





**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  
Maria Georgeta Marc

**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](mailto:redactia@revistatribuna.ro)

Pagina web: [www.revistatribuna.ro](http://www.revistatribuna.ro)

ISSN 1223-8546

**bour****info****Cluj Arena****Demostene Șofron**

Am amînat mult scrierea acestor rînduri. Le-am amînat dintr-un singur și mare motiv. Trăim timpuri și vremuri deloc prielnice optimismului. Promisiunile făcute durează ca orice minune, două, trei zile. Și cum ne-am fript și ne frigem zilnic, am stat să văd cum decurg lucrurile, direcția spre care se îndreaptă, mai ales că subiectul în cauză, Cluj Arena, face să curgă multă, foarte multă cerneală, pro și contra. S-au scris și încă se mai scriu multe despre amplasament, despre autorizația de construcție, despre construcția în sine, interesele unora și altora alimentînd paginile presei de toate orientările. Păcat, păcat atîta timp cît vedem că promisiunea numită Cluj Arena a prins contur, materializîndu-se într-o construcție ce deja ne onorează.

Cert este altceva. Cert este faptul că începînd cu sfîrșitul lunii august 2011, avem o arenă sportivă la standardele internaționale reclamate de cele două foruri fotbalistice, FIFA și UEFA. Și cînd spun standardele internaționale mă refer la condițiile impuse de forurile amintite, materializarea încadrînd arena clujeană în categoria 'Elite'!

Ce înseamnă 'Elite'? Înseamnă peste 30.000 de locuri - Cluj Arena are proiectate 30.201 locuri -, înseamnă suprafață de joc 105 x 68 m, vestiare cu o capacitate de 25 de locuri, bancă de rezerve cu minimum 13 locuri, 1400 de camere de filmat fixe și alte 1000 de camere de filmat mobile, înseamnă scaune după modelul celor de pe Allianz Arena din Munchen (scaune concepute de Herzog & De Meuron), înseamnă sistem de încălzire a gazonului, un sistem de iluminare performant, parcări subterane, cca 3000 lușci luminozitate, 1500 de locuri de parcare, 1500 de locuri în zona VIP plus alte 500 de locuri pentru reprezentanții mass media, pistă de atletism, săli de conferințe, vestiare, grupuri sociale, sală de forță, laborator medical pentru prelevare probe biologice, prefer să mă opresc aici, așteptînd momentul inaugurării oficiale.

Cluj Arena înseamnă ceva mai mult. Înseamnă



intrarea în normalitate în privința infrastructurii sportive clujene. Mai mult chiar... Cluj Arena este deja comparată cu Allianz Arena, cu Stadio Olimpico de la Roma, arene de mare notorietate. Comparația în sine comportă abordări noi, discuții în care pot fi abordate elementele arhitecturale, dotări, utilități, competiții naționale și internaționale, amplasament. Și este inspirată menținerea locului - vechea arenă 'Ion Moina' nu va fi uitată deloc - referindu-mă la o construcție care 'are o interfață permanentă cu publicul, o relație permanentă', una într-un spațiu extrem, extrem de generos.

Sîntem un oraș privilegiat, trebuie să recunoaștem acest lucru. Nivelul cultural - științific este unul de excepție. De excepție se anunță a fi și cel sportiv, la nivelul infrastructurii. Clujul va avea în scurt timp, un al doilea stadion de talie europeană. Va avea în 2012 și o nouă sală polivalentă, a cărei construcție a și început. Avem toate motivele să fim mulțumiți.



