellinian?*

– Când, la 23 de ani, Federico s-a căsătorit cu Giulietta Masina, prietenul său de boemie artistică Rinaldo Geleng (marele pictor care s-a însurat la doar câteva luni după), cunoscând gustul lui Fellini pentru un anume tip de femei, l-a întrebat: „Cum de te-ai însurat tocmai cu Giulietta Masina, cum de te-ai îndrăgostit tocmai de ea?”. Iar el a răspuns: „Giulietta mă face să râd”. Îi atribuia Giuliettei ceea ce el numea „pecetea actoriei/actoricității”. Nu întâmplător, primul rol mare al Giuliettei la Fellini e cel al Gelsominei. Giulietta devine un clown. Clownul e cel care, în imaginarul fellinian întruchipează, în mod infantil, spectacolul. Copilul care în *Clownii* se ridică pe vârfuri să vadă crescând chapito-ul circului, iar mai apoi intră în ceea ce Federico numea „pântecul cald și protector al circului”, reprezintă tocmai fascinația autorului pentru un spectacol în care considera clownul ca fiind cel mai mare actor. Pentru el, clownul perfect era Charlie Chaplin, actorul imens, care nu are nevoie decât de propria față și propriul corp pentru a transmite o emoție. Raportul cu Giulietta, văzută ca un clown, e de fapt ceea ce menține în Fellini latura copilăroasă. Aceasta este, de fapt, caracteristica cea mai importantă a filmelor sale: sunt povestite de un geniu, dar care privește lumea cu ochi de copil.

– *Copilul care l-a însoțit până la final!*

– Pe 3 august 1993, la Grand Hotel di Rimini, Federico suferă un atac cerebral și e transportat la spital, în camera 1. Când am intrat acolo, primul lucru pe care mi l-a zis a fost: „În camera asta a murit mama”. Al doilea lucru pe care mi l-a povestit, a fost că l-a salvat un copil. În timp ce stătea pe marginea patului i s-a făcut rău, a căzut, s-a agățat de telefon pentru a chema ajutor, dar nu a putut-o face pentru că nu a mai avut forță. În acest timp aude pași și în cameră intră un copil, un băiat de 8-9 ani, îmbrăcat în marinar, cu șepcuță albă, cu o înghețată în mână, iar Federico i-a zis: „Salvează-mă! Du-te la portar, zi-i că mi-e rău!”. Copilul a ieșit din cameră fugind. Apoi Federico își aducea aminte doar luminile de pe tavan, în timp ce era transportat pe coridoarele spitalului. Când m-am dus la Grand Hotel și i-am cerut portarului să îmi arate copilul, mi-a spus că în hotel nu exista niciun copil cazat în acea noapte. Așadar acest copil, această creatură, acest mic înger care, conform poveștii lui Federico, l-a salvat, e de fapt o fantasmă, e același copil care, de-a lungul întregii sale existențe, l-a făcut să creeze tipul de cinema pe care l-a creat, același copil care l-a lăsat să se îndepărteze de formele narative „adulte”, pentru a putea să povestească plin de candoare, plin de admirația pe care doar un copil o poate avea în fața vieții și pentru care Giulietta era inspirația imediată. Ea era această formă vie și tot ea a definit cel mai bine cinematograful lui Fellini: „Nimic nu se cunoaște, totul se imaginează”).

