


# TRIBUNA

**211**



Județul Cluj

**3 lei**

Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 16-30 iunie 2011



**Teatrul și filosofia: elogiul actorului**

Jean-Loup d'Autrecourt

Sergiu Gherghina  
**Introduși  
 în Schengen**

Ion Vlad  
**Oameni, fapte, istorii**

Octavian Soviany  
**Femeia și aricioaica**

Interviu cu criticul literar  
**Ion Pop**

Ilustrația numărului: FIAF

**TRIBUNA**

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură  
Tribuna:

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

Redacția:  
I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan  
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:  
L. G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro  
Pagina web: www.revistatribuna.ro  
ISSN 1223-8546

**actualitate****Premiile Filialei Cluj aUSR**

Ediția din acest an a Premiilor Filialei clujene aUSR introduce mai decis o „inovație” tatonată în anii precedenți: toate premiile noastre, fără excepție, *au un nume*. E o modalitate de rememorare a valorilor literaturii transilvane, un exercițiu de admirație, un semn al situării într-o continuitate, într-o tradiție. Cu alte cuvinte, toate cărțile premiate sunt „cărți ale anului” de vreme ce juriul le-a ales după o selecție prelungă dintre sutele de volume înscrise în concurs. Ba, mai mult, la Cluj funcționează de câțiva ani regula autosesizării: membrii juriului au libertatea, dar și datoria de a se autosesiza în legătură cu o carte bună și bine primită de critică și de publicul cititor chiar dacă nu a fost depusă la Filială nici de autor, nici de editură.

Ca în fiecare an, premiile sunt sponsorizate de Primărie și Consiliul Local al Municipiului Cluj-Napoca (partenerul tradițional al proiectelor noastre din programul *Scrittorul în cetate*), dar și de omul de afaceri Remus Pop, figură generoasă legată de primii ani ai *Echinoxului*. Li se alătură, din nou, Centrul Cultural Francez Cluj care acordă tot un premiu cu nume, francez și transilvan deopotrivă: Henri Jacquier.

Ni se pare important să premiem cât mai multe dintre cărțile bune ale anului precedent și să putem spune, cu mâna pe inimă, că toate cărțile premiate sunt cărți bune.

O mențiune specială pentru presă (indiferent de suport și format!). A fost alături de noi și ne-a secondat generos în toate acțiunile noastre culturale. Printre cele mai asidue și mai prompte „oglinzi” mediatice: Ziarul *Făclia*, *Agencia de carte*, *Ziua de Cluj*, Radio Cluj, *Foaia transilvană*, TVR-Cluj, UBB-tv, *Monitorul de Cluj*, *Cluj today*, *Napoca News*, *Welcome 2 Cluj* (și lista poate continua!), dar și colegii cu blog alert Vasile Gogea și Ovidiu Pecican.

**Cărțile premiate**

**Poezie**  
ION POP, *Litere și albine*, Editura Limes, Cluj-Napoca  
ION MUREȘAN, *cartea Alcool*, Editura Charmides, Bistrița  
ALEXA GAVRIL BĂLE, *Făptura*, Editura Scriptorium/Archeus, Baia Mare  
ZUDOR JÁNOS, *Jónás és a mérték*, Editura *Erdélyi Híradó*, Cluj-Napoca.

**Proză**  
RADU MAREȘ, *Când ne vom întoarce*, Editura Limes, Cluj-Napoca  
DORA PAVEL, *Pudra*, Editura Polirom, Iași  
LEON-IOȘIF GRAPINI, *Memorialul cetății*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca  
TATIANA DRAGOMIR, *Casa aurita*, Editura Limes, Cluj-Napoca  
MÓZES ATTILA, *Zsibvásár*, Ed. *Erdélyi Híradó*, Cluj-Napoca - *Ráció Kiadó*, Budapesta.  
MARIA VAIDA-VOEVOD, *Azilul Regilor*, Multi Press International, București

**Critică, istorie literară, eseu, publicistică**  
ȘTEFAN BORBÉLY, *Pornind de la Nietzsche*, Editura Limes, Cluj-Napoca  
MIRCEA POPA, *De la Est spre Vest*, Editura Eikon, Cluj-Napoca

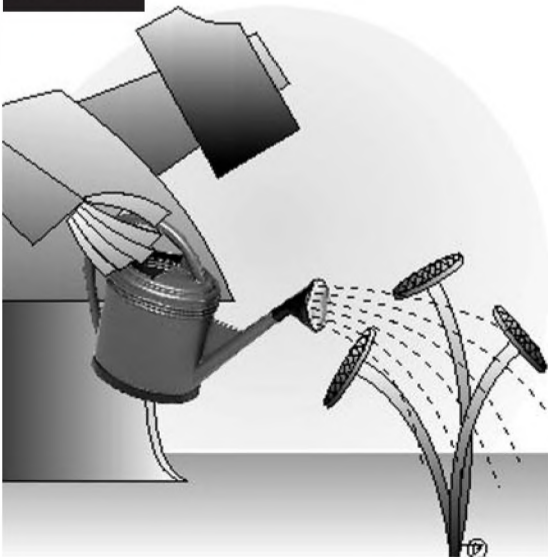
DÁVID GYULA, *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon 5/1 și 5/2* (redactor-șef: Dávid Gyula), *Erdélyi Múzeum Egyesület*, Cluj-Napoca - *Kriterion*, Cluj-Napoca - București.  
GHEORGHE PĂRJA, *Livada cu prieteni*, Editura Proema, Baia Mare

**Teatru/teatrologie**  
CORNEL UDREA, *Să ștergi praful de pe lumină*, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca

**Debut**  
ANCA HAȚIEGAN, *Cărțile omului dublu*, Editura Limes, Cluj-Napoca  
NICOLAE BERINDEIU, *Radu Petrescu. Corpul și textul*, Editura Limes, Cluj-Napoca

**Traduceri**  
GABRIELA LUNGU, Margaret Mazzanini, *Venit pe lume*, Polirom, Iași și Alberto Moravia, *Cei doi prieteni*, Ed. Art  
ION CRISTOFOR, *Poeți din Tunisia*, traducere, Ed. Napoca Star, Cluj-Napoca

**Carte despre Cluj**  
OVIDIU PECICAN și IRINA PETRAȘ, *Clujul în legende*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca

**bour****Concurs de volume de debut „Ars Maris”**

ediția a II-a; lucrările pot fi expediate până la 1 octombrie 2011 -

Asociația Culturală „Ars Maris” și Editura Galaxia Gutenberg anunță lansarea celei de a doua ediții a Concursului de volume de debut „Ars Maris” (poezie și proză - proză scurtă sau roman). Se vor acorda 4 premii: Marele Premiu, respectiv premiile I, II și III, care vor fi anunțate în cadrul ediției a 5-a a Festivalului Multicultural Internațional „Ars Maris” de la Reghin (octombrie 2011). Lucrările premiate vor fi editate în cursul anului 2012 de către Editura Galaxia Gutenberg.

Condiții de participare: concurenții să nu aibă mai mult de 40 de ani și să nu fi debutat editorial. Lucrările (1 exemplar listat; pentru proză maximum 200 de pagini, 2000 semne/pagină), semnate și însoțite de datele personale și de contact ale autorului, purtând mențiunea Pentru concursul „Ars Maris”, vor fi expediate până la data de 1 octombrie 2011 pe adresa: Redacția Editurii Galaxia Gutenberg, str. Republicii nr. 24, cod 400015, Cluj-Napoca, jud. Cluj. Informații suplimentare la tel.: 0724-225184, 0749-153967.

Responsabil de număr: Oana Pughineanu



# Introduși în Schengen

Sergiu Gherghina

Bulgaria și România nu au realizat reforme semnificative de la refuzul Uniunii Europene (UE) de a le accepta în spațiul Schengen. Niciuna dintre criticile menționate de Franța, Germania sau Olanda nu este remediată de vreuna dintre țările vizate. În schimb, posibilitatea ce cele două să fie acceptate ca noi membri în spațiul Schengen a sporit semnificativ în ultimele luni. Semnalul a fost dat de Comisia pentru Libertăți civile, justiție și afaceri interne din cadrul Parlamentului European (PE) care a aprobat la începutul lunii mai aderarea celor două state. Motivul a fost acela că obiecțiile ridicate nu se susțin. Factorul ce poate fi decisiv pentru două țări este însă altul: dorința Danemarcei de a reintroduce controalele la frontieră în interiorul spațiului Schengen. Existența posibilității reintroducerii controalelor sporește șansele de aderare la spațiul Schengen ale Bulgariei și României fără ca acestea să înregistreze vreun progres vizibil. Rândurile de mai jos explică modalitatea în care cele două țări pot beneficia de pe urma acestei nou-create situații la nivel european. Să începem cu raportul pozitiv al comisiei din PE. Acesta menționa că Bulgaria și România îndeplinesc toate condițiile necesare aderării. Cea mai importantă dintre acestea este asigurarea frontierelor externe ale UE. Această posibilitate de asigurare exista teoretic și în urmă cu șase luni când ambele țări încă sperau la aderarea din martie. Practic, nu s-a schimbat nimic. Frontierele celor două țări continuă să fie nesigure. Valul de arestări din România s-a încheiat cu eliberarea tuturor celor reținuți. Contrabanda și traficul de persoane continuă să reprezinte amenințări la granița bulgară cu state ce nu sunt membre ale UE. Granița României cu Republica Moldova este la fel de „sigură” ca înainte. Evaluarea Comisiei din PE a fost făcută pe baza capacității de care dispun cele două state de a asigura siguranța la frontieră. Capacitatea a fost deținută și în urmă cu șase luni, capacitatea de implementare lipsește. În final, era de așteptat un raport pozitiv în condițiile în care atitudinea PE față de aderarea Bulgariei și României la Schengen fusese favorabilă și la finele lui 2010. Ce ar putea opri contestatarii să se opună din nou? O situație apărută recent în interiorul Uniunii. Totul a pornit de la propunerile Franței

și Italiei de a reinstitui controalele de frontieră între statele UE. Acestea s-au confruntat cu câteva zeci de mii de imigranți din nordul Africii. Problemele cu imigranți ale celor două state sunt mai vechi. Ele au întreprins mai multe acțiuni de expatriere ale cetățenilor români și au fost deseori criticate de către PE și Comisia Europeană pentru atitudinea avută. Este cunoscută vehemența cu care președintele francez Sarkozy și premierul italian Berlusconi abordează în general tema imigrației în țările lor. Ambii consideră criminalitatea de pe plan intern drept efectul procesului de migrație. Implementarea de către statele membre a politicilor susținute de către cei doi lideri politici sunt în contradicție cu normele UE. Aplicarea lor ar conduce la dispariția de facto a multor elemente care au garantat succesele Uniunii până în prezent (de exemplu, piața unică, libertatea de mișcare). Dacă aceste mesaje nu au avut un ecou puternic pentru majoritatea statelor membre, ele nici nu au trecut neobservate. Astfel, în urma presiunilor politice exercitate de extrema dreaptă asupra guvernului danez, acesta din urmă a decis introducerea controalelor permanente la frontieră. Măsura a fost determinată de aceeași cauză ce a provocat reacțiile franceze și italiene: numărul mare de imigranți ilegali sosiți din Africa de Nord în urma schimbării regimurilor autoritare. În sine, ideea guvernului danez contravine principiului de bază al spațiului Schengen: cetățenii din acest spațiu comun pot circula liber fără a exista control al actelor de identitate. Fără a discuta despre utilitatea unei astfel de decizii și motivele care au determinat-o, trebuie spus că valurile de migrație în UE au fost previzibile. Au existat puncte de vedere referitoare la aceste concescințe ale schimbărilor de regim din nordul Africii încă din vremea evenimentelor. Statele membre ale UE au avut la dispoziție câteva luni să se gândească la măsuri de prevenire și stopare a procesului, dar nu au făcut-o. Puse în fața faptului împlinit s-au gândit la cea mai ușoară cale de ieșire din încurcătură: introducerea controalelor vamale. Odată intrați în spațiul Schengen, imigranții ilegali mai pot fi cu greu detectați. Acesta este motivul pentru care granițele externe ale acestui spațiu trebuie



bine securizate. După ce PE a respins vehement decizia Danemarcei, reintroducerea temporară a controalelor pare a fi compromisul pe care îl va propune Comisia Europeană. Această reformă declanșată de decizia Danemarcei este benefică pentru Bulgaria și România. Acceptarea de noi membri în spațiul Schengen este mai ușoară dacă există posibilitatea reinstaurării controalelor de graniță atunci când se observă instabilitatea frontierelor. Acest lucru este menționat chiar de ministrul de Interne al Germaniei, unul dintre principalii oponenți ai aderării celor două state la spațiul Schengen. Cu alte cuvinte, dacă sunt acceptați noi membri care nu se ridică la standardele cerute de această calitate, pot fi făcute ajustări ulterioare. În acest fel, evaluarea inițială pe baza criteriilor stabilite ar putea fi reluată regulat. În sine, o astfel de idee poate fi funcțională dacă implementarea sa este gândită atent. Singura certitudine din acest moment ar fi aceea că statutul țărilor candidate s-ar modifica semnificativ fără ca acestea să depună un efort de la precedentă evaluare.

Mai are sens calitatea de membru al unui spațiu Schengen fără toate atributele inițiale? Aceasta este o întrebare la care oficialii UE ar trebui să mediteze în perioada următoare. Pentru Bulgaria și România, privind pragmatic lucrurile, nu poate fi dăunătoare aderarea la spațiul Schengen mai ales că nu implică resurse suplimentare. Singurul lucru care ar trebui să îngrijoreze este că nu am reușit singuri să aderăm, ci a fost nevoie de o reformă inițiată din interior care să faciliteze procesul.





## cărți în actualitate

## Oameni, fapte, istorii

Ion Vlad

Niculae Gheran  
*Arta de a fi păgubaș. Oameni și javre*  
 Biblioteca Bucureștilor, 2010

Niculae Gheran continuă memoriile sale fără orgolii de prozator inclus în „Dicționarele” cunoscute. Istoricul literar recunoscut într-o competiție în care ar părea că rămâne un personaj singular, deoarece e autorul ediției Liviu Rebreanu, unică, după știrea mea, ca exigențe științifice, rigoare și reunire a întregii producții (nu numai literare!). Contribuțiile sale apreciate se datoresc unei mari dăruiri, unei munci de veritabil Sisif, într-un teritoriu rămas deocamdată, din nefericire, fără prea mulți discipoli.

Niculae Gheran nu e un scriitor în accepțiunea consacrată și limitată a cuvântului. În schimb, e un memorialist surprinzător și mereu captivant, stîrnind interesul pentru documentul uman și social reunit în *istoriile* din *Arta de a fi păgubaș. Tâgul Moșilor* (2008), serie de aduceri-aminte continuate în cel de-al doilea volum, avînd drept subtitlu *Oameni și javre* (Biblioteca Bucureștilor, 2010). Volumul al doilea nu e numai continuarea, în ordinea evenimentelor și a „personajelor” regăsite în memoria sa vie, de narator; acum, *Arta de a fi păgubaș* surprinde o perioadă trăită sub semnul evenimentelor din epoca de-a dreptul tragică și sumbră a anilor '50-'60 ai secolului trecut.

Așadar, perioada postbelică, dominată nu de nostalgia și farmecul mahalalei zugrăvite de scriitori precum I. L. Caragiale, Mateiu I. Caragiale, G. M. Zamfirescu, Carol Ardeleanu, I. Peltz, Eugen Barbu, supune oamenii, faptele lor, unor realități tragice, aberante, în plină dominație a comuniștilor. E drept, Niculae Gheran nu-și pierde umorul, un umor nu numai amar, ci întrerupt de țipătul disperat al istoriei de după 1950 în special. Reflecțiile scriitorului și judecățile sale sunt rezultatul unei experiențe trăite, al statutului de martor contemporan cu evenimentele și cu oamenii regăsiți în aceste pagini, unde memoria, vocația naratorului și a cronicarului redescoperă generației de-atunci precum și celei de azi o lume adesea denaturată de „cronicari” străini de adevărul acelor ani... Niculae Gheran are, cred, dreptate în remarcile sale: „...orice judecată globală ar fi păguboasă. Fără îndoială, atunci ca și acum, o puzderie de combatanți s-au folosit de-o adeziune, atît cît cerul de deasupra li s-a părut prielnic pentru a-și vedea de propriile interese”. În galeria străbătută de memorialist sunt figuri de oameni simpli, vechii mușterii ai crîșmelor din Tâgul Moșilor sau din Obor, adevărații nemuritori ai istoriilor relatate, dar și siluete de politicieni, supuși „capriciilor” (dirijate sau nu) ale Moscovei sau ale partidului comunist devenit un organism din cei circa o mie de membri ai săi. Scriitori, culturnici, oameni ai puterii, spectacolul reanimat de cronicar este – acum – insolit chiar și pentru „martorii” de-atunci ai evenimentelor și ai scenei dominate parcă de o ghilotină gata să cadă oricînd, inoculînd frica și paralizînd rarele întîlniri cu oameni de valoare, marginalizați sau supuși șicanelor unei birocrății monstruoase.

Istoriile rostite la cîrciuma lui Gică Grăbitu, umorul frust și descătusat de opreliștile vorbeii

„proaste” (o veritabilă Academie, notează amuzat naratorul, știind că e o Agora în totul unică), sunt un comentariu la punerea în scenă a scenariului din politica vremii și a „noilor apostoli”, precum Gheorghiu-Dej, Ana Pauker, Vasile Luka, Teohari Georgescu, Iosif Chișinevschi etc. etc. Anecdota primează în teritoriul securizat al cîrciumii; faptele sunt adesea strict autentice; moravurile, geografia obedienței și a arivismului, scurta „istorie” a Elenei Ceaușescu, fata cîrciumarului Briceag din Petrești (viitoarea „acad.dr.ing.”), - o avalanșă de situații relatate cu haz și amărăciune. Inspirat parcă de versetele *Ecclesiastului*, Niculae Gheran notează: „La Judecata de Apoi nu există cuvîntul *noi*, ci, mai curînd, oameni și javre, fiecare cu crucea lui în cimitirul zădărniceii”.

Volumul al doilea e, totodată, o pagină autobiografică; capitolele *Sanatoriul* și, în parte, *Perpetuum mobile* țin de propria sa biografie „întreruptă”, în cel de-al doilea, de amintirea unor momente din cariera cîtrova scriitori cunoscuți pentru fidelitatea lor față de un concept, iluzoriu cum se știe, al „realismului socialist”; autorii unor romane „celebre” pentru deplina obediență la canonul pomenit mai sus, Eusebiu Camilar, Ion Călugăru, V. Em. Galan, Ion Istrati, Dumitru Mircea etc. etc. aparțin unei galerii fantomatice. Singurul portret memorabil e acela al lui Dimitrie Stelaru. Sunt, însă, siluete, destine și portrete remarcabile prin culoare și prin infuzia de lirism, în timp ce mahalaua continuă să păstreze ceva din atmosfera și pitorescul din *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* a lui Anatole France...

Seria portretelor sau a „mențiunilor” înregistrează statutul unor critici oficiali precum Ov. S. Crohmălniceanu și Paul Georgescu, Vladimir Streinu sau Șerban Cioculescu, în timp ce în viața editurilor (bine cunoscută de autorul cărții) Al. Rosetti era înlocuit cu Al. Toma și, ulterior, cu Ion Bănuță. Anecdota primează, spuneam, în *Arta de a fi păgubaș*, fie că e vorba de al. Toma, în rivalitate cu Mihai Eminescu, fie că asistăm la regizarea în culise a unor apariții



Niculae Gheran

arta  
 de a fi  
 păgubaș  
 ..  
 oameni și javre

Biblioteca Bucureștilor

editoriale (*Scrinul negru*, romanul lui G. Călinescu), în timp ce în alte domenii realitățile sunt stupefiant: Gh. Vasilichi, ministru al învățămîntului, fost muncitor petrolist!... Cuvîntul de ordine „la vremuri noi, oameni noi” e validat prin istoria scrisă de Mihai Roller sau prin numirea unui diletant, Ion Vitner, în locul lui G. Călinescu, la Catedra de Literatură Română!... E timpul lui Leonte Răutu, „eminența cenușie”, notează Niculae Gheran, „staroste peste propagandă și agitație, știință, cultură și artă”. Tristă și tragică istorie, trăită, însă, de mai multe generații: „Intelectuali... Intelectuali cu scăzămînt, comandați de un analfabet ca Ioșca Chișinevschi”, notează memorialistul, pe-atunci slujbaș al unei edituri.

Jurnal al propriilor sale experiențe, cartea continuă istoriile cu amintiri despre scriitori puși adesea în fața meandrelor evenimentelor: Petru Dumitriu în ipostaza de director al Editurii de Stat și apoi trăind examenul draconic al emigrației; Mihai Beniuc, „marele pitic”, săltat în fruntea breslei scriitorilor; metamorfozele puterii și amintiri despre Tudor Arghezi și Camil Petrescu etc. Impresionante sunt însemnările despre casa familiei Agatha și G. Bacovia, iar „tăvălugul stărilor conjuncturale”, cum numește Niculae Gheran imprezibilul curs al evenimentelor politice, lasă urme grave prin destinul unor oameni de cultură (vinătoarea de vrăjitoare a anului 1958), iar cronicarul nu ignoră, pregătind - desigur - tomul al treilea, avertismentul *Ecclesiastului*: „Că unde este multă înțelepciune este și multă amărăciune, și cel ce își înmulțește știința își sporește suferința”. Satisfacția naratorului e, însă, ratificată de plăcerea de a istorisi, iar a cititorului de a asculta istoriile sale.



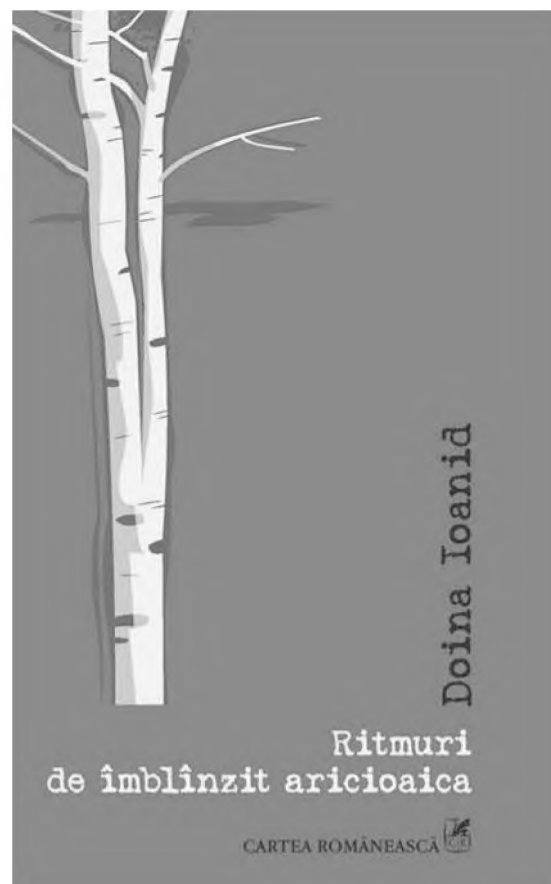
# Femeia și aricioaica

Octavian Soviany

Doina Ioanid  
*Ritmuri de îmblînzit aricioaica*  
 București, Editura Cartea Românească, 2011

Textele Doinei Ioanid din *Ritmuri de îmblînzit aricioaica* oscilează între poem și însemnarea jurnalieră, între poezie și proză, între notația frustă și imaginarul oniric, înscriindu-se într-o zonă pe care în abordările mele mai vechi o numeam cvasiliteratură. Introspectivă și „deprimistă”, autoarea e fascinată de „ritmurile” care traduc pulsunile vieții interioare cu exactitatea unei tomografii și de viața misterioasă a viscerelor, surprinde cu acuitate mortificarea țesuturilor organice, care stârnește atacuri violente de panică: „Organele mele tremură sub plapuma groasă de lână pe care Maia a cusut-o special pentru mine. Tremură și se desprind de la locul lor. Mă părăsesc rând pe rând. Degeaba le rog, haideți, veniți înapoi, de data asta o să am mai multă grijă de voi. Degeaba le spun că aricioaica-i pe aproape. S-au săturat de mine, de trupul meu prea îngust, mustind de cerneală. Și totuși le rog, le chem ca pe niște pisoi. Ficatul meu, splina mea, rinichii mei, plămâni mei, veniți înapoi”. Trupul stârnește repulsie, e resimțit ca un obiect străin și ostil, iar reveriile autoscopice ale Doinei Ioanid nu fac decât să evidențieze acea “imensă frică, generalizată, de moarte, care privește corpul ca pe o mașină ce nimicește totul” (după cum se exprima Mike Kelley): „Ce mondenitate să fii visceral, ce lux nepermis! Viscerele nu sunt de pus în galantar. Acolo se adună mizeria, meschinăria, ura și frica. Acolo e mașina de tocat a bunicii, cutia cu Pandora cu tot. Acolo doarme mama cu mulțimea ei de prietene diabetice, nevrotice și betege înainte de vreme, cu mâinile tăiate-n borcane.”. Și tocmai această teroare îi imprimă personajului liric fizionomia „omului descompus”, aduce în textele autoarei obsesia cărnurilor destrămate ca niște cârpe și a inimii „putregăite”: „Cu inima în mână, am mers prin oraș, pășind pe prima zăpadă din anul ăsta. Și inima mea, stropită cu vin și oțet, continuă să putrezească în ritmul celor 37 de ani, în timp ce coțofenele se adunau pe umărul toboșarului. Oasele singure nu mă puteau salva. Nici numele tău, Argentina,

pământ al făgăduinței. Numai un câine mare și galben s-a îndurat de mine, a venit spășit și mi-a mâncat inima fără grabă. Apoi a plecat, s-a îndepărtat spre orizont ca o imensă floarea-soarelui”. În felul acesta existența se convertește într-un exercițiu de mortalitate, într-o conviețuire/complicitate perpetuă cu „aricioaica” – adevărat ghem de energii distructive și de substanță thanatizată: „Mai nou, studiile despre fericire sunt la mare preț. Poți afla tot ce dorești. Gata cu îndoielile. Studiile astea sunt mai ceva ca detectorul de metale! Precizie și eficiență. Dar care este coeficientul fericirii tale la miezul nopții, când aricioaica vine, și se strecoară în pat și se așază pe burta ta? Ce studiu modern ar putea măsura ronțăitul sonor, ca să-l transforme în procentaj?”. Ura și dezgustul de sine antrenează acum dorința de a fi altul, dublată însă de conștiința dureroasă a faptului că orice tentativă de evaziune din limburile terifice ale sinelui, cu reductabilele sale „forțe gravitaționale”, este sortită eșecului: „Mi-am dorit dintotdeauna să fiu altcineva, să mă trezesc dimineața, să mă uit în oglindă și să nu mai fiu eu, ca să scap de privirea hăituită a mamei, de privirea ei de animal care nu pricepe nimic din ce i se întâmplă. Aș fi vrut să plec în lume, să-mi găsesc altă familie, unde fetele au voie să chicotească și să poarte părul lung, dar nu puteam s-o las pe Mary – cine i-ar mai fi spus povești înainte de culcare? – și nici pe bunici, atât de muncitori și de triști. Așa c-am rămas să locuiesc mai departe în casa cu obloane, împachetată în negrul de fum”. Personajul liric va fi prins astfel simultan între două infernuri: unul al propriei sale interiorități, scris în atomii moleculei de ADN, altul – legat de prezența ostilă a „celorlalți” și de ceremonialul unei sociabilități artificioase, pus sub semnul heraldic al „ciorii vopsite” și patronat de Mika-Lé. Sub a cărei mască pare a se ascunde „vocea socialului” ce condamnă la depersonalizare și conformism, regizând baletul dansurilor macabre: „Îmbracă în într-un chimonos de ceremonii, Mika-Lé mă învață cum să mănânc fructe de mare, camembert și roquefort, fără să mă strâmb prea tare. Mă învață cum să mă deschid voluptuoasă ca o lea la soare, în timp ce înlăuntrul meu pleznesc una câte una nebunele



negre, mustoase. Dansăm împreună. Dansul ciumăfaielor sub clar de lună”. „Blestemul cernelii”, legat de actul scrisului și invocat în câteva texte face însă problematică autenticitatea actantului liric, de vreme ce practica textului nu-i decât o producție deconcertantă de simulacre, la sfârșitul căreia producătorul, el însuși, se pomenește metamorfozat într-un artefact dubios, într-o „cioră vopsită”: „Poate sunt și eu ca pescărușii de pe cheul Dâmboviței, numai o cioră vopsită, cum spunea Mika-Lé. Doar nu crezi cumva că ăștia-s pescăruși adevărați? Ce să caute pescărușii în mijlocul Bucureștiului?”. Viața „scrisă” se dovedește astfel la fel de puțin dezirabilă ca și viața reală, așa că, suspendat între dorința de a fi altul și neputința de a fi cu adevărat el însuși, actantul liric încearcă să se consoleze în cele din urmă cu utopia unei existențe vegetale care nu este însă decât celălalt nume al dorinței de moarte, o moarte pe care Doina Ioanid o detestă și o adulează în același timp: „Sădește-mă, Doamne, în pământul reavăn și aburind. Sădește-mă ca pe o tufă de crizanteme. Sădește-mă și ține-mă lângă lucrurile mici, lângă gărgărițe și furnici. Și apoi vino de mlașcă. Culege-mă și dă-mi iarăși drumul în lume”. Prozopoeemele sale, care urmează o linie inaugurată cu două decenii în urmă de Cristian Popescu și Justin Panța, se particularizează prin tonalitatea lor obosită și anxioasă, câteodată sarcastică, dar mai ales prin structura lor „muzicală”, accentuată din când în când, de prezența, mai mult sau mai puțin fortuită, a unei rime. Apropiată, dacă ne gândim la colegele sale de generație, mai ales de Adela Greceanu, Doina Ioanid nu împărtășește însă câtuși de puțin „angelismul” din *Domnișoara Cvasi* sau *Înțelegerea drept în inimă*, căci pare lipsită total de vocația paradisului. În ceea ce are mai original, poezia ei este la fel de țepoasă ca o aricioaică. ■





## cartea străină

## „Icoana” cea făcătoare de perversiuni

Vianu Mureșan

„Originea lumii (de Gustave Courbet) este primul nud fenomenologic”.  
Enis Batur, *Mărul*, p. 105

Este o obiecție pe care Ortega y Gasset a adus-o metodei fondatorului fenomenologiei. Altfel spus, acel ego transcendental pe care-l obținem în urma operațiilor reducăției – *epoché* – este o fantomă sau, mai puțin chiar, un concept. Nu-l poți vedea, nu-l poți pipăi, nu suferă de frig, nici de sete, nu e frumos sau urât, nu e tânăr sau bătrân, nu e bărbat sau femeie și nici măcar androgin. La drept vorbind, nu e *cineva* anume, ci o simplă funcție psihică, un *ceva*, adică. În aceste condiții ne putem întreba, ce relevanță are pentru înțelegerea omului, a persoanelor concrete, analitica foarte rafinată a autorului *Meditațiilor carteziene*? Una singură, anume revelarea unui transcendental – ego-ul, centrul gravitațional al psihismului – de care dispun și pe care îl pot pune în uz toate persoanele concrete din orice timp și orice loc. Iar asta cred că e suficient, chiar foarte mult pentru un filosof.

Ce se întâmplă oare dacă, totuși, eu transcendental are un corp? și nu orice corp, ci unul foarte atractiv de femeie. De femeie tânără și goală, și tăvălită într-o poziție dintre cele mai drăgălașe, surprinsă parcă în dulceața somnului și dezvelită de un pișicher să-i soarbă din priviri negriții nuri. Foarte expusă, adică de-a dreptul răsăcărâtă. Într-atâta, încât, redus de emoție la dimensiunile unui purice, aburit și hipnotizat de viziune ai putea să luneci și să te pierzi în ea ca într-o mult cântată gură de Rai. Pentru a curma orice ambiguitate și a veni în întâmpinarea intuiției, închipuiți-vă sau mai bine priviți tabloul *Originea Lumii* al lui Gustave Courbet. Uneori vederea poate fi mai pătrunzătoare decât intuiția și, de ce nu, mai plăcută. Este de fapt și pretextul tematic al cărții la care vrem să facem referire: Enis Batur, *Mărul* (București, Editura Art, 2008).

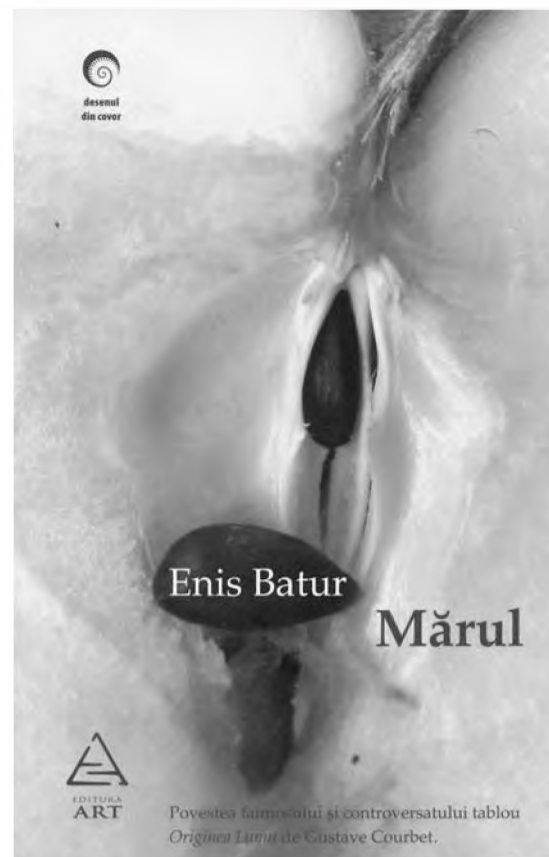
Acum, că avem obiectul în față sau în închipuire – ceea ce după exemplul cu talerii al bătrânului sfielnic Immanuel Kant nu e totuna, adică să-i ai în buzunar sau în minte –, putem încerca să vedem aplicația metodei husserliene la el. Reducția fenomenologică, *epoché*, înseamnă, simplificând-o, eliminarea metodică a datelor sensibile ale experienței precum și a celor inteligibile pentru a verifica fundamentul ontic al certitudinii. Ce ne rămâne în psihic după ce am pus între paranteze senzațiile, impresiile, cunoștințele, reprezentările și memoria? Ego-ul pur, mecanismul ireductibil care produce intențional, deține și pune în activitate cele înșirate mai sus. Acesta este unica certitudine supremă de care depinde cunoașterea și care-i marchează limitele.

În ce privește corpul femeii, după cum tare frumos se vede – mai contemplați o dată tabloul, profitați de scuza analitică – au fost reduse, adică eliminate, scoase din cadru câteva date caracteristice în general nudului: capul, fața, privirea, mâinile, picioarele de la coapse în jos, adică tot ceea ce ține de individualitate. Propriuzis avem aici corpul femeii fără identitate sau a cărei identitate nu contează, dar nu corpul întreg, ci o anume secțiune. Să zicem că tocmai cea mai

misterioasă ar fi un clișeu și ar aduce vexațiune poeziei, dar n-am fi departe de adevăr. Interesant nu este aici doar faptul că ni se expune ceva atât de intim, care poate părea vulgar, chiar obscen pentru cei pudici. Batur crede că obiectul expus – lui Arghezi, cu vederea mai slabă, cred că i-ar veni să-l pipăie ca să poată urla apoi în voie ca un apucat: este! – e, asemenea ego-ului transcendental, animat de intenție. Nu numai că se lasă privit, dar, devansând insidios apropierea noastră de el, în scop, desigur, filosofic, ne privește el pe noi. Cine ne privește din scumpa despicătură a misterului nu știm, după cum, de fapt, nu știm niciodată cine este ego-ul transcendental. Intenționalitatea, ca proprietate naturală a eului poate fi aproximată totuși destul de bine prin metafora privitului: „Un ochi care nu se află în propria sa gaură, în propria-i orbită naturală; el se uită din groapa uterului.” (p. 104) Convingerea că nudul din față stă cu ochiul ațintit la noi, mână de intenții defel limpezi, îl face pe autorul turc al *Mărului* să considere că tabloul lui Courbet e unic în istoria picturii, pe drept numit nud fenomenologic. Ceea ce se vede în rama tabloului, și mai ales acel bulb ocular hipnotic mijind sub căciulița lui mișoasă este echivalentul transcendental al ego-ului husserlian. La auzul unei astfel de infamii părintele fenomenologiei ar fugi probabil speriat ca dracu’ de tămăie și cu părul vălvoi, mai ceva decât al adoratei din tablou. Nu înainte, însă, de a trage cu ochiul la despuiată ca să-și ia suflu nou pentru frenetica lui revoltă.

Cartea lui Enis Batur arată ca o tapițerie. Autorul preferă să-i zică scriitură-mosaic, compusă după tehnica puzzle-ului. Fragmentele ce-o compun, aranjate după flerul capricios al autorului ar putea fi la fel de bine piese într-un alt ansamblu, fără ca esența întregului să se altereze. Autorul nu constrânge, nu obligă cititorii să-i urmeze rețeta, dimpotrivă, îi sfătuiește să își facă singuri jocul cu piesele date. El nu oferă desenul „de pe capacul cutiei” (p. 12). Dacă preluăm scriitura-mosaic găsim în ea, pe de-o parte, fundalul eseistic al unei meditații despre măr în cadrul căruia sunt configurate din piese mărunte, divers colorate, două povești. Avem povestea lui Halil-bei și povestea tabloului *Originea Lumii*, comandat de Halil-bei pictorului francez Gustave Courbet.

Halil-bei este un diplomat turc, născut în Egipt pe la 1829 și școlit la Paris. Biografia lui îl descriu ca un omuleț scund, bondoc, bărbos și de-o urățenie felurită, împătimit de jocuri de noroc și cam prea dezamățat pentru un om de stat. Gustul său pentru artă era, după cum remarcaseră mulți contemporani notorii, unul „ieșit din comun” (p. 21). Moștenind o avere colosală după decesul tatălui, găsește de cuviință s-o cheltuiască în moduri dintre cele mai spectaculoase: cumpără la Paris o casă magnifică de la lordul Seymour, o ia de amantă pe fosta metresă a prințului Napoleon, Jeanne de Tourbey, comandă sute de tablouri unora dintre cei mai renumiți pictori ai vremii. E în stare să mizeze un milion și jumătate de franci la un singur joc, pe care, desigur, îi pierde. Pe scurt, „un om care-și pregătea rapid propria distrugere” (p. 28). Pe parcursul nu foarte lungii sale cariere deține diverse funcții diplomatice și administrative –



ambasador otoman la Petersburg, ambasador la Viena, ambasador la Paris, Ministru al Afacerilor Externe în guvernul lui Midhat-pașa, Ministrul Justiției – de care se folosește, așa cum constata o rudă de-a sa, mai degrabă în interes personal, pus întotdeauna deasupra intereselor otomane. Nu numai că n-a fost un funcționar-model, dar în câteva rânduri a fost demis și a căzut în dizgrația sultanului Abdul-Aziz II.