Responsabil de număr: Ștefan Manasia



# Mesaj pentru viitor sau iluzia unei veri în 2011?

Sergiu Gherghina

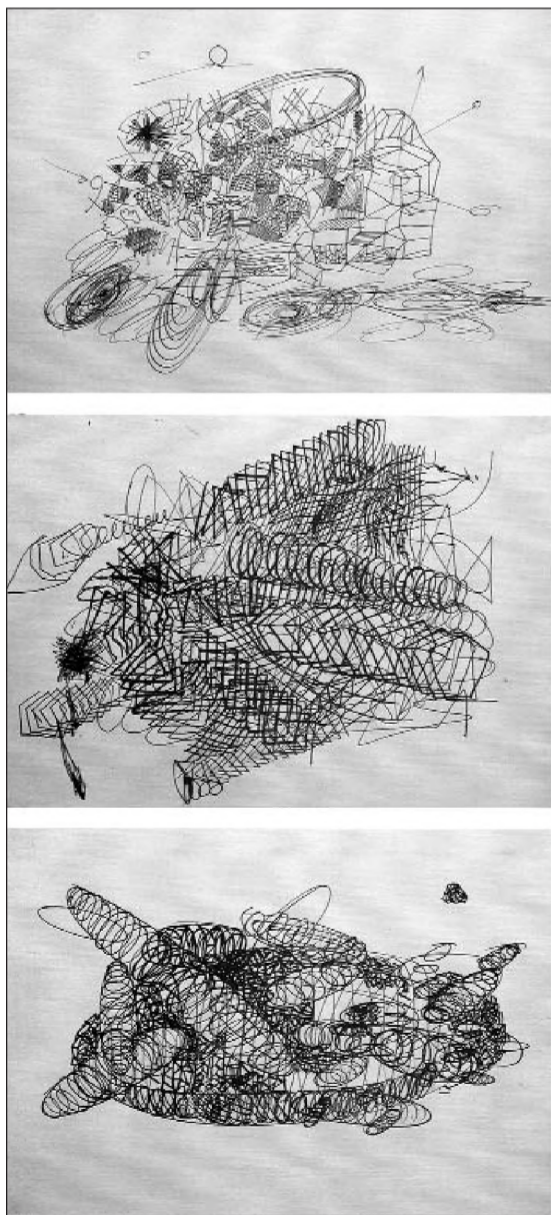
Numele lui Anders Behring Breivik este legat de evenimentul central de până acum din 2011. Crimele sale de la finele lunii iulie se încadrează perfect într-un șir lung de acte violente ce au caracterizat istoria contemporană a umanității. Gestul său, o repetiție aproape mecanică a unor crime similare ce parțin unor indivizi singulari în ultimele decenii, indică vulnerabilitatea societăților în care trăim. Norvegia, o țară fără conflicte etnice puternice (cu excepția unor aspecte nerezolvate cu vecinii suedezi), fără implicare activă în campaniile de stopare a imigrației est-europene sau nord-africane și fără un trecut în care să fie vizibile mișcările de extremă dreapta era printre ultimele țări europene în care ne-am fi așteptat la astfel de evenimente. Cum însă iraționalitatea și violența nu au granițe, pesimiștii încearcă deja să estimeze viitoarea țintă a manifestărilor comportamentale anormale. Au existat numeroase programe de televiziune în Europa de Vest și SUA ce mergeau în această direcție.

La 10 ani de la evenimentele de la 11 septembrie 2001, un astfel de gest ilustrează problemele din cadrul unei „civilizații” în termenii lui Huntington. Teza sa despre „ciocnirea” dintre civilizații – utilizată extensiv în discursul public ce promova islamofobia – nu poate explica existența conflictelor în interiorul unei civilizații, mai ales în interiorul celei occidentale. Conflictul din cadrul civilizației islamice erau justificate prin profilul războinic și vindicativ al acestora. Fără a discuta despre validitatea sau aplicabilitatea unei astfel de teorii mult citată, dar aproape deloc citită și analizată, rândurile de mai jos sunt dedicate manifestului lansat pe Internet de către Breivik cu câteva ore înainte crimelor care au oripilat lumea. Având un precedent periculos, mult mai cunoscut, în creația lui Hitler („Mein Kampf”), „2083: Declarația de independență europeană” a lui Breivik este mult mai extinsă. Însă are scopuri similare, iar prioritatea explicit menționată în primele pagini – aceea de a fi tradusă în germană, franceză și spaniolă – indică dorința lui Breivik a de a promova propria „operă”. În plus, indicațiile referitoare la modalitatea în care textul poate fi convertit dintr-un format pdf într-unul word, cum poate fi cu ușurință tipărit sau cum poate fi citit direct de pe un *kindle*.