– *Care era raportul dintre Fellini și Giulietta Masina ca și cuplu?*

– Cred că raportul matrimonial, văzut ca un raport de cuplu, sexual, de atracții, s-a stins foarte repede. Poate chiar după pierderea copilului lor, mort la o vârstă foarte fragedă și care e înmormântat la Rimini împreună cu ei. Cred că raportul dintre Giulietta și Federico era unul de indivizibilitate totală, căci Federico resimțea o nevoie vitală de Giulietta. În vremea în care telefoanele mobile nu existau, Federico, de oriunde ar fi fost, îi telefona Giuliettei de 30-40 de ori pe zi doar pentru a o auzi, întrebând-o lucruri banale. Era modalitatea lor de a sta mereu conectați. Când plecam undeva, imediat cum puneam piciorul în hotel, nici nu se ducea în cameră, ci o suna mai întâi pe Giulietta. Acest raport de reciprocitate absolută nu s-a schimbat niciodată, căci, după cum știi, Federico s-a stins la o zi după aniversarea a cincizeci de ani de la căsătoria lor. În ziua aniversării, Giulietta a venit în rezerva unde Fellini era intubat și inconștient, pentru a spune un rozariu pentru el, sărbătorind în acest fel, împreună, cincizeci de ani de căsătorie. Astfel, viața lor împreună se termină sub auspiciile acestei misterioase coincidențe. În acești cincizeci de ani se găsește ceea ce a încercat Federico să povestească în *Otto e mezzo*: „Viața e o sărbătoare, să o trăim împreună!” (replica lui Guido către soția sa). Ceea ce nu a mai spus în *Otto e mezzo,* o zisese deja în *La dolce vita* în cearta pe care Mastroianni o are cu Yvonne Furneaux: „Posesivitatea ta nu e dragoste, e un mod de a ucide ceea ce e între noi!”. Cred că problema e puțin mai complicată: raportul matrimonial e un aspect, pe când raportul între două persoane e mult mai mult de atât, dacă pentru aceste două persoane întâlnirea a funcționat și pe niște planuri mai înalte decât cele care conțin situațiile convenționale, juridice, legale. Așadar, eu cred că Giulietta era indispensabilă creativității lui Federico, simțea o mare nevoie de Giulietta, era inima lui; în același timp, Giulietta era o colaboratoare foarte inteligentă, ea îi citea toate scenariile, vorbeau despre tot. Cu toate acestea, când raportul dintre ei era regizor-actriță, totul devenea foarte tensionat, căci Federico zicea: „Îi pretind Giuliettei să știe lucrurile fără ca eu să i le mai spun, căci ea este în film dinainte să existe scenariul, ea ar trebui să facă imediat ce vreau. De aceea cu ea nu am răbdarea pe care o am cu ceilalți.”. Această lipsă de răbdare a fost teribilă în timpul *Giuliettei degli spiriti.* În viața reală, Giulietta era foarte atentă cu părul ei, nu voia să fie atinsă de nimeni pe păr, iar la filmări își făcea singură coafura. Accepta ore de machiaj, dar când venea vorba de păr, devenea inflexibilă. Iubea mai ales coafurile ridicate, voluminoase. Giulietta spunea că de fiecare dată când intra pe platou, Federico îi punea mâna pe cap și îi deranja coafura, râzând. Era, de fapt, luarea în posesie: regizorul își lua creatura în posesie și o modela după dorința sa. Giulietta a făcut lucruri extraordinare cu Federico, dar cu alți regizori nu a creat interpretări miraculoase, căci și ea avea nevoie de această empatie. Federico povestea că în timpul filmărilor pentru *La strada,* la finalul perioadei, când filmau, conform planului calendaristic, secvența de debut a filmului, a început să se simtă rău. Se ducea dimineața la filmare agățându-se de aparatul de filmat precum un naufragiat de o scândură. Povestea că noaptea îi era foarte rău și ziua filma. Giulietta, alarmată, a vorbit cu o prietenă care cunoștea un psihanalist faimos de orientare freudiană. Federico a acceptat să se vadă cu el. Nu i-a plăcut deloc, nu i-a plăcut biroul, nici canapeaua în care a fost nevoit să stea... Aștepta să se termine ora și să plece. Ieșind din cabinetul doctorului, s-a pornit o furtună. S-a adăpostit sub un copac, așteptând un taxi și a observat lângă el o femeie foarte frumoasă care și ea se ferea de ploaie. Federico spunea că la un moment dat femeia l-a întrebat dacă vor mai găsi vreodată o mașină care să îi salveze. Imediat a simțit în vocea femeii dialectul riminez. Când a venit taxiul au plecat împreună ducând-o la un hotel. Această femeie a fost unul dintre marile amoruri ale vieții lui Federico, un amor arzător și foarte senzual, un amor care a durat o perioadă și l-a scos din acea stare, probabil o depresie. E foarte important să vedem cum mereu în viața lui Federico există acest joc, ca o spirală pe care se înlănțuie ca repere filmele sale. De la Giulietta pleacă totul pe această scară spiralată. Nu spun că a fost lipsit de durere sau de suferință, dar e jocul pe care îl fac două persoane care sunt menite să rămână împreună. De foarte multe ori, el a spus: „Eu m-am născut însurat cu Giulietta, nici eu nu știu când a apărut, cum am ajuns împreună, pentru că am fost împreună dintotdeauna.”