Prin 1862 Halil-bei părăsește Petersburgul îndreptându-se cu trenul spre Paris. Între alte scopuri nobile, și acela de a-și trata sifilisul. Poate e doar o fantezie a lui Enis Batur care n-are nicio bază documentară, însă diplomatul turc îl cunoaște în compartimentul vagonului pe Dostoievski, cu care întreține o lungă discuție nocturnă pe teme diverse, inclusiv literatura rusă. Odată ajuns în capitala franceză, Halil-bei își organizează viața cum știe mai bine, adică opulentă, risipă, trândăveală și ostentație, tumult desfătător, adjuvantele luxurioase ale unui sifilitic bogat. Nu se zgârcea la nimic pentru a-și face șederea cât mai plăcută. În vila închiriată, seară de seară se adună în jurul cătorva butoaie de vin de Médoc „poeți și pseudo-poeți, pictori și așa-zii pictori, dansatori de vodevil, consuli, caricaturiști, filozofi și preținși filozofi, mari ratați și candidați la rateu, cartofori, prostituate de lux, baronese de lux, baroni falși, un medic nebun, un italian spurcat la gură, o soprană melancolică, blănuri de zibelină, redingote, cizme strălucitoare, servitori, candelabre ...” (p. 57). Societate perfectă pentru gusturile unui turc decadent, care probabil că întâmpina adesea zorii dimineților cu privirile rătăcind prin fumuri de hașis sau opiu. Își face contacte cu figuri importante, între care și Sainte-Beuve care într-o bună zi îl poartă în atelierul pictorului Gustave Courbet pe strada Hautefeuille, numărul 69. Anul 1866, se pare. Plănuia să achiziționeze de la pictorul francez un tablou, *Venus și Psyché*. Întâlnirea celor doi – Halil-bei și Courbet – a fost profitabilă pentru fiecare în parte, dar și pentru istoria artei. Turcul comandă un tablou în care să fie reprezentat cât se poate de exuberant și franc sexul femeii. Fără metafore, dar cu zulufii de rigoare, totuși, fără ocolișuri și jumătăți de măsură, oblu și stăpân pe



sine sexul pur, cum numai rațiunea în capul lui Kant mai putea fi atât de pură. Plătește 20.000 de franci pentru el. Așa se concepe tabloul *Originea Lumii*, dintr-o frumoasă prietenie și-un jind împreună.

Numai că, odată achiziționat, obiectul de artă devine un fel de fetiș personal al lui Halil-bei, ferit de ochii lumii, ținut acoperit cu o perdea, iar după căsătorie, prudent împachetat și pus sub lacăt într-un cufăr la subsolul vilei din Fındıklı (Istanbul). Pentru posesorul lui, tabloul *Originea Lumii* ținea loc de mandală, adică era imaginea începutului și sfârșitului vieții. În clipa când, după vreo cincisprezece ani de la achiziționarea neprețuitului tablou, bolnav, își ia zilele cu cianură, probabil că își închipuia sfârșitul ca o întoarcere acolo de unde a ieșit, în acea „grotă” unde „domnește o liniște pe care nu și-a putut-o imagina niciodată” și unde „nimeni nu mai cunoaște pe nimeni” (p. 78). Un sfârșit poznaș ca o înjurătură de mamă, pe care, iată, soarta i-a turnat-o în obraz diplomatului turc. Ținut ascuns vreme de 129 de ani, tabloul trece de la un posesor la altul într-o discreție clandestină de parcă ar fi o „icoană” făcătoare de perversiuni. Între posesorii lui se numără și faimosul psihanalist Jacques Lacan, care îl primește cadou de la fosta soție a lui Bataille, Sylvia, cu care, de altfel, plin de recunoștință se însoțește de-acum el însuși. Abia în anul 1995 tabloul este expus public la Musée d'Orsay din Paris. Explicația lungii perioade de ocultare ar ține probabil de pudoare. Încă lumea nu era dispusă să privească acea imagine a originii, dar mai cu seamă se temea „să fie privită în față” de ea. Pur și simplu oamenii „nu puteau să accepte să fie expuși privirii unui vagin”. (p. 122)

Personal nu sunt mulțumit de această explicație a lui Batur, care mă face să văd în tablou un soi de „icoană” a perversiunii laice, al cărei impact public nu cred că e de natură psihologică, și nici măcar morală, ci efectiv transcendentală. Dintre pulpele junei tolnite îi ațintea o divinitate pe care, fără să știe, o adorau, căreia îi fuseseră înrobiți. Autorul turc preferă să extragă de aici o teorie a mărilor, substitutul vulvei, care a jucat în istoria religioasă creștină și în artă rolul obiectului ascuns. Așa interpretează el ideea „fructului oprit” din Paradis. În sens mai larg, mărlul este *interzisul* la care orice artist și scriitor tânjește să ajungă, opera lor fiind un lung șir de transgresiuni. Printr-o speculație pe care o găsec gratuită, Batur ajunge de la Fructul cunoașteri la mărlul de pe logo-ul Macintosh, adică: iată, noul fruct interzis.

Desigur, ideea de-a interpreta nudul necunoscutului din tablou în perspectivă fenomenologică, e interesantă, subtilă, dar nu mai mult de-atâta. Dacă însă ne-am închipui că, printr-o mișcare neașteptată, modelul picturii s-ar răsuci brusc împingându-și dosul spre ochiul artistic al lui Courbet, oculta apertură ce i-ar împresura privirea ar căpăta relevanță la fel de metafizică și profundă. Numai că, atunci, titlul lucrării ar trebui să fie ceva de genul *Apocalipsa guralivă*. Și când te gândești cât de aproape stau *Originea de Apocalipsă*, și ce tovărășie pilduitoare le însoțește prin viață. Mi-l închipui pe Halil-bei ploconit înaintea doasnei „icoane”, adulmecându-i în otoman extaz răsufările. Ar mai fi fost vorba atunci, îl întreb pe Enis Batur, de un nud fenomenologic sau, mai degrabă, de unul meteorologic?

## lecturi

# O recitare: Oase plângând

Ion Pop

Ciclul de poeme *Oase plângând*, scris în câteva zile în Iugoslavia, după acordarea premiului de la Struga în 1982, aruncă o punte, cea din urmă, spre poezia ultimilor ani ai lui Nichita Stănescu. Ca tip de discurs, este mai degrabă apropiat de cartea imediat precedentă cronologic, *Noduri și semne*, apărută în același an. Aerul de improvizație liberă, o anume paradoxală „deznodare” a rostirii, în care elemente bine închegate simbolic din poezia de până atunci se văd cumva destinate, cu un grad de libertate, ca de vorbitor ori de scriitor ostentiv de viață și de cuvinte, se prelungește și aici. Dar e o eliberare foarte relativă din chingile construcției atente, ce maschează starea gravă a discursului poetic, acum mai spontan, desigur, adunând, inspirat, un soi de sedimente aluvionare din largul întregii opere. Mai degajat în expresie, cu mici neglijențe voite sau nevoite, cu, mai degrabă, un fel de mimare a stării de disponibilitate improvizatorică, aceste ultime versuri antume au totuși un remarcabil grad de concentrare, de repliere tematică și expresivă.

Motivele mari ale meditației stănesciene se regăsesc aici în chip firesc, cu un accent, poate, mai elegiac, în măsura în care spontaneitatea dictării poeziei (se știe că poemele au fost într-adevăr dictate poetului sârbo-român Adam Pujlovic) asociază nota de autenticitate a trăirii cu obsesia concentrării în discursul liric, de data asta fără nicio constrângere: poetul vorbește parcă mai direct despre viața și aventurile sale verbale, fapt ce va fi determinat anumite voci critice să caute accente postmoderne într-o poezie situabilă în cea mai mare parte până atunci sub semnul rafinamentului reflexiv și imagistic, cvasimanierist, al neomodernismului. Imagistica rămâne pregnantă în noutatea sau variațiunile ei, acum cu un plus de tensiune elegiacă, sugerând depășirea unor experiențe existențiale dramatice, după care eul se regăsește cu puteri diminuate, și mai dureros conștient de precaritatea ființei sale. Un *Autoportret* de la începutul ciclului dă seama perfect despre această stare de bricolaj, ca să-i spunem așa, a subiectului refăcut, dar slăbit, recompus într-o structură și cu o grafie compozită, mutilată, cu linii stângaci retrasate: „Ca și cum ochiul meu drept/ s-ar certa cu/ ochiul meu stâng, -/ pe cine să plângă omul/ care din pricina nașterii moare./ Hai, uitați-vă și voi:/ eu sunt singurul vultur/ căruia i-a fost cusut la loc/ capul, după retezare.// Numai că mie/ mi s-a cusut/ retezatul cap/ cu un ac de cort/ pe un trup de om”.

Cuvântul, până nu de mult marcă a decantărilor succesive, solidare cu esența eului viu și vorbitor, sugerează o gravă înstrăinare, ca în consecința unei lecturi personalizate a celebrei spuse a lui Rimbaud „Je est un autre”. Verbul pare a nu mai aparține celui care-l rostește, ci e de regăsit doar de la o distanță elegiacă: „Acasa mea e într-un cuvânt gândit de altul”, „Acasa mea e numele ce-l am/ și mi-l rostești./ Acasa mea e un cuvânt,/ un prieten și o curvă.// Fugind din timpul care trece,/ ah, timp, bordel al vieții mele!” - Să se observe că limbajul se dispensează de solemnități, coboară voluntar în registrele mai „joase” ale expresiei, indicând astfel și condiția mai comun-umană a subiectului, o ruptură între sursa vitală, carnală, a spusei poetice și statutul ei



Nichita Stănescu

„înalt”, spiritualizat. Tema nu e nouă. Ceva mai devreme, poetul trăise contrastul, chiar șocul faptului că organul rostirii este și cel al prozaicei hrăniri a omului de carne și sânge, însă acum el apare agravat față de reziduurile impure ale vieții trăite, abandonate în mizeria ei: „...după ce te-am născut,/ de ce mă părăsești ca pe o baltă/ rău mirositoare?// Dacă putea a foc nașterea fierului,/ Doamne, ce putoare poate trebuie să pută/ când se naște un zeu?”

Chintesențierea expresiei lirice rămâne totuși o obsesie unificatoare în raport cu versurile mai vechi, chiar micul poem ce dă titlul ciclului o mărturisește: „Dacă scuturi din mine/ toți strămoșii mei,/ până la urmă,/ până la urmă/ va cădea din mine/ o stea!” (*Oase plângând*). Numai că, încă o dată, în urma acestui proces făptura rămâne cumva deposedată, epuizată, cu oasele ei tânguitoare, „plângând”. Aspirația, fie și periclitată, e totuși o constantă a viziunii, planul existențial apare totuși mai pregnant în scena confesiunii, căci o formulă memorabilă, soi de coloană vertebrală a meditației din ultimele poeme stănesciene care vor sta sub emblema „operelor impersonale”, apare într-un scurt poem ocazional, cu trimitere la doi mari artiști, unul român, altul sârb, Brâncuși și Bogdanovic, dar recuperând și o referință biografică concretă: „De la piramide încoace/ n-am mai văzut munți sculptați!/ Ce faceți voi cu munții?/ Ce faceți voi cu ei?/...sau, poate, cum l-am îndemnat pe prietenul meu Tom, [poetul Gheorghe Tomozei - n. n.] / când era trist, spunându-i: „Haide să îngrozim natura!// Voi,/ Voi ce faceți?/ și Voi, Doi/ îngroziți natura?”

În mitologia poetică a lui Nichita Stănescu, *cuvântul* continuă, așadar, să dețină un rol central: nașterea și construcția poeziei rămân obiecte de reflecție coagulată. În fond, apelul la „îngrozirea naturii” e o chemare la distilarea supremă a expresiei lumii în text, act de implicită







eliberare de tranzitoriul și accidentalul trupului, – doar că acesta nu poate uita de sine și de condiția lui fragilă, de muritor. Nu foarte demult, poetul declara, într-un soi de stare jubilară, că vede cuvinte și le lăsa prelungite în ecoul inefabilului, al unui discurs ce părea încântat de starea de grație atinsă. Mai direct și mai simplu, mai „familiar”, ideea se exprimă și acum, circumstanțiată de numirea celui care notează versurile dictate de autor, dar și a Evanghelistului, cu grija pentru un fel de puritate ce se cere conservată, însă și cu un sentiment mai acut al comunicării cuvântului cu „sângele” rostitorului: „Nu-mi strica versurile mele, Adame,/ din creierul meu gingaș,/ ca o balegă de stea! / Nu-mi stâlci, Ioane, cuvântul/ auzindu-mi-! / Cuvintele sunt pruncii pe care-i alăptăm/ cu viața noastră./ Cuvintelor nu le place decât gloria,/ sângele și cutitul./ Poeții sunt tații care nasc tați,/ sunt cei care se spintecă/ de dor de muierea cuvântului. // Văd trei vulturi zburând în aer./ Dar nu-i văd cu ochii,/ ci-i văd cu verbele mele./ Na, pruncule, sânge! / Ia-mă, verbule, și bea-mi timpul meu scurt!” (*Palatul vulturului*).

Imaginarul densificării faptului de viață merită decantării cunoaște, în același sens, o dezvoltare semnificativă în acest ciclu. „Și piatra crește în continuare/ din amintirile noastre”, „Geometria e liniștea/ întâmplării”, „Ieri gura mea sângera,/ azi sângerează cuvintele mele”, „Să ne obosim gura/ până la cerc!”, „Calcă-mi creierul meu cenușiu,/ ca să dăm dreptate odată cuvântului!”... Ori acest ultim fragment din revelatorul *Dialog cu oda în metru antic*, eminesciană: „Supuși cuvântului, de verb mă rog,/ du-mă odată din groaza vieții,/ du-mă, du-mă,/ și nu mă mai pedepsi/ și mie nu mă mai redă-mă!”. Între viață, cu „groaza” și energia ei inertial proliferantă, și lumea semnelor ori a cuvintelor, e conștientizată mereu prăpastia, ruptura dramatică, sugestie a menținerii unei relații tensionate, încât nu mai rămâne, în final, decât exclamația „injuroasă” prin care se constată contrastul generator de noi și noi interogații neliniștite: „Numai eu și cu tine,/ proștii, idiotii, lipsiții de ideal,/ unul se-nmulțește prin cuvinte/ și altul prin semne./ și, totuși, te întreb: de ce/ șoarecele de câmp/ vrea să nască și naște șoareci de câmp? // A dracului și putoarea asta de viață!” (*Ultima*).

*Oase plângând* ocupă deci o poziție foarte semnificativă în opera stănesciană: este momentul în care capătă ultimele accente conștiința dramatică a subiectului liric prins între aspirația idealistă, a transfigurării realului accidental și perisabil, stând sub semnul hazardului, și chiar acest concret existențial, considerat, desigur, de la o anume înălțime a privirii contemplative, însă mult mai tulburată decât odinioară de spectacolul viului, al existențelor de relief scăzut, pe care aici „șoarecii de câmp” o mediază metaforic. Apelul angoasat la „îngrozirea naturii” e rostit de o ființă ce se știe mai mult decât oricând primejduită, precară, vulnerabilă. Chiar și ceea ce părea mai solid și durabil în trupul omenesc „plânge” acum, obsedat de ceea ce continuă să rămână „partea cea mai rezistentă a biologiei umane”, cum erau definite cândva cuvintele.

## imprimatur

# Speranția între redescoperire și respingerea suficientă

Ovidiu Pecican

Apariția volumului semnat de I. Maxim Danciu *Filosofia lui Eugeniu Speranția. Cinci studii analitice* (Cluj-Napoca, Ed. Tribuna, 2010, 128 p.) are mai multe merite ușor de distins. Primul dintre ele mi se pare a fi că readuce în actualitate numele lui Eugeniu Speranția, gânditor din galeria interbelicilor – a scris și după al Doilea Război Mondial, dar greutatea operei lui filosofice se află în lucrările dinaintea conflagrației – neglijat îndelung, pomenit sporadic și succint, dar mai ales niciodată ca proiect al unei reeditări sistematice sau măcar selective. Alt merit ține de consecvența unei pasiuni, exegetul bătătorind un areal cultural în care și-a conturat mai demult preferințele individualizante. Mă refer la antropologia filosofică, (*Partea și întregul. Liniamente în antropologia filosofică românească*, Cluj-Napoca, 1994 și la *Adevăr și interes din perspectiva sociologiei cunoașterii și antropologiei filosofice*, Cluj-Napoca, 2001), la explorarea diverselor aspecte ale gândirii unor autori relevanți pentru arealul filosofic românesc, precum

M. Eminescu, P. P. Negulescu, Vasile Băncilă, Athanase Joja, Tudor Vianu, Eugeniu Speranția – cum se întâmplă în cuprinsul culegerii de eseuri *În scorbura din oglindă - teme și prefigurări în filosofia românească* (1997) și în *Cunoaștere și acțiune. Profiluri de gânditori români* (1986) sau în ediția critică din studiul inedit al lui George Em. Marica, *Filosofia bunului simț* (1997). Ceea ce definește deci poziționarea lui I. Maxim Danciu ca exeget al gândirii românești contemporane ar fi situarea cercetărilor lui pe o perspectivă ce asumă poziționări în direcția antropologiei filosofice și a sociologiei cunoașterii.

În alte culturi naționale, un asemenea demers ar fi salutat cu satisfacția că, de-acum, explorările tradiționale interesând filosofia au făcut, în fine, loc și unor opțiuni tematico-metodologice care marchează saltul într-o altă etapă, poate mai complexă și mai nuanțată, a investigațiilor. La noi însă fie că lumea nu prea e în clar cu ce vor să zică aceste subdiviziuni ale profesionalizării investigației filosofice (deși, prin traducerea în 2004 a cărții lui Peter Burke *O istorie socială a cunoașterii*, ca și prin alte titluri relevante își poate face o idee despre aceasta), fie că înțelege prea bine, dar, mână de alte motivații, strămbă din nas la ele (din ultima categorie pare să facă parte Sorin Lavric, care își mărturisește și limitele și inapetența față de scrisul lui Speranția și al lui I. Maxim Danciu într-o cronică recentă din *România literară*).

De fapt, într-un moment în care lumea universitară – mai puțin – și publicul larg (în mai mare măsură) se lasă acaparate unilateral de o anumită tendință din filosofia românească (Nae Ionescu – C. Noica – E. M. Cioran), și când unii autori argumentează că nici nu putem vorbi, până astăzi, despre o istorie a filozofiei românești (G. Liiceanu în conferința „De ce nu avem o istorie a filozofiei românești?”, 13 februarie 1996, și H.-R. Patapievici în *Despre idei & blocaje*, 2007), opusculul ce însumează analizele la adresa lui Eugeniu Speranția sunt mai binevenite ca oricând. Dar ele atrag atenția și asupra unui autor care, cu discreție, la răstimpuri, prin intermediul unor

I. MAXIM DANCIU

## Filosofia lui Eugeniu Speranția

Cinci studii analitice

edituri din provincie și fără suportul vreunei campanii mediatice, a făcut eforturi de a evidenția bogăția și diversitatea mișcării de idei românești a sec. al XX-lea la nivelul de exigență al filosofiei.

Vorbim, desigur, de o cultură și o epocă în care nu lipseau nici instituțiile promotoare de filozofie universală și națională, precum Academia și universitățile, revistele de cultură și publicațiile specializate, nici personalitățile care să se illustreze prin interesul lor în domeniu. Nu erau absente nici condițiile capabile să genereze atitudini și opere filosofice. Și, cu toate acestea, un autor ca H.-R. Patapievici susține – și încearcă să demonstreze metodic – că „Paradoxul mediului cultural românesc este că deși produce valori, nu e capabil să le asigure nici omologarea, nici strălucirea, nici dimensiunea universală” (*Despre idei...*, p. 15). Astfel, cartea – de fapt cărțile – lui I. Maxim Danciu devin(e), fără ca autorul să o dorească cu tot dinadinsul, polemice la adresa, cum să-i spun, spontaneismului cultural românesc, a monocentrismului său în materie de gândire de anvergură filosofică și, până la urmă, a judecăților de gust literar emise de autori cu pretenția unei fineți a judecăților de valoare proprii.

Speranția este socotit ca beneficiind de „o notorietate infimă și ... o înfrîurire în breaslă de aceeași mărime, ... o posteritate plâpândă și ingrată”, de parcă indolența receptării cade în vina autorului însuși. Și totuși, este vorba despre un autor pe care consemnările istorico-filosofice ale lui N. Bagdasar – probabil un alt nume nesemnificativ, nu-i așa? – nu l-au ocolit, socotindu-l un „gânditor fecund în domeniul filozofiei dreptului” (*Istoria filozofiei românești*, în *Scrieri*, București, Ed. Eminescu, 1988, p. 240), un filosof care face parte dintre puținii gânditori români care participă la congresele filosofice internaționale și colaborează la revistele filosofice străine” (p. 152). Cele două capitole dedicate de Bagdasar lui Speranția în sinteza lui din 1940 apăreau însă înainte ca universitarul de la Oradea, ajuns ulterior la Cluj, să



dea la iveală toate lucrările de mai mare amploare rămase în urma lui și nereeditate încă. Îi scăpau, prin forța lucrurilor, și *Système de Métaphysique implicite dans les postulats de toute connaissance possible* (Sibiu, 1943, 327 p.), abordarea sistematică cea mai importantă, probabil, a lui Sperantia, și *Resorturile psihologice ale evoluției umane* (Cluj, 1947), care debuta cu o „Introducere generală la filosofia istoriei”, în finalul căreia nota că „Ultimul tom din sinteza noastră va trebui să fie o încercare de *Filozofie a culturii* și totodată: o *carte despre Carte*” (p. 17). După cum se știe, cu excepția unui fragment publicat sub formă de broșură în 1984, prin grija lui Octavian Chețan, manuscrisul menționat sub titlul *Cartea despre Carte* a rămas până astăzi inedit. Editorul din 1984 trece în revistă moștenirea manuscrisă debordantă a gânditorului Sperantia: *Filosofia muncii* (cca. 300 p.), ansamblul *Cartea despre Carte sau Florescența spirituală, Conștiința morală* (cca. 300 p.), *Contemplație și creație artistică* (cca. 200 p.), mai vechea *Introducere filosofică în biologie* (cca. 400 p.). Nebeneficiind de urmași tenace în publicarea operei paterne, cum s-a petrecut în cazul lui Lucian Blaga – de care Sperantia se apropie prin ambițiile sistematice în domeniul filosofiei, prin varietatea disciplinelor frecventate (de la biologie și drept la psihologie, istorie și estetică, ori la muzică, precum în „*Papillons*” de Schumann, eseul republicat în 1971) –, tot acest ansamblu de cărți finalizate sau în curs de retușare rămâne, pe mai departe, o consistentă operă de sertar care împiedică evaluările atotcuprinzătoare. „Dificultățile, practic de nedepășit, cu care se confruntă orice cercetător al operei filosofice antume (subl. O. C.) a lui Eugeniu Sperantia

rezultă tocmai din această situație puțin obișnuită”, remarca Chețan, fost redactor la *Revista de Filozofie*, unde – s-a descoperit recent – întocmea și rapoarte către Securitate despre C. Noica, fără ca acest fapt să atingă constatarea citată, ci doar credibilitatea lui morală; încă un ghinion, postum, al universitarului crescut în anturajul lui Hasdeu.

Filozofie mai degrabă scientistă, biologă și psihologizantă, îndatorată curentelor de idei între care se mișcau și alți gânditori contemporani cu el – de la mai maturul C. Rădulescu-Motru la Lucian Blaga –, gândirea lui Eugeniu Sperantia rămâne, în zilele noastre, o delicată culinară și o *rara avis*, căci ai nevoie de o asiduitate de colecționar pentru a intra în posesia principalelor ei piese tipărite sau a studiilor publicate în broșuri de numai câteva pagini.

I. Maxim Danciu a avut stăruința de a depista, în decursul anilor, ici și acolo, astfel de apariții, oferind în volumul său, la pp. 123-126, lista de lucrări cea mai comprehensivă, probabil, referitoare la contribuțiile teoretice și memorialistice ale lui Sperantia (ceea ce vrea să spună că volumele de poezie și de proză beletristică semnate de el nu sunt consemnate cu acest prilej).

Cele cinci studii vizează întâlnirile dintre axiologie, sociologie și antropologie în scrisul filosofului, ultimul ocupându-se și de interesul lui estetic. Se observă fără dificultate că sunt astfel acoperite, într-o binevenită așezare complementară, tocmai domenii de care Nicolae Bagdasar nu s-a ocupat. Până în prezent, Sperantia a fost apreciat – la nivel național și internațional – mai cu seamă pentru contribuția lui în materie de logică interogativă. Chestiunea îl așază în fruntea unei direcții de dezvoltare a creativității logice care în

ultimele decenii a dobândit o nemaicunoscută anvergură. Volumul lui I. Maxim Danciu rotunjește, de aceea, o receptare cam parțială și, mai cu seamă, unilaterală, făcându-i un început de dreptate și altei laturi a abundenței și prodigioasei lui creativități. După S. Lavric, situația este confuzionantă: „În *Istoria filosofiei românești Nicolae Bagdasar* îl trece în categoria «Filosofiei dreptului», Traian Herseni în cea a sociologiei, Mircea Muthu îi vede îndeosebi virtuțile estetice, iar autorul cărții de față, Maxim Danciu, îi pune ideile sub bolta antropologiei axiologice. Fluctuațiile de interpretare adunate în jurul lui Sperantia sînt semn că identitatea gândirii sale e nesigură, dacă nu chiar lipsită de îndrăzneală propriei” (*România literară*, nr. 17, 2011). Pentru alții, e mai curând un semn de disponibilitate intelectuală plurală, demn de tot interesul și solicitând explorări și mai stăruitoare.

Figura și opera lui Eugeniu Sperantia merită o curiozitate mai motivată decât cea a grăbiților cu pasiuni de stilști improvizati, iar tipul de acribie pe care îl mărturisește I. Maxim Danciu este îndreptățit să aștepte o altă receptare, mai onestă, a efortului său consecvent și surdinate. A spune că un astfel de cercetător al filosofiei rămâne „un migălos înregistrator și un atent clasificator, lipsa flerului literar suplinindu-l cu o postură seacă și onestă, de martor asistând la o procesiune de idei” înseamnă să nu distingă între filozofie și beletristică, între stilul transparent și clar, pe de o parte, și expresivitatea ce speră să țină loc, nu o dată, ideii originale, pe de alta.

## sare-n ochi

# Mentalitate democratică pe Dâmbovița (I)

Laszlo Alexandru

Evoluțiile democrației internaționale, sub ochii noștri, au toate calitățile pentru a ne umple de uimire. Un președinte al Israelului a fost pus recent sub acuzare, suspendat din funcție și condamnat în justiție, datorită unor abuzuri de putere comise în timpul mandatului și înaintea acestuia. Directorul general al unei importante instituții financiare mondiale a fost dat jos din avion, pe cînd se îndrepta către o rundă de convorbiri cu președinții de state europene, și arestat de poliția americană, datorită unei plîngerii de agresiune sexuală și tentativă de viol. Funcția cuiwa – oricît de importantă – nu împiedică organele de investigații să-și desfășoare activitatea, organele judecătorești să-și formuleze sentința. În fața dreptății publice, într-o societate cu adevărat democratică, sîntem (trebuie să fim!) cu toții egali.

Este adînc simptomatică o comparație între felul cum sînt percepute și se petrec lucrurile, pe plan mondial, și ce anume avem noi, în țărișoară. Mă gîndesc la lumea scriitorilor, care este profilată prin excelență pe confecționarea de personalități cu amplă vizibilitate socială și carismă personală. Atîta vreme cît democrația a reprezentat un concept abstract, de contrapuz totalitarismului, toată lumea s-a grăbit s-o aplaude. În prezent asistăm și în România la implementarea uneia din regulile fundamentale ale democrației, anume principiul transparenței: limpezime în ce privește cîștigurile financiare obținute din salarii bugetare, dar și limpezime în ce privește conținutul personală față de fostele organe de presiune

comuniste. Cum se raportează scriitorii români la cuantificarea parametrilor democrației în țara noastră?

Deconspirarea succesivă a unor nume grele din literatura română contemporană, care și-au pus serviciile în slujba Securității comuniste (Eugen Uricaru, Ștefan Aug. Doinaș, Nicolae Balotă, Adrian Marino, Sorin Antohi, Mircea Iorgulescu, Ioan Groșan, Nicolae Breban ș.a.), a răsunat ca tot atîtea lovituri de ghiulea. Opinia publică a ezitat între tăcerea consternată, de la început, și recente proteste tot mai articulate împotriva incomodelor revelații. Diverse strategii contraargumentative, dintre cele mai insidioase, au fost scoase de la naftalină pentru a decredibiliza întregul proces de iluminare a pivnițelor ceaușiste.

Atunci cînd corul dezacordurilor fătîșe îi grupează, în fruntea sa, pe tinerii scriitori români, există motive să te scarpini după ceafă nedumerit. Ce-i îndeamnă pe autorii ce n-au avut răgazul istoric de a-și amaneta biografia să emită vocalize în favoarea celor ce n-au pregetat s-o facă? Spiritul de breaslă? Dar acesta n-ar trebui așezat mai presus de justiția socială. Carierismul? Dar ascensiunea individuală, favorizată de către unii foști pătați (cu influență remanentă în anumite sectoare de interes), n-ar trebui să precumpănească, în fața eforturilor de democratizare a societății. Sau nu?

Cu aceste gînduri în minte am parcurs recenta luare de poziție a lui Daniel Cristea-Enache (din *Observator cultural*, nr. 574/13 mai 2011). Ce

încîntare să-l vezi pe jurnalist cum se pronunță, în mod drastic, limpede și rezolut, pentru totala transparență: „Informația din toate dosarele scriitorilor noștri trebuia dată odată și pusă pe Internet, cu acces liber. Fără parțializări ale adevărului biografic și fără menținerea biografiilor unora într-o beznă protectoare”. Vorba unui cunoscut personaj din literatura română: „Ei! cum le spui dumneata, să tot stai s-ascuți; ca dumneata, bobocule, mai rar cineva”.

Ce se întîmplă, însă, dacă dificultăți de natură tehnică, sau logistică, sau pur și simplu arhivistică împiedică un asemenea proiect măreț? Este limpede, e treabă de uneltire. „Devoalarea aceasta se face în trepte”, mai întîi pe fragmente explozive, în presă (de parcă ziarele ar avea datorită să preia numai aspectele terne și banale dintr-un dosar de turnător), apoi prin unii comentatori trivializatori, nepătrunși de suficientă venerație pentru mînuitorii de condei artistic, apoi prin colții și ghearele publicului larg. Bietul creator diafan – sensibil, mă-nțelegi – ajunge să fie hăcuit într-un spectacol oribil de canibalism social. Înfiorător!

Și cine se pretează la această barbară înscenare? „Nu sînt și n-am fost niciodată conspiraționist, dar pare că vechea Securitate folosește o bună parte dintre contactele și contractele anterioare, ca și condiția de libertate postrevoluționară, pentru a macula prestigiul unor nume de intelectuali, încercătura lor simbolică.” Ei, lasă-mă, soro. Vechea Securitate lucrează la CNSAS? Așa o trădare imensă, iar noi n-o știam?! Formidabil. Cum dovedești această afirmație? Nici cum – important e să mă credeți pe cuvînt. Să-mi iasă spume dacă vă mint. Și, cel mai important lucru, după cum bine subliniază vorbitorul despre sine însuși, D. C. -E. nu-i un adept al teoriilor conspiraționiste. Deloc, deloc. Uff, acuma, că am aflat-o și pe asta, parcă ne-am mai liniștit...

Așadar pe Daniel Cristea-Enache îl preocupă







forma deconspirărilor (toți laolaltă, grămadă, și nu câte unul), iar nu conținutul lor (cine anume iese la suprafață, ce anume a turnat acela). El face teoria demascării, dar nu se ostenește să vorbească pe marginea practicii colaboraționismului cotidian cu Securitatea. O și recunoaște feciorelnic: "După cum se observă, am preferat să nu dau nume în acest context în care orice ocurență este (rău) interpretabilă".

Vorba autorului său preferat, I. D. Sîrbu, prin anii '80 ai secolului trecut: am ajuns să nu mai practicăm libertatea, ci să vorbim despre hermeneutica ideii de libertate. Așa și cu actuala teorie a chibritului, în care Cristea-Enache întocmește decaloguri privind tehnicile de deconspirare - prudentă, reverențioasă și civilizată - a turnătorilor, dar evită pudic să le bată obrazul în public. Încă puțin și-mi dau lacrimile hermeneutice, de la atîta strategie de învîrtire-n jurul cozii.

Tînărul critic literar constată apoi o nesincronizare de reacție, din partea a două importante organisme culturale românești. Din felul cum ne înfățișează lucrurile, înțelegem că el operează cu un discurs prin antiteză (pe modelul: așa da! așa nu!). "Tot în treapta întâi, dar în secvența a doua, se cere un punct de vedere oficial din partea a două instituții: Academia Română și Uniunea Scriitorilor. Și aici am observat două tipuri de reacții. Academia, de fiecare dată, își apără membrii sau, în orice caz, contextualizează culpa scriitorului (a savantului) adus în discredita publică. Sînt invocate meritele recunoscute ale academicianului, școala pe care el a întemeiat-o ș.a.m.d. În schimb, Uniunea are o abordare *free style*, după umorile președintelului său, și judecă aceleași lucruri cu măsuri diferite. Importantă nu este opera scriitorului în chestiune, important nu e nici măcar dosarul său de Securitate. Esențial e dacă el «se înțelege» sau «nu se înțelege» cu actualul prezident, care, la rîndul său, nu mai știe dacă vorbește în numele instituției ori în al lui personal. Într-un editorial recent, ajungea să-l amenințe pe un scriitor cu dezvăluiri din dosarul acestuia... Jenant."

Merită să ne oprim atenția, pentru o clipă, asupra aspectelor expuse mai sus. Prin urmare, Academia Română ia partea membrilor săi deconspirați pentru turnătorile din trecut, le relativizează culpele, insistă pe latura prestigiului științific al nemuritorului. Daniel Cristea-Enache, prezentîndu-ne faptele, nu ne spune limpede opinia sa despre această modalitate de abordare a problemei. Totuși, din plasarea antagonică a celor doi actanți, în cadrul discursului (Academia vs. Uniunea Scriitorilor), putem deduce preferințele autorului. Ar fi de *bon ton* să răspunzi prin sofisme divagante și atenuări estetizante, ar fi șarmant să iei în public partea turnătorilor, în numele spiritului de castă. Ar fi... Dar numai la noi, pe Dîmbovița!

Căci în organizațiile occidentale serioase, ghidate de principiile democratice ale transparenței și ale responsabilității față de derapajele de la morala publică, într-o primă instanță, prevalează reacțiile oficiale de *no comment*. Adică instituția afectată nu se implică nici în favoarea, nici împotriva celui vizat de blam. În al doilea moment, după eventuala confirmare a acuzațiilor formulate de presa liberă și verificate de justiția independentă, persoana culpabilă este îndepărtată scurt (și decisiv) din structurile onorifice. Doar la noi, la porțile Orientului, mai perorează șefii instituțiilor despre valoarea profesională a savantului prins cu nădragii-n vine.

## centenar Emil Cioran

Marie Dollé

# Franceza după Cioran

(continuare din numărul trecut)

Cioran, "urmașul moralistilor"

Limba pe care o făurește Cioran îi determină în plus pe numeroși critici să-l considere drept moștenitorul unei tradiții care datează din Antichitate și reînvie în literatura franceză în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Ori raportul pe care el îl întreține cu tradiția literară pare de aceeași natură cu cel pe care îl înnoadă cu limba: ceea ce scrie seamănă uneori, nu întotdeauna, cu ideea pe care ne-o facem despre „moralist”. Dacă e să credem dicționarul, care iubește în mod hotărât tautologiile, un moralist tratează despre morală; într-un sens care s-a răspândit în secolul al XIX-lea, el observă și pictează moravurile, reflectează asupra naturii și a condiției umane; Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère sunt principalii moralisti francezi. Termenul, devenit sinonim cu moralizator, a dobândit o colorație peiorativă în secolul XX. Cioran îl admiră pe Montaigne; în *Entretiens*, el amintește interesul pe care i-l poartă lui Pascal, cel puțin lui Pascal cel „sceptic, sfâșiat”, lui Pascal „care ar fi putut să nu fie credincios”, lui Pascal cel „fără grație, fără refugiu religiei” (*Entr.*, 41). Știm în ce să măsură se arată el atent la La Rochefoucauld, la La Bruyère, și îi citează și pe Vauvenargues, Chamfort, Joubert. Un titlu ca *Silogisme amărăciunii* poate fi citit ca un omagiu direct lui La Rochefoucauld: în *Caiete*, el afirmă într-adevăr că apreciază peste toate amărăciunea *elegantă* (Cioran subliniază) a unui autor care înobilează constant prin formă un „venin atât de fățiș” (*CH.*, 554).

În afară de încărcătura morală, îi asociem pe moralisti cu forma fragmentară a scrierilor lor, pe care o regăsim, bineînțeles, la autorul *Silogismelor amărăciunii*. „Nu ar trebui să ne deranjăm prietenii decât pentru înmormântarea noastră. Și nici atunci!": această formulă lapidară, extrasă din *Mărturisiri și anateme*, făcută umoristică prin coda care îi dă întregul sens, se situează într-o linie pe care o recunoaștem; ca și maximele lui La Rochefoucauld, ea ascunde o reflecție asupra vanității legăturilor sociale, asupra aparentei care disimulează veritabilul egoism; recursul la „noi” îi dă aspectul unui adevăr general. Aspectul gnomic, scurtimea, discontinuitatea constituie un model subiacent care nu dă seama de diversitatea scrierilor moraliste dar pe care îl recunoaștem fără efort.

Această diversitate este importantă. Aforism, apoftegmă, maximă, cugetare, proverb, sentință, precept, reflecție și chiar sutră: pluralitatea termenilor dovedește complexitatea unei tradiții care descinde din Biblie și se întinde din lumea greco-latină la India, trecând prin clasicismul francez și romantismul german. Cel mai adesea folosit ca „hiperonim”, „aforismul” desemnează adesea în epoca contemporană, culegerile de enunțuri fragmentare foarte numeroase în secolul al XX-lea, a căror intenție nu este, la prima vedere, aceea de a observa și de a zugrăvi moravurile. Să cităm „Tranches de savoir” sau „Poteaux d'angle” de Michaux, „Parole en archipel” de René Char sau „Inscriptions” de Scutenaire. Ar trebui să adăugăm culegerile lui Picabia, Max Jacob, Chazal, Jourdan, Leiris, Blanchot, Perros, Jabès, Pierre Oster... În ceea ce-l privește pe Cioran, el împrumută din logică termenul de „silogisme” pentru unul din titlurile sale; pentru a vorbi despre propriile scrieri, el utilizează fragment, aforism și dacă vorbește de maximă, „gen minor în care se confundă perfecțiunea și asfixia” (E. A., 1587) o face à propos de Joubert, Chamfort și Lichtenberg.

Nu e ușor să-l clasăm pe Cioran: în librării, el se află la raionul filosofic: e drept că titlurile operelor

sale, *Ispita de a exista*, *Demiurgul cel rău*, *Căderea în timp*, *Istorie și utopie* îl înscriu într-o tradiție preocupată de metafizică și de morală; *Amurgul gândurilor* sună ca ecou al *Amurgului idolilor* al lui Nietzsche; *Sfârtecarea* amintește, în maniera lui Pascal, situația omului prins între cele două infinituri. În sfârșit, termeni conotați atât de negativ ca „rău”, „disperare” (*Pe culmile disperării*), „amărăciune” (*Silogisme amărăciunii*) îl fac să ia asupra lui moștenirea pesimistă a lui Schopenhauer. Alegerea formei discontinue sfârșește prin a încurca piste, deranjând sistematic clasificările generice: o asemenea formă oscilează între oralitatea proverbului și scriitura sentinței; între literatură și filozofie (Nietzsche); între proză și poezie (Char). Termenul de „fragmente”, adoptat de critica contemporană, obligă în plus să punem/repunem în cauză opera concepută ca totalitate: cum să considerăm fragmentul? Presupunem el o totalitate al cărei rest sau promisiune ar fi? Sau, din contră, face imposibilă orice lectură unificatoare? Într-o prezentare consacrată „Problemei fragmentului?”, Lucien Dällenbach distinge trei definiții posibile: într-o perspectivă arheologică, fragmentul poate fi conceput ca vestigiul unei totalități pierdute: așa sunt de exemplu fragmentele din presocratici, din Heraclit în special; invers, fragmentul ar fi un „germen al viitorului”, promisiunea unei totalități pe cale de construire, cum ar fi *Cugetările* lui Pascal, promovate la rang de „operă” de către prietenii săi de la Port-Royal. Reflecția asupra fragmentului constituie un punct esențial al teoriei romanticilor de la Iena, așa cum o expun frații Schlegel, Novalis, Schleiermacher în efemera revistă *Athenaeum*. E vorba de reuni poezia și filosofia în proiectul globalizant al „genului poetic romantic” care „este încă în devenire și a cărui esență proprie [este] de a nu putea decât să devină pentru eternitate fără a se încheia niciodată”.