Cele aproximativ 1.500 de pagini reprezintă o înșiruire incoerentă de idei ce poate fi cu greu lecturată și aproape deloc înțeleasă. Fără o structură clară, manifestul pare a fi versiunea scrisă a gândurilor autorului, în ordinea și cu intensitatea cu care le trăia. Amalgamul de subiecte legate de ideologie, identitate, percepție culturală, mesaje naționaliste extreme, mesianism religios, filosofie egalitaristă este completat de interpretarea distorsionată a unor fapte și afirmații ale unor gânditori politici cunoscuți. Toate acestea par reunite de dorința de a copleși prin cantitatea de informație, nu prin rigoare analitică. Majoritatea informațiilor care se doresc a fi obiective sunt preluate de pe

Internet și pot fi găsite cu ușurință la o simplă căutare. Astfel, mai mult de două treimi din conținutul acestui manifest este o înșiruire de descrieri preluate din alte surse. Spre deosebire de creațiile predecesorilor ce îl inspiră pe Breivik – după cum afirmă singur – paginile din „2083” sunt lipsite în mare parte de o perspectivă originală. Căci, treimea care nu este copiată de pe site-uri este doar o reproducere sau reiterare a ideilor apărute de-a lungul anilor în grupurile xenofobe și rasiste. Singurul element central este ura față de diversitatea religioasă (în special islam) și mesajul împotriva multiculturalismului.

Acesta din urmă este și mesajul pe care dorește să îl transmită, iar multitudinea de informații nu este întâmplătoare. Oricine deschide acest document și alege aleator o pagină va găsi cel puțin un element care îi va da de gândit. Absența logicii, a rațiunii, a structurii argumentative este compensată în cazul lui Breivik de abundența de elemente subiective și descrieri preluate distorsionat. Referitor la acestea din urmă nu am reușit să îmi dau seama, după ce am citit întregul document, dacă sunt distorsionate voluntar sau este doar o



Ștefan Bertalan Seria Acizi ribonucleici, 1977-1980

preluare subiectivă generată de propriile valori. Cu alte cuvinte, nu am înțeles dacă autorul deține inteligența necesară manipulării sau doar a dorit să exprime propriile trăiri. Dată fiind incoerența multor paragrafe și pagini tind să cred că a doua variantă este plauzibilă.

Dincolo de curențele și tarele unui astfel de text, trei aspecte necesită atenție. Primul dintre acestea, și cel mai important, este legat de impactul său. Fără îndoială, au existat oameni care au citit măcar câteva pagini. Câți dintre aceștia s-au regăsit sau au fost de acord cu cele scrise? Este o întrebare la care singurul răspuns dezirabil este „cât mai puțini”. Educația reprezintă soluția la îndemână pentru evitarea transformării generațiilor viitoare în adepți ai unor astfel de idei și indivizi. Al doilea aspect se referă la preluarea și posibila implementare a unor idei dintr-un astfel de manifest. Simplul fapt că a fost discutat – chiar și într-o lumină negativă, așa cum este și cazul articolului de față – a promovat acest document în atenția posibililor cititori. Unii l-au deschis din curiozitate, alții din interes. Cert este că l-au deschis; ignorarea sa putea reprezenta modalitatea utilă de a nu îl aduce în prim plan, dar este deja prea târziu. Ceea ce poate fi făcut (și nu evit aici caracterul normativ) este izolarea acestui material astfel încât să scadă probabilitatea și posibilitatea unor urmări în viitor. Însă, după cum ne-a arătat istoria, acest lucru este improbabil, fiind doar o chestiune de timp până la apariția unui nou caz. În al treilea rând, iraționalitatea unui act nu poate fi interpretată sau înțeleasă prin intermediul analizelor raționale. Este contraproductiv și eronat să ne lansăm într-o retorică legată de cauzele ce au generat un astfel de comportament. Mai ales că el reflectă failibilitatea și slăbiciunile organizării societale și ființei umane. Cele câteva mii de ani de istorie documentată indică existența persoanelor cu probleme atitudinale și mentale, de multe ori în poziție de conducător (distrugând cetăți și luând vieți omenești). Este încă neclar dacă democrația (prin a sa libertate de expresie) favorizează astfel de comportamente sau nu; cert este că mass-media actuală determină acest lucru. Și întrebarea firească apare: cum am putea opri apariția unui viitor Breivik atunci când actualul Breivik este atât de popular?