Gianfranco Angelucci, colaborator constant al lui Federico Fellini în anii ’80-’90, este scriitor, scenarist, regizor, autor de programe de televiziune, profesor. A fost președintele Fundației Fellini din Rimini.

Interviu realizat de
Doru Nițescu
■

Black Pantone 253 U

sumar

remember
Constantin Cubleşan Un mare cărturar: Bartolomeu - Valeriu Anania (1921 - 2011) 2

editorial
Sergiu Gherghina Riscuri prea mari... 3

cărţi în actualitate
Ştefan Manasia "Efemerinde" pentru călător 4
Claudiu Groza Realismul eşuat 4
Florin Caragiu La apa (neo)Vavilonului 5

comentarii
Irina Petraş Octavian Soviany şi scrinul său cel negru... 6
Vianu Mureşan Amânarea, gest cultural 7

o carte în dezbatere
Dan Damaschin Confesiune şi glossă la Wolf von Aichelburg 9
Cezar Boghici Wolf von Aichelburg şi transcendenţa poeziei 10

lecturi
Ion Pop Un poet tânăr: Robert László (II) 11

imprimatur
Ovidiu Pecican *Zicudul* 12

sare-n ochi
Laszlo Alexandru "Un mereu tînăr calpuzan de idei" (I) 13

emoticon
Şerban Foarţă Fabule şi istorioare (!) 14

poezia
Valeriu Marius Ciungan 14

proza
Mihai Pascaru 15

Istoria culturală a literaturilor din Estul şi Centrul Europei
Florentina Răcătăianu Joncţiuni temporale şi morfologice 16
Virgil Stanciu Cultura la intersecţia civilizaţiilor 17
Aurel Sasu Memoria literaturii 18
Liliana Pop Tipuri şi stereotipuri 19

interviu
de vorbă cu profesorul Charles King "Marea dezamăgire în România este absenţa loialităţii politice durabile" 20

accent
Dorin N. Uritescu *Un Război al Minţii* 22
Simona-Grazia Dima O capodoperă a gândirii orientale, tradusă în româneşte 24

arte & investigaţii
Vasile Radu De la "forja" dejistă la "industria grea" ceauşistă 25

civilizaţia imaginii
Elena Abrudan Manipularea digitală a imaginilor 27

religie
Radu Preda Ortodoxia şi criza (VII) 28

zapp media
Adrian Ţion Internetul - duşman sau aliat? 29

rânduri de ocazie
Radu Ţuculescu Te anunţ că la Naţionalul clujean se rîde cu poftă... 29

muzica
Liudmila Sprincean şi Oleg Garaz Simfoniile lui Johannes Brahms sub bagheta dirijorului englez Paul Mann 30
Virgil Mihaiu Sfârşit de an muzical la ICR Lisabona (II) 31