Astfel, fragmentele din *Athenaeum* prefigurează statutul contemporan al fragmentului, al treilea caz, pe care Dällenbach îl caracterizează drept „o bucată dintr-un tot improbabil, contradictoriu sau imposibil de reconstituit” de vreme ce există un „hiatus între fragment și totalitate”. Acest „hiatus” amintește bineînțeles de ceea ce Maurice Blanchot numește „exigența fragmentară” pe care o teoretizează mai ales în *L'entretien infini* și o pune în practică prin *L'écriture du désastre* și *Le Pas au-delà*. În *Le Pas au-delà*, Blanchot precizează că „fragmentarul”, în sensul în care îl înțelege el, nu ar putea să se confunde cu „fragmentul, parte a unui tot, nici cu fragmentarul în sine”.

Unele din aforismele lui Cioran dovedesc o reflexivitate, o întoarcere asupra scriiturii înseși care caracterizează după Blanchot modernitatea. Fie că definește forma pe care o alege, găsind cu umor exemple pentru ceea ce numește „sfânta concizie”: „Modele de stil: înjurătura, telegrama și epitaful” (S. A., 748). Fie că, comentează aforismul: „Foc fără flacăra... înțelegem că nimeni nu vrea să se încălzească la el” (I. E., 1364).

El care renunță la poezie, propune în ultima carte un aforism a cărui densitate enigmatică amintește de anumite cuvinte ale lui René Char: „O flacăra traversează sângele. Să treci de cealaltă parte ocolind moartea” (A. A., 1672).

Cu toate acestea, chiar dacă dimensiunea reflexivă este prezentă în mod constant, e vorba mai degrabă, ca pentru Proust, de a transforma „teoria” operei în motiv decât de a medita asupra imposibilității operei și a „dezastrului scriiturii”. Nu e mai puțin adevărat că hiatusul reprezintă o constantă a scrierilor lui Cioran; anumite volume nu sunt constituite decât din aforisme, altele conțin lungi capitole care depășesc



toate talia și ambițiile fragmentului: scrisoare, eseu, meditație, reverie... În *Istorie și utopie* de exemplu, asemenea ansambluri sunt unite de o legătură tematică, anunțată de titlu, dar ele nu se înlănțuie și își păstrează autonomia. Acest prozator care plasează poezia în vârful ierarhiei sale găsește poate în scriitura discontinuă tipul de coeziune care o amintește pe cea a unui volum poetic: fiecare fragment formează un tot și se citește dintr-un bloc; el își este suficient lui însuși; contrar prozei discursive, el autorizează lectura pe dos, lectura selectivă<sup>4</sup>, dar el câștigă prin a fi perceput într-o dispoziție de ansamblu; el este deopotrivă întregul și partea.

Alegerea scriiturii discontinue corespunde, în afară de asta unei etici personale. Cioran refuză orice sistem: „o lucrare de respirație lungă, supusă exigențelor unei construcții, falsificată de obsesia de continuitate este prea coerentă pentru a fi adevărată”. Pentru că „după orice noapte, nu mai ești același” (Ec., 1495), fragmentul, „gen care decepționează fără îndoială; este singurul onest”: trăim, spune el, într-o zi a experiențelor contradictorii dar adevărate toate: numai o gândire fragmentară poate prezenta aceste tensiuni, aceste contradicții, fără a încerca să le rezolve sau să le dialectizeze. Într-un sens, scriitura discontinuă constituie o căutare a adevărului, în sensul în care o înțelegea Proust când voia să-și intituleze opera „În căutarea adevărului”. Dar ceea ce autorul *Căutării* încearcă să strângă în plasa frazelor, Cioran urmărește în fărâmele sale. Șlefuit, lustruit, fiecare fragment refractă pe mai multe fațete un adevăr separat de celelalte, uneori opus, adevăr al unei clipe pe care o transfigurează enunțarea sa.

Fragmentul prezintă, de asemenea, și imensul avantaj de a o tăia scurt: explicației ca și discuției. Mai degrabă decât să aplice un întreg raționament, el preferă să nu livreze decât concluzia acestuia. Fragmentul condensează astfel o întregă dezvoltare preliminară pe care o face inutilă. Cioran îi admiră pe „un Chamfort, un Lichtenberg, care vă dau o formulă fără să vă reveleze drumul care i-a condus la ea” (E. A., 1587). Discurs de autoritate care se lipsește de probe și de argumentare, aforismul îl invită sau îl obligă pe cititor să primească și să dezvolte discursul care i-a fost lansat. „Dacă cineva îi datorează totul lui Bach, acela e Dumnezeu”: paradoxul este atât de strălucitor încât ar putea deveni incomprehensibil. Multiple variații din operă permit să-i determinăm sensul, dar o asemenea formulă rezumă perfect tot ceea ce scrie Cioran despre muzică, Bach și sacru. De asemenea, „de două mii de ani, Isus se răzbună pe noi fiindcă nu a murit pe o canapea”: reducerea Pasiunii lui Hristos la o moarte în întregime profană presupune o violență iconoclastă în același timp cu o reflecție asupra masochismului religiilor creștine, amândouă percepute mai bine decât într-o lungă dezvoltare. Forma scurtă nu înlocuiește numai dizertația: în fapt, ea spune altceva care nu ar putea ieși la iveală într-o formă diluată. În acest sens, ambiția lui Cioran seamănă celei pe care o formulează Nietzsche, fără mare modestie, în *Amușgul idolilor*: „Aforismul, al cărui prim maestru german sunt, este o formă de eternitate; ambiția mea este să spun în zece fraze ceea ce un altul spune într-o carte – nu spune într-o carte”.

Cu toate că Nietzsche și Lichtenberg și-au exercitat influența asupra lui, Cioran remarcă faptul că aforismul constituie o specialitate franceză. În secolul al XX-lea, Cioran nu este singurul, am văzut, care compune volume de aforisme, dar este, mai mult decât alții, considerat ca moștenitorul moralistilor, pentru că aforismele sale seamănă cu niște maxime. Să precizăm deci sensul celor doi termeni pe care dicționarele îi consideră ca sinonime. Aforism vine din grecescul *aphorismos* (definiție), *din aph-* și *din horismos* „delimitare”, provenit din „*horizein*” (care a dat orizont). Dicționarul Robert îl definește ca pe „o propoziție enunțată într-o formă foarte concisă, care rezumă o teorie, o serie de observații sau conține un precept”, maxima fiind „o formulă lapidară, enunțând o regulă de conduită, o regulă morală”; amândouă posedă în comun scurtimea și intenția pragmatică.

Ceea ce ne interesează și mai mult e că maxima este considerată de Grand Larousse ca un „gen literar minor”, ilustrat de *Maximele* lui La Rochefoucauld, pe când aforismul pare să pună mai mult în cauză categoriile generice.

În plan tematic, Cioran tratează uneori despre moravuri și despre natura omenească; el însuși nu disprețuiește să se considere un moralist. Totuși, o remarcă precum următoarea: „Datoria primordială a moralistului este să-și depoetizeze proza; abia apoi să observe oamenii” (M. D., 1234) arată bine că modelul său este în mod esențial stilistic. E vorba de a refuza debordarea, expresivitatea, „spontaneitatea” care, după el, constituie cuvântul poetic pentru a privilegia formula în aparență impersonală. „Scepticismul este credința spiritelor unduitoare” (M.D., 1241): enunțarea generală, utilizarea prezentului gnomic, secvența subiect-copulă-predicat, alegerea verbului *a fi* constituie un „portret robot” al maximei care poate admite variațiuni, ca absența copulei, „Ideea, un paravan care nu ascunde nimic” (A.A., 1664), dar pe care îl identificăm fără greutate. Chiar când face să varieze posturile de enunțare, Cioran, care i-a citit pe Joubert, Vauvenargues precum și pe La Rochefoucauld, poate părea că-și asumă o tradiție, în fapt, proteiformă: el practică eseu, anecdota, portretul, trece de la „se” general la „noi”-ul înglobator, îl apostrofează pe cititor. El a extras din lecturile sale o lecție de stil și a înțeles că „secretul moralistilor” constă în „a ști să vorbești despre sine pe un ton impersonal” (CH., 131). Știind că un occidental nu poate pretinde să atingă impersonalitatea orientală și să ajungă, ca pictorii chinezi, „să picteze o pădure așa cum ar vedea-o copacii” (CH., 568), el îi dă confidenței personale aspectul unui adevăr general: „De îndată ce scotocești cea mai mică amintire, te pui în starea de a crăpa de furie” (M. D., 1243). „Prima datorie la trezire: să roșești din cauza ta” (M. D., 1235).

Reciproca este adevărată: confidenței livrate într-un mod impersonal îi răspunde anecdota care conține un adevăr general: „Gândirea precarității mă însoțește în orice ocazie: punând în dimineața asta o scrisoare la poștă îmi spuneam că ea se adresează unui muritor”. Aspectul contingent, marcat de deictică, acoperă aici una din variațiunile cele mai cunoscute asupra condiției umane. Numeroase lucrări au fost consacrate artei maximei. Dacă, printre ele, acceptăm definiția pe care o dă Charlotte Schapira, vom reține că maxima se definește cu siguranță prin autonomia sintactică și semantică a enunțului (pe care o împărtășește cu proverbul), prin stilul elevat, prin *aparența* de adevăr general; dar ea se caracterizează mai ales printr-o formă imprezvizibilă. Creație literară originală, semnată, ea trebuie, pentru a dispune de un potențial citațional, să frapeze suficient cititorul pentru ca el să o păstreze în memorie: trăsătura de spirit (ceea ce germanii numesc „witz”, atât de important pentru romantici și care presupune concizia) este una din trăsăturile sale esențiale.

Opera lui Cioran ar furniza o listă impresionantă de paradoxuri cu umor devastator; secțiunea „Vitalitatea iubirii” din *Silogismele amărăciunii* amintește de cinismul lui Chamfort, pentru care iubirea, „așa cum există în societate nu este decât schimbul a două fantezii și contactul a două epiderme”. Așa cum vrea teoria freudiană, se pare că umorul exercită o funcție eliberatoare; cuvântul de spirit permite minimalizarea realului amenințător întorcându-se spre principiul plăcerii; acest comportament care permite ținerea la distanță a suferinței constituie un mecanism de apărare, pe când ironia, pe care Cioran o mănuieste deopotrivă, se arată mai agresivă. Acest aspect, prezent în mod constant, explică faptul că numeroși cititori au găsit tonică, reconfortantă lectura unui autor ale cărui titluri afișează pesimisme din cele mai sumbre.

Tot ceea ce am relevat până aici nu permite să îl distingem de moralisti. Unul dintre adevărurile sale constă poate în a fi unul din aceștia. Totuși, a-l vedea drept continuatorul acestei tradiții nu este satisfăcător. Oare pentru că, așa cum sugerează Michel Jarrety, scriitura nu are aceeași funcție ca la moralisti? La

Cioran, ea „ar revela dorința de a concedia realul”; a scrie ar permite „separarea de lume” și grija pentru formă ar ține de o ordine, nu estetică, „dorința de Literatură”, ci ontologică, o „manieră de autocreație”<sup>5</sup>. poate, dar nu e absolut sigur că această frază nu convine și scriiturii moralistilor cu care este comparat autorul *Silogismelor*. Oare pentru că ceea ce scrie Cioran nu este destinat jocului social? E sigur că o frază ca aceasta: „De îndată ce ieși în stradă, la vederea oamenilor, exterminare este primul cuvânt care îți vine în minte” se vrea provocatoare, ca multe alte fraze. Cioran nu ezită, am văzut, să recurgă la un registru grosier care minează cadrul clasic. Însă și moralistii pot să se arate insolenți, cinici, asociali și Chamfort nu este întotdeauna de o politețe perfectă. În fapt, răul pe care îl încercăm seamănă cu cel pe care îl provoacă limba pe care o făurește Cioran: nu pentru că reproduce un model retoric care este cel al maximei devine el un moralist.

Din cel puțin trei motive: primul ține de statutul său de apatrid. Cioran rămâne în mod voluntar în afara comunității culturale, ceea ce explică că orice formă de recunoaștere este trăită de el ca o tentativă de absorbție. În ceea ce scrie el, cititorul percepe prezența unei culturi diferite: Cioran este impregnat de filozofie rusă, germană, aforismele sale le datorează tot atât lui Lichtenberg și lui Nietzsche ca și lui La Rochefoucauld. Să facem din el moștenitorul unei tradiții reperabile în mod particular în literatura franceză (chiar dacă ea există și în Anglia și în Germania) înseamnă poate să luăm drept realitate ceea ce, la el, funcționează mai degrabă ca o momeală, „aparența” clasică.

Al doilea motiv rămâne o ipoteză istorică: operele cele mai novatoare capătă sens în secolul lor, și a rescrie *Don Quijote* așa cum o face Pierre Ménard transformă o carte capitală în povestire lipsită de interes. E posibil ca „maxima” așa cum o concep moralistii să fie un gen datat, perimat, care nu mai corespunde la nimic în societatea noastră. Scriitura fragmentară pe care o practică Cioran face parte din „era bănuielii” care, în epoca contemporană, repune în cauză o idee despre adevăr, așa cum o presupune discursul moralistilor.

Ultimul motiv ține de estetică. În ciuda fragmentării, a contradicției, scrierile lui Cioran ne dau o impresie de univers, care de obicei se leagă mai mult de operele de ficțiune. Cioran își fabrică propria legendă și devine un personaj al propriilor opere, ceea ce nu i-ar fi displicut lui Borges. De la *Caiete* la scrieri, variațiunile sunt adesea minime; în cărți revin mereu aceleași teme, aceleași cuvinte. Și, într-adevăr, fiecare temă expusă este reluată de nenumărate ori, „imitată” ca într-o fugă și modulată în formulări noi. Cititorul recunoaște o atmosferă, amestec de crepuscul și de umor, niște configurații, sau mai degrabă niște constelații care îi devin tot mai familiare de la o carte la alta.

Astfel, alegerea unei forme decalate, pe care o împrumută din trecut, îi permite să scape și de „romanesce” în care cad majoritatea scrierilor contemporane, și de patosul care, în mod vizibil, îi impregna primele scrieri. Astfel el devine, ca Beckett, dar pe drumuri radical diferite, unul dintre scriitorii cei mai novatori ai acestui sfârșit de secol, inventând o limbă aparent veche care face din el unul din contemporanii noștri cei mai apropiați.

Traducere în limba română de Letiția Ilea

<sup>1</sup> *L'imaginaire des langues*, L'Harmattan, 2001.

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, «Distinguoas», în *La Question du fragment*, Université de Genève, 1981.

<sup>3</sup> Fragmentul 116, citat de Philippe Lacoue-Labarthe și Jean-Luc Nancy în *L'absolu littéraire, Théorie du romantisme allemand*, Le Seuil, 1978, p. 112.

<sup>4</sup> Cioran dă sfatul următor: «Evident, nu trebuie niciodată să citești o carte de aforisme de la un capăt la celălalt. Pentru că ai impresia unui haos și a unei lipse totale de seriozitate. Trebuie s-o citești doar seara înainte de a te culca. Sau într-un moment de plictiseală, de dezgust» (Ent., 78).

<sup>5</sup> Michel Jarrety, op. cit., p. 156.



# Substituirea

Leon-Iosif Grapini

Lui Pavel Dan

Întinericul se ia la trântă cu ninsoarea, disputa, care să pună mai grabnic stăpânire pe întinderea cerului și a pământului, o luptă din înclștarea căreia pierde teren nimeni altul decât cuprinsul, înghesuit și strâmtorat fiind într-o întunecime oarbă precum adâncul unei ape tulburi, nămolose.

Împins afară de gândul încolțit în urma visului avut în somnul scurt și răscolitor de peste zi și crescut în mintea sa precum o buruiană greu de smuls din țelină, omul pășește cu anevoie prin omătul gros, zdrobindu-i moliciunea și prosperimeea sub talpa piciorului, răzbătând greu prin stratul așternut mai bine de un cot pe pielea înghețată a gliei. Merge pe băjbăite, smoala nopții și înghesuiala haotică a fulgilor de nea îi chinuie ochii, a căror putere de pătrundere în beznă s-a vlăguit până la epuizare, însă, în ciuda vitregiilor nocturne, înaintarea lui e sigură, e un fel de a spune, că urmele sale, asemenea unor scorburi înguste și adânci, așternute în zig-zag, dovedesc un mers de om cu mintea tulburată de viciul băuturii. Dar el se clatină nu din această pricină, ci din cauza bolii, o boală ce s-a cuibărit în trupul său ca un șarpe, înveninându-i vintrele, ca un vierme într-un măr, rozându-l și măcinându-l pe dinăuntru. Să tot fie șase săptămâni de când a căzut la pat, a slăbit și s-a împuținat zi după zi de n-a rămas din bradul falnic ce era decât un ciot putregăios, ochii i s-au retras în orbite, ca niște pui ascunși în fundul cuibului la trecerea șoimului flămând, și i s-au înroșit precum jarul viu din sobă, pielea feței, cândva sănătoasă, arsă de soare, s-a făcut albă și străvezie, înfățișând o pânză de vinișoare sângerii și fine ca firul de păianjen, buzele subțiate și răstignite pe maxilare au îmbrăcat culoarea pământie, carnea trupului i-a scăzut de a rămas doar pielea și osul din el.

Până a se hotărî să plece a bolit în capul patului, înfodolit în bundă, cu căciula pe țeastă și acoperit cu cergi și plăpumi care, cu toată folosința și cu rostul lor, nu reușeau să răpună frigul din oase, un frig venit dinlăuntru, că în odaie, deși nu te nădușeau de cald, răcoare nu era nici măcar pe timp de noapte, soba, încărcată în permanență cu paie și cu lemne, nu făcea ochi mort, era prezentă la datorie. Nevasta lui, după ce l-a doftoricit cu leacuri băbești, cunoscute de la bătrânele meștere ale satului, văzând că zilele trec, iar boala își vede mai departe de treaba ei, a chemat doctorul, acesta, după ce și-a consumat și priceperea, și medicamentele, s-a dat bătut, în fața morții cu toții suntem neputincioși, a fost, spre spaima și deznădejdea consoartei, concluzia sa finală. Dar femeia avea de crescut doi copii, de lucrat pământul de primăvara devreme până toamna târziu, de îngrijit animalele din bătaură, de răzbit cu vecinii hrăpăreți și vicleni, de trăit într-o lume potrivnică, în care ura și invidia fac front comun spre a-i înfrânge voința și a o arunca în colbul rușinii, așa că, de una singură nu avea cum să izbutească a lua taurul vieții de coarne, prin urmare, boala bărbatului nu se putea stinge prin moarte, trebuia găsită vindecarea. Când nu ajută doctorul și leacurile, e de folos preotul și rugăciunea, ca atare a dat slujbe la biserică și mănăstiri, i s-a citit bolnavului pe cap din Sfânta Scriptură, i-a făcut rugă, ea și cu trei copile

nevinovate, cu masa întoarsă, cu lumânări aprinse în talpa picioarelor de lemn, cu mătâni și citit cu voce tare din cărțile sfinte la fiecare colț și latură de masă, fără urmări însă, omul se prăpădea cu zile, dar nădejdea ei încă nu, a cerut sfatul babelor a căror cunoaștere într-ale farmecelor nu poate fi pusă nicicum sub semnul indoileii, i-a descântat în pământ și la nouă femei cu apă de la nouă izvoare, dar toate acestea, doftorii, rugi și descânțete, după cum limpede se vede, au fost în zadar.

Totul a început în ziua când s-a întors din pădure ud până în măduva oaselor de-l puteai stoarce ca pe o cămașă scoasă din apă, a plecat dimineața, pe o ploaie mărunță și rece, la munte, să dea gata până seara un car de bușteni, era în noiembrie, luna trecută, după ploaia cernută ce n-a conținut cât e ziua de lungă, ziceai că-i toamnă, după cerul bolovănit de nori și îmbăcsit de păclă și după frigul ce tăia fața și mâinile, credeai că iarna e sosită gata, pe astfel de vreme a lucrat cu țapina, cu joagărul și cu securea, de la răsărit până la apus, Vai, bărbate, l-a întâmpinat soția la întoarcere, ajutându-l să deshame caii dați în foc de trudă și de ploaie, amu ți-ai găsit să faci tu lemne, o să dea boala în tine de nu-i fi bun de nimica zile în șir. Parcă a avut gura drăcuită, că el s-a trezit în tăria nopții cu o durere de cap de parcă cineva i-l ar fi strâns într-o menghină, simțea un cuțit înfipt la rădăcina sprâncenelor și un vânt rece șerpundu-i în lungul spinării, iar ochii și nasul se eliberau necurmat de scursorile trupului, nici fierturile băute sau inhalate și nici pietrele infierbântate, lipite de tălpi și de coapse, nu l-au scăpat de dureri și de friguri, cum nu l-au scăpat toate găselnițele omului, leacuri, rugăciuni și descânțete. A căzut la pat și acolo și-a dus amărătul și chinuitul trai până în noaptea asta, noapte în care s-a hotărât să dea curs visului avut în somnul de peste zi, un somn adânc precum o moarte. Se făcea că mamă-sa, trecută în lumea dreptilor cu mult timp în urmă, a venit la ei în vizită, s-a trezit cu ea în capul mesei, cu fața în palme și cu coatele înfipte în tăblie, privind oblu la ușa sobei, prin orificiile căreia văpăile focului desenau forme nedeslușite pe dușumeaua murdară, era îmbrăcată în alb, contrar obiceiului și tradiției, nicio femeie bătrână nu cutează a se înveșmânta astfel, decât în culori mohorâte și cernite, Cum de te-ai înțolit așa, mamă, a întrebat-o el, ridicându-se în capul oaselor, Lasă asta, mai bine m-ai întreba cu ce temeii am venit la tine, i-a răspuns femeia, nedezipindu-și ochii de pe ușița sobei. Abia atunci a observat că în odaie nu erau decât ei doi, nevasta și copiii fiind pe-afară, Am venit să-ți spun ce ai de făcut, a continuat bătrâna cu glas liniștit, scăzut, ce părea să nu tulbure liniștea încăperii, ca și cum vorbele și-ar fi răsturnat clinchetul și înțelesul doar în mintea lui, să-ți spun ce ai de împlinit, dragul mamii, trebuie cât mai grabnic să te duci la lacul din pădure, e acolo fântâna cea adâncă, puțul fără fund, cum îi cunoscut, și să-ți ridici casă nouă deasupra lui, în care să te muți de unul singur, nevasta și copiii trebuie să rămână în hruba de-aici, Dar cum poți, mamă, să-mi ceri una ca asta, o întrerupe bolnavul, cum să locuiesc fără ei, ce vor zice sătenii, și-a lăsat muierea și pruncii în locuința veche, iar el și-a ridicat alta nouă, pe marginea lacului, Nu te necăji, sătenii din lumea

ta și a mea nu poartă grija altuia, fiecare își vede de rosturile sale, ridică-te numai din pat și leagă calul la teleguță, vom trage cu plugul o brazdă din pragul casei până lângă puțul cel adânc, Prin omăt vrei să tragem brazdă, mamă, și pe ninsoarea asta, N-ai ieșit de mult afară, cu mintea tulbure și cu privirea slăbită, n-aveai cum să-ți dai seama că se scutură de floare cireșii, hai degrabă că mi-i târziu, nu pot sta mult, nu-mi este îngăduit. La îndemnul bătrânei, a ieșit din casă, într-adevăr, afară ninge cu flori de cireș, pământul, zvântat, era acoperit cu un covor subțire de petale alb-sângerii. Ținut de scurt de mamă-sa, a intrat în șură, a scos în curte teleguța și plugul, a prins calul între lanțuri, a înfipt lama plugului în țelina din fața prispei, apăsând cu tărie pe coarne, și a îndemnat animalul la drum, bidiviul, prins de dârlogi de femeia în alb, se opintea, nu cu prea mare efort, să iasă din ogradă, prin grădină, pe tăpșanul din spatele casei, iar de acolo, peste coamă, spre lac. Au trecut culmea, lăsând în urmă o brazdă adâncă și îngustă, o tăietură întunecată pe obrazul alb-trandafiriu al pământului, dar dacă au ajuns la fântână nu poate ști, deoarece s-a trezit înfricoșat, lac de sudoare, rotindu-și ochii învăpăiați de boală și încercând cu disperare a se agăța cu ei de realitatea crudă, însă liniștitoare, visul îngrozindu-l peste măsură.

Nevasta, așezată pe scăunel, cu furca înfiptă în gaura rostuită anume în acest scop, torcea tăcută, trăgând cu degetele mâinii stângi, în care scuipa din când în când, din pulpa albă și moale a lăunii firișoarele fine și întortocheate, răsucindu-le într-un fir subțire ce, spânzurându-i deasupra șorțului, se aduna spornic pe fusul răsucit cu cealaltă mână, copiii se hărjoneau prin bătaură, bucurându-se de fulgii mari ce dansau în văzduhul iernii abia începute. Să-i povestească soției visul, s-a întrebat în sinea lui, o va speria și mai tare, mai bine amână spre seară, când va fi și cumnatul de față, venit, ca de obicei, să vadă ce face bolnavul, așa, să nu zică lumea că nu-i preocupat de soarta lui, nu-l condamnă, să vii zi de zi și să constăți că nimic nu se îmbunătățește, ba, dimpotrivă, că lucrurile se îndreaptă mai mult ca sigur spre un sfârșit nedorit de nimeni, de la o vreme îngrijorarea și interesul par a fi de formă. Om bun fratele soției sale, deși se arată cam indiferent în ultimul timp, e de înțeles, are și el familie, griji și alergătură, toate în seama sa, cu el se știe de mic, s-au ținut prieteni toată viața, prin el a cunoscut-o pe nevastă, când a zărit-o întâiași dată era o băiețică zglobie ce frământa noroiul primăverii cu picioarele desculțe, cu un entuziasm copilăresc pe care doar firea nevinovată ți-l poate da. Însă n-a băgat-o în seamă, lucru firesc, pe atunci era și el copil cu mintea la jocuri și la pozne, abia mai târziu, când firele de păr ale bărbăției s-au înghesuit, moi, deasupra buzelor și în lungul perciunilor, privirea ei scânteietoare a început să-i cutremure ființa ori de câte ori era îndreptată asupra lui, simțind și înțelegând că flacăra dragostei i-a învăluit deja inima. Nu-i vorbă, și codana, până mai ieri tovarășă de zbunguieli și de șotii, se roșea până în vârful urechilor când el o cuprindea în uitătura sa adâncă, plină de înțelesuri. A iubit-o pe ascuns mai bine de un an de zile, până când, împovărat și copleșit de atâta dragoste, a îndrăznit să-i ceară mâna, spre bucuria ei și a tuturor neamurilor, și ale lui, și ale fetei. Au făcut nuntă, cu colăcari și cu druște, cu cai și cu steaguri, cu perechi multe de nași, cu masă bogată de pe care nu s-a ciuntit băutura și mâncarea, așa, ca la familiile înstărite,



de vază și cu renume în ținut, cu toate că nici numele, nici porecla, nici pământurile avute nu ar fi trebuit să-i îndemne a face un așa mare ospaț. În scurtă vreme au venit copiii, doi, un băiat și o fată, frumoși ca lumina soarelui, și, odată cu ei, au tăbărât și necazurile, și nevoile, și neajunsurile. Din sudoarea frunții și din bătăturile palmelor sale s-au ales cu această căsuță, cu șura și grajdul, cu două vaci, doi cai, zece oi și cu câteva orătănii în bătătură, dar uite că de o lună și jumătate boalește, frigurile nu-l mai lasă din gheare, boala își face albie tot mai adâncă în carnea și oasele sale, iar moartea, vigilentă, cum i-e firea, își ițește capul tot mai des la fereastra sufletului său îndurerat și chinuit de gândul că va părăsi această lume, iar familia îi va rămâne de izbeliște în văltoarea vieții. Din acest motiv l-a rugat pe cumnat să-i aibă în grija și paza lui nevasta și copiii, că el se duce. Unde să te duci, omule, i-a spus fratele soției, stai colea și te liniștește, ai prunci de crescut și muiere de ținut, Mă duc, i-a spus cu lacrimi în ochi, abia reușind a se abține să nu plângă ca un copil, și le-a povestit amănunțit visul de peste zi, asta mi-i ursita, nu mă pot împotrivi, Dă-o-ncolo de ursită, i-a zis musafirul, la urma urmei nimeni nu și-o cunoaște, câte ursitoare n-au ursit într-un fel, și viața s-a găsit să rostuiască lucrurile pe o cu totul altă cale, visele sunt vise, le ai și le uiți, ce vezi cu mintea în somn rămâne în somn. Dar el era și este încredințat că sfârșitul nu-i poate fi altul decât înecat în apa rece ca gheața a lacului din pădure. Așa că, fiind convins de ursita sa, când cei ai casei dormeau somnul adânc și dulce, a ieșit tiptil pe ușă afară, nu înainte de a-și aranja bunda sub cergă și căciula pe pernă pentru a da de înțeles celor ai casei, când își vor arunca ochii spre pat, că el încă doarme, a ieșit pe ușa tindei și a luat-o, prin fundul grădinii, spre deal, urmând arătura trasă în vis și în mintea sa.

Omul pășește rar, cu străduință, prin zăpada vârtoasă, ridicându-și picioarele cu greutate, uneori fiind nevoit să se ajute cu brațele pentru a-și scoate țurloaiele din omățul gros, așternut din abundență pe obrazul pământului, alteori văzându-se obligat să se oprească și să se rezeme de trunchiul unui măr sau prun, spre a-și trage suflul și a-și reface forțele necesare urcușului. Cum se termină grădina, poala dealului începe domoală, ca mai apoi să o ia pieziș, îngreunând suișul și solicitând eforturi susținute călătorului. Înaintând prin beznă, sub bătaia rece a vântului ce bulversează dansul fulgilor de nea, bărbatul urmează o cărăruie imaginară, cunoscută din trecerile-i repetate de-a lungul vieții peste dealul dezgolit, presărat pe alocuri cu pruni și meri pădureți, rămășițe ale unei livezi întinse, defrișate cu multă vreme în urmă, din mândrețea și bogăția ei rămânând câțiva pomi sălbăticiți, spre a aminti lumii că versantul a fost cândva o vastă și rodnică livadă. În jur, doar noapte neagră, mută și rece, o ninsoare spornică, haotică și stăruitoare, o liniște bizară, tainică și nemiloasă, niciun lătrat de câine, niciun țipăt înfricoșător de cucuvea, niciun urlet lugubru de lup înfometat, niciun strigăt de copil speriat de coșmaruri nu biciuiește tăcerea atotstăpânitoare și stranie. Mai are de făcut o ultimă sforțare și e pe culme, își strânge în jurul taliei pieptarul, încercând să nu risipească bruma de căldură degajată de trupul înfrigorat, pășește anevoie prin neaua ce crește spornic sub năvala fulgilor grăbiți să-și găsească odihna de pe urmă, încă un pas, doi și, gata, ajunge sus. Odată ajuns pe spinarea dealului, se produce un fapt ce-l sperie și-l încântă, totodată, se face brusc lumină, ca și cum cineva cu tăișul unei săbii uriașe ar despica de jur-împrejur întunericul, înlăturând un

calup rotund de beznă, în față se deschide un spațiu în interiorul căruia strălucirea lunii capătă puterea soarelui, învăluind pământul acestui cerc într-o zare lăptoasă, bogată, dar rece, și îndepărtând cea mai mică umbră. El intră în acest țarc ca și cum ar pătrunde din negura de afară într-o odaie puternic luminată, ca și cum ar ieși din întunecimea unei ape la suprafața ei însorită, minunându-se și înfricoșându-se în același timp, face câțiva pași, apoi se oprește locului, mirat și înspăimântat. De jur-împrejur, din zăpadă până în tăria cerului, întunericul se înalță ca un perete de sticlă dat cu catran, delimitând un stâlp de lumină ce înghite înlăuntrul său o bună parte din



pădurea de la răsărit, panta piezișă și, ulterior, domoală a dealului dinspre lac, lacul, smârcurile din jur, o mică porțiune din drumeagul ce leagă satul de localitatea învecinată, aflată la miazănoapte, mult dincolo de peretele de smoală, toate acestea acoperite de zăpada strălucitoare și învăluite în acea lumină albă și rece. Deși e frig, trupul bărbatului se încălzește treptat, o căldură înăbușitoare îl cuprinde din tălpi până în creștetul capului, încât simte nevoia de a se descotorosi de haine, își dă jos pieptarul și își deschipe nasturii de la gât ai cămeșii din pânză de cânepă. Abia acum îi vine în minte finalul visului, pe care nu a reușit în niciun chip să și-l amintească, și știe cu siguranță că brazda din vis a fost trasă până lângă puțul adânc, fără fund, ce ține loc de fântână cu apă de băut pentru trecători, puț lângă care, dacă privește mai cu aspreală și cu interes mărit, vede o pată neagră, singura formă neacoperită de ninsoare, și, dacă își iuțește și mai mult uitătura, forțând-o să înțeleagă ce anume închipuie acea mică ridicătură de pe malul lacului, descoperă, nu fără uimire, că e spatele și ceafa unui bărbat îmbrăcat în bundă și așezat la odihnă pe o buturugă. Nu-i poate vedea fața, dar simte că străinul îl așteaptă, acest simțământ îl străbate ca o fulgerare, făcându-l să se cutremure, da, totul se sfârșește aici, în acest stâlp de lumină, femeia și pruncii au rămas în urmă, în negura vieții, iar el a ajuns aici, în lumina morții. Cine o fi necunoscutul din marginea lacului e întrebarea ce-i atâță curiozitatea și-i pune în mișcare picioarele, numai apropiindu-se și văzându-i chipul va găsi

un răspuns, așa că, eliberat de boală, de friguri și regrete, se îndreaptă ată spre locul cu pricina, pășind, fără să-și dea seama, pe deasupra zăpezii. Când mai are de făcut câțiva pași doar și este pe punctul de a da binețe, persoana necunoscută se ridică în picioare, își aranjează bunda și se întoarce cu fața spre el, înlemnindu-l.

\*

Intră în casă, îi spune femeii fratele său, nu mai vărsa lacrimi, du-te și vezi de copii, eu o iau din loc, poate nu a înghețat cu totul, o mai fi având o fărâmə de viață în el, alerg cât pot de iute, numai nu te vrednici a plânge, te-a prinde boala de supărare, și asta ar mai lipsi, intră în casă, eu am fugit.

Pe cerul marmorat al dimineții, trei ciori își întind aripile într-un zbor liniar, trecând pe deasupra satului îngropat în zăpadă. Ninsorea a încetat, vântul nu bate, împrejurul, trezit din somn, își dezmoște încheieturile înțepenite de frigul nopții.

Femeia intră în odaie și se apucă să facă focul, ia vâtraiul și împrăștie cenușa alburie și tăciunii stinși, eliberând grătarul, așază paie și surcele și le aprinde, flacăra palidă înghițind pai după pai și surcea după surcea, apoi se apropie de patul copiilor, netreziți, îi învelește cu cerga și îi sărută pe frunte, lăcrimând.

Nimeni nu l-a oprit să-și urmeze ursita, gândește ea, stând lipită cu spatele de trunchiul cald încă al cuptorului, eu, biata de mine, toropită de durere, de chin și de somn, am adormit cu capul pe masă, fratele meu s-a dus acasă când s-o fi dus, iar el s-a ridicat din pat pe furiș și a luat-o pe urma visului, cine știe dacă mai trăiește ori ba, așa beteag și pe gerul ăsta nu cum să fi rămas în viață. Își lasă basmauă să-i cadă pe umeri, își petrece degetele prin părul mătășos, înlocuind cu mișcări repetate pieptănătura de dimineața, își acoperă capul cu năframa, innodându-i colțurile sub bărbie, ia găleata de tablă de după ușă, iese în tindă și, de acolo, în curte, îndreptându-se spre porțiță, când simte că ceva o strânge de spate, se oprește locului și întoarce doar capul, înfricoșată, privind în lungul grădinii.

Prin zăpadă, cu pași siguri și hotărâți, se apropie bărbatul ei, vine direct spre ea, surzând, chipul lui, mâncat de boală până aseară, pleznește de sănătate, ba chiar mai mult, pare întinerit, iar privirea tăioasă și sfredelitoare de această dată este străbătută de o lumină stranie ce-i împrumută reflexe înghețate, nefirești.

Privindu-l, femeia își simte inima străpunsă de un sloi de gheață și, adunându-și puterile, scoate un țipăt ascuțit ce sfarmă liniștea proaspetei dimineți.

P.S. Incitat de narațiunea *Trenul de noapte*, semnată de Ioan Groșan, îndeosebi de finalul ei, m-am văzut nevoit să aștern pe hârtie propria mea poveste, spre a oferi cititorului o continuare, un posibil răspuns la întrebările iscate. A fost punctul de plecare spre o nouă carte, aflată în curs de apariție, ce include și alte continuări la proze/autori alese/aleși după preferințele/gusturile mele. Printre ele și *Ursita*, de Pavel Dan.



## Andrei Zanca



### și dacă vorbesc

și dacă vorbesc în numele multora, vorbesc  
în numele prietenilor dispăruți, vorbesc  
pentru cei puțini rămași, pentru cei  
cu care am traversat pustiul zăbreliț

ponegriți, gâfâind în camere obscure, aruncați  
la marginea șoselelor, pentru cei care s-au distrus  
din disperare, pentru cei care s-au azvârlit pe fe-  
reastră  
pentru ei toți, cei terminați, cei sleiți, cei scârbiți  
de moarte

vorbesc în numele celor tot mai puțini, amuțiți  
marginalizați și trecuți sub tăcere, din nou  
niște paria, niște inadapabili

incapabili de-a se descurca  
de-a se orienta, de a găsi o cale  
în această junglă, printre aceste liane triumfătoare

cetluind totul, în acest vacarm deasupra căruia  
zuruie elicopterele guvernamentale, vaierile  
sirenelor  
în liniștea sfâșiată de tânguirea lugubră a salvării

traversând obișnuința, adaptarea, lehamitea  
printre structurile de fier deja ruginite ale pro-  
tipendadei

înălțându-se deasupra mahalalelor în urletul mai-  
danezilor  
peste tusea de beci a alcoolicii răsfrântă pe câmpu-  
rile  
părăginite de farurile limuzinelor peste asfalturile  
unde pensionarii continuă să bată cuie în pavaj  
vorbesc în numele lor

căci deosebirile dintre noi toți  
atât de aclamate azi, au fost și sunt mereu  
mult mai neînsemnate, decât asemănările  
adâncul fiecăruia, contopindu-ne

pe când ei tocmai diferențele le înalță în slăvi  
întru mânuirea tot mai demonică, tot mai abilă  
risipind, învrăjbind, izolând, însingurând  
trecând sub tăcere, anatimizând, pupând  
toți piața independenții

și trec printre morminte și simt deslușit  
cum în mai toate nu sunt îngropate  
trupurile lor, ci o sete, un dor

unde răspunsul nu e în  
pulbera stelară.  
e în noi.