Întrebarea din titlul articolului este retorică, iar acest lucru a devenit clar prin prisma celor menționate mai sus. Din punct de vedere rațional și emoțional (de la empatia cu supraviețuitorii și rudele victimelor până la atitudinile pentru viața umană), a doua parte a întrebării este de dorit. Însă actuala dinamică a societății, istoria recentă și existența unor motivații suplimentare, prima parte a întrebării pare a fi mai apropiată de realitatea pe care o trăim și pe care o influențăm voluntar sau involuntar.



# Odele capitalului

Octavian Soviany

Caius Dobrescu  
*Odă liberei întreprinderi*  
 București, Editura Tracus Arte, 2009

Disponibilitatea lui Caius Dobrescu pentru satiră și ironie își găsește ilustrarea aproape desăvârșită în volumul *Odă liberei întreprinderi* – un *satyricon* al societății capitaliste construit cu mijloacele eposului burlesc, în care poetul valorifică resursele uneia dintre cele mai importante figuri ale ironiei: antifraza (adică întrebuițarea unui cuvânt cu un sens opus sensului său obișnuit).

Ținta derizivii demistificatoare este aici, desigur, „lumea liberei întreprinderi”, dar și poezia însăși, deoarece, așa cum se întâmplă cu majoritatea poezilor experimentalști, autorul și-a pierdut apetitul pentru formulele poetice consacrate, lansându-se în explorarea unor teritorii limitrofe poeticului și elaborând, mai în glumă mai în serios, o poetică a ironiei susceptibilă să descopere noi filoane de poezicitate în prozaic și derizoriu: „Nu pot să resimt/ Ironia ca pe-un blestem care te leagă inextricabil/ de toți tâmpiții. În mod logic, Ea trebuie să fie-o/ Bindecuvântare. Chiar dacă produce dereglări de moment/ ale tuturor simțurilor. În ultimă instanță, Ea este-un/ factor de ordine./ O form-a Binelui. Ține de/ esența profund-a Compasiunii. Și e matematic imposibil/ să fie-adversara Liberei Întreprinderi, fiindcă nu este/ decât o altă față-acesteia. Un alt nume. Numele ei/ secret. Numele/ spiritului ei”. Prin urmare, Caius Dobrescu încearcă să ridice acum parodia la dimensiunile unei „arte majore”, mimând la modul caricatural toate locurile comune ale eposului eroic, pe care le împinge spre bagatelizare și deriziune, mimează tonul solemn și oracular al „cărților inițiatice”, interpretează, cu facies-ul unui Buster Keaton devenit peste noapte aed, rolul poetului-mag care își propune să reveleze misterul „liberei întreprinderi”, cu același gust pentru farsa enormă și truculentă care se manifesta și în textele sale mai vechi. În acest spirit, el va compune laude prăpăstioase ale banilor, simulând gravitatea și profunzimea și propunându-ne construcții conceptuale în care parodiază abstracționismul poeziei moderne: „Veți spune că au/ un miros de bășină și mlaștină. Zău? (...) Dar mie mi se par/ cu totul altfel. Când mă gândesc la ei, îmi evoc/ frunzele unui copac – felul cum se/ deschid, ușoare și agile, în toate/ direcțiile, prudența lor/ îndrăzneată – fiecare din ele/ atentă și precisă, ca o lopată minusculă/ cu care prelevezi un nisip fin și alb, până la inexistență.// Mintea mi-e atrasă/ irezistibil/ Spre-aceast-asociere nu doar pentru că/ bancnotele seamănă în mod natural cu frunzele, ci și/ deoarece/ importante în modul de comportament al frunzelor mi se par spațiile/ pe care le creează între ele – dimensiunile/ continuu variabile ale acestor spații, care/ ne ajută să dăm/ mereu alt sens, ceea ce mi se pare foarte valabil și în/ cazul Banilor”. În acest context, numărul bancnotelor capătă dimensiunile unui act major de cunoaștere, în strictă concordanță cu legile unei lumi a *rebours*, plasate în exclusivitate sub semnul cantitativului: „Omul care-și numără bancnotele din portofel la/ casă – e ca și cum/ ar citi o carte// O carte mică și delicată./ Bancnotele răsfoite/ Te fac să te gândești/ Poate