teatru
Alexandra Felseghi Chip şi Dale în ipostaze compromiţătoare 32

film
Lucian Maier *Aurora* 33
Ioan-Pavel Azap Forşpan 34

colaţionări
Alexandru Jurcan Să porţi o piatră în inimă tot restul vieţii 34

amarcord
de vorbă cu scriitorul, scenaristul şi regizorul Gianfranco Angelucci "Fellini reuşea să aibă mereu entuziasmul începătorului" (II) 35

plastica
Alexandru Vlad Un pictor 36

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

plastica

Un pictor

Alexandru Vlad

Cornel Brudaşcu este un pictor care s-a remarcat de la bun început ca un artist de excepţie: desenator şi colorist redutabil. Intră fără rival în spaţiile expoziţionale într-o vreme când (pe la mijlocul anilor '70) realismul-socialist începea să-şi slăbească, cel puţin pentru moment, chingile. Remarcabil rămâne şi astăzi „Portretul de grup" – personaje spiritualizate privindu-ne în ochi ca la fotograf, o generaţie de artişti care se pregătea să schimbe arta, care nu aveau de-a face cu dimensiunea propagandistică a aşa-zisei arte angajate. O compoziţie de mari dimensiuni, monocromă (cu excepţia unei tuşe de albastru) ca pentru a întări seriozitatea şi gravitatea angajamentului lor.

Chiar dacă temele epocii nu pot fi evitate, lucrările au o autenticitate plastică de apreciat şi astăzi. O pânză înfăţişează o scenă de şantier în care mişcarea se descompune şi se multiplică pe un fond de-un roşu puternic, al tinereţii şi al angajamentului. Un portret de tânăr cu torţă putea fi privit la o adică drept un brigadier dedicat, dar rămâne mai degrabă o prezenţă a generaţiei beat. Aceste lucrări în loc să apară vetuste, prin posibila apartenenţă la tematica epocii, mai degrabă ne încântă astăzi cu prospeţimea şi vigoarea lor elegantă. Un portret de intelectual tânăr, cu barbă, sau chitaristul aflat în transa muzicii sale. Un efect de solarizare cromatică pune în valoare figura, o individualizează şi o transformă aproape fără efort într-o prezenţă emblematică.

Această fază de tinereţe este considerată, impropriu, drept un fel de hiper-realism. Termenul s-a folosit şi în legătură cu alţi artişti ai momentului, dar spunem impropriu pentru că tratamentul cromatic iese din aria termenului, şi pe urmă în Statele Unite şi Canada se practica deja un hiper-realism notoriu, consemnat ca atare.

În această perioadă, o perioadă a unor performanţe semnalate şi recunoscute, artistul părea că are evident o proiecţie a ceea ce voia să devină într-un peisaj artistic marcat încă de un realism-socialist care evident continua să fie arta oficială. Şi totuşi lucrurile nu au continuat pe această direcţie, Cornel Brudaşcu fiind unul din pictorii despre care
s-a vorbit cel mai mult şi s-a scris cel mai puţin. N-a dat prilejul, nu cunosc o retrospectivă sau o personală, asupra cărora să se fi pronunţat criticii mai mult sau mai puţin exigenţi. Un tablou de Cornel Brudaşcu era, decenii de-a rândul, o pasăre rară la bienalele judeţene sau naţionale. A fost, începând din anii '70, unul din puţinii artişti care au trăit din vânzarea propriilor lucrări, şi din nimic altceva. Aceasta a modificat fără drept de apel destinul artistului. Pentru multă lume era o chestiune de bonton să ascundă acasă o pictură de Brudaşcu, flori (faimoşii maci pe fond închis) o compoziţie sau un portret. Efectul uluitor, aproape hipnotic, al unei flori de un roşu sângeriu, nu părea să pună multe probleme de receptare unui public larg, dar valoarea execuţiei rămânea să uimească doar pe cunoscători. Mai comode sunt florile, şi Cornel Brudaşcu a devenit faimos şi datorită pânzelor care înfăţişează flori. Maci, irişi, crini – flori senzuale. Senzaţia de prospeţime a acestor flori e uluitoare. *„Am o atracţie pentru impecabil, o atracţie pentru culorile violente. Îmi plac florile vii şi aş vrea să-mi placă pictura cum îmi plac ele."* (una din rarele declaraţii scrise pe care le face artistul despre arta sa).