### coincidențe în curgerea apelor

spre a împiedica topirea ghețurilor  
ar trebui mai întâi să se topească sloiul  
din pieptul multora, însă azi

când vorbim lume, mulți și-au surpat  
cărarea între auz și inimă, precum  
trecerea mea sub tăcere, eu

am rămas ce-am fost.  
un nomad între două bătăi de puls  
și-afară continuă să ningă printre felinare  
și podul se mistuie lent printre fulgi, peste râul  
ce curge înspre locul în care s-a ivit șamanul  
celebrelor Nopti, însingurat de întunecarea minții  
în Turnul pe care l-a străbătut și Celan  
semnându-se în cartea de vizită cu câteva luni  
înainte  
de a se arunca de pe un pod în Sena

ascultând, interogând cu întreaga lui ființă  
într-o ultimă implorare, odaia cu podelele  
scârțâind  
la fiecare pas, unde m-am oprit și eu contemplând  
de la fereastră împreună cu Dinu Flămând râul  
alunecând, cum lunecă Sena, aproape de locuința  
lui  
aflată la un zbor de pasăre de locul unde atunci  
au scos trupul lui Celan din undele  
tulburi și-nghețate

### noiembrie. târziu.

au fost duși la apă, dar nu li s-a îngăduit să bea  
acum s-au dus. s-au stins acasă. subit.  
un privilegiu de care puțini au parte  
am murmurat, pășind sub desfrunziri

lăsând în urmă până și mersul, vara

stinsă-n frunza căzută, pasul

estompat în auz la adulmecarea

zăpezii și deodată nimeni

nimic nu a mai aparținut morții

în contrapunctul de iarnă la căderea de fulg

### acalmie

bătea ploaia-n ușă. lovea-n ferestre.  
stoluri de apă unduind în timp rărit  
și urcau căințe  
voci amânate

sorbite-n liniștea pe care doar ploaia  
înainte de-a înceta o poate așterne-n adânc.

doamne, am murmurat, sosim în lume  
fiecare dinspre treapta lui

fiindu-n timp, ne suntem moarte.

sosim cu o inimă deplină  
și cu o minte pustie de iubire.

poate de aceea ar trebui să glăsuim  
nu atunci când căutăm  
când ne lăsăm găsiți.

și totuși, de unde dârzenia  
ce străbate blândețea  
din ochii unora  
de unde

delumirea din ochi  
pe patul de moarte?

### codul

cobor în abisul străzii  
și-i văd pe mulți  
trecând pierduți, șoptind  
o rugăciune

însă ea nu e doar murmur.

e o teribilă sete, singura  
ce poate urca din  
gaura neagră  
a uitării

unde orice cuvânt  
nu e decât o biată treaptă  
scara pe care cobori din nou în stradă

căutând îndelung un chip, un surâs  
spre a te însoți înapoi  
pe treptele urcate  
înspre odaia  
goală

privind tăcut prin fereastră  
siluetele sorbite de înserare  
în abisul  
străzii





emoticon

## MOBY DICK (Digest)

Șerban Foartă

Sunt acolo, da, și Ismail, și Achab, și Moby Dick. Tu, Ismail, scrib ofticos, hrănit cu manuscris obscur, stărpitură scriptoloagă și oloagă, victimă a unui plictis straniu, luând-o la fugă-n sarafan, plus 3 maiouri și-o batistă într-un sac, nădăjduind că-ți mântui viața, năzărindu-ți, în târziul nopții, că dihania hăului adânc, Cașalotul alb imaculat, a și irupt din valuri, aidoma unui vulcan liliat în frigăraia din azur!

Au colindat 3 ani la rând, au rătăcit 3 ani în șir, bravând ba uraganul, ba turbionul mării, din Labrador în Fidji, din Alaska pân' la Capul Horn și din Kamciatka până în Hawaii.

La ora 24, strânși la proră: Starbuck, Daggoo, Flask, Stubb, Cap-Cod, Dough-Boy. Pip mânuia o tamburină, toți cântau: Oh yo Oh yo/ Clondirului cu Spirt!

Un marinar din insula Nantucky immortaliza o luptă colosală: Achab combătând, în 3 rânduri, corp la corp, cu ditai Cașalotul alb, cu Moby Dick. Moby Dick! Trisilabul ăsta va fi dat, și ălor mai bravi matrozi, un fior glacial, va fi parcurs, spasmodic, octogonul punții: Moby Dick! Fiara lui Astaroth, dihania Diavolului însuși. Uriașu-i trup alb, în compania cutărui albatros în zbor însoțindu-l în tot locul, ca un paj, parcă va fi forat talazul chiar în mijloc, albind și orizontul azuriu, în chip inconvertibil, fascinatoriu, orifiant, hău fără capăt, trombă albă, virginal-furioasă brazdă fulgurantă, culoar ducând în chiar inima morții, fântână vacuă, adâncă, lacunară, halucinantă până la amoc! Gură albă a cutărui Stix mai nigricolor ca un catran, turbion al Malströmului, palid! Moby Dick! Vocabulă rostită în surdina. Închinate-vă! vor fi spunând, și nu o dată, livizi la față, un nostrom sau contraistrau. Matrozi, și nu puțini, murmurau în șoaptă un *Dominus vobiscum*.

Atunci, intra Achab în rol. Un șant adânc și alburii îi va fi striat osul frunții sub părul său încăruntit; apoi, după un scurt zigzag, va fi dispărând cu totul în josul gâtului ridat. Piciorul lipsă-i va fi fost înlocuit printr-unul fals, din alb ivoriu, scump ciot princiar lucrat cândva în osul palatin al unui chit.

I-auzi-l tunând, năuc și furibund, în contra unui animal urmărit ani și ani în șir, 18 la număr.

I-auzi-l ocărându-l, înjurându-l.

Apoi, în vârful-naltului catarg, va fi plantat din timp un ban, un ban din aur, un dublon, răsplătă văzătorului dintâi al animalului, în larg.

Zi după zi și nopți în șir, la prora propriului său vas, înfrigorat, rigid sub glugă, mai dur ca roca, oblu cum catargul, fără o vorbă, fără a clipi, algid ca morții, dând în clocot, însă, în forul său lăuntric, suprauman în furia-i oarbă, vulcan sălbatic bubuind aidoma cutărui bloc căzut dintr-un taifun obscur, Achab scruta străfundul zării, vastul și sumbrul orizont marin. *Crux australis* pâlpaia-n nocturna oră. În vârful-naltului catarg, aidoma punctului lui *i*, aura sură îmbăia în clar-obscur împalidat aurul afurisitului dublon.

Circumnavigația va fi durat 3 ani. 3 ani au biciuit galionul, plutind din nord în miazăzi, înfruntând ruliul și tangajul, fluxuri și-opusul lor haotic, luptând cu valuri în canicula lui august, ca și în frigul lui april...

Îl văzu primu,-n zorii liniștiți: niciun talaz înalt, nici înspumări; aplatizată, apa va fi părând un larg covor sau o oglindă. Alb, la orizontul în ton lapislazuli, Moby Dick, în tihnă, răsufle. Dosu-i alcătuia un pisc nival, brumă albă-n nimbul cutărui albatros în zbor.

O clipă, o clipită, totul păru că-i calmul însuși. La o milă, două,-n largul mării, Moby Dick glisa, fiară divină, aidoma păcii anunțând furtuna. În jur, inconfundabilul parfum al absolutului și al infinității. Din valul ultracristalin suia o aură lustrală, totul părând mai pur și virginal. Nicio forfotă și niciun șopot. Timp imobil când, înfrânându-și suflul, răbindu-și inspirația, vor fi simțit cu toții vraja păcii, fiorul iubirii iradiind din valul calm, din ziua înălbindă.

O, clipă amicală, unison fără disonanță, acord al mării împăcări. În pragul morții adăstând să vină, himalaia asta liliată a uriașului Cașalot alb îi da lui Starbuck și lui Ismail, lui Pip și căpitanului Achab, și tuturor, absoluția sa.

Achab! Ars la față, curbat, turbat, dar, încă, pânditor. O clipă lungă, fără nicio vorbă, scrută cu grijă dunga zării. Un oftat adânc, din străființă, îi agită plămâni largi.

- Moby Dick, Moby Dick! urlă, apoi,



tonitruant. Cu toții, pân' la ultimul, în bărci!

Folosindu-și gamba-mbrăcată-n blană-ntoarsă, Daggoo își ascuți harponul cu lamă mai tăioasă ca un brici.

Asaltul a durat o zi, apoi o alta și,-n sfârșit, a 3-a. Afronturi, șocuri, înfruntări fără odihnă, corp la corp; matrozi, 26 la număr, strâns uniți într-o dispută colosală, încolțind o dată, înc-o dată, și-nc-o dată, pân' la 20, invincibilul Titan al Mării. O dată, înc-o dată, și-nc-o dată, pân' la 20, vârful harponului mai ascuțit ca bisturiul va fi pătruns până la capăt în jivină, în dihania asta mugind, săltând în valuri, dar, în pofida plăgilor adânci, a loviturilor sfâșindu-i grosul cărnii, smulgându-i hălci dintr-însa, brăzdându-i dosul alb cu mari dungi roșii, nu abandona uriașa harță, nu o lua la fugă, dimpotrivă: ataca bărci și inși, făcând prăpăd în rândul lor, ca să dispară brusc în străadâncuri.

Apoi, într-un amurg târziu, atacând subit galionul tricatar, Moby Dick îl va fi frânt în două, dintr-o lovitură, doar una singură, a cozii. Prora ambarcațiunii basculă. Într-un dramatic spasm final, Achab lansă harponul său, al cărui șnur, însă, s-a răsucit, chitul tăbărând atunci asupra-i.

- Până la capăt, nu ăsta-i sfârșitul, urla Achab, din valuri, ca un șui; din fundul Stixului, tot am să vin odată, ca să-ți curm viața ticăloasă, scuiându-mi scârba-n gura ta! Afurisit să fii, Cașalot alb, afurisit acum și pururi!

Căzu,-ncălcit în ochiul harponului fatidic. Moby Dick, săltând, îl înhăță, țintuindu-și-l în dosu-i alb. Dispăru, apoi, în valul mării.

Iată o uriașă bulboană albicioasă, un colosal canion tăiat în apa ca o stâncă, turbion palid pâlnea căruia, căscată, va fi-nghițit, unul după altul, marinari morți, harpon după harpon, fără, acum, vr'o noimă, bărci șui, galion damnat, ajuns un dric plutind în valuri...

*Apocalypsis cum figuris*: Fi-va totuși, da, va fi oricând, unul scăpat din catastrofă, un Iona spunând că și-a văzut osânda, într-o zi, în ochiul alb al unui chit, tot alb, - alb, alb, alb, alb până la nul, până la gradul omisiunii.

Ah, Moby Dick! Ah, morb și dric!

*Moby Dick*, versiunea Georges Perec (în traducerea lui Șerban Foartă, - cf. *Dispariția*, „romanul fără E-uri”, Ed. Art, 2010)





# „Acesta este trupul Meu”

Cezar Boghici

La câțiva ani după episodul monastic (1), între 1911 și 1913, Tudor Arghezi publica în *Facla* și *Seara* unele pamflete în care Ex-ierodiaconul Iosif – cum se recomanda la acel moment – lua atitudine față de o serie de forme tumorale ale instituției Bisericii Române, pe care o judeca nu ca un laic, ci din interior, ca un cunoscător al ei. Ascuțimea condeiului său urmărea să-i demaște și să-i discrediteze pe prelații atinși, cum zicea el, de „beteșugurile primitive ale creștinismului bisericesc și bolnav” (2). Prinși în vulturile scrisului său virulent, reprezentanții Bisericii deveneau veritabile *personaje*, alcătuiți o tipologie luxurioasă („Mitropolitul Athanasie”, „Maimuțoi judecători”, „Konon episcopul” ș.a.), ce va fi reluată și întregită în țesătura ficțional-discursivă a *Icoanelor de lemn* (1929). Schițele, pamfletele și meditațiile din acest ciclu, inspirate din experiența chinovială, vor atinge o violență satirică pe care o concurează doar verva umoristică din opera altui călugăr iconoclast, Damian Stănoiu – cel ce a dat în romanul *Alegere de stareță* (1932), potrivit lui Pompiliu Constantinescu (3), „cea mai corosivă critică a organizației monahicești, după *Icoanele de lemn* ale d-lui Arghezi”, cu toate că incursiuni în sfera respectivă au mai făcut de-a lungul timpului, cu diferite prilejuri, și alți prozatori, ca Ion Creangă, Calistrat Hogaș, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, V. Voiculescu.

Literatura diaristică și memorialistică aparținând unor personalități ecleziale, precum Gala Galaction sau Valeriu Anania, a reușit, la rândul ei, să realizeze o frescă tipologică bisericească, cu toată subiectivitatea specifică genului. Episcopul Gherasim Safirin al Romanului, mitropolitul primat Iosif Cheorghian, patriarhul Miron Cristea apar într-o lumină nu tocmai favorabilă în *Jurnalul* (1973-1997) teologului Galaction, care nu s-a sfiit să utilizeze instrumentarul satiric pentru a-i portretiza pe cei ce nu i-au fost la inimă. Latura duhovnicească lipsește din confesiunea acestuia, fapt surprinzător la un intelectual creștin, ce se răsfrânge inclusiv asupra modalității de evocare a contemporanilor în paginile jurnalului său intim. Diaristul Gala Galaction nu a servit unui suflet mistic, la fel cum nu a făcut-o nici memorialistul Valeriu Anania – alt cărturar al Bisericii, și încă din ierarhia superioară – care singur și-a recunoscut absența vocației mistice (4). În *Memoriile* (2008) acestuia, portretele patriarhilor Justinian, Iustin și Teoctist sunt realizate cu precădere din perspectivă administrativă și politică. Astfel, figura lui Justinian se reține pentru spiritul organizatoric aproape perfect și pentru strălucita diplomatie de care înaltul prelat a dat dovadă într-o epocă totalitară, în vreme ce patriarhul Teoctist se remarcă printr-o extraordinară intuiție a oamenilor și a vremurilor, rămânând însă un obedient al puterii seculare. Chipurile celor trei patriarhi amintiți fuseseră evocate și în *Amintirile mitropolitului Antonie Flămădeală...* (1999), mult mai fragmentar însă și mai aleatoriu, din pricina formulei de interviu pe care autorul a adoptat-o în reconstituirea propriului trecut.

Mediul acesta teologic a intrat și în atenția unei prozatoare contemporane, Tatiana Niculescu Bran, care-l abordează cu alte mijloace și în altă viziune. Situat la granița dintre literatură și publicistică, primul ei roman, *Spovedanie la Tanacu* (2006), investighează domeniul credinței religioase – cu deschidere către psihopatologia demonică – dintr-o mânăstire din nord-estul țării, pornind de la un celebru caz și de la o riguroasă anchetă de presă. După *Cartea judecătorilor*

(2008), o continuare a demersului jurnalistic și literar din scrierea ei anterioară, Tatiana Niculescu Bran revine cu un nou roman, *Noaptea Patriarhului* (Iași, Polirom, 2011, 240 p.), concentrat, de data aceasta, asupra ambianței Palatului Patriarhal, reședința primului prinț al Bisericii, ajuns un bătrân crepuscular, în luptă cu boala și cu conspiratorii politici. Autoarea se arată a fi la curent cu supozițiile vehiculate în presă pe marginea morții celui de-al cincilea patriarh român (5); ea preia ficțiunile mass-mediei pentru a alcătui propria ficțiune, respectiv pentru a scrie istoria apocrifă a ultimei etape din viața întâistătătorului Bisericii Ortodoxe.

Deși operează într-o lume cu coordonate precise, această narațiune apocrifă este purtătoarea unui fond spiritual și miraculos, care fie se manifestă explicit, fie persistă difuz în textul romanului. Trăind în atmosfera bizară a palatului său, suferind de adenom al prostatei și chinuit din pricina deselor urinări – asemenea protagonistului din *Toamna patriarhului* (6) de Gabriel García Márquez, „ce-și storcea firicelul de urină” și „își tot mângâia copilașul neîndurător al testiculului cu hernie” –, personajul central al cărții Tatiane Niculescu Bran mai are două „datorii sfinte” de îndeplinit: succesiunea în scaunul patriarhal și construirea Catedralei Neamului, „visul și ambiția lui de o viață, monumentul ispășirii și al mântuirii”, la care râvnise de multă vreme, ca părintele Nicanor – din celebrul roman *Un veac de singurătate*, al aceluiași scriitor columbian – care visa ridicarea celei mai mari biserici din lume, „cu sfinți în mărime naturală” și cu „un clopot al cărui dangăt avea să scoale și morții din morminte”. Spre deosebire însă de scrierile lui García Márquez, unde cadrul general e fantastic, în romanul Tatiane Niculescu Bran cadrul e realist, ceea ce nu exclude posibilitatea ca ficțiunea ei să integreze istoria și supranaturalul.

„Noaptea” Patriarhului nu trimite aici la acea „noche oscura del alma” traversată de San Juan de la Cruz, adică la timpul în care misticul îl descoperă pe Dumnezeu în tenebrele sufletului, ci mai degrabă la momentele ispitirii Sfântului Antonie, descrise întâia dată de către hagiograful acestuia, Atanasie cel Mare (7). Personajul principal al romanului are parte de un răscol al trupului și al sufletului, a cărui origine o găsim explicată la Sf. Maxim Mărturisitorul (8): „Acestea patru zic unii că schimbă starea organică a trupului și dau minții prin ea gânduri fie pătimase, fie fără patimi: îngerii, dracii, aerul și hrana. Îngerii, zic, o schimbă prin cuvânt (rațiune); dracii, prin atingere; aerul, prin ardere [...]; iar hrana, prin felurile mâncărilor și băuturilor, prin înmulțirea sau împuținarea lor. Mai sunt apoi schimbările care se ivesc prin amintire, auz și vedere [...]. Pătîmind din pricina acestora mai întâi sufletul schimbă starea organică a trupului [...], iar aceasta însuflă apoi minții gândurile”. Cum influențează acestea toate viața psihosomatică a protagonistului propun să urmărim în continuare.

*Îngerii*. O prezență angelică protectoare locuiește spațiul traversat de coșmaruri al imaginației nocturne a Patriarhului: „Același ajutor ceresc nevăzut, necunoscut, îl călăuzea printre capcanele întinse sufletului lui în noaptea strălucitoare și neîmbălzită”. Îngerul păzitor operează inclusiv în starea lui de trezie, intervenind asupra rațiunii sale și aducându-i în minte cuvintele sfinte – căci Legea s-a dat prin îngerii (9) –, ceea ce face ca în învelișul perifrastic al romanului să apară dese inserții biblice sau religio-morale, textul cristalizându-se uneori apoftegmatice, în formule

lapidare, de Pateric: „Trupul e unealta mântuirii omului», îi spusese [un duhovnic bătrân]”.

*Dracii*. Ca un corespondent direct al liniștitoareii închipuirii angelice, spiritul posedă o fantezie convulsivă, cu reprezentări malefice, care răzbat la suprafața conștiinței și-și aruncă personajul în ispite aprinse. Necuratul este când „demonul amiezii”, când Orniat (din Testamentul lui Solomon), „demonul care vlăguia tineri delicați, efeminați”, când „diavolul sodomiei”, cu înfățișarea ademenitoare a unui bărbat cam ambiguu, care-l ispitește pe călugăr după un act autoflagelator, executat cu urzici. Prozatoarea recurge la o etiologie demonică a tulburărilor de imaginație, la care apelase și în prezentarea patologiei extreme a delirurilor Irinei Cornici, din *Spovedanie la Tanacu*. Problematice e atestată în numeroase locuri din *Viețile Sfinților*, figurând și în *Viața Sfântului Antonie* (10). La baza fenomenelor descrise în *Noaptea Patriarhului* stă însă o subtilă concepție senzualistă despre trup, devenit principalul agent de structurare a imaginarului epic.

*Aerul*. Căldura sufocantă, care în crucea verii pune stăpânire pe clădirile și șoselele capitalei, inflamând sufletele, are o influență nefastă asupra stării Patriarhului: „Nesomnul și căldura îl ameteau. Își simțea capul greu, ochii înțepoșați, transpirația îi dădea usturimi între picioare și la subsuori. Parcă totul în jur era lipicios și mirosea a acru”.

*Hrana*. Euforia alimentară a personajului, determinată de consumarea ceaiului de bujori sau a băuturilor alcoolice dulci, este transpusă într-un limbaj ce amintește de expresiile senzoriale ale înflăcăratei iubiri de Dumnezeu, din operele unor mistici, precum Alain de la Roche, Francisc de Sales și Teresa de Ávila: „Ceaiul de bujori înlesnea circulația și, în tihna binecuvântată care urma dilatării vaselor de sânge, toate simțurile păreau să se deschidă ca niște flori proaspete”.

*Amintirea*. La vârsta de 92 de ani, cea mai activă funcție a sufletului Patriarhului e memoria, personajul Tatiane Niculescu Bran ajungând în situația vârstnicului general al lui García Márquez, eroul din *Toamna patriarhului*, care, la un moment dat, este ținut artificial în viață, numai de amintirile lui. „Neputința trupului îl duce pe om fie către referențare înțeleaptă, fie îi întunecă mințea și inima de suferință că, în corp, nu mai poate simți la fel ca în tinerețe nici măcar amintirile. Dar ființa adevărată le simte, le gustă ca pe vinul de împărțășanie, le cheamă”, notează romanciera, preluând perspectiva interioară a protagonistului său, căruia îi atribuie, în plus, funcția de *raisonneur* al narațiunii. Analiza psihologică se concentrează asupra procesului de conștientizare a încărcăturii preconștientului, ca sediu al întipăririlor și al experiențelor acumulate de individ de-a lungul vieții. Memoria bătrânului călugăr dezvoltă cu supremă voluptate „amintirile trupului lui, din tinerețe și până acum: [...] plăcerea vinului dres cu sirop, ungerile cu uleiuri parfumate, surpriza unui cadou, urzicile care-i bășicau pielea...”. Dar acestora li se adaugă unele instantanee angoasante, care, potențate de imaginație, produc dislocările lăuntrice necesare purificării: „Frica morții îl împrejmuia și-l acoperea întunericul. Și, în bezna aceea, în inimă i se strecurau întâmplări din viețile altora, întorsături de destin și pătimiri pe care el le stărnise. Îi încercau acum sufletul ca și cum ar fi fost ale lui. El era cel chinuit, cel nedreptățit, cel frânt”.

Supranaturalul, semnalat cu intermitență pe parcursul romanului, devine normă în final, când este surprins trecerea Patriarhului în cealaltă lume. Întâlnirea „față către față” cu Moșu – o ființă enigmatică de dincolo (un înger?), la care „totul părea

(continuare în pagina 27)



## interviu

# „Mi-am spus întotdeauna că ceva trebuie făcut, totuși, și cât mai bine, în viața asta scurtă a noastră”

de vorbă cu criticul literar Ion Pop

La 1 iulie 2011, criticul și istoricul literar, profesorul și poetul Ion Pop împlinesc 70 de ani. Profitând de acest moment jubiliar, l-am rugat să accepte un interviu pentru Tribuna, publicație la care a colaborat constant, atât înainte de 1989, cât și după această dată. Împreună cu mulțumirile de rigoare, îi urăm un sincer și călduros „La Mulți Ani!” (Ilie Rad)

### Despre orele franceze, suspiciuni, cenzură

**Ilie Rad:** – Stimate Doamnă Profesor, între 1973-1976 ați fost lector la Universitatea Sorbonne Nouvelle – Paris III. De ce nu ați încercat la Paris să faceți interviuri și cu Cioran, Eliade, Eugen Ionescu? Nu aveți voie să intrați în legătură cu ei? În 1971, Adrian Păunescu făcea și publica un interviu cu Eliade!

**Ion Pop:** – Într-adevăr, n-am făcut interviuri cu cei trei mari români de la Paris. Am fost de două ori în casa lui Ionescu din Boulevardul Montparnasse, dar era plecat din Paris de fiecare dată. La Mircea Eliade am făcut o vizită în apartamentul lui din Piața Charles Dullin 4, în Montmartre, împreună cu D. Țepeneag și cu Ilie Constantin, abia refugiat din țară, care adusesse cu el o valiză de cărți proprii, pe care le-a desfășurat pe covor în fața lui Eliade. Cât am fost de mișcat de această scenă de mare tristețe, se poate imagina. Un dialog cu savantul și scriitorul nu m-am gândit atunci să fac, iar mai târziu, când nu era voie să se vorbească despre el în țară... Pe Cioran nu am încercat să-l întâlnesc decât după 1990, când eram la Centrul Cultural Român din Paris. Am și schimbat câteva vorbe cu el la o expoziție din cartierul Marais a Wandei Mihuleac – era acolo și Mariana Vartic, care lucra și ea la Centru: a glumit mult și și-a amintit cam aceleași lucruri despre Rășinari și cimitirul bisericii în care, adolescent, juca fotbal cu... cranii de morți... De un interviu iarăși n-a putut fi vorba, fiindcă s-a îmbolnăvit curând și n-a răspuns unui mesaj al meu prin care-l rugam să mă primească, iar editorul Constantin Tacou mi-a spus că avea tot mai dese momente de amnezie și că nu mai primește vizite... Acum regret că n-am fost mai insistent, dar nu sunt convins că mi s-ar fi acordat interviuri, din cauza reticențelor numeroase ale celor trei față de stările de lucruri din țară și a raporturilor foarte instabile cu regimul comunist care, ba le lăsa să circule numele și opera, ba le retrăgea după capriciile orei...

– Nu ați fost tentat să vizitați Europa Liberă? Era riscant să vă întâlniți pe ascuns cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca?

– În timpul primei mele șederi la Paris, i-am vizitat de câteva ori pe soții Ierunca-Lovinescu, în casa lor din arondismentul 19. Au fost de fiecare dată gazde admirabile, curioase mereu de ce se mai aude din țară... N-am avut niciodată sentimentul că m-ar privi cu neîncredere. Din păcate, după 1990, când am ajuns la Centrul

Cultural Român, mefiența lor față de regimul iliescian, altminteri deplin justificată, s-a concretizat și în refuzul de a participa la manifestările Centrului. Era o neîncredere care s-a repercutat și asupra mea însumi, fiindcă n-am mai reușit să-i vizitez, culmea, vorbind doar la telefon, chiar într-un timp în care mai vechile temeri nu mai era cazul să fie vii... La biroul Europei Libere am fost o singură dată, după 1990. M-am întâlnit acolo cu Virgil Ierunca, dar a fost mai degrabă o vizită de curtoazie...

– Ca urmare a acestui stagiu parizian, ați scris Ore franceze, interviuri publicate inițial în reviste (România literară, Steaua, Tribuna, Echinox). Îmi amintesc – eram student atunci, membru în redacția Echinox –, cu câtă aviditate citeam aceste interviuri, care însemnau o deschidere extraordinară pentru noi. Ce probleme ați avut cu cenzura comunistă, la apariția interviurilor în revistă și apoi în volum? Știu că meandrele cenzurii erau nenumărate, ce se putea publica în revistă nu mergea în volum, ce mergea în volum la o editură nu mergea la alta etc., etc. Mă preocupă foarte serios problema cenzurii, cum vă preocupa pe Dvs. problema avangardismului românesc!

– Culegerea de Ore franceze (două volume) a fost rezultatul unor dialoguri de neuitat cu multă lume bună din Parisul acelor ani, dar și din Geneva. Probleme foarte mari n-am avut cu cenzura, cu excepția unor pasaje din prima convorbire cu Maurice Nadeau, care se refereau la stalinism, și cu interviul făcut cu Philippe Sollers, apărut în Echinox, dar respins la propunerea cărții, cam din aceleași pricini. Știm astăzi foarte bine că strângerea ori slăbirea șurubului ideologic avea grade diferite, adesea, la publicarea unor texte în reviste (în plus Echinoxul era o publicație din provincie) și în volum și, pe deasupra, exista o destul de mare instabilitate de atitudine, tipărirea sau eliminarea unui cuvânt sau a unei fraze putea depinde de felul cum bătea, în acel moment, vântul politic...

– Am scris un mic eseu despre cele două volume de interviuri și am ajuns la concluzia că alegerea persoanelor intervievate din domeniul literelor a fost făcută și deliberat, pentru a avea cât mai puține probleme cu cenzura. Dacă ați fi interviuat filosofi, sociologi etc., referirea la marxism ar fi fost obligatorie, și poate nu totdeauna în culori favorabile!

– Nu pot nega că am fost atent și la ceea ce credeam că se poate sau nu publica în țară, dar nici nu eram foarte interesat de sfera sociologicului despre care vorbești, iar cu filosofii am dialogat efectiv mai puțin și pentru că nu eram foarte apropiat de acest spațiu de reflecție. Interesul meu major urma linia dublă a preocupărilor mele de scriitor și critic literar, iar contactele cu câțiva artiști și critici de artă au fost incitate de o comemorare al lui Brâncuși ori de circumstanțe aleatorii. După 1990, am stat de vorbă, totuși, cu oameni de talia lui Paul Ricoeur,



André Comte-Sponville ori Alain Fienkelkraut. Pot regreta acum ca n-am îndrăznit să încerc un contact cu Sartre ori cu Michel Foucault. Îi scrisesem, însă, o scrisoare lui Malraux, pe care n-am îndrăznit, totuși, s-o trimit... Lacan mă cam decepționase cu aerul lui teatral de oficianț prețios, alexandrin, printre concepte sofisticate, admirat de sutele de fani, nu puțini snobi, ori numai de curioșii adunați, de pildă, la o conferință a sa de la Universitatea Paris I, din Piața Pantheonului...

### Despre Mircea Zăciu

– Ați putea să ne faceți o prezentare a relațiilor Dvs. cu profesorul Mircea Zăciu?

– Am vorbit de nenumărate ori despre relațiile mele, aș zice providențiale, cu profesorul Mircea Zăciu. M-am bucurat, încă în anii de studenție, de prețuirea lui, exprimată generos în sprijinul constant acordat pe întreg parcursul biografiei mele academice, care a început chiar datorită lui, atunci când m-a ales și pe mine, alături de Ioana și Liviu Petrescu, ca preparator la Catedra de Literatură Română, la sfârșitul studiilor. L-am admirat ca dascăl, mai întâi, am fost impresionat însă și de ținuta lui mereu foarte îngrijită, de la vestimentație până la discursul istoricului și criticului literar. Îi datorez enorm și în plan mai larg uman – și mă gândesc la prietenia lui exigentă de-a lungul atâtor ani, la sfaturile foarte utile, ca și la observațiile critice, adesea dure, însă mereu folositoare, la raporturile noastre familiare și familiale de mai târziu, la contactele numeroase și fertile cu gruparea „Echinox”, la orele petrecute împreună alături de prieteni apropiați ca Marian Papahagi, Ion Vartic ori de redactori de la Vatra și Familia... Ochiul lui de prozator, despre care am mai vorbit, plăcerea de a evoca medii și oameni de ieri și de azi, de a relata întâlnirile cu lumea scriitoricească a Bucureștiului, pe care o comenta adesea savuros, cu inevitabilele săgeți ironico-critice, cu anecdote și adesea picante și sublinieri malițioase, făceau ca micile noastre reuniuni de pe strada Bisericii Ortodoxe 12 ori din alte locuri să fie mereu atrăgătoare și pline de învățăminte. E o exagerare să se spună, totuși, că Profesorul ar fi fost un fel de spirit tutelar al „Echinox”-ului. Nu s-a amestecat, de fapt, niciodată în viața grupării, a colaborat destul de rar la revistă, dar ne aflam, ce-i drept, de foarte multe ori pe aceleași poziții în materie de atitudine politică și civică, estetică etc.,



iar din comentariile sale după vizitele în Capitală aflam multe lucruri importante despre starea Literelor contemporane și deduceam destule privind atmosfera social-politică a momentului, pe care o și comentam, la rândul nostru, foarte liber și cu o totală încredere reciprocă. Multe date trecute în *Jurnalul* mai apoi celebre le-am auzit noi primii, iar atmosfera socio-culturală a Clujului o aproximam și judecam adesea împreună. În primii mei ani parizieni, cel de la care primeam esențialul noutăților despre evenimentele din Cluj și din țară era tot Mircea Zăciu – ampla noastră corespondență e o dovadă. A intervenit, la începutul anilor '90, a doua ședere a mea în Franța, am rămas în relații foarte apropiate în continuare, o dată l-am invitat și la Paris, ne-am reîntâlnit și la Cluj. Când m-am întors, în toamna lui 1993, relațiile sale cu Facultatea se deterioraseră din motive... birocratice. Pe scurt – fiindcă am mai evocat neplăcutul episod și altădată –, ajuns în situația de profesor consultant al cărui salariu trebuia completat până la nivelul celui de profesor activ cu diferența dintre cuantumul pensiei și remunerația legală a „profesorului plin”, administrația Universității i-a cerut dovada pensiei pe care o primea în Germania, ca să poată face calculele necesare. Or, din păcate, profesorul Zăciu a refuzat să prezinte o asemenea dovadă, iar serviciul financiar a rămas rigid pe poziții. În consecință, nici orele de curs opțional pe care le presta la Facultate nu i-au putut fi plătite – de unde și supărarea sa pe Rectorat, Decanat, Minister, cu acuzațiile dure la adresa tuturor, prieteni și mai puțin prieteni, că este marginalizat, jignit ș.a.m.d. Din nefericire, dreptatea era, de data asta, mai degrabă de partea administrației academice, fiindcă legea salarizării nu putea fi modificată și, de altfel, toate intervențiile la Minister, ale unor Marian Papahagi, Vasile Popovici – atunci deputat – ori insistențele mele când am fost decan, din 1996, au rămas fără rezultat. Profesorul, însă, s-a crezut abandonat de niște ingrati și n-a conștientizat să vitupereze contra Universității, a Facultății de Litere și a unor prieteni ca mine, care ar fi refuzat să-i rezolve contenciosul financiar. Personal, eu am mai suferit un „atac”, acesta extrem de brutal, în momentul când, ca decan, a trebuit să cedez insistențelor unei catedre cu spațiu deficitar de a elibera un mic spațiu unde fusese depozitată arhiva *Dicționarului scriitorilor români*, coordonat de profesor, de Marian Papahagi și de Aurel Sasu. Dosarele respective au fost într-adevăr deplasate în cabinetul de la Catedră, însă în condiții foarte bune, totuși, în dulapuri protejate cu sticlă, chiar în cabinetul de la intrarea în biroul Profesorului, unde puteau fi consultate oricând. Din nefericire pentru noi toți, Marian Papahagi murise în ianuarie 1999, profesorul Zăciu era în Germania când avusese loc amintita mutare a arhivei și singurul ei custode rămăsese Aurel Sasu. Or, pe fondul unor nemulțumiri legate de pretenția acestuia din urmă de a fi încadrat direct ca profesor la Litere de pe un post de cercetător la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Aurel Sasu i-a scris Profesorului că i-aș fi interzis pur și simplu accesul la arhivă, deși, în realitate, îi chiar propusesem să-și facă o copie după cheia de la respectivul cabinet, care să-l scutească de alte medieri. De aici și reacțiile vehemente ale profesorului Zăciu, indus astfel în eroare, agravate de dispariția tragică a lui Marian Papahagi, cu acuzația de a fi jignit grav memoria prietenului dispărut și condamnarea pretenției interdicției a accesului la arhivă. Adică eu, vechi colaborator la această operă enciclopedică și la altele de sub aceeași coordonare, am devenit brusc

și irațional sabotorul ei... Cele câteva scrisori publicate de Sasu în volumul de evocări consacrat profesorului plecat dintre noi și el, în anul 2000, reluate apoi într-un volum mai recent, spre ținere de minte a urâtelor mele fapte, sunt mărturia acestei furii dezlănțuite, ce antrenează și mai vechile reproșuri legate de buclucașa aventură financiară. Și era un moment în care tocmai crezusem că am ajuns la o împăcare, după o discuție foarte francă a mea cu Mircea Zăciu, din vara anului 1999... Un prieten apropiat trebuia să fie eliminat din această ecuație sufletească, pentru a face loc unuia singur, fidel până la capăt... Acest trist incident nu poate, însă, și nu va putea niciodată întuneca în mine imaginea marelui dascăl și prieten, a omului de care m-am simțit mereu profund legat și care a făcut atâtea gesturi de susținere a mea de-a lungul câtorva decenii. Umori și impulsuri de moment, chiar foarte violente, pot fi înțelese, în fond, la un om frământat, nemulțumit mereu de lumea în care trăia, dar cred că și de sine, marcat de un sentiment al solitudinii inevitabile, poate al neîmplinirii, căutând, mereu nesatisfăcut, o comunicare cu semenii niciodată realizată deplin, suspicioasă, nesigură, cu retranșări orgolioase de apărare contra unei vulnerabilități abia disimulate. Amintirea mea despre el rămâne, așadar, luminoasă dincolo de tulburările episodice minore în raport cu o prezență spirituală și umană, care-mi va fi întotdeauna apropiată și emoționantă.

– *Există unele mărturii ale profesorului Mircea Zăciu (nu știu dacă în Jurnal sau în vreun volum de corespondență), că Dvs., ca decan, l-ați sabotat, punându-i, de pildă, ore în sala în care avea el ore. Este adevărat?*

– Acea nemulțumire privind orarul unui curs opțional al profesorului datează dinaintea alegerii mele ca decan și, pe de altă parte, nu Decanatul, oricare ar fi el, se ocupa de alcătuirea orarului, ci Catedra. Va fi fost cine știe ce nepotrivire, ideea de „sabotaj” e de exclus ca pur retorică și tendențioasă...

– *O altă legendă care datează din vremea când erați decan este că ați refuzat să îl încadrați pe Adrian Marino la Facultatea de Litere, pe un post creat de domnul Paul Cornea, care era secretar de stat la Ministerul Învățământului. Putem lămurii și această chestiune?*

– E și asta, o „legendă”, cel puțin până la un punct, fiindcă profesorul Paul Cornea confirmă că o propunere de acest fel a fost chiar făcută de Domnia-sa în 1990, când avea o poziție importantă la Ministerul Educației și Învățământului, dar a rămas fără ecou. Or, eu am funcționat ca decan al Facultății de Litere în perioada 1996-2000, iar în anul 1990 fusesem detașat temporar de la Universitate, urmând să lucrez ca director al nou înființatului Centru Cultural Român de la Paris, unde am rămas până la începutul lui septembrie 1993... Întrebarea mă obligă, însă, să spun că, departe de a-l fi refuzat pe Adrian Marino, l-am chiar invitat să participe la colocvii organizate la Litere pe când eram decan, dar mi-a răspuns tăios ca nici nu vrea să audă de Facultatea asta... Altminteri, am avut mereu bune relații intelectuale, ne întâlneam destul de des și ca vecini, locuiam la câteva case distanță pe partea aceleiași străzi clujene... Din păcate, știm cât de dificil era omul Adrian Marino...