că există/ o anumită structură, o / textură-a materiei/ înseși, dacă o privești/ dintr-un anume unghi:/ țesutul ei ca o suprapunere de straturi,/ compactă-n aparență, dar care, odată/ atinsă, poate fi prefirată și răsfirată/ exact ca// marginea deschis-a unui/ teanc de bancnote”. Firește, universul „liberei întreprinderi” are propriile sale mituri de întemeiere, propria ei antropogeneză și propria ei metafizică – fundamentate pe revelația primordială a „mâinii invizibile”, care reglează mișcarea cererii și ofertei, jucând aici rolul unei „norme cosmice”, în timp ce Adam Smith dobândește fizionomia legiuitorului mitic – e noul Adam, dar și un Moise al capitalului și al pieții, care descinde din comitatul Fife, aducând cu sine Tablele Legii: „...pentru el forma aceea/ vizibilă doar noaptea, doar în întunericul/ fără-nceput și fără sfârșit, nu era altceva/ decât o Mână.// O Mână, da, care s-a oprit și s-a răsfiat deasupra lui./ (...) A mai simțit ceva atunci: că Mână/ aceea nu era doar, așa cum aveau să-nțeleagă cei mai mulți, doar cea din care cădeau iar și iar zarurile, ci și/ aceea care, ciupind-o, făcea să vibreze/ și să existe struna unic-a interiorului/ nostru.// Ei bine, aceasta a fost exact clipa când, în vârful unui deal, într-un Smith oarecare,/ din Kirkcaldy, ținutul Fife, Scoția,/ a redeschis brusc ochii nimeni altul/ decât Întâiul Adam”. Prin urmare, în această lume a exista e echivalent cu a fi bine administrat, ontologia se reduce la o problemă de manageriat, iar omul se definește exclusiv prin calitățile sale antreprenoriale, constituindu-se într-o ipostază insolită a „omului amputat” care populează orizonturile apocalipticului: „Totul ține de buna administrare-a resurselor. Repet./ Totul, absolut totul ține de/ buna administrare-a/ resurselor. (...) / Nu, n-am reușit să formulez exact, n-am înhățat/ la timp păstrăvul acestei idei. Să mai încerc o dată. Nu e destul să spui <<totul/ ține de buna administrare>>. E derutant, e chiar fals. Fiindcă, de fapt, totul este/ bună administrare. Sau mai bine:/ există doar ceea ce e bine administrat”. Alteori „omul amputat” ia chipul consumatorului, astfel încât lumea marilor magazine și tragicomedia *shopping*-ului devin subiecte de epos eroicomic: „Când intri – știi/ dintr-o dată: că nu mai știi./ Și-naintezi/ așa, în răcoarea/ plăcută./ Și-apoi, din senin, printre rafturi:/ obiectul-tău-și-numai-al-tău./ Într-o explozie/ scurtă și/ luminoasă, pur/ mentală// Apropie-te./ ia-l de acolo, cu toată încrederea, smulge-l/ cu poftă, și-ncă multe altele/ dimprejur./ (...)// Iar apoi/ am să-ți spun eu ce să faci: / Pune-ți un picior pe bara de jos a/ căruciorului pe care tocmai l-ai/ umplut până la revărsare, împinge-te/ bine cu celălalt și pornește-o-n/ bătaia, nu, nu a aerului condiționat care-ți/ presează tâmpile și timpanele, ci a aceluși/ vânt proaspăt ce bate numai dinspre/ sufletul tău, simțind/ din plin aburul și electricitatea/ libertății. Și chiuind,/ chiuind”.

Acest personaj dependent de obiectele care îl invadează din toate părțile („O maldărul, imensul/ maldăr de cămăși, pantaloni,/ sacouri, fâșuri,/ cărți și chiloți,/ caiete, ziare, ciorapi,/ care-neacă de-a-ntregul scaunul din/ mijlocul camerei mele!”) ascunde însă în spatele măștii lui convențional-zămbitoare stigmatele unei ființe dejecționale, cu țesuturile prematur sclerozate,