Dar şi aici pot exista surprize. La o bienală destul de festivistă, cum erau toate pe vremea aceea, sau oricum destul de supravegheate, aveam să vedem, uimiţi, contrastant cu ceea era pe pereţi şi cu ceea ce artistul însuşi ne obişnuise, o pânză care înfăţişa nişte irişi striviţi într-un sac de plastic. Pliurile străvezii modificau culoarea florilor, efectele de lumină alternau, provocarea părea una de măiestrie, dar se putea percepe şi un mesaj alarmant în această compoziţie aparent nevinovată.

A pictat peisaje, relativ puţine şi sărace în elemente decorative sau în repere după care să fie identificat un anume loc. Lipsesc clădirile, turnurile, podurile, avem mai degrabă un pom înflorit, o alternanţă cromatică aproape fluidă, ajung câteva tuşe diferite de verde, galben şi negru, tonalităţile aburoase ale cerului, ca să înţelegem că pictorul a dorit mai degrabă esenţa unui peisaj decât ceea ce se numeşte *landscape*. Uneori portretele sale beneficiază de acelaşi tratament – se merge până la stadiul în care esenţa modelului este captată. Portretele cunoscute, al poetului Teohar Mihadaş, cele câteva succesive ale sculptorului Spătaru sunt reuşite remarcabile care se trag oarecum din portretistica marilor maeştri. Dacă cineva mai pune culoarea cu arta maeştrilor olandezi, acesta este Cornel Brudaşcu.

Care este enigma acestui artist? Compoziţiile lui, mai ales acelea cu personaje, se nasc de fiecare dată dintr-un fel de neant, dintr-un turbion de tuşe, uneori furtunos gesticulatorii, din care transpare treptat dramatismul unei expresii corporale sau al unei feţe. Ne gândim aici la „înecaţii" săi, dar şi la „trompetişti" sau alte studii de tineri, care cu greu s-ar putea numi nuduri pentru că nu avem trupul uman expus în goliciunea lui expresivă, ci mai degrabă expresia nervoasă a acestei goliciuni. Când atinge acest stadiu, pictorul aproape că nu mai simte nevoia să finalizeze: din punctul de vedere al artistului finalitatea aceasta a fost deja atinsă. Din acest stadiu, prin ceea ce numim finalizare mai degrabă s-ar putea pierde ceva decât împlini. Restul devine o problemă tehnică. Acest pictor pare a se raporta la fiecare tablou ca şi cum ar fi unicul pe care l-a pictat vreodată. Chiar dacă florile sunt un subiect predilect, sau poate preferat de clientelă, pictorul preferă să-şi exercite mai degrabă sensibilitatea decât experienţa, aceasta deşi câştigată nu duce la rutina producţiei în serie. A folosit întotdeauna culori, pensule şi pânze de calitate, chiar şi când acestea erau aproape imposibil de procurat, calitatea materialelor făcând parte, în concepţia lui, din obligaţia pe care orice artist o are faţă de propria artă.

Amprenta personală e puternică, o pânză de Cornel Brudaşcu fiind recunoscută de la distanţă pe orice simeză. Şi cum au apărut până la urmă şi imitatori, oricine poate restabili adevărul doar apropiindu-se puţin.

O retrospectivă ar demonstra mai mult ca orice aceste lucruri spuse despre el, ar aduce şi surprize, dar mai mult ca sigur lucrările sunt împrăştiate în cele patru zări, rămânând să se bucure de ele cei care le deţin. ■

ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poştale din ţară, revista având codul 19232 în catalogul Poştei Române* sau *Cu ridicare de la redacţie:* 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 redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Black Pantone 253 U