#### Fericite, orele franceze

– *Printr-o întâmplare fericită, între 1990-1993 ați fost director al Centrului Cultural Român din Paris. Cât de mare era, în capitala Franței,*

*diferența față de stagiul din urmă cu 17 ani, când erați acolo ca lector?*

– Înainte de numirea ca director al Centrului Cultural Român, mai fusesem în 1990 la Paris, într-o delegație foarte numeroasă, invitată să participe la sărbătorirea, de către Adunarea Națională Franceză, a Revoluției române... Atmosfera era atunci extraordinară, de mare entuziasm fratern pentru România eliberată în fine de dictatura comunistă. La marele magazin FNAC, bunăoară, era afișat apelul „Donnez un livre à un ami roumain!”... Cuvântări oficiale solemn-încurajatoare, spectacol de gală, o mare expoziție de artă plastică, cu participarea a numeroși intelectuali români din Franța, recepție somptuoasă – o adevărată, generoasă și luminoasă sărbătoare... Numai că, până la sfârșitul lui iulie, când am ajuns eu la Paris, după ce Alexandru Paleologu, care semnase aprobarea detașării mele, fusese destituit din funcția de ambasador – se declarase, nu-i așa, „ambasador al golanilor” – se produsese mari tulburări ale imaginii României în mediul francez și, de fapt, în toată lumea: manifestațiile de justificat protest din Piața Universității, reacțiile brutale, cu adevărat „neocomuniste” ale Puterii de la București, „mineriada” provocată cinic de noile autorități, devastatoare, nu doar pentru Capitală, ci și pentru amintita imagine a țării în străinătate... Am ajuns, așadar, la Paris, într-un moment foarte tulbure și nefavorabil pentru funcționarea normală a unei instituții ca aceea pe care urma s-o organizez. Au existat reticențe și dinspre români din Paris, și dinspre francezi, depășite în parte cu vremea, fiindcă lumea s-a convins treptat că Centrul Cultural nu poate fi confundat, totuși, cu Ambasada și că vechile relații culturale cu Franța începeau să fie reluate de pe o altă platformă, într-un spirit realmente liber și constructiv. În orice caz, eu am făcut tot ce s-a putut face în acei ani încă tulburi pentru a (re)construi ceva, cu un soi de idealism neopașoptist, care mă și determinase să accept propunerea pentru acest post.

În ce privește peisajul cultural francez, acesta avusese vreme să se schimbe, dacă nu radical, cel puțin în nuanțe. Stângismul manifest de altădată nu mai ținea vitrina, maoiștii dispăruseră, urmăriile tumultuosului mai 1968 erau deja cumva consfințite. „Reporterul” din perioada 1973-76 s-a regăsit în căutarea unor interlocutori de atunci, câți mai rămăseseră în viață – și am fost foarte emoționat reîntâlnindu-i pe un Maurice Nadeau, André Frénaud, Jean Starobinski, Tzvetan Todorov, Jean Rousset ori Jean-Pierre Richard, Philippe Sollers, Ionel Jianu. Alte nume s-au adăugat repertoriului consemnat în prima serie de *Ore franceze* – un Yves Bonnefoy, un Paul Ricoeur, Serge Fauchereau, André Comte-Sponville... Parisul intelectual rămăsese, în fond, tot Paris, adică un spațiu de mare dinamism creator, cu o viață culturală spectaculoasă, mereu atrăgătoare. În anii următori, am simțit însă tot mai mult efectele „globalizării”, urmările nu tocmai încurajatoare pentru cultura umanistă ale economiei de piață. Au dispărut, de pildă, câteva spații emblematiche ale Cărții – Librăria „Le Divan” din Saint-Germain-des-Prés, celebra librărie Presses Universitaires de France din colțul Pieței Sorbonei și altele, înlocuite cu magazine de... modă! Alta devenise, deci, moda zilei... Dar s-a construit și moderna Bibliotecă Națională a Franței, piramida insolită de la Muzeul Louvre, au fost redimensionate și renovate alte monumente și locuri de referință culturală ale capitalei franceze. Numărul cărților tipărite în fiecare an n-a scăzut totuși, în ciuda informatizării, doar poezia s-a retras ceva mai



adânc în „catacombe” de cafea, într-un soi de „cerc al poezilor dispăruți”... Repet, însă, sunt schimbări în logica vremii, uneori și în nelogica ei, dar ambiția de a menține Parisul la înălțimea de „oraș-lumină” a avut peste tot multe efecte benefice...

- În Ore franceze, în ambele volume, i-ați întrebat pe mulți octogenari sau nonagenari cum se vede viața dela vârsta lor. Pot să vă întreb și eu cum vedeți vârsta de la acest emoționant moment aniversar pe care îl veți trăi în curând?

- Da, am ajuns și eu la „vârsta a treia”, greu de imaginat până nu de mult pentru mine. Ce să spun? În rezumat, mă pot considera un om norocos, dincolo de accidentele istoriei, care erau să mă coste aproape totul, dacă părinții mei, oameni simpli, dar curajoși, n-ar fi luat, în toamna anului 1952, acea decizie aproape eroică de a-și părăsi locurile de baștină, sacrificându-se, în fond, pentru mine, într-un moment dramatic din biografia lor de țărani. Soarta a vrut, apoi, să vină și niște reparații, căci au reușit să-și găsească, nu fără trudă, un soi de echilibru, iar eu am fost protejat mereu și de ei, și de invizibilii îngeri păzitori. Cele două momente hotărâtoare, „Echinox”-ul și sejurul în două secvențe de la Paris au fost dintre cele mai frumoase și mai împlinite din biografia mea, au venit fără să le provoc, fără să dau, cum se spune, din coate. Dar poate că Cineva luase notițe, în condica lui eterică de prezență, despre niște eforturi pe care îmi îngădui să le consider oneste, de formație și educație personală, dar și de - să zic așa - construcție culturală mai largă. Mi-a fost dat să fiu înconjurat, pe acest drum, de prieteni adevărați, solidari cu mine și cu care am fost solidar, înzestrați cu talent și cu suficient spirit (auto)critic și cu o etică sănătoasă, ca să știe curând pe ce lume trăiesc și să se angajeze în acea operă dificilă de apărare contra agresiunilor unei epoci în atâtea privințe ostile spiritului, găsind și acele energii pozitive, de construcție culturală, pe care o evocam. Am avut și șansa nesperată de a asista la sfârșitul, fie și cu zvârcoliri și supraviețuiri nefaste, al dictaturii comuniste - un final pe care mărturisesc că nu credeam să-l mai apuc. Dar am avut și șansa unui soi de supraviețuire, după un alt accident foarte grav, acesta de ordin biologic, cu consecințe profunde în reevaluarea reperelor vieții și scrisului meu. Să adaug, simplu-omenește, că mă bucur și de o familie echilibrată, cu copii buni, oameni decum de omenie, părinți și ei de copii buni... Nu vor muta, probabil, nici ei munții din loc, dar vor găsi, trag nădejde, căi drepte către îndreptățile luminișuri. Cu ani în urmă, scriam chiar în *Echinox* despre „voința de avea încredere”. Mi-am cultivat mereu această voință, în ciuda unui anume scepticism și a conștiinței relativității multor lucruri. Mi-am spus întotdeauna că ceva trebuie făcut, totuși, și cât mai bine, în viața asta scurtă a noastră. Iar dacă nu putem lăsa în piatră urme ca zeii ori ca haiducii baladelor, putem face măcar ca semnele trecerii noastre prin lume, cu mult mai ușor de șters, să nu fie, totuși, niște pete murdare.

Dialog realizat de  
Ilie Rad

## Arta de a atrage atenția

Elena Abrudan

Revenind la o demonstrație anterioară, reiterez afirmația referitoare la faptul că în era consumului, resursele culturale sunt transformate în forme de experiență personală și divertisment pentru care trebuie plătit. Impunerea noului cometă cultural este facilitată de noile tehnologii de comunicare. Cultura poate fi acum valorificată fragmentar în mediul electronic și diseminată pe spații largi, făcând posibile experiențe împărtășite de numeroși indivizi și indiferent de distanță.

Acest lucru este posibil datorită magnaților noilor tehnologii care au avut ambiția să pună la dispoziția tuturor informații din domeniile cele mai diferite. Informația și cunoașterea fiind asigurate din plin, este ușor în ziua de azi să începi o afacere, să dezvolți o strategie, să ai acces la piețe de desfacere și la consumatori. Există acum preocuparea de a folosi noile tehnologii de informare și comunicare ca mijloc de relaționare, cu scopul de a stabili relații pe termen lung între indivizi, într-o lume interconectată la modul general. Pare că nimic nu mai stă în calea progresului. Chiar și așa, constatăm că e destul de greu să fim la curent cu totul, să facem o selecție a informațiilor care ne interesează sau să aflăm noutatea care vine în întâmpinarea orizontului nostru de așteptare. După opinia autorilor Thomas H. Davenport, John C. Beck (*The Attention Economy. Understanding the New Currency of Business, 2001*) este destul de greu să ne descurcăm în noianul de cunoștințe puse la dispoziția noastră, dacă nu ni se atrage atenția asupra informației. Înțelegerea și gestionarea atenției devine cel mai important element în obținerea succesului în afaceri. Iar internetul este o piață pe care se poate comercializa atenția. În societatea postindustrială atenția devine o adevărată monedă de schimb; atenția acordată anumitor site-uri se convertește în *e-points*, puncte electronice prin care poți viziona reclame, filme sau poți câștiga un premiu. Principala preocupare a agenților economici este de a obține și a menține atenția consumatorilor, a acționarilor, a angajatorilor potențiali.

E dificil să atragi atenția asupra ta între numeroasele opțiuni pe care le au consumatorii. Potrivit lui Ken Sacharin (*Attention, 2000*) atenția nu este o resursă inepuizabilă, deoarece este limitată chiar de ființa noastră. Menținerea atenției este o chestiune de ecologie. Cine face prea mult zgomot poluează, deranjează și va termina prin a fi ignorat. De aceea, autorul menționat propune o mecanică a atenției ca metaforă a camerei aglomerate. Intrarea într-o cameră prea aglomerată trebuie să urmeze un set de reguli care îmbină buna cuviință, politetea și tehnicile de atragere a atenției. În era postmodernă acestea includ desigur necesitatea de a fi diferit, de a spune o poveste și de a construi un plan de comunicații în rețea.

Înțelegem ușor că produsele culturale trebuie să se supună aceluiași reguli pentru a ajunge la consumatori. Prin urmare, lamentările privitoare la lipsa apetitului pentru cultură, la numărul mic de participanți la evenimente culturale trebuie să facă loc unor acțiuni de promovare, de atragere a atenției asupra noutății produsului cultural, să spună povestea evenimentului, să-l introducă într-o rețea în care să poată fi accesat, vizionat,

comentat. Accesul în diferitele comunități de interese, în rețele de semnificare care există, apar și se transformă continuu prin accesarea informațiilor privitoare la produsele culturale este vital pentru a menține atenția consumatorilor. Cunoașterea produselor culturale poate determina integrarea lor în fluxul comercial sub forma mărfurilor care pot fi achiziționate, dar mai ales sub forma experiențelor rezultate din interacțiunea consumatorului cu evenimentul cultural.

Acum, valorile propuse de artiști vin în întâmpinarea dorinței omului de a-și satisface gustul estetic, de a se juca, relaxa de a se simți provocat de noi și noi experiențe audio-vizuale care revitalizează percepția produselor culturale. Muzeele, cinematografele, sălile de spectacole, televiziunea, teatrele nu mai sunt suficiente pentru a oferi varietatea de experiențe necesare contemporanilor noștri. Această modalitate de accesare a culturii este tot mai mult concentrată în mari centre culturale care funcționează ca spații de creație și difuzare a artei contemporane și conțin atelierele artiștilor, galerii de artă, organizații culturale active în domeniile artelor vizuale, dansului și teatrului. Și asta nu este suficient. Succesul nu poate fi obținut numai prin centrarea atenției pe munca artiștilor, organizarea de expoziții, lansări de carte, spectacole, workshopuri. Elaborarea unor proiecte culturale care să propună soluții pentru dezvoltarea culturală a orașului sau regiunii în care funcționează, prin folosirea patrimoniului local și a artiștilor, designerilor, arhitecților, advertiserilor, regizorilor, criticilor, jurnaliștilor, operatorilor culturali poate să atragă atenția publicului, a investitorilor privați și a autorităților locale. Finanțarea proiectelor culturale depinde în mare măsură de implicarea acestor centre în viața cetății, de dorința artiștilor și managerilor culturali de a le transforma în spații pentru comunitate, conectate la politica culturală locală. Un bun exemplu pentru dezvoltarea pe aceste direcții o constituie faimoasa de acum *Fabrică de bumbac* din Leipzig sau *Fabrica de pensule* din Cluj Napoca. Fiind prima experiență de acest fel în Cluj, Fabrica de pensule a devenit treptat un pol de atracție pentru organizații de artă și cultură contemporană. Aici publicul poate participa la spectacole de teatru, proiecții de filme, expoziții de fotografie și artă digitală, workshopuri, dezbateri culturale. Faptul că prin organizarea centrului a fost valorificat un spațiu industrial dezafectat prin transformarea lui în spațiu cultural sporește valoarea civică a acestui proiect cultural.

Am amintit acest exemplu pentru a sublinia necesitatea apariției unor astfel de spații în care relațiile comerciale să acompanieze faptele de cultură, să devină locuri în care schimbul de informații și experiențele culturale să devină bunuri de consum pentru un public cât mai larg. Astfel, centrele și mall-urile culturale devin o parte a mediului competitiv unde succesul este măsurat prin numărul celor care au acces la producția culturală și experiența trăită propusă de aceasta.



# Documentarea în jurnalism

Mircea Popa

Așa se intitulează cel mai recent volum cuprinzând comunicările ediției a IX-a a Simpozionului internațional de jurnalism organizat la Cluj-Napoca în octombrie 2010 de Catedra de Jurnalism a Universității „Babeș-Bolyai” și coordonat de profesorul Ilie Rad. O tradiție deja încetățenită face, ca în fiecare an, la Cluj, să se desfășoare această amplă manifestare de forțe jurnalistice, luând în discuție de fiecare dată o altă temă de dezbatere. De data aceasta manifestarea a fost axată pe problema documentării în presă, volumul fiind editat de către Editura Tritonic în 2011. Poate mai mult ca în alți ani, reuniunea de la Cluj a fost onorată de prezența unor gazetari de marcă, precum Lucia Hossu-Longin, Adriana Săftoiu, Nicolae Melinescu, Dona Tudor, Renate Nimtz-Koster din Germania, profesorul universitar Petre Gross de la Universitatea din Tennessee, Dan Culcer din Franța, Nestor Rateș, fost jurnalist la „Europa liberă”, și să beneficieze de textele unor oameni

oferi publicului „prima proteină informațională”, adică un „first break”, chiar dacă verificarea va veni mai târziu.

La secțiunea „Experiențe și opinii” este prezent și Alex Ștefănescu, semnând un material intitulat „Documentarea în timpul comunismului”, care califică munca ziaristului de atunci drept o adevărată „comedie a documentării”, deoarece tot ceea ce era cules de pe teren nu mai corespundea cu intervențiile brutale din redacție a responsabililor ideologici, care modificau totul potrivit cerințelor de partid. În comunism, scrie Alex Ștefănescu „Lucrurile erau stabilite, se știa dinainte ce să scrii”, „Se crea în permanent în ficțiune”, neputându-se scrie despre ce vedeai, ci doar despre ce se dorea să vezi. Acest tip de jurnalism este înfierat și de Patrel Berceanu, care, cu o apăsată notă umoristic-ironică, în stilul lui Ilf și Petrov, arată cum i-a fost desfigurată primul reportaj sanitar pe care l-a realizat, de către șeful direct. Scriind despre etapa postdecembristă,

inexactități factice.

Pentru documentarea riguroasă, verificabilă din minimum trei surse, pledează și materialele lui Peter Gorss, a Adrianei Săftoiu sau a Luciei Hossu-Longin. În timp ce Adriana Săftoiu trece în revistă cu minuțiozitate toate posibilele surse de documentare (documente oficiale și acte, interviuri, observații personale, surse interne și externe, izvoare materiale și izvoare orale), Lucia Hossu-Longin a insistat pe mulțimea de dificultăți întâmpinate la realizarea *Memorialului Durerii*, icoană dramatică a patimilor celor lipsiți de libertate în regimul comunist. „Cel mai complicat era să obțin dosarele înainte de a se termina filmul”, afirmă ea la un moment dat. Lupta cu cenzura mascată sau directă („Scoate replica lui Alexandru Drăghici, câtă vreme la putere sunt Iliescu și Roman, nu ne este frică”) și că „la o conferință a PSM, condus atunci de Ilie Verdet, s-a cerut „împușcarea autoarei”, ca să nu mai vorbim de lipsa totală de remușcări a lui Nicolai sau a altor torționari, puși la adăpost de diferite instituții ale statului sunt destăinuirii care vorbesc de la sine de climatul în care reportera și-a realizat filmul.

Cea de a treia secțiune a volumului se referă la „Documentarea în presa scrisă” și reunește comunicări semnate de Ștefan Borbely, Dan Culcer, Ion Dur, Viorel Nistor, Andrei Păunescu, Marta Petreu, Ilie Rad, Paul Schweiger, adică mai ales oameni veniți din învățământul universitar și nu lucrători propriu-ziși în presă, ca în cazurile anterioare. Din această pricină, materialele semnate de ei au un caracter mai riguros științific, mergând chiar la o mai subliniată tentă teoretică, deși, și în aceste cazuri, experiența personală este mereu invocată (a se vedea astfel amintirile lui Dan Culcer din perioada cât a fost în țară). Astfel, Viorel Nistor combate așa-zisul mod de „informare pe surse”, Marta Petreu se războiește cu cei care scriu despre cărți fără să le citească, iar Ștefan Borbely aduce în discuție „cazul Marino”, atât de mediatizat de presa ultimului an, cu afirmații și dezvăluiri dornice să producă un eveniment de senzație, decât să respecte adevărul. În demersul său Ilie Rad stăruie asupra folosirii corecte în presă a formulelor de adresare bisericești sau a denumirii instituțiilor publice sau a unor localități, cu evitarea senzaționalului gratuit. Ion Dur se reîntoarce la documentarea din timpul lui Eminescu, în timp ce Andrei Păunescu pledează pentru folosirea pe scară largă a „caietelor de sarcini”.

Ultima secțiune a volumului cuprinde materiale privitoare la audiovizual, semnate de Lucian Ionică (Documentarea în timpul filmărilor), Nicolae Melinescu (Verificarea informațiilor), Michael Shafir (Jurnalism și documentare la „Europa liberă”), C-tin Trofin (Arhivele - vastă sursă de documentare) și Dona Tudor (Documentarea jurnalistului TV în zone de conflict și război), lărgind mult aria de investigație a temei propusă spre dezbatere și aducând noi puncte de vedere cu privire la relația dintre gazetar și sursa sa de informare. În totalitatea lor materialele conținute în acest volum pot deveni indispensabile atât studentului care se formează, cât și lucrătorului cu experiență din presă, atrăgând atenția opiniei publice și specialistului asupra unei zone dificile, problematice, care poate fi depășită doar printr-o mai bună documentare, dar și prin respectul față de profesia ca atare.



cu experiență în domeniu, ca Nicolae Manolescu, Alex Ștefănescu, Cristian Tudor Popescu, Robert Turcescu, Matei Vișniec, Paul Schweiger (Israel), câtorva dintre ei reproducându-li-se textele din presă.

Participanții la simpozion au abordat subiecte dintre cele mai interesante, inspirate în mare măsură din practica lor jurnalistică curentă. Așa, de exemplu, Nicolae Manolescu a tratat în intervenția sa problema „Telefonului fără fir”, adică a modului în care lipsa de documentare poate duce la amalgamarea vocilor și deformarea mesajului, astfel încât realitatea să fie puternic afectată până la propagarea de zvonuri și falsuri mediatice. El face trimitere directă la două cazuri în care a fost implicat direct și în care cei puși să comunice opiniei publice evenimentele, le-au deformat pînă la falsitate. E vorba de un articol din *Ziua* al lui Gabriel Andreescu și altul din *Tribuna* pus în circulație de Laszlo Alexandru și care nu sunt conforme adevărului. A scrie „din auzite” este una din marile defecte ale presei române, vizând o situație fundamental stânjenitoare: „Impresia stânjenitoare că mi se comunică altceva decât informația pe care vorbitorul a primit-o la rândul lui a pus deseori stăpânire pe mine”. Un asemenea caz este abordat și de Cristian Tudor Popescu, dar dintr-o perspectivă total opusă, și anume cazul jurnalistului care trebuie să riște uneori spre a

Robert Turcescu arată că lucrurile s-au schimbat radical și că „Sursele de informații reprezintă comoara oricărui jurnalist”, că acesta „nu poate lăsa să treacă nici măcar câteva ore fără să supravegheze constant și să aprofundeze temeinic realitatea înconjurătoare”. Această „realitate” trebuie să fie compusă în proporție ridicată „din fapte”, arată Matei Vișniec, care se ridică hotărât împotriva concepției la modă că jurnalistul nu trebuie să fie un interpret și un analist de fapte, ci doar să le livreze cât mai colorat și mai șocant cu putință. Opinia că „nu adevărul contează, ci adevărul interesant” conduce, după părerea sa la o mare pierdere pentru democrație. Nevoia de verificare atentă a faptelor relatate este susținută cu argumente peremptorii de către Adriana Săftoiu, exemple pe viu oferind și Nestor Rateș, care arată că la *România liberă* orice eveniment era monitorizat de șase salariați, iar la revista *Der Spiegel* din Hamburg, arată Renate Nimtz-Koster, pentru documentare sunt afectate 270 de persoane, creându-se o arhivă digitală de peste 50 de milioane de documente, care parcurg în mod curent 300 de publicații în 15 limbi. Orice știre trece aici prin mai multe filtre, așa încât nimic improvizat și de mântuială nu iese în public. Exemplele date de ea sunt de-a dreptul șocante, arătându-se bunăoară, că numai pentru un singur număr au fost făcute 1153 de schimbări, și că au fost eliminate 400 de



# Două abordări ale comunicării

Codruța Porcar

Ni se întâmplă adesea să trecem pe lângă lucrurile din viața noastră ca și cum ele nici nu ar exista. Uneori, cu cât sunt mai aproape de noi, cu atât le vedem mai puțin. Se prea poate să fie la mijloc sentimentul că, din moment ce ne sunt la îndemână, nu e nicio grabă și că avem tot timpul din lume pentru a le cerceta. E ca și cu cartea pe care o cumperi și o așezi frumos în bibliotecă, dar pe care ajungi târziu de tot să o citești. Tot așa și cu comunicarea. Majoritatea dintre noi o recunoaște, însă puțini pot spune ceva consistent cu privire la aceasta. Intrată în obișnuință ca un act reflex, comunicarea, de cele mai multe ori, joacă doar rolul unui banal instrument pe care nu-l prețuim suficient și căruia nu-i conștientizăm cu adevărat valoarea. Cu atât mai mult cu cât, în lipsa acestei capacități de se exprima articulat, prin concepte și simboluri, omul nu și-ar putea explica nici evoluția istorică, nici știința și nici cultura. Dincolo de orice reflecție cu privire la însemnătatea comunicării, faptul rămâne. Aceasta nu înseamnă însă că nu există îndeajuns de mulți specialiști grupați în diverse școli și curente, care își consacră timpul cercetării interacțiunii sociale în ansamblul ei.

Odată cu încercarea de a înțelege universurile de sens pe care se clădește lumea noastră, adesea atât de sărăcită de sens, se conturează și o intenție de sistematizare a socialului care impune și luarea în considerare a practicilor de comunicare. Aș spune însă că acestea trebuie să se afirme în contextul estompării ambiției de a face din comunicare o știință a științelor. Nu-mi propun aici să fac o scurtă trecere în revistă a teoriilor și conceptelor utilizate și nici să evidențiez lipsa de acord asupra naturii studiului comunicării. Mă interesează în schimb o oarecare coerență în ceea ce privește modalitatea în care concepem și comunicăm cu lumea în general. În acest sens, C. O. Schrag identifică două stadii în filosofia comunicării, dintre care, primul – cel modernist – este marcat de interesul crescut față de logică, logica în comunicare, în timp ce al doilea stadiu (postmodernist) se caracterizează printr-un interes crescut pentru ceea ce „scapă” metanarațiunilor, instituțiilor și organizațiilor de tot felul, pentru ceea ce „rezistă” hegemoniei în știință, cultură și politică, pentru ceea ce este eterogen, marginalizat, particular. Într-un mod analog, în cadrul teoriei comunicării se pot contura două mari paradigme: prima, inspirată mai degrabă de științele sociale, în special psihologia și sociologia, echivalează comunicarea cu procesul transmiterii de mesaje, iar a doua se dovedește a fi interesată de aspectele semiotice (de textualitate, intertextualitate și context) în comunicare. Având centrul de greutate în filosofia tehnologiei, informației și ciberneticii, prima perspectivă reflectă un model liniar al comunicării preocupată fiind de eficiența și acuratețea procesului de comunicare, adică de modul în care emițătorii și receptorii codifică și decodifică, în mod constant, mesajele și de felul în care transmițătorii utilizează mijloacele de comunicare în masă. Comunicarea desemnează în această perspectivă procesul prin care o

persoană influențează comportamentul, starea mentală sau reacțiile emoționale ale alteia – și invers, bineînțeles, iar mesajul constă în ceea ce este transmis în cadrul procesului de comunicare, determinat fiind de intenția declarată sau nu a emițătorului. Ca urmare, atenția este îndreptată înspre mediu, canal, emițător, receptor, zgomot, feedback, redundanță, entropie, atâta vreme cât toți acești termeni au legătură cu procesul de transmitere a mesajului. În această accepțiune, dacă finalitatea comunicării este diferită de ceea ce s-a intenționat, se poate vorbi despre un eșec al comunicării și ca atare, se poate trece la analiza etapelor procesului de comunicare pentru a vedea unde anume a intervenit eroarea.

În schimb, perspectiva semiotică, influențată cu predilecție de lingvistică și sfera artei, înțelege comunicarea ca pe o producție și un schimb de semnificații. De această dată un nou set de termeni se cere a fi însușit: semn, semnificație, icon, indice, denotație, conotație, toți cu referire la diverse moduri de a crea înțelesuri. În acest caz, interesul este de a preciza modalitatea în care mesajele sau textele interacționează cu oamenii în scopul producerii de semnificații. În consecință, diversele discursuri semiotice vor fi interesate de problematica semnificației, de valoarea textelor în cultura occidentală și de rolul comunicării în stabilirea și menținerea valorilor, precum și a felului în care aceste valori îi conferă comunicării un înțeles. Așa încât, aceste modele ale comunicării se diferențiază destul de mult de cele care insistă asupra procesului comunicării, în sensul că ele nu sunt liniare, nu conțin săgeți care să indice direcția fluxului mesajului, sau și mai bine zis, nu presupun o serie de etape prin care ar trebui să treacă un mesaj, ci se concentrează asupra analizării unui set structurat de relații care-i asigură unui mesaj posibilitatea de a semnifica ceva. Din această perspectivă neînțelegerile nu ar fi neapărat dovezi ale eșecului comunicării, ele putând fi foarte bine și rezultatul diferențelor culturale.

Altfel spus, dintr-o perspectivă semiotică, studiul comunicării înseamnă studiul textelor și al culturii, printr-o știință a semnelor și a semnificațiilor. Aflate în strânsă legătură cu lingvistica, diversele perspective semiotice vor aborda mesajul în comunicare ca pe o construcție de semne, care prin intermediul interacțiunii produce înțelesuri. Mesajul nu mai este acum privit ca ceva transmis între interlocutori și dat fiind importanța semnificației, locul emițătorului cade într-un plan secund, el având un rol mai puțin important în comparație cu textul sau lectura textului. Aceasta este privită ca o negociere de semnificații în raport cu o experiență culturală ce poate juca și rol de referențial. Ca un mic exemplu și poate pentru a înțelege mai ușor însemnătatea acestui raționament e de-ajuns să ne gândim că oameni aparținând unor culturi diferite și în consecință, cu experiențe sociale diferite, vor atribui sensuri și semnificații diferite aceluiași text sau eveniment. Ca atare, din această perspectivă, e impropriu să vorbim despre eșec în comunicare.

În ceea ce privește cele două abordări la care am făcut referire – una care accentuează procesul comunicării și alta preocupată de interacțiunea socială din perspectiva semnificației, mi se pare interesant de a fi studiate nu din prisma punctelor de vedere prin care se subminează una pe cealaltă ci, din contră, din perspectiva relațiilor de solidaritate pe care le construiesc și întrețin. Dacă pe de o parte, semiotica este cea care articulează și gestionează sensul în cadrul schimbului permanent pe scena socială, pe de altă parte, o reluare și o reînnoire a analizei sensului și a sensurilor nu este posibilă decât printr-o definire pe baza mizelor, formelor și contextelor comunicării.





# Teatrul și filosofia: elogiul actorului (I)

Jean-Loup d'Autrecourt

Povestea aceasta nu s-a întâmplat chiar pe vremea când se potcoveau puricii, ci mult mai aproape, când puricii au devenit tare nesuferiți”, cum spune înțelepciunea populară, în poveștile lui Petre Ispirescu. Deducem că „pe vremea când se potcoveau puricii cu nouăzeci și nouă ocale de fier” aceștia erau mai simpatici. De ce? Pentru că stăteau locului, altfel spus, atunci când erau bine potcoviți, nu exista riscul să „te mănânce puricii”.

De fapt, în acest articol, nici nu este vorba de o poveste, ci de o *realitate supărătoare*, care este iritantă, căci dă mâncărimi de piele și alergii intelectuale. Ba chiar am putea spune că avem de-a face cu un fenomen major, cel al *spectacolului actoricesc*, devenit o formă de substituie a lumii reale prin simple iluzii, dar și de mistificare a acesteia prin mijloace retorice, o formă de parazitare a culturii. „Elogiul actorului” este deci o antifrază, o ironie adresată sociologiei contemporane, care în lipsa unui obiect precis de cercetare, trece nonșalant pe lângă fenomene sociale majore.

Însă este acesta un fenomen nou, inedit și specific contemporaneității, astfel încât să merite atenția noastră? Bineînțeles că fenomenul nu este recent. O să vedem că el a fost denunțat deja în Antichitatea greacă de Socrate, Platon, Aristotel, în lupta lor împotriva retoricii sofistilor, a poezilor și a artiștilor de tot felul. Lupta continuă. Iar de la Tertullian am moștenit chiar un faimos rechizitoriu împotriva spectacolelor. Dar dacă fenomenul nu este nou, în schimb acesta a devenit dominant, preponderent, în toate domeniile vieții contemporane: de la divertisment până la politică, de la bursele financiare până la paradele și conflictele militare, de la educația copiilor până la învățământul superior și cercetarea de vârf, de la jocurile sportive până la revoluțiile de „eliberare a popoarelor”, de la sărbătorile omagiale până la ritualurile religioase.

Mijloacele de comunicație și mass-media sunt modalitățile cele mai sofisticate folosite în acest sens. Astfel *lumea este un spectacol*, în care actorul interpretează diferite roluri (principalele roluri). În majoritatea cazurilor el se substituie protagoniștilor prin deturnare de identitate, iar regizorii stau ascunși și le manevrează în culise toate mișcările, până la nivel de nuanțe comportamentale. Prin faptul că această realitate a devenit masivă și deci periculoasă, merită să discutăm despre ea. Căci dacă înainte *teatrul* era o reprezentare a lumii, prin schimbarea operată treptat, începând cu secolul al XVII-lea, secolul lui Molière, *lumea* a devenit o reprezentare teatrală și astfel actorul a coborât de pe scenă, ce nenorocire, în viața cotidiană!

Actorul, *ipocrit* prin definiție, prin chiar etimologia termenului (de la gr. *hypocritēs*), care este duplicitar, pentru că interpretează mai multe roluri, care nu este niciodată el însuși, a devenit una dintre cele mai interesante figuri ale societății contemporane; una dintre cele mai bizare de asemenea. Personaj central al vieții cotidiene, acesta parcurge toate registrele sociale, politice, culturale, intelectuale, economice, ba chiar filosofice și științifice. Altfel spus, el „nu face purici într-un singur loc”. S-ar putea să existe mai mulți actori în filosofie decât în teatru și în cinematografie. Se vorbește despre „actori politici”, despre „actori economici”, despre „actori științifici”, despre „actori sau agenți cognitivi” etc. Actorul, în sensul larg al cuvântului, a infiltrat și cucerit toate domeniile noastre de activitate; adică a mers dincolo de simpla lui activitate scenică, de reprezentare și de interpretare a unui rol într-un cadru convențional strict (agora, scenă, teatru, cinema, circ, stadion etc.). Cum este posibil așa ceva?

Pentru că „Tăcerea se trezește cu purici”, cum spune proverbul, voi încerca să răspund la această întrebare și astfel să justific și teza enunțată, plecând de la câteva zicale românești

și de la proverbe de pretutindeni: „A umbla cu cioara vopsită”, „Când faci din țânțar armăsar, nu te aștepta să-l și încaleci”, „Ideile sar ca puricii, din om în om, dar nu-i pișcă pe toți” sau cum spunea Iorga „Puricii lui Ahile nu erau mai viteji decât ceilalți”. De ce? Pentru că acestea, și altele, se potrivesc perfect actorului. Într-adevăr, înțelepciunea populară semnaleză astfel de contradicții generate de tentativele *demagogice*, de *mistificare*, de *deghizare*, de *mimare*, de *transformare*, de *metamorfozare*, de *magie*, la care face apel actorul, atunci când vrea să interpreteze un rol.

Dar care-i raportul cu filosofia? Oricât ar părea de surprinzător, *actorul magician* este cel mai mare inamic al filosofiei. El reușește să vrăjească opinia publică, să farmece spectatorii, jucând rolul filosofului, al înțeleptului, al intelectualului și dând iluzia perfectă a autenticității, a adevărului, când de fapt el se află în slujba minciunii, a dezordinii morale, a anarhiei cunoașterii, a ignoranței, a imposturii intelectuale. Prin urmare miza este importantă, deci trebuie să încercăm să clarificăm confuziile, să distingem între filosofi și actori, între noi și ei. Am mai scris articole despre filosofi, despre cine suntem noi; să vedem acum *cine sunt ei?* De aceea vom survola rapid, în prima parte, câteva idei vechi moștenite de la greci (Platon, Aristotel) și de la romani (Tertullian); iar în a doua parte, vom insista pe dimensiunea magică a discursului actoricesc, adevărata teroare culturală contemporană; în fine, vom trage câteva consecințe ale acestei analize, care sunt tot atâtea semnale de alarmă.

## I. Concepții vechi despre actorie

În antichitatea greco-romană, actorul nu a fost deloc apreciat de filosofi. Bineînțeles că spectacolele, serbările, manifestațiile, ritualurile, care aveau loc în amfiteatru, în arenele de circ, pe stadioane sau în Coliseum erau adulate de publicul larg. Acestea aveau un succes la fel de mare atunci ca și acum. Iar locuțiunea romană „pâine și jocuri de circ” (lat. *panem et circenses*) se baza chiar pe acest impact puternic asupra opiniei publice: aceasta era deviată prin distracții și amuzament, astfel se puteau rezolva o mulțime de crize politice. Însă ceea ce mă interesează aici nu este opinia comună, vulgară, ci speculația filosofică.

a) Platon a consacrat paragrafe critice importante, în mai multe din *Dialogurile sale*, acestui personaj care era Sofistul. Acest maestru al retoricii antice, expert al discursurilor „perfect” construite, nu acorda importanță adevărului concluziei, ci puterii de persuasiune, de modificare a opiniei publice în favoarea oratorului. Oricare ar fi fost concluzia discursurilor sale, trebuia ca forma acestora să fie frumoasă, cuceritoare, fermecătoare. Ideea era de a face plăcere spectatorilor, de a modifica credințele, de a produce emoții puternice și schimbătoare: situații de euforie, de veselie, de comedie, dar și de îngrijorare, de teamă, de tragedie etc. Sofiștii, falșii înțelepți, puteau oricând să demonstreze un lucru, dar și contrariul acestuia; altfel spus, ei nu respectau principiul de non contradicție, unul din principalele criterii de coerență a unui discurs. Puteau afirma orice, numai să fie într-un stil plăcut, care să modifice părerea publicului în vederea obținerii unei adeziuni totale, a unei unanimități ideologice, politice etc. Deci *puterea* preva în fața adevărului.





Platon îi critică în toate dialogurile sale, dar în special în *Sofistul*, în *Republica* și în *Timaios*. Filosoful grec îi compară pe acești maeștrii ai retoricii cu niște vrăjitori, manipulatori ai opiniei publice, care, cu toate că se află pe avant-scena publică, au acest talent de a rămâne în același timp ascunși, de a trece neobservați, de a deveni transparentți, de a manevra din culise, tot așa cum procedează iluzionistul, manipulatorul de păpuși și de marionete, pe scurt magicianul. În alegoria cavernei, cartea a VII-a din *Republica*, ei sunt aceia care manipulează sclavii, înlănțuiți în tenebrele peșterii, de undeva de pe o colină, din spatele unui zid, prin agitarea unor marionete, a unor figurine; cu ajutorul lor și a unui foc magic proiectau umbrele iluzorii (gr. *fantasmata*) pe peretele din fundul grotii. Principiul de funcționare al cinematografului, sursa de putere magică, pre-exista deja invenției sale tehnologice.

b) Nu întâmplător, Aristotel, produs al Academiei platoniciene, consacră două opere majore acestei chestiuni: *Retorica*, care analizează toate tipurile de discursuri și modurile lor de funcționare și *Organon*-ul, veritabil instrument logic de combatere a sofismelor și paradoxelor Școlii de la Megara, dar și a altor curente sofistice. Silogismul aristotelic a fost astfel inventat nu numai ca mod de preservare și de garantare a cunoașterii, ci mai ales ca armă argumentativă de combatere a raționamentelor voit eronate ale sofistilor, dar care dădeau iluzia unor raționamente corecte.

Atâta timp cât actorul purta o *maskă* (gr. *prosopon*) și interpreta un *rol* pe scena amfiteatrului, el era considerat în funcție de personajul interpretat și apreciat ca atare; nu era personaj. Atunci însă când se manifesta ca demagog politic, orator militar, ca avocat sau pur și simplu ca profesor, în diferitele instituții publice ale epocii, altfel spus, dincolo de convențiile strict dramaturgice ale scenei, acest personaj devenea redutabil, greu sau imposibil de combătut. Adevărul dialectic pierdea de cele mai multe ori în fața magiei discursului retoric. Procesul intentat lui Socrate, care a sfârșit cu condamnarea acestuia la moarte, și care avea să-l determine pe Platon să părăsească politica și să se consacre filosofiei pe de-a întregul, este un exemplu clar în acest sens. Cei care au intrigat și l-au inițiat (poeți, sofisti, oameni politici), printre care Aristofan este principalul responsabil, au avut câștig de cauză. Acest scenariu se repetă în mod sistematic în istoria filosofiei. Avem astfel impresia că participăm la o reprezentare teatrală. De altfel termenii și sintagmele de „ințigă”, „înscenare”, „a face scene”, „lovitură de teatru”, „teatrul operațiilor militare”, „gest teatral”, „joc de culise”, „situație dramatică”, „a fi ipocrit” - integrat în limbajul comun, cu conotațiile lor negative provenite din domeniul teatral.

c) Tertullian (155-222), excelent filosof dublat de un mare teolog creștin, continuă campania de demolare a activității actricești, a jocurilor, a serbărilor, a ceremoniilor. Argumentele sale principale, din textul *Contra spectacolelor*, se concentrează pe tema idolatriei. Este ușor de înțeles de ce gânditorul latin a procedat astfel: pentru că dorea să furnizeze argumente solide creștinilor, care nu înțelegeau foarte bine de ce o formă de divertisment, aparent inocentă, este condamnată. Tertullian (*op. cit.*, § V) afirmă, citându-l pe Platon (cf. *Timaios*), că originea jocurilor este înrădăcinată, la Lydieni, în



reprezentări și ceremonii superstițioase, cu tentă religioasă. Mai târziu romanii ar fi împrumutat spectacolul, timpul celebrării și chiar terminologia, *ludi* de la Lydieni. Etimologia furnizată de Tertullian este însă discutabilă, o recunoaște chiar el, deoarece termenul *ludi* poate fi derivat din latinul *ludere*, care înseamnă „a juca, a se amuza, divertisment”. Dar oricare ar fi etimologia, aceste jocuri erau asociate cu sărbătorile religioase, cu credințe și superstiții, închinare unor idoli, de unde aspectul idolatric al spectacolelor, considerate condamnable prin chiar originea lor, din perspectiva lui Tertullian.