CAIUS DOBRESCU

## ODĂ LIBEREI ÎNTREPRINDERI



prinse în reticulele producției și consumului, ca într-o uriașă cursă de șobolani, e noul Iov peste care s-au abătut toate plăgile capitalului: „Brațele-ntre care/ sunt prins. S-ar spune un copac, Ramurile/ lui sunt tot atâtea nuanțe/ de indigo, dar fără frunze. Complet/ fără frunze. Cum am/ ajuns aici? Îmi simt trupul/ stors. O carapace/ de plăgi. Dar pântecul/ mult mai umflat de cum mi-l/ știam. Și umerii lăsați. Îmi pipăi țeasta și e/ pleșuvă doar niște șuvițe/ rătăcind, ca niște tifoane și pielea unsuroasă/ și buzele probabil/ umflate de sete”. Căci, în paginile acestui volum, lumea „liberei întreprinderi” e privită din perspectiva unui spirit lipsit de simțul banului și de vocația competiției nemiloase; viziunea lui e critică, fără doar și poate, dar locul contestației zgomotoase pe care o întâlneam la primul val 2000 e înlocuită aici de umorul negru și de o ironie „manierată”, „britanică”, care vine din Swift, în timp ce „retorica mâinii” e substituită de acordurile contrafăcute de odă. Dar cartea nu reprezintă doar o „critică” a capitalismului, ci și, așa cum spuneam, o critică a literaturii, întemeiate pe parodie, bagatelizare și deriziune, constituindu-se, din acest punct în replica, de după două decenii, a *Levantului* lui Mircea Cărtărescu. Iar rezultatul acestei duble perspective critice este un volum de versuri total insolit în contextul liricii românești actuale, o *Țiganiadă* de secol XXI, care ar fi trebuit să se bucure de o receptare mult mai atentă din partea comentatorilor. Dar deocamdată se pare că poezia lui Caius Dobrescu e mult mai bine prizată în Germania decât în România...



# Dinu Flămând și coșmarul istoriei

Ion Cristofor

Dinu Flămând  
În amonte/ En amont  
Bistrița, Editura Charmides, 2011

Ca unul din fondatorii *Echinoxului*, în buna tradiție a acestei școli de poezie, a unei mișcări literare ce s-a ivit ca o reacție la dogmatismul oficial, Dinu Flămând s-a impus încă de la început ca o puternică personalitate literară. A debutat editorial cu volumul de poezii *Apeiron* (1971), un volum de o surprinzătoare maturitate a gândirii poetice, expresia coagulând în teme și obsesii pe care le vom regăsi și în unele din volumele ulterioare. *Altoiuri* (1976) și *Stare de asediu* (1983) vor radicaliza primele scântei ale unei atitudini tensionate, dacă nu fățiș polemică față de ideologia comunistă suficient de încărcată de o revoltă subterană, ce denunța derapajele regimului totalitar. Volumul *Starea de asediu* avea să provoace reacția iritată a autorităților, care văd în poemele volumului nu numai aluzii transparente la situația din Polonia, ci și „telefoane” la situația din propria țară. Reacția de izolare a poetului echinoxist în fața dogmelor se manifestă și prin tot mai evidentul refuz de a se manifesta în cadrele unui lirism trecut mereu pe sub furcile caudine ale cenzurii, prin apelul la traducere, o ocupație mai puțin susceptibilă de a-i produce confruntări directe cu cerberii ideologici. Va publica în românește excelente versiuni din opera lui Carlos Drummond de Andrade, Samuel Beckett, Herberto Helder, César Vallejo, Miguel Torga și alții. Tot în acea perioadă va începe să lucreze la primele sale traduceri din opera lui Fernando Pessoa, cel mai important poet al modernității portugheze. E un mod al unei conștiințe neliniștite de a se refugia în alveolele gândirii unui alt poet neliniștit și ubicuu. O formă de refugiu este în fond și eseistica strălucită pe care o scrie, domeniu în care își va da întreaga măsură a înzestrării, mai ales în excelenta *Introducere în opera lui G. Bacovia* (1981). În sfârșit, excedat de obtuzitatea regimului, poetul va alege soluția exilului. Se stabilește în Franța denunțând dictatura din România în câteva publicații occidentale. Pentru cei rămași în țară, vocea lui Dinu Flămând avea să fie auzită la posturi de radio ca BBC, Europa liberă și, mai recent, Radio France Internationale.