Dar teologul creștin nu atacă doar originea spectacolelor, ci și modul lor de funcționare. Iar printre acestea, consideră că ciroul este cel care le depășește pe toate prin magnificență, prin grandoare; este deci cel mai condamnat, din cauza stilului *pompos* de manifestare (decoruri, culori, muzică, personaje, animale etc.). Termenul „pompa” ar proveni chiar de la aceste manifestări. Este adevărat că pentru cei care cunosc culisele ciroului (antrenamentele, viața nomadă, modul de dresare al animalelor, promiscuitatea cirarilor etc.), această instituție nu are nimic de admirat. Dimpotrivă apare ca fiind insuportabilă, detestabilă sub toate formele, de la simboluri până la tipul de muzică, care acompaniază diferitele reprezentări. Cineastul italian Federico Fellini, care are o predilecție manifestă pentru lumea ciroului și în special pentru muzica de circ, încearcă pe această cale să contracareze discursul lui Tertullian; însă nu produce decât o coloană sonoră obsedantă, pe fondul unor imagini angoasante. Pe lângă câteva capodopere, regizorul a ratat astfel multe din filmele sale. Pentru Tertullian, ciroul este fondat pe simbolul solar, deci pe idolatria soarelui, fapt prin urmare inacceptabil (*idem*, § VII).

Tot așa și în ceea ce privește o altă instituție a spectacolelor, *teatrul*. Acesta este sanctuarul zeiței Venus, dar și al lui Bacchus, loc de reprezentări lascive și imorale, care are la origini sărbătorile păgâne, orgiastice, dionisiace. Astfel, scena devine un loc de simulacre, de pantonime, de gesturi corporale imorale, de blasfemie, de păcăleală universală. În final, actorii care se confundă cu personajele interpretate, de asemenea simbolurile, care nu sunt întotdeauna vizibile, devin obiecte de idolatrie ale spectatorilor. Chiar dacă nu

exagerăm ca Tertullian, putem remarca și în prezent o prelungire a acestor practici, ca afișele starurilor din camerele adolescenților, adulația și isteria publicului în timpul spectacolelor transmise în direct sau vizionate la fața locului, goana după autografe etc.

Însă pentru Tertullian, culmea idolatriei este *idolatria morții*, care apare mai întâi în serbările populare, în riturile de sacrificii; inițial sacrificiile erau umane, mai apoi animale și vegetale, cu mare priză la publicul spectator. Să nu uităm că, revoluțiile transmise în direct, masacrele filmate, execuțiile capitale, la care participă publicul larg, chiar și în prezent (cu complicitatea mass-mediei), confirmă analiza făcută de Tertullian: tendința către morbid, pasiunea pentru oribil, cruzimea gladiatorilor în arenă, arderea pe rug, ghilotinarea publică, executarea prin împușcare (sau prin orice ale forme) a condamnaților, lansarea bombelor asupra populației civile, satisfacția și aviditatea publicului pentru astfel de manifestări și de imagini filmate, toate aceste comportamente trimit, pe scurt, tot la forme de idolatrie. Iar aceasta din urmă are la bază *cultul morților*. Într-adevăr, culmea reprezentării teatrale este execuția capitală, sub forma ei cea mai aberantă, masacrele în masă.

Chiar dacă perspectiva vechilor filosofi, cu privire la rolul actorilor, nu pare pe de-a întregul acceptabilă astăzi, căci în mod sigur șochează sensibilitatea celor mai tineri spectatori, anumite intuiții transpar și se confirmă de-a lungul timpului. Ce ne interesează mai mult în prezent, nu este de a face un proces actorilor - faptul ar fi absurd (căci suntem pasionați de teatru, operă, cinema) -, ci *schimbarea de perspectivă* care s-a operat în teatru. Pericolele pe care le semnalau cei vechi erau valabile pentru marea masă, pentru vulg, pentru populație, însă nu pentru spectatorul inițiat, cultivat, care știa unde încetează convențiile artistice, deosebind astfel între lumea reprezentării ficționale și lumea reală, între *lumea posibilă* și *lumea actuală*. Acum însă, chiar și intelectualul cultivat riscă să cadă pradă confuziilor, deoarece limitele dintre scenă și sală au dispărut, actorul se confundă cu spectatorul, într-un fel de *teroare post-modernă a spectacolului permanent*.

(continuare în numărul următor)



## philosophia christiana

## Hegel, filosofia și misterul divin

Nicolae Turcan

Misterul Dumnezeirii este o constantă a teologiei, logica explicației nefiind dificil de pătruns: cum să poată rațiunea umană să-l circumscrie pe Cel de necuprins? Punând problema raporturilor dintre filosofie și teologie, Hegel avea să susțină însă ceva mai mult și anume că prin revelație misterul divin a fost integral dezvăluit. Firește, este o poziție extremă, cu care Biserica nu poate cădea de acord.

**Concilierea filosofiei cu teologia.** Teologia și filosofia se reconciliază, afirmă Hegel, fiindcă deși au forme diferite, ele împart același conținut: adevărul. Filosofia justifică prin cercetările ei adevărul teologiei și arată care este rațiunea religiei. „Filozofia – scrie Hegel – are scopul de a cunoaște adevărul, de a cunoaște pe Dumnezeu, căci el este adevărul absolut. Întrucât față de Dumnezeu și explicarea lui nu există nimic altceva ce să merite osteneală” (G. W. F. Hegel, *Prelegeri de filozofie a religiei*, traducere de D. D. Roșca, Humanitas, București, 1995, pp. 506-507). Se acceptă aici că, prin filosofie, subiectul își dezvoltă conținutul din sine, dar aceasta nu se reduce la subiectivism, de vreme ce acest conținut este considerat necesar, obiectiv. Cu alte cuvinte, conceptul „... produce [...] adevărul, [...] însă recunoaște totodată acest conținut ca pe ceva neprodus, ca pe ceva adevărat, fiindând în sine și pentru sine” (*ibid.*, p. 505).

Calitatea de a fi religie revelată, pe care o deține creștinismul, este mai mult decât simpla manifestare a nemanifestatului: în primul rând, revelația Îl presupune chiar pe Dumnezeu, fiindcă El este Cel care se revelează și se face cunoscut oamenilor; în al doilea rând, revelația presupune o exterioritate, pentru că vine din afară, constituind, după o sintagmă a lui Hegel, „religia pozitivă” (*ibid.*, p. 410). Pozitiv înseamnă, așadar, a fi dat din exterior, de aceea obiectele care cad sub simțuri sunt pozitive, la fel cum tot pozitive sunt și legile statului, istoria, etica etc. Se insinuează aici o dualitate între pozitiv și rațional pe care Hegel o sesizează, realizând că religia, la rândul ei, are o parte pozitivă, prin moștenirea istorică și prin existența Bibliei; cu toate acestea, în momentul în care ceea ce este pozitiv se dovedește a fi în acord cu modul în care rațiunea argumentează, pozitivitatea însăși este suprimată, realul și raționalul suprapunându-se fără rest. A atesta adevărul religiei doar prin pozitivitate înseamnă de aceea prea puțin: existența minunilor ca și a literei Scripturii, literă fără spirit, sunt insuficiente, fiindcă „spiritualul nu poate fi atestat prin nespirtual” (*ibid.*, p. 412). Atestarea spirituală presupune filosofia și dezvoltarea rațională a adevărului, deși Hegel recunoaște că acest punct nu e valabil pentru toți oamenii, filosofia nefiind la îndemâna tuturor. În consecință, chiar dacă minunile își au locul lor minim, iar filosofia pe cel maxim, rămâne o zonă pentru care sentimentul reprezintă forma atestării adevărului religiei creștine. Dar acest sentiment nu este pur și simplu irațional sau irațional, Hegel nedespărțind rațiunea pură de cea practică în felul în care o făcea Kant, ci sentimentul este

în mod necesar însoțit de gândire: „Religia își are sediul, terenul în gândire, inima, sentimentul nu este inima, sentimentul unui animal, ci este inima omului care gândește, inima, sentiment care gândește, și ceea ce este de la religie în această inimă, în acest sentiment, este în gândirea, în sentimentul acestei inimi. Întrucât începem să tragem concluzia, să raționăm, să invocăm argumente, să înaintăm prin determinării de gândire, facem acest lucru totdeauna gândind” (*ibid.*, p. 414). Revelația creștină este, așadar, conformă cu rațiunea, orice conflict dintre teologie și filosofie fiind exclus. Teologia care se întoarce împotriva filosofiei ori este inconștientă, de vreme ce ea înseși face apel la formele gândirii pentru a explicata revelația pozitivă (istorică și biblică), ori este inducere în eroare, atunci când „vrea să păstreze pentru sine o gândire oarecare, accidentală, care constituie aici pozitivul” (*ibid.*, p. 415). Ridicându-se deasupra gândirii accidentale, către cea necesară, teologul trebuie să înțeleagă faptul că doar „spiritul sfânt [...] concepe și știe [cunoaște] divinul”, teologia fiind, datorită gândirii pe care o presupune de fiecare dată, un fel de dezvoltare a mărturiei Spiritului însuși. Prin urmare, în măsura în care este gândire necesară, filosofia poate deveni păstrătoarea revelației: „Mulți teologi, comportându-se exegetic, cred că sunt pur receptivi și nu știu că, receptând, ei sunt activi, că reflectează. Când această gândire a lor este o gândire accidentală, ea se încredințează categoriilor finite și este astfel incapabilă să sesizeze divinul în conținut; nu este spiritul divin, ci spiritul finit care continuă să se miște în astfel de categorii. // Datorită unei astfel de sesizări finite a divinului, a ceea ce este în sine și pentru sine, datorită acestei gândiri finite a conținutului absolut, s-a întâmplat că învățăturile fundamentale ale creștinismului au dispărut în cea mai mare parte a lor din dogmatică. Nu singură, dar mai ales filozofia este acum esențial ortodoxă; propozițiile care au fost totdeauna valabile, adevărurile fundamentale ale creștinismului, sunt primite și păstrate de ea” (*ibid.*, pp. 416-417). Această postură regală deținută de filosofie va rămâne, de altfel, constantă pentru sistemul hegelian.

**Revelația și misterul divin.** Pentru Hegel, adevărul revelat al Dumnezeului ca Treime este un adevăr absolut, chiar dacă această determinare a divinului „ca unul-în-trei este cu totul abandonată din câmpul filozofiei, iar în teologie ea nu mai este preocupare serioasă” (*ibid.*, p. 442). De fapt, Treimea reprezintă nici mai mult, nici mai puțin decât „conștiința absolută a adevărului” (*ibid.*, p. 442). Felul în care Hegel concepe Treimea, destul de apropiat de dogmatica Bisericii, rămâne însă tributar modului în care este înțeleasă rațiunea. Diferită de intelect, rațiunea hegeliană are capacitatea de a cunoaște adevărul absolut, depășind orice formă a incognoscibilului. Pentru Hegel misterul se explică doar prin limitările intelectuale sau sensibile. Atunci când Dumnezeu este înțeles după atributele sale, de exemplu, aceste predicate

divine care-l descriu pe Cel cu multe nume ajung, în acord cu legile intelectului, în contradicție unele cu altele. Misterul acestor contradicții rămâne doar un mister al intelectului tributar modului uman de a gândi. De fapt, ideea divină „este tocmai suprimare a contradicției”, este „conținutul propriu al ei, menirea ei de a pune această diferență și de a o suprima absolut, și aceasta este viața însăși a ideii” (*ibid.*, p. 433). Dumnezeu ca „universalul absolut concret” (*ibid.*, p. 434) – cu alte cuvinte ca Dumnezeu ce depășește limitările intelectului – este însăși ideea speculativă, adică, după Hegel, raționalul, de aceea, pentru adevăratul filosof al religiei, misterul nu constituie o limită de netrecut. „Această idee speculativă [ideea de Dumnezeu, n. n.] este opusă sensibilului, precum și intelectului; de aceea, ea este un mister pentru modul de tratare sensibil, precum și pentru intelect. Pentru amândouă acestea ea este un



mysterion adică în ce privește ceea ce este în ea rațional. Mister în sensul obișnuit nu este natura lui Dumnezeu, și cel mai puțin în religia creștină, aici Dumnezeu s-a făcut cunoscut pe sine, a arătat ce este el, aici el este manifestat; dar mister este pentru percepția sensibilă, pentru reprezentare, pentru modul sensibil de tratare și pentru intelect” (*ibid.*, p. 435). Scurt spus, misterul Treimii nu are alți adversari decât „oamenii senzoriali și oamenii intelectuali” (*ibid.*, p. 436), senzoriali pentru că vor să-l cunoască pe Dumnezeu cu simțurile, intelectuali pentru că vor să-i aplice Celui înfinit categoriile intelectului finit. Spiritul însuși rezolvă aceste contradicții de care intelectul nu mai poate trece, fiindcă oriunde este vorba de mister ce provine din irezolvabilitatea unor contradicții, acolo este de fapt vorba de viață. Această legătură dintre contradicții și viață este o idee foarte importantă la Hegel, și ea se va regăsi, de exemplu, în felul în care a fost înțeles apofatismul în teologia neopatristică (care nu se revendică de la Hegel, ci de la Tradiția Răsăritului creștin). Chiar dacă la Hegel misterul este soluționat la nivelul supraintelectual (*i. e.* rațional) al spiritului, pentru apofatismul teologiei ortodoxe această experiență a Dumnezeului viu nu anulează misterul ci, depășind speculația filosofică, îl adâncește, Dumnezeu rămânând incomprehensibil în natura sa. Altfel, orice abolire a misterului ființei divine ar anula diferența ontologică dintre Dumnezeu și creație. În concluzie, chiar dacă filosofia religiei a lui Hegel rămâne în intenția ei profund creștină, misterul naturii dumnezeiești rămâne o limită ireductibilă: Dumnezeu se face cunoscut în energiile sale necreate, dar în ființa sa rămâne pentru rațiunea umană, chiar îndumnezeită, de neajuns.



# Imaginea Fecioarei Maria în lirica românească religioasă

Ion Buzași

În istoria literară românească se constată numărul redus al exegezelor parțiale asupra literaturii religioase: numai trei titluri, la o solicitare expresă a memoriei, ne vin în minte: Ion Pillat *Isus în poezia cultă* în vol. *Tradiție și literatură*, 1943, Pr. Ilarion V. Felea *Dumnezeu și sufletul în poezia română contemporană*, Cluj, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, 1937, pe care am reeditat-o și prefătat-o la Editura *Reîntregirea*, în 2009 și Alexandru Andreiescu, *Psalmii în literatura română*, 1994. Așadar, un prim merit al prezentei cărți este noutatea temei abordate.

La început, autoarea s-a gândit ca, după o lectură cvasiintegrală a liricii mariane românești, să facă, printr-un comentariu literar adecvat, o prezentare cronologică de la literatura veche până la poezii contemporani. A optat în cele din urmă pentru o prezentare a principalelor momente din viața Fecioarei Maria (așa cum sunt prezentate acestea, cu puține date, în Evangheliile Noului Testament și cu bogată imaginație în tradițiile populare și în legendele hagiografice). Perspectiva cronologică nu lipsește, iar un alt merit al cărții este descoperirea unor pagini de poezie în vechiul scris românesc, în literatura noastră ecleziastică, veritabile ode mariane: textul *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul să Teodosie* sau *Didahiile* lui Antim Ivireanul, confirmă o intuiție a poetului Romulus Vulpescu care spunea că în paginile cronicarilor, după transpunerea textului sub forma unor versuri, vom avea autentică poezie modernă.

Primele pagini ale cărții sunt consacrate unor deslușiri tematice: semnificația și originea numelui *Maria*, posibile interferențe și perpetuări din miturile străvechi pentru ca să fixeze, după studiile unor reputați teologi și istorici ai religiilor – sintagmele cele mai sugestive cu care a fost denumită Sfânta Fecioară: întruparea divinității, unirea finitului cu infinitul, a timpului cu veșnicia, imaginea ideală a feminității, cel mai spiritualizat instinct al maternității, aceste caracteristici culminând într-o sacră triadă: Mamă - Fecioară și Mireasă.

De la aceste repere tematice – necesare în măsura în care sintagmele consacrate Sfintei Fecioare vor fi cele mai frecvente ipostaze lirice în poezia românească – se trece la prezentarea Mariei în momentele cunoscute, fericite puține, dar mai ales dramatice din existența ei: nașterea Fecioarei, Bunavestire și ieslea din Betleem, la Cana Galileii (și prima minune a lui Isus, îndemnat de mama sa), Răstignirea și Învierea, Adormirea și Înălțarea. Momentele dramatice din existența Mariei sunt subordonate unor simboluri literare ca drumul și pribegia. Acestora li se asociază complementar trei toposuri: Galileea, Golgota (jertfă și sacrificiu), iar al treilea, cerul (beatitudinea).

Versurile sunt comentate pertinent, stabilindu-se și interesante filiații literare. Evident că se acordă un loc important poeziilor care ne-au dat remarcabile creații lirice pe această temă, unele adevărate capodopere ale liricii mariane: Mihai Eminescu, *Rugăciune* și *Răsai asupra mea...*, poemele lui Ion Pillat, cuprinse în ciclul *Povestea Maicii Domnului*, dar și ale unor poeți religioși precum G. Coșbuc, Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga sau Tudor Arghezi. Cercetarea aprofundată a liricii mariane românești îi prilejuiește autoarei unele revelații pentru istoria literară: analiza amplă și nuanțată a poeziilor lui Ștefan I. Nenițescu, Sandu

Tudor (ieroschimonahul Daniil) sau ale Zoricăi-Lațcu, ne îndeamnă să-i privim pe acești autori ca unii ce sunt vrednici să figureze într-o antologie de poezie religioasă românească, oricât de exigentă. Fiind la origine o lucrare de cercetare literară, exegeza mariană se oprește și asupra unor poezii sau autori, considerați de istoria literară drept versificatori minori: Iulian Grozescu (despre care istoria literară reține mai ales faptul că, într-un moment al vieții, a fost în anturajul Veronicăi Micle și deci un virtual rival al lui Eminescu), Gh. Anton, Ion Ceparu, Nicolae Moldovan, Milly King ș.a. E drept că, vorbind despre fiecare dintre aceștia, autoarea îi menționează ca „*poeți mai puțin cunoscuți*”.

Fiecare subcapitol din această secțiune a lucrării are structură duală: în prima parte, se reamintesc paginile din Scriptură sau din legendele hagiografice (o carte frecvent citată este *Legendele Maicii Domnului* de S. Fl. Marian), iar în partea a doua, comentariul poeziilor care evocă acest moment. Relația dintre folclorul literar (în toată complexitatea lui – legendă, baladă, colindă, bocet) și poezia lirică este dominantă în comentariul volumului *Povestea Maicii Domnului* de Ion Pillat, iar autohtonizarea peisajului biblic, pe linia sugerată de revista *Gândirea* și de articolele lui Nichifor Crainic, este subliniată în interpretarea poeziei lui Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, dar mai ales a lui Ion Pillat și Nichifor Crainic.

Stereotipia analizei literare este evitată prin interesante și plauzibile apropieri de opere din literatura universală sau română: poezia *Isus la împăratul* de George Coșbuc și fragmente ale romanului *Împăratul muștelor* de William Golding sau poezia *Despărțirea* (Ion Pillat) și *Jurnalul Feticii* (N. Stenhardt).

Partea a treia este un studiu de literatură



comparată, urmărind, sub forma unei paralele literare, asemănările și deosebirile dintre mari poeți ai literaturii universale și poeți români, autori de imnuri mariane: cu lirica franceză (prin acele *Miracole* – mici piese de teatru în care Fecioara Maria are un rol salvator, al căror reprezentant de seamă este Rutebeuf, și mai ales prin François Villon, atât de frecvent tălmăcit în românește, cu a sa *Balada pe care o face Villon după îndemnul mamei sale spre a se ruga Preacuratei*, confesiune lirică în proximitatea morții) lirica românească are

Ioana Griga



Imaginea Fecioarei Maria în lirica românească religioasă

în comun ipostaza poetică dominantă a Mariei – unica nădejde a celor aflați în suferință, dar și o posibilă sugestie pentru poeți venită din artele plastice, îndeosebi din pictură, cum ar fi imaginea maicii durerilor – *Mater Dolorosa*.

Din lirica germană, Ioana-Gabriela Griga se oprește asupra lui Rainer Maria Rilke, „*poetul german creștin prin excelență*”, autorul volumului *Din viața Mariei*, atât de asemănător și prin titlu de *Povestea Maicii Domnului* a lui Ion Pillat.

Evidențiind asemănările, autoarea subliniază originalitatea poetului român, preluând o apreciere a lui Dumitru Micu. Având același subiect, între ele există o diferență esențială la nivelul raportării la sacru: la Rilke întâlnim un misticism transcendental, care uimește și înspăimântă ființa, pe când în creația lui Ion Pillat, divinul se umanizează. Asemenea lui Rilke, Lucian Blaga preia numai sugestii din tradiția creștină pe care le prelucrează într-o manieră accentuat personală.

Din literatura italiană, Ioana-Gabriela Griga supune atenției capitolul XXXIII din *Paradisul* lui Dante, dar aici raportările la poezia românească puteau fi mai extinse: în primul rând la imnurile mariane, atât de puțin cunoscute, ale lui Timotei Cipariu, *Cerească împărăteasă* și *Imn Sfintei Vergure*, în care și invocația și ideea unui sprijin moral sunt comune și evidente (apropierea se explică și prin faptul că marele poet italian s-a bucurat în școlile Blajului din secolul al XIX-lea de un adevărat cult, elevii acestor instituții de învățământ scoțând o revistă manuscrisă, *Dante*, iar traduceri fragmentare din *Divina comedie* sau evocări ale poetului sunt numeroase). Cu *Rugăciune* sau *Răsai asupra mea...*, de Mihai Eminescu, rugăciunea către Fecioara Maria are comună fervoarea adorației și suita de metafore nobile și înălțătoare.

Interesantă, dar plauzibilă și convingătoare, este și apropierea între poezia englezului T. S. Eliot, *Miercurea Cenușii* și poezia lui Ion Minulescu sau Ion Barbu, relevând asemănarea simbolurilor mariane.

Cercetare atentă și laborioasă, scrisă cu pasiune, cu un profund atașament afectiv față de o temă puțin frecventată în istoria literară românească, această carte demonstrează că imaginea Fecioarei este una din componentele esențiale ale liricii religioase românești, prezentă încă din zorii literaturii române și, în diferite ipostaze, până în poezia actuală, inspirând versuri care au intrat în patrimoniul literelor românești, unele dintre ele veritabile capodopere.



## Xavier Hélary Cele trei motive ale unui conflict

Încadrat în mod tradițional în perioada 1337-1453, Războiul de 100 de ani începe de fapt în... 1066: în acel an, în 14 octombrie, Wilhelm Cuceritorul zdrobește armata anglo-saxonă la Hastings și devine regele Angliei. Un stat puternic se naște pe cele două maluri ale Mării Mânecii: limba vorbită e franceza, impusă în Anglia de cavalerii sosiți odată cu armata lui Wilhelm, din Normandia, din Bretania, din Flandra sau din Île-de-France. Mulți dintre aceștia dețin încă pământuri sau au rude pe continent și traversează adesea Marea Mânecii. Anglia formează atunci cu nordul Franței un ansamblu cultural, dominat de ideologia cavalească care cunoaște deplina înflorire în secolul al XII-lea.

Pe plan politic, situația se complică treptat pe măsură ce regele capetian capătă putere. Dacă Filip I (1060-1108) nu reprezintă niciun pericol pentru Wilhelm Cuceritorul și pentru fiii lui, Ludovic al VI-lea și Ludovic al VII-lea se dovedesc a fi mai întreprinzători: de-a lungul secolului al XII-lea, numeroase războaie îi pun pe suveranii englezi față în față cu Capetienii. În ciuda înfrângerilor numeroase, ultimii Capetieni beneficiază de un avantaj fundamental: în calitate de duci ai Normandiei, regii Angliei sunt vasalii lor. Dreptul feudal joacă deci, în mod constant, în favoarea regelui Franței, pentru care regele Angliei nu e un suveran de rang echivalent cu al lui, ci, în calitate de prinț francez, un vasal.

În 1153, hazardul succesiunilor la tron îl face pe Henric Plantagenêt, conte de Anjou pe linia paternă și duce de Aquitaine prin căsătoria cu celebra Aliênor, succesorul bunicului său Henri I Beauclerc, ultimul fiu al lui Wilhelm Cuceritorul. Ceea ce am numit uneori „imperiu plantagenêt” se va întinde de la granițele Scoției până la munții Pirinei. În mod cert, nu e deloc vorba de un stat în adevăratul sens al cuvântului, ci pur și simplu de o unificare personală sub conducerea lui Henric al II-lea. Puterea acestuia e realmente considerabilă. Cu iscusință, Ludovic al VII-lea, urmat de Filip August joacă rolul fiilor îndreptați împotriva taților, susținându-i fătîș pe Henric cel Tânăr, Richard și Ioan, însetați de dorința de a lua o parte din succesiune, chiar în timpul vieții tatălui lor. După moartea lui Henric al II-lea, în 1189, fiul lui, Richard, primește întreaga moștenire: îndrăzneala lui îi aduce porecla de Inimă de Leu. Pentru Filip August (1180-1223), e un adversar mult mai dificil decât fratele lui, Ioan fără Țară, care îi succede în 1199.

În 1204, Philippe August profită de superioritatea pe care i-o dă dreptul feudal pentru a pronunța confiscarea domeniilor continentale ale regelui Angliei: în câțiva ani, doboară puterea dinastiei Plantagenêt, intrând în posesia Normandiei, a Anjou-ului, și a Poitou-ului (1204-1206). Victoria de la Bouvines, în 27 iulie 1214, alături de coaliția anglo-germano-flamandă, face ca succesul lui Filip August să fie de necontestat. În 1259, prin intermediul tratatului de la Paris pe care îl încheie cu Ludovic cel Sfânt, regele Angliei, Henric al III-lea (1216-1272), recunoaște în mod oficial anexările făcute pe seama tatălui sau Ioan fără Țară: nu îi mai rămâne în regatul Franței decât ducatul Aquitaine.

În ciuda tratatului de la Paris, situația creată de cucerirea normandă de a Angliei în 1066 nu e una oarecare. Dacă regele Angliei nu mai e și

conducătorul Normandiei, va fi cel al Aquitaniei: va trebui atunci ca de la începutul domniei lui și până când noul rege al Franței se va urca pe tron, să îi aducă omagiu acestuia din urmă, ambiguitatea amplificându-se: după dreptul feudal, regele-duce e „omul” regelui Franței, adică vasalul lui. Începând cu tratatul de la Paris din 1259 și până la redeschiderea ostilităților în 1294, cele două regate vor avea parte de 35 de ani de pace. Filip cel Frumos (1285-1314) determină reluarea războiului. Scopul lui, de fapt, nu e să reaprindă conflictul dintre Capetieni și dinastia Plantagenêt: vrea mai întâi de toate să devină stăpânul întregului regat prin eliminarea tuturor forțelor exterioare care pot să îi concureze autoritatea. Conform unei maxime aduse în atenție de juriștii regali, „regele e împărat în regatul lui”. După ce îl atacă pe regele Angliei, duce al Aquitaniei, se îndreaptă împotriva celuiilalt mare prinț teritorial, contele Flandrei, Guy de Dampierre, apoi împotriva papei Bonifaciu al VIII-lea și în cele din urmă împotriva puterii internaționale care era reprezentată de ordinul templierilor. În 1294, Filip cel Frumos ia ca pretext certurile apărute între marinarii din Aquitania și cei din La Rochelle pentru a confisca ducatul Aquitaniei. Cu toate acestea, armata regală se bate trei ani (1294-1297) înainte de a fi victorioasă. Împotmolit în problemele lui din Flandra și în cele cu papa, Filip cel Frumos preferă în cele din urmă să aibă tentative de reconciliere cu regele Angliei, Eduard I: în 1303, pacea între cele două regate e restabilită; e prevăzut inclusiv ca fiica regelui Franței, Isabelle, să se căsătorească cu fiul cel mare al regelui Angliei, viitorul Eduard al II-lea. Menită să aducă pacea, această căsătorie va provoca, în mod paradoxal, cel mai lung conflict franco-englez... De fapt, chiar și după această căsătorie, relațiile între cele două curți nu sunt chiar așa de bune: un nou război, foarte scurt, izbucnește în 1324. Mai mult, ofițerii regelui Franței înmulțesc șicanele împotriva reprezentanților regelui Angliei în Aquitania.

Cu toate acestea, chiar dacă regele Angliei e sătul să îi aducă omagii regelui Franței pentru ducatul din Aquitania, chiar dacă regele Franței

are grijă să-și facă respectată autoritatea în cadrul regatului său, nimeni nu se gândea atunci că un război nemilos avea să opună cele două regate.

Cauza imediată a conflictului e pur conjuncturală: rând pe rând, cei trei fii ai lui Filip cel Frumos, Ludovic al X-lea (1314-1316), Filip al V-lea (1316-1322), și Carol al IV-lea (1322-1328) mor înainte de vreme. Fiecare dintre ei lasă în urmă fiice, dar niciun moștenitor pe linie masculină, situație inedită, nemaîntâlnită încă de pe vremea alegerii lui Hugues Capet în 987. Izgonind-o pe Ioana, fiica fratelui său Ludovic al X-lea, pentru a ajunge la tron, Filip al V-lea creează un precedent: propriile lui fiice și cele ale celui de-al doilea frate al său, Carol al IV-lea, sunt la rândul lor lipsite de dreptul la tron. Cine poate atunci să ceară dreptul la succesiune? Baronii din Franța, reuniți după moartea lui Carol al IV-lea, sunt favorabili lui Filip, vărul primar al celor trei fii ai lui Filip cel Frumos. Filip are mai multe calități importante: născut în 1293, se află în floarea vârstei; e fiul singurului văr bun al lui Filip al IV-lea, Carol de Valois (Ludovic d'Evreux nefiind decât fratele lor vitreg); a trăit dintotdeauna la curte, în apropierea regilor. Cu sinceritate, baronii văd în el cel mai bun succesor posibil al ultimilor Capetieni direcți. Totuși, un alt candidat ar fi avut și el câteva drepturi semnificative. E vorba de nepotul ultimilor trei regi capetieni, fiul sorei lor Isabelle: Eduard al III-lea, regele Angliei. Urmând legile rudeniei, acesta e mai aproape de cei trei fii ai lui Filip cel Frumos decât e Filip de Valois. Dacă mama lui nu poate să ceară dreptul la coroană, pentru că femeile nu o pot moșteni, Eduard poate. Dar, la începutul anului 1328, nu are încă vârsta: având pe-atunci 15 ani, urcă la tron în urma morții tatălui său, Eduard al III-lea, după un an.

Față de Filip de Valois e un candidat mediocru, cu atât mai mult cu cât baronii delegați să facă alegerea în 1328 erau reticenți să dea regatul Franței regelui Angliei, chiar dacă acesta putea să își apere drepturile. Pentru moment, așadar, aducerea lui Filip de Valois la tron nu e contestată: aceasta are loc doar mai târziu, când apare nevoia de a situa în prim plan „legea salică”, împrumutată din codurile obscure ale regatelor barbare din Evul Mediu, pentru a justifica excluderea femeilor de la succesiunea regală. În 1329, Eduard al III-lea sosește pe continent pentru a-și aduce omagiul noului rege al





Franței. Doar 8 ani mai târziu, devenit adult și convins de puterea lui, va revendica coroana.

Responsabilitatea lui Robert d'Artois, un mare baron de rang regal, tratat nedrept de Filip de Valois, e exagerată: refugiat pe lângă Eduard al III-lea, Robert d'Artois e posibil să fi influențat izbucnirea războiului, dar nu poate fi considerat singurul factor care a declanșat conflictul: rolul decisiv a fost jucat mai degrabă de afacerile din Flandra. Influențele orașe flamande, bogate datorită burghezilor și țesătorilor, doresc să se auto-guverneze. Vor să diminueze autoritatea oamenilor lui Ludovic de Nevers, contele Flandrei, un apropiat de-al lui Filip de Valois. Cum aceste orașe depind de lâna englezească, sunt gata să caute sprijinul lui Eduard - de altfel, datorită ajutorului pe care acesta li-l acordă, Filip al VI-lea dictează confiscarea ducatului Aquitaniei în 1337, împotriva unui vasal pe care îl bănuiește de trădare. De pe timpul lui Filip August, acest procedeu a fost foarte utilizat, fiind și acum util! Așadar, Eduard răspunde acestei situații prin contestarea omagiului pe care îl dăduse lui Filip cu câțiva ani în urmă, luându-și titlul de „rege al Angliei și al Franței”, pe care succesorii lui îl vor purta cu încăpățănare până la tratatul de la Amiens din 1802! Cu toate acestea, pentru Eduard al III-lea revendicarea tronului Franței înseamnă înainte de toate exercitarea propriilor drepturi de persoană privată. Mai apropiat de ultimii regi Capetieni decât Filip de Valois, consideră că a fost lipsit de drepturi, deposedat. Această afirmație nu e fără ecouri printre contemporani, mai ales când faptele de arme par

să susțină cererile lui Eduard. Cum să nu fie Dumnezeu de partea învingătorului bătăliilor de la Écluse și Crécy? Eduard al III-lea nu ezită să amintească faptul că e descendentul lui Ludovic cel Sfânt - la fel ca și Filip de Valois, de altfel. Cultura dominantă în Anglia provine încă, în mare parte, din nordul Franței. Eduard al III-lea și majoritatea aristocraților care îl înconjoară aparțin culturii franceze și împărtășesc cu baronii de pe continent aceleași gusturi și aceleași pasiuni, fondate pe exaltarea valorilor cavaleresti. Într-un sens, agresivitatea care îi determină pe Eduard și pe succesorii lui să pună stăpânire pe regatul învecinat se explică mai ales prin strălucirea extraordinară pe care o exercită Franța în Europa medievală. La Eduard și la englezii din timpul său, fascinația pentru Franța se transformă în obsesie. Putem să ne întrebăm pentru a conchide dacă, dincolo de circumstanțele în mare parte întâmplătoare (moartea fără moștenitor pe linie masculină a celor trei fii ai lui Filip cel Frumos, afacerile din Flandra, rolul lui Robert d'Artois), războiul se putea evita.

Cu diferențele lor, Franța și Anglia erau cele două principale state ale Europei Occidentale. Două monarhii puternice și relativ bine organizate, bazate pe o forță fiscală și militară fără echivalent, trebuiau inevitabil să pornească bătălia pentru ocuparea primului loc. În această privință, ne putem îndoi că Războiul de 100 de ani s-a sfârșit în 1453: până la Acordul cordial din 1904, englezii sunt pur și simplu „dușmanii ereditari” ai francezilor, cu toate că nenumăratele războaie nu trebuie să ascundă bogăția și



diversitatea schimburilor dintre cele două națiuni, care au contribuit mult la propria lor istorie. Dintr-un anumit unghi, chiar dacă sentimentele naționale, de o parte și de cealaltă a Mării Mânecii, sunt deja net perceptibile înaintea Războiului de 100 de ani, dificultățile produse de adversar de-a lungul acestui conflict interminabil amplifică certitudinea unui destin comun: exemplul Ioanei d'Arc, pe partea franceză, e suficient pentru a demonstra acest lucru.

Articol publicat în *Historia*, martie 2010, p. 16-23.

Traducere din franceză de  
Cristiana Cornea

## „Acesta este trupul Meu”

(Urmare din pagina 16)

țesut din firisoare colorate și vii, în continuă mișcare” – depășește domeniul abstract al metaforei, devenind un miracol *literal*, ca în textele lui García Márquez, unde glisarea între trop și literal se înregistrează frecvent (11). Episodul atinge un nou punct apoteotic în momentul autoscopiei, când Patriarhul își contemplă propriul trup lipsit de viață – întocmai generalului decadent din *Toamna patriarhului*, „mort pentru prima dată de falsă moarte bună” –, un miracol *literal* și el, în ambele cazuri, nu doar o figură de stil.

Cele mai importante personaje din viața Preafericitului Părinte iau naștere prin câteva tușe fine, prozatoarea reușind în felul acesta să creeze oameni vii, cu existență interioară autonomă. Așa sunt Mitropolitul – ucenicul iubit și maica Macrina – cămărășița, primul întrupând tipul teologului rasat, „om care stăpâna tainele înfrânării și măsura vorbirii”, iar cea de-a doua având un suflet mai simplu, dar acordând egală devoțiune atât traiului ascetic, cât și treburilor administrative. Cornel – șoferul personal al Patriarhului, care duce o viață de evlavie, reprezintă varianta mireană a Macrinei.

Autoarea se apropie cu delicatețe de această lume, pe care o înfățișează din cea mai autentică perspectivă, adică dinlăuntru psihismului personajelor, utilizând în mod ingenios stilul indirect liber și pe cel direct (deși, pentru a păstra doza necesară de obiectivitate, nu exclude nici perspectiva din exteriorul unei psihologii). Ea o scoate astfel din registrul satiric și resentimentar, unde ne-am fi așteptat, conform tradiției, s-o găsim.

### Note:

(1) În februarie 1900, Ion N. Theodorescu, alias Tudor Arghezi, intră în cinul călugăresc, la mănăstirea Cernica, sub numele Iosif, apoi e hirotonit diacon și

mutat în București, ca secretar la Mitropolie, iar în 1905 se decide să părăsească viața monahală, fiind trimis pentru studii teologice în Elveția, la Fribourg, într-o mănăstire a cordelierilor, de unde iese un an mai târziu, preferând o singurărate „activă”. În 1911 va fi exclus, oficial, din cler.

(2) Tudor Arghezi, „Procesul de la Sinod”, în *Opere*, vol. 3: *Publicistică* (1896-1913), ediție îngrijită de M. Arghezi și T. Radu, București: Ed. Academiei Române și Ed. Univers Enciclopedic, 2003, p. 158.

(3) Pompiliu Constantinescu, „Damian Stănoiu: *Alegere de stareță* (roman)”, în *Scieri*, vol. 4, ediție îngrijită de C. Constantinescu, București: Ed. Minerva, 1970, p. 642.

(4) Vezi Valeriu Anania, *Memorii*, Iași: Polirom, 2008, p. 49.

(5) Un amplu studiu de caz, care inventariază și comentează „diversiunile” mediatice pe această temă (moartea suspectă a patriarhului, implicarea masoneriei, implicarea politicului, CNSAS și dosarele Securității, implicarea mass-mediei), e de găsit în Pr. Constantin Necula, Florian Bichir, Romeo Petrașciuc, *Alegerea*

*Patriarhului: 41 zile ale dezinformării*, Sibiu: Agnos, 2008.

(6) Citatele din romanele *Toamna patriarhului* și *Un veac de singurărate* de Gabriel García Márquez se fac după următoarele ediții: *Toamna patriarhului*, trad. de T. Șandru Mehedinți, București: Rao, 2005; *Un veac de singurărate*, trad. de M. Gheorghiu, București: Rao, 2000.

(7) Vezi Sf. Atanasie cel Mare, *Viața Cuviosului Părintelui nostru Antonie*, în *Scieri*, partea a 2-a, trad. de D. Stăniloae, București: Ed. Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 1988, p. 191-245.

(8) Sf. Maxim Mărturisitorul, *Capete despre dragoste*, II, 92, în *Filocalia*, vol. 2, trad. de D. Stăniloae, București: Humanitas, 1999, p. 86.

(9) Fp. 7, 53; Gal. 3, 19; Evr. 2, 2.

(10) Vezi Sf. Atanasie cel Mare, *Viața Cuviosului Părintelui nostru Antonie*, V, în *op. cit.*, p. 194.

(11) Despre ezitarea limbajului lui Gabriel García Márquez între funcția metaforică și funcția literală, vezi Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, trad. de D. H. Popescu, Iași: Polirom, 2009, p. 211-215.





# „Pleacă repede și întoarce-te târziu”

Virgil Stanciu

Dintre autorii „neconvenționali” de romane polițiste, un loc de frunte îl ocupă franțuzoica Fred Vargas, creatoarea unor *polare* cu pronunțat caracter metafizic, care știu să adune între coșerți fiori de ordin spiritual, îngemănați perfect cu felurile spaima create de pornirile malefice ale semenilor noștri. Cel mai nou roman al său, *L'Armée furieuse*, conduce detașat în clasamentul best-seller-urilor publicat de cotidianul *Liberation*, vânzând, în numai două săptămâni, 6244 de exemplare, în timp ce al doilea clasat, un roman de Marc Levy, s-a vândut în doar 514. Cine, se întreabă ziarul, poate să reziste farmecului comisariului Adamsberg? Simpaticul protagonist al lui Vargas, cu ținuta lui neglijentă și ortografia aproximativă, aparent lent dar cu o minte ascuțită și reale capacități strategice, este unul dintre atuurile de care romanciera se folosește cu deosebită îndemânare. Alte ingrediente remarcate de critică sunt inteligența conceperii scenariului polițist, refuzarea faptului divers sordid, folosirea elementelor de onirism, crearea unor personaje excentrice, dar credibile, finețea comentariului psihologic, umorul cvasi-britanic. *L'Armée furieuse* a fost tras în 300.000 de exemplare, iar precedentul roman al lui Vargas, *Un lieu certain*, s-a vândut într-un tiraj de peste o jumătate de milion.

Născută la Paris în 1957, pe numele adevărat Frédérique Audoin-Rouzeau, viitoarea romancieră avea o mamă chimistă și un tată intelectual și scriitor nepublicat, „umanist enciclopedist”, cum îl numește scriitoarea. Criticilor le place să creadă că moștenirea genetică a fost crucială în formarea carierei oarecum schizofrenice a fiicei. Mama i-ar fi transmis gena științifică, datorită căreia și-a construit cariera de arheolog specializat în viața rurală a Europei medievale, reconstituită în special după osemintele de animale. Aptitudinile artistice – zestrea tatălui – ar fi împins-o, totodată, ineluctabil, spre căutarea unei forme de exprimare creatoare, îndemnând-o să-și încerce norocul în domeniul benzilor desenate și al muzicii. Nesatisfăcută de ceea ce reușea să realizeze în aceste arte, își spune într-o bună zi că ar fi amuzant să scrie un roman cu detectivi. Pentru al semna, își alege pseudonimul Fred (de la prenumele ei, Frédérique) Vargas (nume deja adoptat de sora ei, pictorița Jo Vargas, provenit de la personajul jucat de Ava Gardner în *Contesa desculță* al lui Joseph L. Mankiewicz). Intitulat *Les Jeux de l'amour et de la mort*, acest roman o propulsează fulgerător în rândul autorilor importanți de romane polițiste din Franța, câștigând în 1986 premiul de ficțiune al Festivalului de la Cognac și fiind publicat în celebra Editions du Masque. Cel de al doilea roman al ei, *L'Homme aux cercles bleus* este de asemenea important, fiind primul publicat la Editions Viviane Hamy, casă editoare căreia îi va rămâne fidelă, și cel în care își face prima apariție personajul ei fetiș, comisariul Jean-Baptiste Adamsberg. Adevăratul succes îl cunoaște, însă, în 2001, odată cu publicarea romanului cu titlul de invidiat *Pars vite et reviens tard* [Pleacă repede și întoarce-te târziu] – transpus și în românește, dimpreună cu *Bărbatul cu cercuri albastre*, apărut

recent la editura „Trei” – care, datorită subiectului (răzbunare prin răspândirea unei epidemii de ciumă) și conjuncturii psihopolitice în care apare (imediat după atentatele din 11 sept. 2001) cunoaște un succes fulminant, lansând fenomenul Fred Vargas. Astăzi, „rom-pol”-urile ei (cum îi place să le numească) sunt vândute în peste cinci milioane de exemplare, sunt traduse în 40 de țări și se bucură de o apreciere deosebită în special în Germania și Italia. Începând din 2004, când a publicat *La Verité sur Cesare Battisti*, autoarea face tot posibilul pentru a apăra cauza activistului italian transformat în autor de romane criminale, deținut în momentul de față în Brazilia. Un articol recent din *L'Express* este dedicat acestui partizanat surprinzător al romancierei franceze, care pare a-și fi făcut din problema Battisti „propria-i afacere Dreyfus”. Italienii nu sunt de acord cu poziția lui Fred Vargas, Battisti fiind condamnat în țara lor drept criminal de drept



comun, participant activ la două asasinat și complice la altele două, dar cititorii italieni știu să facă deosebirea dintre idelile politice ale unui autor și calitățile cărților sale.

Spicuim câteva gânduri ale lui Fred Vargas despre scris și opera proprie, formulate cu ocazia unor interviuri:

*Nu sunteți cam prea perfecționistă?*

Ceea ce caut este muzica. La început credeam că singurul lucru care contează este forma și că istorisirea are o importanță secundară. Apoi mi-am dat seama că și povestea are importanța ei, dar esențial este cum e narată. Așa că am muncit mult ca să găsesc istorisirii care să păstreze distanța. Mă pasionează mai ales muzicalitatea frazelor – de ceea mă străduiesc să le compun cât mai strâns. Probabil că asta se numește stil.

*Care a fost punctul de plecare pentru Pars vite et reviens tard?*

Insul care striga veștile pe străzile Parisului. Deseori îmi vin în minte personaje de acest soi, cu care nu știu ce să fac. Poate fi vorba și de un obiect, de o situație. Le țin mult timp în rezervă, până când se impun. A fost la fel pentru *L'Homme aux cercles bleus*: doar cercurile trase cu cretă. Nu e mult ca să redactezi o carte. Un arbore, un cerc desenat cu creta, un vestitor ... de la o vreme, înțeleg că trebuie să fac ceva din ele. Nu mă gândesc de la început la un asasin, ci doar la un grup de oameni, la o situație. De obicei, asasinul este ultimul element pe care îl găsesc.

*Respectați regulile polarului clasic?*

Mă țin departe, deliberat, de anumite caracteristici ale genului. De exemplu, ceea ce-mi place la romanul polițist este ideea eliberării de tensiune. A unei bune și vechi *catharsis*. Te neliniștești o vreme din cauza unor probleme absolut fictive, care se vor rezolva. În plus, am mult respect pentru ideea de amuzament. N-o găsesc deloc inutilă.

*Umorul nu este și el un element esențial al cărților dumneavoastră?*

Ba da, nu pot să-mi înfrânez total umorul. Dar încerc să-l stăpânesc, fiindcă este un ingredient contrar, prin însăși natura lui, suspansului. Dacă cititorului nu-i mai este frică, nu va ajunge să trăiască ușurarea finală. Ceea ce ar distruge însăși rațiunea de a fi a romanului polițist. Dar nu trebuie să creem nici prea multă angoasă. Toată lumea știe că un roman polițist este un basm, o legendă, și că doar ne prefacem că suntem înspăimântați. Crimele din astfel de romane sunt de o mie de ori mai complexe decât cele adevărate. Văd în romanul polițist marea fabulă a contemporaneității.

*Referințele la trecut, la istorie, sunt un principiu propriu polarului sau o deformare profesională?*

Se poate vorbi de deformare profesională, dat fiind că mă ocup de istorie și arheologie. În același timp, nu pot concepe un personaj care să nu fie suspendat de un fir ce coboară din timp. Dacă ai ceva în față, ai ceva și înapoia ta. În ultimul roman [*Pars vite ...*, n. n.] m-am amuzat să văd cum realități foarte vechi pot influența viața contemporană.

*Dar prin alegerea unui rău precum ciuma vă arătați intenția de a da omenirii o lecție?*

Nu încerc să transmit un mesaj, mai degrabă deschid porțile unei utopii nonconformiste. Nu cred în lecții frontale. Am ales ciuma fiindcă am lucrat la această problemă timp de trei ani<sup>1</sup>. E o temă grea, urâtă și tragică. Am simțit nevoia să mă purific de ea prin intermediul unui roman polițist. De altfel, îmi place să lucrez cu marile clișee – cu toate spaimile ancestrale ale omenirii.

În numărul următor vom publica fragmente din interviul mult mai amplu acordat de Fred Vargas revistei *Lire*.

**Notă:**

<sup>1</sup> Fred Vargas a publicat o lucrare științifică, *Le Chemins de la peste*, despre transmiterea ciumei la om. A tipărit și culegerile de eseuri *Petit traité de toutes vérités sur l'existence* și *Critique de l'anxiété pure*.



# Triptic Marius Șopterean

Adrian Țion

Mass-media arogantă din Clujul bântuit de febra pregătitoare a TIFF-ului a ignorat un eveniment cinematografic de rezonanță regională, spun eu, petrecut la un pub dedulcit cam de multișor cu evenimente culturale de acest fel. Este vorba despre Gambrinus pub unde au loc săptămânal și alternativ reprezentații teatrale și proiectii de filme. Evenimentul la care fac referire este întâlnirea cu Marius Șopterean și trei dintre filmele lui. Fiind legate cu sensibile fire de viața cetății de pe Someș și de oamenii ei, peliculele proiectate ar fi trebuit să-și găsească într-un fel consemnarea într-o pagină de ziar. Nu s-a întâmplat acest lucru. Regretabil.

Iată ce aș fi vrut să citesc într-una din publicațiile locale despre cele trei filme ale regizorului Marius Șopterean, încă nu destul de vizibil marelui public:

*Format în atmosfera culturală a Clujului din ultimii ani ai totalitarismului comunist, Marius Șopterean a absolvit în 1989 Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București, secția regie de film și televiziune. Debutând în filmul de lungmetraj cu pelicula Confesiune în 1995, criticul Mircea Dumitrescu spunea că tânărul regizor „aduce un alt ton, un alt ritm, o altă optică în cinematografia românească”. Eferescenta activitate de regizor, scenarist, critic de film și profesor de film, desfășurată până în prezent de clujeanul Marius Șopterean, s-a materializat în câteva producții de scurt și lung metraj, unele premiate la festivaluri prestigioase, la care se adaugă înflăcărate pledoarii pentru școala națională de film, susținute în presă și la catedră. Personalitatea regizorului se conturează treptat în cel puțin trei*

*ipostaze, corespunzătoare celor trei producții prezentate la Cluj Movie Nights de la Gambrinus.*

*În postură de documentarist, Marius Șopterean creionează cu finețe și duioșie profilul lui Călin Nemeș, eroul revoluției clujene în Jurnalul unui păpușar de provincie (1994). Compus din fotografii de familie, frânturi de interviuri și declarațiile unor apropiați sau ziaristi, filmul este o mărturie emoționantă a elanurilor și dezamăgirilor unei întregi generații pe care eroul nostru le-a însumat și asumat cu responsabilitate civică la modul pasional în viața lui tragic frântă. Imaginile poartă amprenta fotografiilor în sepia aduse la lumină pentru a vorbi peste timp despre visele și înfrângerile unui tânăr revoltat și exaltat în egală măsură, exponent emblematic al societății prinse, ca și el, în vârtoarea dintre lumi. Din reconstituiri și amintiri este sensibil apropiat spectatorului fragilitatea umană a personajului portretizat.*

*Marea integrare (2007) derulează în ritmuri alerte succesive configurații din viața străzii, amestecând ingrediente comice în pasta cotidianului, amenințată de... inocente confuzii monetare. Schimbarea banilor în vederea „integrării” în UE creează nu numai confuzii, ci și ilaritate în rândul cetățenilor luați pe nepregătite. Un tânăr roller (Vlad Logigan) leagă secvențele scenelor până când realizează greșeala vânzătoarei (Ioana Calotă) care, sub presiunea emoțiilor, dă greșit restul. Amuzantă, vivace incursiune în banalul cotidian, desenată cu umor pe fundalul surprizelor tranziției din societatea românească. Luarea în posesie a structurii comediei de situații este o altă valență a capacității regizorului de a*

*investiga cinematografic fețele realului. Potențialul explorării limbajului comic e evident aici.*

*Printre mărturisirile regizorului din timpul discuțiilor care au urmat proiecțiilor, este și aceea că nu mijloacele tehnice, oricât de sofisticate, utilizate într-un film sunt importante, cât lumea de trăiri și sentimente pe care o porți în tine și pe care reușești s-o recreezi convingător pentru spectator. Privit din această perspectivă, filmul produs în 2003, Conturul norilor, are la bază evocarea lumii de trăiri și senzații copleșitoare din copilăria și pubertatea unui dirijor de origine română, afirmat în străinătate și întors pe meleagurile natale. Încă din avion, el rememorează întâmplările marcante care i-au „conturat” sensibilitatea și profilul moral. Nota dominantă este dată de nostalgia aducerilor-aminte și de lirismul discursului narativ, agrementat cu scurte inserturi de natură suprarealistă. Viața de internat (recte „Bastilia” anilor șaptezeci din Liceul clujean „Gheorghe Șincai”) cu frustrările și melancoliile ei, alternează compensativ cu visele naive ale copilului îndrăgostit de o fată din vecini. Pregața cadrelor inițiale și tensiunea acumulată prin asamblarea planurilor permiteau dezvoltarea unui story pentru un lungmetraj. Conturul norilor poate fi, în acest sens, o promisiune pentru desfășurări de forțe de anvergură într-un viitor oricând posibil. Scenariile scrise deja de Marius Șopterean, amintite, așteaptă sponsorizări și... vremuri mai bune. Cei care l-au tras de limbă în mod fructuos pe invitat au fost criticul de film Ioan Pavel Azap și regizorul popularului Barhtalo Robert Lakatos. Ei știu, ca și Marius Șopterean, desigur, cât de greu se pune pe roate un proiect de film.*

## sport & cultură

# Mizeria noastră, mizeria lor

Demostene Șofron

Despre fotbal am ajuns să scriu puțin, tot mai puțin. Motivată pot spune atâtea timp cât spectacolul din iarbă s-a mutat în birouri, pe coridoarele instituțiilor de profil și nu numai, în sălile de judecată, fără bariere.

Fotbalul în România produce oroare. Două ministere și două cabinete au avut grijă să ridice corupția la rang de artă în sportul românesc – fotbal, baschet, handbal, polo, rugby,... - , timp de 50 de ani, corupție la același nivel și după 1990. Vorbim așadar de meciuri trucate, de bani negri, transferuri suspecte, arbitri culpabilizați în masă, patroni controversați, pariuri, dare și luare de mită în formă calificată, comisioane, cadouri, femei, delapidare, procese, amenințări.

Blaturile fotbalului românesc de pînă în 1989, sînt celebre deja. Pot intra în orice manual de profil, printre titlurile capitolelor putînd sta la locuri de frunte managementul succesului prin politica de stat, organizația ‘Cooperativa’ în sprijinul echipelor bucureștene, cum să furi în văzul tuturor, colaboratori de nădejde în și din fotbalul românesc... Las gluma la o parte, situația fiind extrem de jenantă pentru ‘n’ persoane. Mai mult, am reușit în numele unei ideologii și al unei politici falimentare, să aducem atingere unei com-

petiții altfel de prestigiu, ‘Gheata de Aur’. Am ‘încălțat’ pe bandă rulantă jucători ai Stelei și ai grupării Dinamo, fără rușine. Pentru că este o ‘performanță’ să reușești 21 de goluri în șapte etape, 33 de zile, ‘performantul’ numindu-se Rodion Cămătaru. ‘Performanți’ au fost și vor rămîne Dudu Georgescu, Dorin Mateuș, Pițurcă.

Mutații mari după 1990 nu s-au produs. Au urcat pe scena fotbalului autohton, patronii, gălăgioși, agramați, prestații penibile și jalnice, oameni interesați de bani, oameni pentru care jucătorii au devenit mărfuri pe tarabă! Este un adevăr pe care trebuie să-l recunoaștem, să ni-l asumăm. Nicio diferență între 1947-1989, respectiv 1990 și pînă în prezent. Cei vinovați stau în posturile lor bine plătite, dau și emit sentințe, cumpără și vînd jucători ca la piață, devin zgomoși cînd se simt călcați pe bătăături.

Ne ascundem mizeria sub preșul de la ușă. O vom ascunde și în viitor, preț de alte trei, patru generații. Un sistem ticăloșit nu poate fi schimbat peste noapte, asta e sigur.

Mizeriile altora sînt la fel de mari și supărătoare. Numai că... Singura diferență care-i detașează de noi, este asprimea cu care faptele de corupție sînt pedepsite. Italia este exemplul cel

mai bun. Ar mai fi Polonia, Franța, țări în care cei prinși în diferite ‘cooperative’ au plătit cu vîrf și îndesat, de la excluderea din viața sportivă la închisoare. Normal în țări cu mentalități juridice ferme, chiar dacă numele celor implicați sînt sonore precum Moggi, Leonardo Meani, Andrea și Diego Della Valle, Claudio Lotito, Franco Carraro, Paolo Bergamo sau Pier Luigi Pairetto pentru ‘Calciopoli’ 2006, respectiv Giuseppe Signori pentru mai 2011.

Nu mă mai miră nimic. Corupție este și la nivel FIFA. Nu mai surprinde deloc o informație de genul ‘Qatar a cumpărat CM ‘022’. Cum nu mai surprinde nici știrea că Blatter a rămas în fruntea FIFA pentru încă patru ani, după o candidatură de unul singur. Alt scandal, alte personaje, aceeași temă fierbinte pe rol, corupția. Corupție ce aduce atingere credibilității sportului în ansamblul său, ramurii și disciplinei sportive, persoanelor în cauză, instituțiilor abilitate.

Mizerie la noi, mizerie la ei. Sau cum bine scria regretatul Fănuș Neagu, citez, ‘Fotbalul românesc umblă cu ulciorul spart, cu umerii căzuți și se tot duce prin mireasma tăcerii’. Lucru valabil și pentru alții...



# Titluri de noblete „pe bune”!

Ioan Mușlea

Cu toate că, de fiecare dată când închei un episod al acestei succinte istorii sau panorame a jazzului, sunt sigur că am epuizat (măcar „cât de cât”) tema ce-mi propuseseam, se întâmplă totuși destul de frecvent să-mi aduc aminte de tot felul de aspecte lăsate, din cine știe ce motive sau pur și simplu fără nici un motiv, pe din afară, și - așa cum veți vedea în chiar acest episod (al 14-lea parcă!) - încerc să completez povestea prin mici cărpeli care mie îmi apar (cu o regretabilă întârziere) ca fiind indispensabile, dacă nu cumva chiar esențiale.

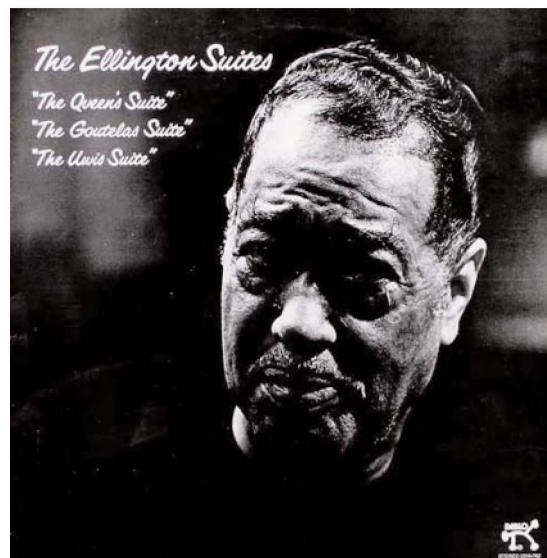
Așadar, ce ar mai trebui adăugat la rândurile de până acum închinete fabuloasei cariere a marelui Basie (1904-1984)? În primul rând, faptul că aceasta a durat mai bine de 40 de ani, Basie dovedindu-se în stare, de-a lungul acestui veritabil maraton, să găsească noi soluții și să țină pasul cu o bună parte din innoirile veacului al XX-lea, dar mai cu seamă cu evoluția cvasigalopantă a jazzului. Pe de altă parte mi se pare a fi important de știut și că originile celebrului pianist-șef de orchestră nu se leagă „de nici o culoare” de New-Orleans ori de orașul „vântoaselor”. Omul nostru a văzut lumina zilei în New Jersey, într-o familie modestă, a studiat pianul (dar și bateria!) și - în scurtă vreme - a izbutit să se impună și să „le rupă gura” într-o asemenea măsură celorlalți muzicieni încât aceștia au acceptat fără crâcnire să-i conducă și - foarte curând - l-au poreclit *contele* (The Count!). Despre acest „conte” s-a spus răspicat și în perfectă cunoștință de cauză că elementul definitoriu al personalității și al performanțelor sale l-a constituit orchestra însăși pe care s-a priceput ca nimeni altul să o transforme într-o mașinărie fabuloasă care, chiar dacă a fost atât de bine strunită de către Basie, va rămâne întotdeauna un soi de personalitate dominantă în tot ce ține de opera și cariera acestui „conte” atât de special și de aparte. Nu mă pot însă abține să nu vă zic o vorbă și despre Basie-pianistul (școlit cândva întru canonul *stride*) care te cucerea după doar câteva acorduri. Nu voi uita niciodată intervențiile sale percutante, drămuite însă cu multă „zgârcenie” și nici prezența de-a dreptul uluitoare pe care le-a dat la iveală cu prilejul unui recital (la două pian) susținut alături de celebrisimul John Lewis, „tartorele” de la Modern Jazz Quartet. Basie era deja bătrân și

vizibil obosit, semăna mult de tot cu o iguană, însă mai arbora încă un surâs hâtru și abia de atingea clapele ... Dar ce desfătare, ce regal, ce meșteșug, ce clipe de grație!

Ar mai rămâne să-i enumăr - aproape telegrafic, din păcate! - pe câțiva dintre extraordinarii muzicieni de care a știut să se înconjoare incomparabilul „conte”, limitându-ne însă doar la cei ai începuturilor, cum ar mai trebui, de asemenea, să precizez că, în ciuda migrărilor (în ambele sensuri), celebra orchestră, cu toate că a avut de suferit schimbări aproape dramatice, va izbuti, printr-un adevărat miracol, să supraviețuiască și să rămână - prin cine știe ce vrăjii! - același teribil „generator” de evenimente sonore; acești oameni ai începuturilor se numeau Lester Young și Hershel Evans (saxofoane), Harry „Sweet” Edison (trompetă), Freddie Green (ghitară), Walter Page (contrabas) sau bateristul Jo Jones; grup fabulos căruia i se alătura - suveran - contele Basie.

Ajuns în acest punct, nu-mi mai rămâne decât să vă recomand câteva dintre sutele de înregistrări considerate pe drept cuvânt adevărate bijuterii *păstrătoare/depozitare* ale acelei *sărbători de neuitat* în care se transformau, aproape de fiecare dată, concertele-spectacol ale *bigband*-ului condus magistral de *Count Basie*. Prin intermediul lor veți putea reinvia și retrăi (în mare măsură), oricând, somptuosul univers sonor și - cel mai adesea - însăși magia unei „mașinării” muzicale fără egal; iată, pe scurt, câteva repere esențiale: *Swingin' the Blues* pentru anii (1937-1938), *Basie Boogie* (1941-1947), *The Indispensable Count Basie* (1947-1950), *Kansas City Suite* (1960), *The Essential C.B.*, *Atomic Mr. Basie* sau *Basie at Newport*.

În poveștile celor cu *sânge albastru*, teribil de complicate și întortochiate, oricărui „conte” îi este de fiecare dată cocotat deasupra un ... *duce*; acesta din urmă e mai bogat, mai dotat, mai deștept și - în orice caz - mai *boier*. Așa a fost să fie și în lumea jazzului, întrucât - de la un anumit moment - contele Basie avea să fie surclasat de fantasticul DUKE Ellington, acesta - care vrea să zică - rămânând așadar pentru posteritate „ducele”. Basie venea dintr-o familie modestă, pe când Duke se născuse într-o familie avută, întrucât „ai lui”, chiar dacă erau mai închiși la culoare, se abătuseră grav de la sacrosanta învățătură marxistă și - în ciuda



Duke Ellington

vieții de câine a negrilor din Statele Unite - făcuseră avere. Junele Ellington era înalt și chipeș, femeile îl divinizau, iar zeii îl înzestraseră cu asupra de măsură atât în ce privește harul pianistului de excepție cât și un dar și o viziune aproape patologice într-ale compoziției. Studiile sale muzicale au fost de nivel universitar, iar, simultan cu muzica, studiasă cu sârg și pictura. Cu o altă ocazie, în urmă cu niște luni, am evocat, în cadrul acestei jazzstory, începuturile muzicale ale filfizonului Edward Kennedy Ellington (1899-1974) care, prin 1920, se adăpase din plin la izvoarele *rag time*-ului și ale incitantului stil *stride*.

Dincolo însă de compozitorul de excepție, Ellington a fost un pianist nemaipomenit care a înregistrat/performat atât solo, cât și în duet sau trio, acoperind de asemenea, la modul suveran, tot felul de formule cum ar fi, de pildă, quartetul, quintetul sau mici orchestre/grupuri extrem de eficace și abătându-se cu mult de la filosofia *bigband*-ului. În ce mă privește, înregistrarea pe care o realizează în anii '70, la casa de discuri *Pablo*, intitulată *This one's for Blanton*, acompaniat doar de titanul contrabasului Ray Brown, este exemplară și puține altele îi pot sta alături. Același lucru se va fi întâmplat, în anul 1962, când cu extraordinarul trio Ellington, Charlie Mingus (bas) și Max Roach (drums), cărora „le iese” albumul *Money Jungle*, absolut demențial! Cât despre înregistrările realizate - la maturitate - alături de monștri sacri de valoare unor John Coltrane, Louis Armstrong, Coleman Hawkins sau Elvin Jones, nu putem să nu le recunoaștem ca pe tot atâtea *pietre de hotar/milestones*.

În legătură cu *bigband*-urile epocii *swing*, care l-au făcut celebru, aș vrea să mai adaug și faptul că - de fiecare dată când i s-a ivit prilejul - s-a lansat, fără a sta prea mult pe gânduri, în aventuri și experimente dintre cele mai îndrăznețe și nu ezitat nici o clipă când a trebuit să „înfrunte” în persoană sau, dacă preferați, în carne și oase, provocarea constând în a apărea în cadrul orchestrei „Count Basie”, pe care, de altfel, a condus-o magistral.

Concurența dintre cei doi „mari” a fost feroce însă interesant mi se pare că, nu o dată, o parte dintre instrumentiștii „contelui” dezertau și apăreau în orchestra „ducelui” și viceversa..

Data viitoare nu vom vorbi decât despre *swing*-ul îndrăcit al fabulosului *bigband* al lui Ellington, despre compozițiile sale miraculoase și despre ortacii/complicii lui în toate fărădelegile, dar cu precădere despre co-genialul Billy Strayhorn.



Duke Ellington și Gjon Mili



# Admirabila bazaconie

Mugurel Scutăreanu

Extravaganța nu este nici pe departe o meteahnă modernă. Lăsat cu bună știință pe Pământ de către Creator cu o mână de calitate și o droaie de defecte, omul a încercat să facă lucruri ieșite din comun încă din...comuna primitivă. Căci cum altfel ar putea fi judecat, de pildă, gestul aceluia ciudat genial al începuturilor, care, în timp ce ortacii săi din comunitatea cavernicolă încă mai rodeau prin unghere întunecoase ciolane ale ultimului mamut răpus, se căznea să mângălească, pe un perete cu gălme convenabile, imaginea animalului-munte? Deși, nerăvnind la afirmare sau la vânzări fabuloase (avea tot ce-i trebuia pentru a fi fericit), hominidul strămoș al lui Picasso nu poate fi suspectat de extravaganță premeditată: pur și simplu se supunea unui impuls irezistibil – acela de a împietri nălucirile. Aceasta nu înseamnă că fapta în sine nu constituie o bizarerie. De la acel început atemporal încoace, excentricitatea a rămas, pare-se, un apanaj al artiștilor și, uneori, al savanților. (Snobii nu sunt extravaganți ci doar plagiatori). Împletită indestructibil în spirala genetică, pornirea spre lucruri nemaivăzute sau nemaiauzite a stat mereu în umbra ființei gânditoare, schimbându-și numai fața de la veac la veac și, nu o dată, dovedindu-se izvorul unor izbâni epocale ale bulgărelui de lut inteligent. A făcut senzație chiar și atunci când nu se deosebea de mania grandorii (a se vedea piramidele).

Ca titlatură explicită a unei opere de artă, extravaganța apare, din câte știu eu, în *Barocul muzical*, mai precis la Antonio Vivaldi, ciclul de 12 concerte grossi opus 4 scrise de venețian prin 1712-1713 pentru nobilul sau concitadin Vettor Delfino numindu-se, limpede, *La Stravaganza*. Și nu era un titlu gratuit ci o oglindire a inventivității melodice, armonice și ritmice demonstrată de culegere, care inventivitate nu putea ocoli anumite sonorități îndrăznețe, despre care nu mă îndoiesc că vor fi fost considerate, la vremea lor, drept excentrice. Probabil că tocmai bogăția nemaivăzută a acelei efervescențe inovatoare a constituit motivul atribuirii denumirii de *Baroc* stilului muzical (și nu numai muzical ci artistic, în general) situat, elastic, între *Renaștere* și *Clasicism*. Asupra termenului *Baroc* o să vă cer îngăduința de a reveni, având el o istorie interesantă. Deocamdată să notăm că extravaganța și *Barocul* nu pot fi separate iar în această lumină titlul festivalului de muzică barocă *La Stravaganza*, care s-a desfășurat la Cluj nu demult, între 17 și 23 mai, apare ca foarte inspirat și ilustrativ. Aflată la a II-a ediție, sărbătoarea are o mamă cu faimă – *Academia de Muzică „Gh. Dima”* – și doi răzbătători nași de botez – conf. univ. dr. Maria Abrudan și lect. univ. dr. Erich Türk, amândoi organști și directori ai evenimentului. Mai trebuie amintită neapărat implicarea serioasă în serbările din acest an a centrelor culturale franceze și germane din Cluj. Ceva mai restrâns în comparație cu prima ediție din 2009 (nu cred că trebuie să vă mai spun din ce motive), festivalul recent s-a arătat superior calitativ față de fratele mezin, atât prin valoarea formațiilor participante cât și prin scoaterea la lumină, în premieră mondială, a unor lucrări rarissime, unele considerate pierdute și care demonstrează că Transilvania trăia în șuvoiul artistic european al veacurilor XVI-XVII. Fiindcă *la margine* nu înseamnă în *afara hotarelor*. La conturarea valorii evenimentului a contribuit și polivalența sa, didactica înaltă a claselor de

măiestrie combinându-se cu cercetarea științifică (adusă în fața publicului printr-un simpozion de muzicologie), cu tensiunea constructivă a unui concurs de muzică de cameră și cu deliciale concertelor – patru la număr.

S-a început în *mezzo forte*, prin cursurile de canto baroc ale maestrei Monika Mauch din Germania (17-20 mai) dar imediat s-a intrat în *crescendo*, în data de 19 începând concertele, printr-o prezență remarcabilă pe scena Casei de Cultură a Studenților: ansamblul *Ausonia* din Belgia împreună cu invitații săi din România – o structură complexă, vocal-instrumentală, plină de culoare medievală, datorată pe de o parte emisiei baroce a cântăreților iar pe de alta timbrelor particulare ale instrumentelor de epocă. Atunci s-au putut auzi lucrările excepționale descoperite în arhivele sibieni, piese fără de preț aparținând lui J. Sartorius, J. Knall dar și un *Stabat Mater* de G.B. Pergolesi reorchestrat de însuși J.S. Bach! A urmat un recital de orgă și vioară, susținut de Maria Abrudan, violonistul Mihai Ghica de la București și invitații lor – Iulia Smeu și Adrian Dima, tot violoniști bucureșteni. Găzduit de biserica Sf. Mihail, concertul a constituit pentru o mare parte din cei prezenți, printre care și subsemnatul, un moment de revelație: am descoperit un compozitor sud-german de mare valoare, Isfridius Kayser, puțin cunoscut astăzi dar celebru în vremea sa (a trăit între 1712 și 1771), am conștientizat rădăcinile baroce ale lui W. A. Mozart și am rămas de-a dreptul uimiți de scriitura violonistică a lui Antonio Lolli (1725-1802), în care pasaje incredibile de decime, de exemplu, anticpează cu o jumătate de secol tehnica demonică a lui Paganini. În datele de 21 și 22 mai *La Stravaganza* era de-acum în *forte*, cu accente de *fortissimo*, întrucât diminețile debordau de freamătul concursului de muzică de cameră barocă iar serile ofereau în continuare concerte de înalt nivel. I-am ascultat, în ordine, pe laureații primei ediții, formația *Fonte di gioia* împreună cu Kiraly Dora din Ungaria, apoi pe laureații proaspetei întreceri. Motivați de nivelul artistic și interpretativ excelent și de minusculele diferențe de valoare din vârful piramidei, juriul a acordat două premii întâi: formației alcătuite din Kitály Dóra - flaut drept, Chiu Sheng Fang - flaut drept, Jánosházi Péter - violoncel, Deákly Donát - clavecin și grupului *Senza nome*, cu Rodica Vica - soprană, Iulia Smeu - vioară, Olivia Iancu - lăută și Emma Filimon - clavecin.

Premiul II a revenit trio-ului *Jubilate* – Sámson Melinda - soprană, Iuliana Cotirlea - vioară, Miklós Noémi - clavecin/ orga, iar premiul III a fost adjudecat de grupul format din Munkácsi Dóra - clavecin, Alexandru Rebreanu - flaut și Oláh Mátyás - violoncel.

Festivalul *La Stravaganza 2011* a avut și o codă - simpozionul de muzicologie - nu un simplu apendice ci o încheiere academică de pronunțată valoare științifică, în care s-a văzut în ce măsură cercetarea aduce reconsiderări ale modului de interpretare a partiturilor baroce.

Și acum, mă întorc la deslușirile promise, nădăjduind că revenirea asupra termenului *Baroc* nu va fi desuetă. Mai întâi trebuie conștientizat faptul că atribuirea acestei denumiri unei vaste epoci din istoria artei este tardivă, artificială în bună măsură (după cum se va vedea) și aparține unor exegeți de dată relativ recentă. Accepțiunea modernă a termenului *Baroc* se datorează istoricului de artă

elvețian Heinrich Wölfflin (discipol al lui Jakob Burckhardt), care în lucrarea *Renaștere și Baroc*, publicată în 1888 la München, a definit *Barocul* ca o antiteză a artei renascentiste, caracterizată prin exagerarea senzației de mișcare, o abundență a elementelor decorative, accente dramatice pronunțate, exuberanță, grandoare (uneori pompoasă). Dar dacă definiția *Barocului* este cunoscută îndeobște majorității intelectualilor, mult mai puțini sunt cei care, din curiozitate sau din întâmplare, au aflat originea termenului *Baroc*, o origine la fel de bizară ca și un anume sens al noțiunii. Fonetice, sursele sunt două: cuvântul italian *baroco* - un tip de silogism scolastic cu conținut neconvingător și cuvântul portughez *barocco* desemnând o perlă de formă neregulată, deci bizară și de valoare scăzută. Izvorul italian mi se pare o pistă falsă dar importanța vocabulei portugheze a crescut în timp, pe la 1762 Enciclopedia Academiei Franceze consemnând sensul figurat al cuvântului *baroc*: acela de *bizar, inegal, ieșit din comun*. De aici până la optica lui Wölfflin nu mai era decât un pas. Dar trebuie făcută precizarea că argumentația elvețianului se referea la artele plastice și arhitectură. Cel care a introdus pentru prima dată noțiunea de *Baroc* în muzică a fost teoreticianul germano-american de origine ebraică Curt Sachs, care, în lucrările *Kunstgeschichte Wege* (1918) și *Barockmusik* (1919) remarcă în *Renașterea târzie* germeii unor elemente corespunzătoare caracteristicilor considerate baroce în celelalte arte. Sintagma de *Baroc muzical* a fost greu și parțial acceptată: abia în 1940 formularea a apărut într-un articol în limba engleză, semnat de Manfred Bukofizer, iar în anii '60 lumea academică încă polemiza în această privință. Dezacordurile erau serioase și contraargumentele bine fundamentate, cel mai solid fiind acela că nu se poate grupa sub același apelativ o creație muzicală care acoperă peste un secol și jumătate, de la Jacopo Peri și Fr. Couperin la J. S. Bach și G. Fr. Haendel. Îndrăznesc să formulez și eu o umilă obiecție în același sens și anume că nimic din opera muzicală așa-zis *Barocă* nu mi se pare nici bizar, nici inegal, nici ieșit din comun. De altfel, o seamă de cercetători consideră *Barocul* drept *primul clasicism* și cred că aceștia au dreptate, întrucât, cu excepția unor școli interpretative prea stufoase în ornamentație (clavecinii francezi, manierismul), a unor accente festive din muzica haendel-iană și a zorzoanelor exagerate din perioada *rococo* (cca. 1720-1750), *Barocul* înseamnă numai echilibru și perfecțiune, or acestea sunt caracteristici ale *clasicismului* (ca termen estetic general). Vă mai mărturisesc sincer că până prin clasele superioare de liceu nu am auzit niciodată cuvântul *Baroc* asociat cu muzica preclasică. Și era de-acum începutul anilor '70 iar eu mă aflam la Liceul de Muzică din Cluj.

În sfârșit, asemenea altor denumiri răsărite de sub condei și nu întru totul adecvate capitolului pe care îl etichetează, termenul *Baroc* s-a consacrat în timp și nu-i voi șubrezi eu trăinicia. Totuși, în sine sa, orice muzician cu scaun la cap știe că noțiunea de *preclasicism* reprezintă o sferă mai rotundă și mai încăpătoare pentru segmentul muzical aflat între *Renaștere* și *Clasicism*.

Revin, în final, la festivalul... baroc *La Stravaganza*, cu un zâmbet mijindu-mi pe sub mustață la gândul că sensurile italiene ale cuvântului merg până la *farsă* și *bazaconie*. Admirabile... bazaconii muzicale ne-a mai fost dat să ascultăm între 17 și 23 mai!



## teatru

## Shoah-Supraviețuirea

Alexandra Felseghi

Despre Holocaust s-au scris, s-au filmat, s-au documentat și comentat tomuri întregi de materiale. Cu toate acestea, subiectul pare să fie un izvor nesecat de inspirație pentru tinerii artiști ai secolului XXI. Acest lucru trezește, în teatru, o dispută asemănătoare cu aceea dintre cinefilii sătui de filme cu și despre '89. Mai este astăzi valabilă tema? Spectacolul *Shoah*, montat de Andreea Iacob, este numit instalație teatrală multimedia, însă, odată ce intri în Hala Libertatea, unde acesta se joacă, ajungi la concluzia că e mult mai aproape de sfera documentarului. Inspirat de mărturiile apărute în cărțile Ioanei Cosman, *Depoziții despre viață și moarte. Holocaustul din Transilvania de Nord* și *Shoah în Transilvania de Nord*, spectacolul apare ca un omagiu adus supraviețuitorilor. Și pentru ca atmosfera de muzeu vivan să fie completă, încă de la intrare publicul a fost împărțit în câteva mici grupe ce aveau să vadă spectacolul din perspective diferite.