Am schițat aici câteva din etapele unei prodigioase activități literare, care va primi noi valențe cu volumele *Dincolo* (2000), *Tags* (2004), *Grădini* (2005), *Frigul intermediar* (2006), *Umbre și Faleză* (2010). Două antologii, *Biopoeme* (2010) și *Stive de tăcere* (2011), readuc în atenție pe unul din marii noștri poeți de azi, pe bună dreptate încununat cu Premiul Național de Poezie „Mihai Eminescu” în 2011. Recentă, eleganta antologie bilingvă intitulată *În amonte/En amont* (Editura Charmides, Bistrița, 2011) reunește în paginile ei poeme din volumele *Poèmes en apnée* (2004) și *Tags* (2004), cu excepția ultimelor două poeme, preluate din volumul *Grădini*. În ciuda dimensiunii reduse a volumului, e o selecție edificatoare pentru un lirism de un profund dramatism, ce etalează o poezie plină de vitalitate, în a cărei plasmă se întrevăd reminiscențele unei biografii dramatice și tumultuoase, ieșită din comun. Chiar dacă

numără doar 21 de poeme, volumul extrage poeme reprezentative pentru lirismul și personalitatea complexă a lui Dinu Flămând, o poezie în care se simt ecourile unei sensibilități aflată în stare de veghe, sub asediul unei istorii turbulente. Poemul liminar al volumului, *Războiul peloponezic*, are accente evocatoare ale unei conștiințe vulnerate de anxietatea istoriei. E desigur o aluzie transparentă la situația limită a unui timp istoric exasperant, în care aluzia livrescă se îmbină cu detaliul biografic, cu stranii accente profetice: „Primăvara ne găsește pe mare, plutim spre dezastru; / grâul a încolțit în cala corăbiilor, noaptea / lanurile noastre se leagănă sub Pleiade... / Năierii transpiră în somn, auzul le este îmbâcsit / de inexistentul cântec al sturzilor; departe pe țărmul patriei înflorește acum / pentru nimeni / arborele de pace. // Plutim spre dezastru, se știe / navele noastre vor arde în portul străin, / lăncile lor, mai lungi ca frazele odelor, ne vor sparge / trupurile, / și vor izgoni alfabetul / instaurând trufașa eră a ciorbei negre. // Iată salinele Siracuzei / unde suntem aruncați aruncați de-a valma, vii și morți. / De ani de zile vulturi placizi se rotesc deasupra / în timp ce în noi se stivuiește / duhoarea și ciuma istoriei.”

Procedul prin care o parabolă antică, desprinsă din lectura lui Tucicide, devine o posibilă oglindire a unei realități contemporane e destul de frecvent la Dinu Flămând. Și actuala sa lirică repune în pagină condiția unui eu liric care se confruntă cu forțe politice și sociale, cu norme și tradiții ale unui spațiu represiv, în care poezia e starea de spirit a omului revoltat, căruia doar o viață amenințată îi acordă revelația libertății. Revolta poetică e o formă spontană a libertății. Existența pare captivă unui perpetuum mobile coșmaresc, unui mecanism orb ce tinde să suprimă libertatea individuală, transformându-l pe poet în prizonier al unui destin colectiv. Iată un fragment din poemul intitulat *Perpetuum mobile*, cu imaginea proliferantă a coșmarului social (național), al unei lumi mecanice și kafkiene, care se reproduce în chip monstruos: „Târâsc după mine un trup încurcat în odgoane, / perpetuum mobile în somnul național / în care numai așteptarea ne împinge din spate...// Pretutindeni așteptare, / și interdicții / și ochii invizibili ascunși în pereți; / huruit de fiare vechi, coșmarul se reproduce / în noaptea din miezul zilei. Navighez prin pivnițe / și mă trag la edec...”

E exprimată aici, cu o violență expresionistă tipică lui Dinu Flămând, o reacție a unui eu poetic a cărui construcție de sine se vede confruntată cu forțele represive ale unei identități colective ce-i refuză, în fond, fundamentul oricărei arte, acela al posibilității întoarcerii la sine. Poezia devine o formă de revoltă împotriva unui mediu dominat de interdicții și supraveghere, ce tinde să sufocă luciditatea eului, vocea sa interioară, să o cufunde în „somnul” unei colectivități în derivă. Criza existențială atinge și alte dimensiuni, spațiul de supraviețuire finală al poetului fiind „Orașul poezilor meteci”, loc, și acesta, al tuturor crizelor identitare. Întâlnirea dintre poet și o istorie impură generează o tensiune dramatică a versului, a unui vers contorsionat, încărcat de semnele timpului. „Parisul lui Milosz”, Parisul unor meteci celebri