Hala a fost secționată în mici locații dispuse în formă de labirint, separate unele de altele de pereți din fâșii de plastic, ștăngi de lemn și podele de tablă al căror sunet amplificat făcea un zgomot infernal, asemănător cu acela al focului de armă. Delimitate fiind celulele, fiecare grup avea parte de un ghid care-l conducea printre acestea. Fiecare „celulă” conținea un moment scurt de aproximativ zece minute, prin fața căruia publicul trecea prin rotație. Spectacolul pe care l-a văzut grupul meu de public a fost următorul: se pornește de la un fapt general cunoscut și asociat cu holocaustul:

camera de gazare. O cameră cu o singură ieșire, aceea spre moarte, cu haine și pantofi ai celor dragi care pășiseră deja spre acolo și cu restul încă în viață într-o stare de încordare maximă. Am admirat coordonarea și comunicarea studenților actori (clasa prof. Biró József) cu publicul lăsat puțin descoperit și neștiind la ce să se aștepte în următoarele momente. Cântecul pe care aceștia încep să-l intoneze unul câte unul este foarte emoționant și depășește frigul, moartea și frica. Privesc cu curaj spre ieșirea spre moarte și pășesc cântând înăuntru. Din păcate, înregistrarea mărturiei pe care se baza acest moment (ca și restul, de altfel) a fost aproape imposibil de înțeles, pe de o parte din lipsa unei sonorizări mai bune, pe de altă parte, din cauza vacarmului creat din simultaneitatea celorlalte întâmplări din „celule”.

Unul din cele mai bune momente a fost acela al tinerei care conducea oamenii prin labirintul propriu vorbindu-ne despre Auschwitz. Probabil a fost și singurul moment în care înregistrarea se auzea cel mai clar. Deși personajul e tăcut, actrița (Eszter Tompa) deține o mimică extraordinar de expresivă, pe care orice cuvânt ar fi anulat-o.

Pornindu-se de la general spre particular, publicul se află cu fiecare moment mai aproape de dramele personale ale celor închiși. Repetiția obsesivă a rețetei de tartă cu fructe a femeii ce dorește să uite măcar pentru câteva momente de haosul din jur, amintirea copilăriei și a liniștii de acasă sunt singurele lucruri care te ajută să supraviețuiești. Din păcate, momentele sunt destul de acoperite de ce se întâmplă în jur



și astfel, își pierd din intensitate.

Probabil cel mai bun moment al spectacolului este cel final, în care, strânși cu toții într-o încăpere, eroii par să fi ajuns într-un purgatoriu. Intonarea perfectă a „Lacrimosei” din *Requiemul* de Mozart este pe cât de rece, pe atât de emoționantă.

*Shoah* este ca un puzzle a cărui logică și povești se naște în mintea fiecărui privitor. Mai mult, se poate începe de oriunde. Este un spectacol extrem de mobil în acest sens, o fuziune de povești care se transformă într-o temă mare: Supraviețuirea.

Scenariul și regia: Andreea Iacob

Decor: Valentin Codoiu

Imagine: Kalló Angéla

Design audio: Șerban Ursachi, Laurențiu

Vescari

Design video: Liviu Pop

Dramaturgie: Ozana Budău

Lumini: Jenel Moldovan

Cu: Adriana Băilescu, Camelia Curuțiu, Eszter Tompa, Attila Bordás, Abraham Agnes, Albert Júlia, Biró Krisztina, Daróczi Noémi, Imre Eva, Marosán Csaba, Molnár Bencze, Sigmond Rita, Simó Emese, Vatóny Zsolt

## Don Giovanni în regia contemporană și experimentală

Alba Simina Stanciu

Don Juan personajul și *Don Giovanni* creația mozartiană generează continue abordări și studii regizorale alături de disputele referitoare la relația componentelor text, muzică, teatralitate, la libertățile contribuțiilor regizorale în „calcularea” coeficientului spectacular. Repertoriul european este dominat de variantele scenice ale operei lui Mozart, îmbinări de avangardă și tradiție sau modificări radicale de stil și narațiune regizorală.

O foarte controversată variantă scenică îi aparține lui René Jacobs (muzician, dirijor, cercetător și practician al operei venetiene, regizor specializat în repertoriul baroc și clasic) care propune o versiune de *Don Giovanni* din perspectiva „arheologului” care recuperează spectacolul comic de operă de final de secol XVIII, dominant al scenelor Vienei. El aduce în *praxis*-ul teatral arsenalul de informații obținute în urma studiilor de filologie (Universitatea din Ghent), în timp ce susține maniera stilului *buffo* ca suport al expresiei și interpretării, a corporalității scenice. Montarea din 2006 de la

Baden Baden intenționează restaurarea autenticității și spiritului în care opera *Don Giovanni* a fost jucată la data apariției sale, în 1787. Obiectivul declarat de regizorul Jacobs este „spălarea” acumulărilor parazitare apărute în romantism, care au dramatizat excesiv și au ocultat piesa. Procesul de restaurare a corectitudinii stilistice trebuie să „dizolve” aceste depuneri de elemente fantastice, morbide, prin aplicarea de „solvenți” bine argumentați cultural și centrarea „scriiturii scenice” pe *giocos*. Concepția regizorală a lui Jacobs este în întregime sub semnul jocului și al glumei scenice prin sublinierea jocului pe recitativ (împiedicări, învârteli, fizicitate) și forțarea situațiilor către comicitate, fapt ce ameliorează forța tradiționalului *pathos* prin contraste comice suprapuse indicațiilor dinamice, dramatic tensionate ale partiturii muzicale. Decorul este minimal, între naiv și funcțional, dominat de forme geometrizate, unghiuri ascuțite și distorsionate (aluzii la expresionismul filmic german din primele decade ale secolului XX).



Rene Jacobs

O altă variantă indispensabilă studiului *dongiovannismului* scenic - formula de operă teatru din direcția poeziei „spațiului gol” a lui Peter Brook - este un veritabil manifest dedicat anti-manierismului, anti-artificialului, pro-adevărului scenic. Spectacolul din 2002 în Aix-en-Provence este o viziune regizorală de *Don Giovanni* dintre cele mai controversate. Brook reconstruiește în linii minimale un subiect amplu, masiv muzical și teatral, anulează toate sursele-suport ale tradiției și deseori pseudo-aristocratice teatralități operistice, restaurează un raport „onest” între spectacol și audiență. Publicul trebuie magnetizat de omul-personaj și de „spațiul gol”. Regizorul materializează scenic relațiile „sensibile” dintre personajele operei și Don Giovanni, motivează psihologic implicațiile lor emoționale. Relațiile urmărite, mărturisește însuși Brook, configurează un Don Giovanni cu personalitatea umană și inocența libertină a lui



Mozart. Dar ceea ce conferă unicitate acestei regii este *performance*-ul autentic, jocul în stare "brută", un veritabil curent *contra* variantelor tradiționale și jocului scenic convențional încărcat cu pseudo-eleganță și opulență. Brook pornește de la premisa că modul esențialist de expunere a operei mozartiene pe aceste coordonate oferă o experiență mult mai profundă și nealterată vizual și mai ales spiritual. El nu este interesat de culoare, machiaj, costume. *Don Giovanni*-ul său aduce un joc simplificat și relații "solide" între personaje pe reperatele libretului, respectat cu multă precizie. Manifestările scenice ale personajelor nu sunt coordonate de textul muzical, ci de textul vorbit. Personajele creează senzația că evită afundarea în magnetismul și hipnoza muzicii. Muzica nu este "jucată", iar regizorul nu este urmărită dramatizarea creativă "peste" muzică, "inventarea" de situații care să interpreteze densitatea teatralității muzical scenice. Ariile nu urmăresc "bravura", ci manifestarea calmă și lucidă, exterioară, a conflictelor interioare ale personajelor. Regizorul, spectacolul este executat sub forma unei opere reduse, de cameră, prin care Brook a atins toate obiectivele propuse de poetica sa teatrală, simplificare și esențializare.

În 2008, o foarte dezaprobată versiune de către adepții regiei tradiționale este cea a regizorului Claus Guth, care intervine cu un "text scenic" autonom față de libretul lui Lorenzo da Ponte. Sensul și subiectul operei lui Mozart sunt adaptate unor contexte contemporane banale, anti-mitice, anti-convenționale, anti-operistice, un spectacol care mizează pe straniu. Montarea de la Salzburg este un exemplu de "rescriere scenică" și interpretare regizorală a operei *Don Giovanni* de Mozart. Sunt redirecționate elementele comice din libret, acțiunea scenică gravitează în jurul unui coșmar și vagabondaj prin pădurea labirintică a minții personajului. Situațiile sunt transformate într-o serie de crime, violuri, cruzime a relațiilor dintre personaje și mai ales a raportului Don Juan - femei. Moartea și întinericul domină montarea. Regizorul impune "peste" partitura muzicală o poveste cu oameni ai străzii, alcoolici care dorm în pădure. El include în partitura de situații Uvertura, regizată prin pantomimă (conflictul dintre Don Giovanni și Comandor). Don Giovanni îl lovește cu un ciomag iar Comandorul, înainte de a leșina, îl împușcă mortal. Dialogul de corporalitate și expresie non-verbală fixează programul montării. Viziunea operei este echivalentă cu adaptarea în termeni de normalitate, a banalului și trivialului pe liniile principale ale structurii dramatice propuse de libretul lui Lorenzo da Ponte. Spectacolul lui Claus Guth avansează studiul conceptului de teatralitate ca rescriere scenică excesivă. Este un spectacol încheșat, energic, inventiv, fără nici un moment "mort", cu simboluri bine strunite și perfect funcționale pentru discursul regizoral și consolidarea concepției sale personale despre *Don Giovanni*.

Raportul dintre *Don Giovanni*-ul mozartian și conceptul de teatralitate nu poate fi finalizat fără apelul la *praxis*-ul operistic în care textul regizoral și poetica brechtiană sunt pilonii fiecărei coordonate a spectacolului. Este montarea pe scena operei din Rennes din 2009 a lui Achim Freyer, personalitate creativă care îmbină în formula sa artistică regia și designul din perspectiva artistului plastic cu procedee fundamentale, simplificare, limbaj corporal redus la esențialism, extras din aducerea la un numitor comun a histrionismului din *commedia dell'arte*, teatrul de marionete, minimalismul teatrului



Peter Brook

japonez, toate aliniat la "distanțarea brechtiană" care plasează la rang egal masca și personajul din teatrul japonez cu cea din teatrul comic italian. Concepția de design se află la granița dintre schiță și forme volumetrice cu efect plastic. Regizorul Achim Freyer face parte din categoria creatorilor de spectacol din școala germană brechtiană, dezvoltă combinații ce substanțiază teatralul spectacolelor sale dinspre rațiuni de compoziție ale artelor vizuale și scenografice, execută aplicații tehnice de o consistență plastică mereu inedită, orientate către un "conformism avangardist" sublimat, geometric, cu spațiul regularizat după legile proporției și simetriei care personalizează planul scenic ca zonă a ficțiunii și anti-naturalului, în care triada spațiu - mișcare - muzică este gândită într-o simbioză de ordin științific, calculat, programat cu exactitatea unui mecanism: fuziuni de motive picturale, volumetric sculpturale, coordonate în acțiuni "tehnice" histrionice cu "orientare" dramatică, în raporturi "aride" convenționale, "manieriste" ca mișcări și fără implicații emoționale. Personajele sunt gândite mimetic-automatic-pseudo-uman, cu trimeri la păpușile mecanice japoneze *karakuri* (marionete și tehnică de manevrare ce stau la baza păpușilor *bunraku*) îmbinate cu modelul păpușii europene mânăuită pe sfori. Personajul și spectacolul *Don Giovanni* sunt reduse la forma și expresia măștii, desenul corporal este conceput fie ca linie sinuoasă relativ fluidă în cadranul în formă circulară, de ceas, al scenei, fie ca volum

(alura dată de costumele personajelor feminine). Spectacolul *Don Giovanni* de la Rennes este o variantă de teatralitate și rescriere scenică care propune o artisticitate extremă compusă din influența gândirii teatrale a lui Bertold Brecht, tehnica histrionică inspirată de marionetă și interpretarea formală, anti-emoțivă. Este un ansamblu cu grad sporit de "artificial", un *artefact* în care expresivul nenatural este esențial. Teatralitatea anihilează naturalismul și emoția, recurge la o tehnică cu aparență de naiv. Imaginație, inocență, copilărie, joc cu situațiile din tradiționala operă *Don Giovanni*, însă tratată ca fantezie anti-comercială, o piesă a formei care evadează din manierismul tradițional operistic, o reacție împotriva seriei de producții cu pretenții de naturalism și creativitate.

Abordarea comparată a raporturilor dintre elementele ce construiesc textul spectacular muzical (sensibilitatea și tehnica personală regizorală, pretențiile contemporane ale *praxis*-ului performativ) aduce în discuție „corectitudinea” relației dintre concepția regizorală și partitura / stilul compoziției muzicale a operei mozartiene (și nu numai). Chiar dacă nu sunt în unanimitate apreciate de public sau critica de specialitate, spectacolul de operă se îndreaptă vertiginos și spre regia experiment, atrăgând profesioniști de vârf din această sferă.



Claus Guth



## film

## Viața mea sexuală

Lucian Maier

Cornel George Popa este scenaristul și regizorul acestui film. Este și autorul piesei de teatru omonime, premiată în cadrul Galei Uniter din 2004 și jucată apoi pe scena Teatrului Național din București. În teatru actorul trebuie să spună replicile suficient de tare încât să fie auzit și de spectatorii din capătul sălii. Probabil că transpunerea în film a convenției teatrale dă ceea ce vedem în *Viața mea sexuală*: actorii nu mai trebuie să urle fiindcă există amplificarea în sala de proiectie; în schimb, trebuie să vorbească non-stop, eventual să se certe, că altfel se poate plictisi privitorul. Apoi, lipsa replicilor strigate văduvește filmul de dramatismul (exagerat) al teatrului (un dramatism care, în această artă, ține, totuși, de convenție), locul acestuia fiind luat de afectare. Replici care trebuie să sune profund, care trebuie să plimbe spectatorul pe plaiuri metafizice, retorism și prețiozitate cât cuprinde, și secvențe în care personajele ajung în situații extrem de jenante, în urma cărora presupusele sentimente alese pe care ar trebui să le insufle acțiunea sînt receptate drept izmeneală. Pe ecran abundă situațiile nefirești și secvențele în care autorul își umilește personajele, în care le sancționează în favoarea unei morale-clîșeu. *Viața mea sexuală* rezumă în numai nouăzeci de minute o parte însemnată din ceea ce înseamnă *urit* și *ratare* în cinema.

În centrul poveștii e Dorina, o figură hristică, omul pentru care Sodoma și Gomora nu ar fi fost arse. Are un copil din flori. Își îngrijește și tatăl, cu toate că acesta e recalcitrant, cu toate că e pornit neconținut împotriva ei. Dorina e puntea care susține toate personajele filmului, le preia nervii și necazurile sacrificîndu-și propria liniște. Cu toate că în jurul său e un coșmar, se ține bine, vorbește domol, nu își iese din fire. Consistența și trăinicia acestui personaj se vede în felul în care Cristina Florea își spune replicile: cu același glas, în dezacord cu situația de pe ecran,

ca într-o serbare școlară. Nici replicile nu o îmbie să facă mai mult, unele dintre monoloagele sale fiind construite după modelul compunerilor din clasele primare: sacadate, monotone, pline de efuziuni artificiale (povestea cu ploile copilăriei și melcii, de exemplu).

Fiecare personaj poartă o marcă: Marcel (Gabriel Spahiu), colegul de serviciu al Dorinei, vînzătoare în sex-shop, e tipul ratatului cu idei mărețe. Aurelian (Vlad Zamfirescu) - patronul sex-shop-ului - e ipocritul care se crede erou. Vagabondul e Cetățeanul turmentat al lui Caragiale - are și o replică șablon în film: *Eu n-am casă, doamnă!* Vecina jucată de Magda Catone e birfitoarea scării. Gelu - unul dintre cei doi clienți al sex-shop-ului - e frustratul-care-se-crede-artist, celălalt client e manelistul-șmecher. Mai e un fost coleg de grădiniță de-al Dorinei, actualmente cameraman, prezentat și el ca un frustrat, degradă-pupător-de-femei-nevăzute-de-secole-și-cerșetor-de-atenție. Cea mai bună prietenă a Dorinei e o prezentă conjuncturală, care trebuie să pună în evidență puterea de sacrificiu a personajului principal, care alege să nască un copil în ciuda problemelor, pe cînd prietenă se gîndește la un avort. Și iubitul prietenei trece prin cadru pentru a nu-i scăpa regizorului o remarcă: faptul că toți bărbații sînt porci.

În clipa în care intră în cadru, personajul trebuie să își evidențieze caracterul. Apoi, dacă mai apare, trebuie să întărească impresia lăsată inițial. Cu personaje clișeistice și lineare cap-coadă, nu avea de unde să apară vreo brumă de poveste cît de cît suportabilă.

Debutul filmului e grăitor în ceea ce privește felul în care autorul alege să își umilească personajele: le tăvălește în țărîină, le smulge demnitatea cu cleștele, le abandonează într-un potop de replici puerile. Cameramanul o filmează pe Dorina pentru un proiect de-al său, un

documentar în care femeia vorbește despre felul în care arată viața văzută prin geamul unui sex-shop (ceea ce vedem noi pe ecran e un *mise en abîme* veritabil, așadar). Dorina e nemulțumită de faptul că amintirile sale preferate, cele cu melcii copilăriei, sînt numite de operator *chestia aia cu melcii*. Refuză să mai lucreze cu el. Pentru a o recîștiga, fostul coleg de grădiniță se tîrăște prin fața ei ca o rîmă și îi oferă în chip de implorări urlate întregul respect de care e capabil.

Dorina iese cu prietenă ei la o terasă. Prietenă, vădit nemulțumită, îi spune Dorinei că a rămas însărcinată. Cu vocea sa moale, mecanică, și cu o expresie de fericire mimată, Dorina o felițită și îi spune că e o veste formidabilă, că e minunat. După alte săgeți trase de prietenă încît să facă vizibilă neliniștea sa, înțelege și Dorina cum stă treaba. Pînă aici secvența fusese filmată peste scrumiera de la masa alăturată, distant, neutru. Camera vine imediat în fața Dorinei ca să fie clar cine-i martirul și cine-i de condamnat. Dorina, cu același glas domol, însă mimînd îngrijorarea, întreabă: *tu vrei să păstrezi copilul ăsta?*

Gelu vine să o ceară pe Dorina de soție. Intră în sex-shop smerit, îi dă flori și îi mărturisește dragostea sa nețărîmuită. O asigură că nu trebuie să își facă griji, el o va iubi pur și profund, fără să-i pese de devotamentul ei, fiindcă el oricum nu poate procrea. Ca umilînța să fie clară și dincolo de pereții sălii de cinema, odată ce e refuzat cu delicatețe, Gelu trebuie să se scâlîmbăie puțin în genunchi. Prilej pentru Dorina de a-i da o nouă lecție. Despre ceea ce înseamnă să fie bărbat. Lecție pe care Gelu o acceptă cu evlavie și speranță.

Cît privește sexualitatea, poziția autorului e destul de clară: e o caracteristică umană ce trebuie înfierată neîncetat, mai ales în degenerările sale de tip sex-shop, locuri ale pierzaniei, vizitate numai de șmecherași care vor să arate *cool* (manele-cool) și de oligofreni care spun poezii tembele.

## colaționări

## Metamorfoza unui securist

Alexandru Jurcan

Tot despre cinema va fi vorba în aceste rânduri, doar că - recunosc - invazia denigrărilor în urma accesului la dosare mi-a amintit de filmul lui Florian Henckel din 2006, adică *Viața altora*, cu Ulrich Mühe, Ulrich Tukur și Martina Gedeck, film recompensat cu Oscar pentru film străin. În anul 1984 scriitorii erau supravegheați, filați, spionați. Casa lui Anton e împânzită de fire, sârme, capcane, microfoane. Securistul Gerd ascultă zi și noapte, pînă cînd viața scriitorului devine propria sa viață. Ne face impresia unui securist periculos în meticolozitatea lui. Numai că el devine fascinat de lumea pe care o descoperă și aici e turnura inedită a poveștii. Securistul va trece de partea scriitorului, cînd va subtiliza mașina de scris pe care o caută Securitatea. Doar după căderea ZIDULUI, cînd va avea acces la dosar, scriitorul va înțelege gestul aceluia securist retrogradat de superiorii săi.

Dintr-un exterior arid, angoasant, filmul intră pe coridoare metalice, în birouri cu fișiere perfide

de urmărire. Un sistem uluitor pentru torturi psihice, pentru anihilări de conștiințe. Carnețele, creioane, rapoarte nocturne, telefoane înfiorătoare, percheziții inopinate, amenințări mieroase. Un arsenal verificat, distrugător, malefic. Intimitatea individului e crud demolată. Scriitorul nostru habar nu avea de nimic. După căderea zidului Berlinului se întrebă: „cum de n-am fost supravegheat?”. Apoi înțelege, intră în casă și desface fire, legături, sârme... Pentru atmosfera terifiantă, muzica e mai mult decît funcțională, ea devenind un adevărat personaj.

Regizorul Florian Henckel von Donnersmarck s-a născut în 1973 și a crescut între Berlin, New York, Bruxelles. Chiar el a scris scenariul filmului *Das Leben der Anderen*, adică... *Viața altora*. În 2010 a realizat filmul *The Tourist*. Actorul Ulrich Mühe a creat un rol memorabil: securistul atipic, metamorfozat, păstrînd suspansul epic.

Ciudad... În cartea lui Parini - *Ultima gară* - Tolstoi e înconjurat de mulți fani. Un alt fel de



spionaj, din adulație, din interese mărunte, din monitorizarea geniului. Dar la Caligula? Acolo e altă spaimă, aceea de a nu mai avea calitate, de a fi redus la tăcere, dacă miroase a veleitarism.



## FIAF

(urmare din pagina 36)

domină în fotografiile sale, dezvăluind eleganța atent studiată. Poza alb-negru este deja o interpretare a realității. Artista se joacă ajustând din expuneri, distanță, claritate, tonuri vaste, mișcări, filtre de difuzie.

Al doilea tip de reprezentare al femininului tratează fotografia nud, proiect realizat în colaborare cu Adrian Buturca. Laura Bâlc sculptează cu lumina. Artista redescoperă feminitatea naturală, frumusețea trupului, prin reprezentarea tipului sculptural de nud. Compozițiile sale dezvoltă paralela lumină în întuneric și întuneric în lumină. Trupul modelului trăiește prin jocul de lumină și umbră.

Al treilea tip de reprezentare vorbește despre femeia generică, acel arhetip platonician, o abstracțiune ideală, fără substanță și conținut. Este reprezentată femeia în culoare ca fotografie design. Prin fotografia color, Laura Bâlc comunică informație. Subiecte pline de culoare și mască. Contrastul cromatic și nivelele de expresivitate ale acestuia sunt evidente.

Femeia prin obiectiv încercă să surprindă și este surprinsă. Un subiect și mit etern, tratată în „n” ipostaze.

Un moment interesant de amintit este vernisajul expoziției de fotografie „PHOTOsharp Hall of Frames”, prima expoziție PHOTOsharp din România, a avut loc în data de 28 mai 2011, în Bastionul Croitorilor.

Expoziția însumează lucrări de artă fotografică, apreciate de comunitatea PHOTOsharp, un site exclusivist dedicat fotografiei care include membrii cu o experiență importantă în domeniu, și purtând semnătura unor fotografi de cotație națională și internațională.

Temele preferate sunt fotografia de interior, portretul și fotografia de munte.

Din echipa participantă la expoziție fac parte Mircea Branda, Gina Buliga, Alin Ciortea, Ștefan Cruceru, Adrian Dumitrescu, Vlad Dumitrescu, Mihai Grigorescu, Marius Grozea, Mirela Momanu, Bogdan Panait, Petra Penciușescu, Adrian Petrișor, Alin Petrus, Ovidiu Satmari, Zsolt Simay, Andras Szabo, Hajdu Tamas, Remus Tiplea, Tatiana Volontir. Unii fotografi sunt adepți ai mise-en-scène-urilor, alții privesc natura sau subiectul ca atare.

Două lucrări flanchează expoziția. Dispuse pe șevalet, în colțuri diametral opuse, cele două fotografii sunt antitetice. Pornind de la aceeași temă, având ca și subiect femeia, acestea sunt opuse prin tratarea tehnică. Lucrările sunt semnate Tatiana Volontir și Petra Penciușescu. În timp ce lucrarea Petrei Penciușescu ar putea fi încadrată în transfotografie, reprezentând parcă femeia secolului viitor, realizată ca o construcție ce însumează o siluetă umană, compusă, descompusă sau recompusă dintr-o aglomerare de obiecte - module, cu un puternic conținut tematic și impact vizual, lucrarea Tatiane Volontir reprezintă femeia ruptă parcă din alt secol, plină de naturalețe și feminitate, învelită în dantela ce o acoperă. O interesantă legătură s-ar putea crea între cele două lucrări prin simplul fapt că accentul cade pe expresivitatea mâinilor celor două personaje. Tratate plastic prin lumină, aceste elemente contrastează puternic cu restul compoziției. În timp ce unele mâini ascund, împreunate, celelalte afișează, zgâriind suprafața corpului.

Pentru Ștefania Cruceru, Bogdan Panait, Adrian Dumitrașcu și Alin Ciortea fotografia este

un mijloc de expresie care completează desenul. Acești fotografi expun în lucrări subiectul uman, cu centrul de interes pe expresia subiectului, a fizionomiei (expresivitatea și impactul privirii în portret, în fotografiile lui Bogdan Panait) sau a corpului uman (expresivitatea spatelui femeii, în ritmicitatea plastică a fundalului, în lucrarea lui Alin Ciortea). Adevărate centre de forță vizuală, cum sunt portretele de femeie, semnate Adrian Dumitrașcu sau Ștefania Cruceru. Abordând fotografia alb-negru, acuratețea crește, lungimea tonală este mai mare, paleta de griuri este mai amplă. De o rară expresivitate, fotografiile surprind ochiul privitorului prin monumentalitate, prin jocul închis - deschis de lumină și umbră, prin impactul creat.



Pentru Gina Buliga, alegerea unghiului și plasarea subiectului vorbesc despre compunerea spațiului. Compoziții simple, unde centrul de interes evită voit centrul imaginii, lucrările sale sunt adevărate radiografii ale legii compoziției.

Ațiunea unui detaliu într-un fundal tratat plastic, personalizarea fundalului anteselectat, expresivitatea suprafețelor vide, raportul dintre micro și macro sunt regăsite în cele două peisaje absente ale fotografului Mirela Momanu.

Tehnica clar-obscurului, folosită de Remus Tiplea în fotografierea celor două interioare, a compoziției și a paginării spațiului, a raportului dintre obiect și fundal, a impactului subiectului proiectat pe un spectru de lumină propun atmosferă, în timp ce Alin Petruș propune o temă interesantă, a prezenței prin absență, în fotografiile expuse.

Tema peisajului, ca spațiu vast, neexploatat sau, din contră, a ingerinței umanului în sacru, în natură (prezența turlei bisericii în spațiu), este expus prin fotografie de către Szabo Zsolt Andras, Mihai Grigorescu și Simay Zsolt. S-a lucrat exclusiv cu lumina naturală și cu elemente asupra cărora aceștia nu pot avea control în mod normal. Momentul ales pentru fotografie trădează calitatea, direcția, culoarea și duritatea luminii.

Prezentarea foto „Contemporary Woman” care a avut loc la Studio foto Light House, a fotografului Oana Pop încheie festivalul. Dialogul purtat cu artista ne introduce în sfera artei sale „Proiectul propune o serie de instantanee gestionate de un expresionism particular aflat sub semnul gestului de autor care exaltă particularități ale stării de bine sau de rău ale unui comportament iritat și rebel dar și snob și obedient față de comportamentele unui social virulent și mai ales opresiv.”

Ascunsă într-un cromatism rafinat al compozițiilor, femeia secolului XX ne este înfățișată sub o nouă imagine, prin secvențe de social, de atitudine, de prezență, de prestanță, secvențe de urban, de cotidian, de imitație și de influențe. Interesant de urmărit este plasticitatea și personalizarea fundalului în fotografiile Oanei Pop, și nu în ultimul rând, acțiunea unui element izolat în fundalul plastic. Mijloacele de vibrație ale suprafeței, capacitatea de expresie atmosferică a culorilor fundamentale și complementare sunt fin redade de către artist în fotografiile expuse. Aspectul tehnic al realizării, metodele utilizate pentru montaj sau manipulare, rafinamentul acestuia, dovedesc gradul în care fotografii care a prelucrat imaginea, stăpânește instrumentul de lucru.

Alături de expozițiile de fotografie, în cadrul festivalului au avut loc și prezentări și proiecții foto-documentare, pe diverse teme din fotografie (fotografia montană, de stock, fotografia de peșteră, fotografia dentară, prelucrarea fotografiilor, etc.)

Între ele amintim Prezentarea foto „Fotografia de presă sportivă”, prezentată de Dan Tăușan, la Bastionul Croitorilor, în data de 2 iunie 2011. În cadrul fotografiei de presă sportivă, fotografii este cel care trebuie să planifice și să anticipeze momentele cheie care trebuie surprinse. Compozițional, fotografia sportivă redă dinamica, care trebuie să conțină spațiul de mișcare pentru subiect.

Un alt tip de fotografie a putut fi urmărit de către amatorii de fotografie în timpul festivalului, în cadrul unei prezentări. Pornind de la etimologia termenului „fotografie”, care are originea în limba greacă (*photos* lumină) și (*graphein* scriere, desen, pictură), fotografia este „arta de a picta cu lumina”, sau altfel spus, tehnica care poate crea imagini sub acțiunea luminii. Iar lucrările care prind viață sub efectul luminii au putut fi văzute în data de 29 mai 2011, în cadrul prezentării foto „Fotografia de peșteră”, prezentată de profesorul Iosif Viehmann, la Bastionul Croitorilor. Proiecția a început cu un scurt istoric al fotografiei alb-negru, a fost exemplificat ritmul și ritmicitatea în fotografie și a fost dezbătută tema fotografiei de peșteră. Analiza unei fotografii realizată în peșteră vorbește despre câștigurile instrumentale și de expresivitate specifice fotografiei. Fotografia de peșteră, dacă ar trebui inclusă între expresiile fotografice majore: poetica și jurnalismul, atunci, s-ar încadra la fotografia de jurnalism, de documentare, cu un aport artistic aproape nul. Bazându-se aproape în totalitate pe factorul lumină, fotografii introduce subiectul uman doar ca reper în cadru, pentru a da privitorului un ordin de mărime pentru elementele cadrului.

În cadrul festivalului FIAF publicul interesat a putut asista la workshop-uri de fotografie, pe diverse teme (fotografia pentru începători, fotografia de nuntă, iluminarea de studio, fotografia de stock, fotografia sport, etc.), întregind conceptul de Festival de Artă Fotografică Internațională.

Prima ediție a FIAF - ului a fost pe cât de spectaculoasă, pe atât de bogată și diversă în oferta de manifestări și de evenimente de artă fotografică. Festivalul Internațional de Artă Fotografică și-a propus promovarea artei fotografice, după criterii ce țin de originalitatea subiectelor și forța imaginilor. Este un festival al viziunilor proaspete și pline de imaginație, un festival al creativității și al artei prin imagini.



## sumar

|  |    |
|--|----|
| <b>actualitate</b>   |    |
| Premiile Filialei Cluj a UR  | 2  |
| <b>editorial</b>   |    |
| Seigiu Gheorghina Introduși în Schengen  | 3  |
| <b>cărți în actualitate</b>  |    |
| Ion Vlad Oameni, fapte, istorii  | 4  |
| Octavian Soviany Femeia și aricioaica  | 5  |
| <b>cartea străină</b>  |    |
| Vianu Mureșan "Icoana" cea făcătoare de perversiuni  | 6  |
| <b>lecturi</b>   |    |
| Ion Pop  |    |
| O recitare: Oase plângând  | 7  |
| <b>imprimatur</b>  |    |
| Ovidiu Pecican Speranția între redescoperire și respingerea suficientă   | 8  |
| <b>sare-n ochi</b>   |    |
| Laszlo Alexandru Mentalitate democratică pe Dimbovița (I)  | 9  |
| <b>centenar Emil Cioran</b>  |    |
| Marie Dollé Franța după Cioran   | 10 |
| <b>proza</b>   |    |
| Leon-Iosif Grapini Substituirea  | 12 |
| <b>poezia</b>  |    |
| Andrei Zanca   | 14 |
| <b>emoticon</b>  |    |
| Șerban Foarță Moby Dick (Digest)   | 15 |
| <b>eseu</b>  |    |
| Cezar Boghici "Acesta este trupul Meu"   | 16 |
| <b>interviu</b>  |    |
| de vorbă cu criticul literar Ion Pop "Mi-am spus întotdeauna că ceva trebuie făcut, totuși, și cât mai bine, în viața asta scurtă a noastră" | 17 |
| <b>strategie &amp; patrimoniu cultural</b>   |    |
| Elena Abrudan Arta de a atrage atenția   | 19 |
| <b>accent</b>  |    |
| Mircea Popa Documentarea în jurnalism  | 20 |
| <b>dezbateri &amp; idei</b>  |    |
| Codruța Porcar Două abordări ale comunicării   | 21 |
| <b>remarci filosofice</b>  |    |
| Jean-Loup d'Autrecourt Teatrul și filosofia: elogiul actorului (I)   | 22 |
| <b>religie</b>   |    |
| Nicolae Turcan Hegel, filosofia și misterul divin  | 24 |
| Ion Buzași Imaginea Fecioarei Maria în lirica românească religioasă  | 25 |
| <b>excelsior</b>   |    |
| Xavier Hélary Cele trei motive ale unui conflict   | 26 |
| <b>flash meridian</b>  |    |
| Vigil Stanciu "Pleacă repede și întoarce-te târziu"  | 28 |
| <b>zapp media</b>  |    |
| Adrian Țion Triptic Marius Șoptorean   | 29 |
| <b>sport &amp; cultură</b>   |    |
| Demostene Șofron Mizeria noastră, mizeria lor  | 29 |
| <b>jazz story</b>  |    |
| Ioan Mușlea Titluri de noblete "pe bune!"  | 30 |
| <b>muzica</b>  |    |
| Mugurel Scutăreanu Admirabila bazaconie  | 31 |
| <b>teatru</b>  |    |
| Alexandra Felseghi Shoah - Supraviețuirea  | 32 |
| Alba Simina Stanciu Don Giovanni în regia contemporană și experimentală  | 32 |
| <b>film</b>  |    |
| Lucian Maier Viața mea sexuală   | 34 |
| <b>colaționări</b>   |    |
| Alexandru Jurcan Metamorfoza unui securist   | 34 |
| <b>plastica</b>  |    |
| Anemona Maria Frate FIAF   | 36 |

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

## plastica

# FIAF

### Anemona Maria Frate

FIAF, cum a fost intitulat primul Festival Internațional de Artă Fotografică din România, desfășurat în perioada 27 mai - 3 iunie 2011, a avut ca punct de pornire fotografia ca artă și modalitate de comunicare.

Cluj-Napoca a fost orașul care a găzduit festivalul FIAF și includea expoziții de fotografie, vernisaje lansare și prezentare echipament foto, workshopuri, prezentări foto, concursuri foto cu premii, fotografii pe stradă, expoziție de fotografie mobilă, proiecții de fotografie, lansare de carte pentru și despre arta fotografică, concerte, teatru, portofolio review, târg de fotografie, tururi foto cu ghid, zilele studiourilor deschise.

FIAF debutează cu, și prin proiectarea și remodelarea spațiilor publice contemporane.

Pornit de la ideea de a "arunca" în strada arta fotografică, astfel încât trecătorii să descopere valurile care se "ascund" în spatele unui simplu obiectiv al aparatului de fotografiat, în prima zi a festivalului, a avut loc o expoziție mobilă de fotografie la care au avut dreptul să participe iubitorii de artă fotografică. „Toți cei care iubesc fotografia și care doresc să și le expună sunt invitați să ia parte la această expoziție. Oamenii vor ține fotografiile în mâini și le vor arăta unii altora. ”, a explicat Sebastian Vaida, unul dintre organizatorii festivalului. După experiența pe care orașul Cluj-Napoca o are de câțiva ani cu proiecția în cadrul festivalului TIFF a filmului în stradă, conceptul de artă fotografică mobilă în stradă vine ca o completare firească. Contactul cu arta fotografică care primește un nou rol, de artă cinetică, într-un spațiu citadin, se produce în ochii unui public sufocat de ritmul contemporan, uniformizat și banal. Strada prinde culoare prin artă. Și trăiește prin noua identitate: de spațiu destinat culturii urbane și artei contemporane. Această direcție duce înspre "legea" pe care arhitecții orașelor trebuie să o respecte: spațiul public trebuie să interacționeze cu oamenii, trebuie să fie accesibil, folositor, relaxant și primitiv.

Și spațiul citadin a fost articular pe durata desfășurării festivalului. Între nenumăratele evenimente care au avut loc, amintim câteva dintre expozițiile de artă fotografică, care reprezintă unul din punctele forte ale festivalului, astfel că, pe toată durata FIAF, au putut fi admirate zeci de expoziții de fotografie, ale unor fotografi amatori și profesioniști.

Adevărate radiografii ale gândirii umane contemporane, fotografiile trăiesc în spațiul parietal al Fabricii de Pensule, sau a Bastionului Croitorilor sau a Galeriei Studio Light House, al cafenelilor foto, al restaurantelor, bibliotecilor, etc, unde au fost expuse.

În cadrul vernisajului cu titlul "Zboară cu mine", care a avut loc în data de 27 mai 2011, la Studio Bavarde, Fabrica de Pensule, fotografii Irina Dumitrașcu a expus 10 lucrări, cu dimensiuni de 50/70cm. Interesantă este tema



expoziției, care a dat și titlul lucrărilor. Este o invitație pentru doritori să îndrăznească să renunțe la cotidian, cu tot bagajul presupus (stres, disconfort, saturație) și să încerce eliberarea prin salt, extrapolat la ideea de zbor. Irina Dumitrașcu încearcă potențarea și echilibrarea expresiei fotografice prin mijloace compoziționale macrostructurale, cum ar fi direcție și dinamică în imaginea fotografică. Sensul este desigur, ascendent. Conceptul de mijloc de vibrație ca o sumă antagonică de elemente și fenomene de imagine este vizibil prin surprinderea instantaneului. Momentul dezlipirii de sol este surprins și immortalizat. Fotografiile presupun o serie de metode de accentuare a dominantei de imagine. Interesant cum artista reușește să estompeze prin mijloace de reglare ponderea dominantei de imagine. Finele irizări de lumină sau clar-obscur sunt tehnicile folosite în realizarea fotografiilor temei zborului.

„Scent of a woman” este titlul vernisajului fotografului Laura Bâlc, expus în data de 27.05.2011 în Studio Light House. În centrul preocupărilor Laurei Bâlc se află femeia, tema eternului feminin întregind întreaga expunere.

În cadrul expoziției, viziunea fotografului asupra femeii este înfățișată în trei moduri distincte.

Fotografia femeii ca mister, femeia care ascunde, surprinsă de aparatul foto, purtând așa-numita mască a eternului feminin, interesant redată de către artistă printr-o dantelă care acoperă fizionomia modelului, cu accent pe expresie. Lucrările schițează ușor parfumul anilor '30, în fotografia alb-negru. Lumina naturală

(continuare în pagina 35)

**ABONAMENTE:** PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19232 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