Dinu Flămând

(Vallejo, Ion Pillat, Tristan Tzara, Elytis, Holan și alții) devine un simbol al rupturii față de mediul originar, spațiul exilului constituind un loc al manifestării crizei de identitate, în care se modifică esențial raporturile sinelui cu trecutul, dar se modulează și raporturile acestuia cu viitorul. E un Paris „schimonosit de singurătate, / început al cloșardizării universului, / hotel terminus, ultima mea matrice...” (*Orașul poezilor meteci*). Sunt semne că „veacul își scuipează poezii în fluvii”, afirmă Dinu Flămând în splendidul poem din care am citat, cu aluzii transparente nu numai la sinucigașii Gherasim Luca și Paul Celan, ci în general la apocalipsa unui veac în care poetul își caută „tristețea cea vertebrată” (*Câteva din cauzele imperfecțiunii mele*).

Virulența expresionistă a acestor ancoră aruncate în real nu este singura dimensiune a prezentei antologii. Ne întâlnim și cu fațetele luminoase ale lirismului complex al lui Dinu Flămând, poetul putând fi surprins și în ipostaza părintelui aflat în fața miracolului copilăriei, a candorii infantile a fiicei sale (*Ioana*). Altădată, poetul își expune el însuși ipostaza de fiu rememorând figura mitologică a părintelui său, surprins în cadrele unei ruralități dure, dar luminoase (*Tatălui meu*). Nu în ultimul rând, trebuie să constatăm o virare tot mai apăsată a lirismului său spre unul de atitudine, de angajare etică a unei conștiințe verticale, ce derivă dintr-o mentalitate ancestrală, țărănească, în ciuda faptului că avem de a face cu un cosmopolit, cu un rafinat *poeta doctus*.

Splendida antologie bilingvă, cu traducerea în franceză a poemelor (atentă, nuanțată), efectuată de Pierre Drogi și Claudia Fontu, ne redescoperă un poet de primă mărime al literaturii contemporane, o voce dramatică și complexă, ce denunță în termeni energici răul erei moderne. Nu în ultimul rând, descoperim, în secțiune, poetul datat la deliciae livrescului, dar și la cele ale originarului, cu viziuni de o rară plasticitate, expresia poetică îmbinând, în chip rafinat, neologismul cu expresia neaoșă, truculentă. Sărbătorescul volum apărut la editura Charmides trebuie remarcat deopotrivă pentru calitatea traducerilor în limba franceză, dar și prin CD-ul atașat, prin care vocea excelentului actor francez Bernard Callais dă căldură umană unei poezii ce traversează adeseori tenebrele unui veac agitat.



# Amicii zeului Video

Mircea Popa

Adrian Țion  
*Vânătorii de imagini*  
 Cluj-Napoca, Editura Tribuna, 2011

Cu un „ingenios bine temperat”, cum ar fi spus Mircea Horia Simionescu, Adrian Țion ne surprinde cu o carte de proză scurtă, scrisă inteligent și cu o forță narativă evidentă. E vorba de o literatură de nișă, pe care tânărul prozator clujean o descoperă cu voluptate și cu un apetit al transcrierii plin de șăgălnicii și ironii subtile, pe care le vor degusta fără îndoială toți utilizatorii de computere, navigatorii de pe Internet, adică toți cei care s-au adaptat noilor și modernelor forme de comunicare și socializare. Ce surprize ne poate oferi un atare demers narativ, a cărui țintă este persiflarea acestui Winettou al secolului al XXI-lea, a omului dependent de tehnologia audio-video, aflăm din prozele volumului de față, intitulat ca un nou *comics* modern „Vânătorii de imagini” (ed. Tribuna, 2011). În locul zeului indianului sălbatic de odinioară acum avem de-a face cu o zeităte tehnologic atotputernică și cronofagă, în fața căruia ne închinăm cu toții și-i încredințăm secretele noastre cele mai intime. Toate povestirile volumului au drept țintă „venerarea” zeului Video, adică a a computerului sau televizorului, producător de imagini virtuale, iar sărbătoarea carnavalescă parodic-comică rezultată își etalează sclipirile ipocritei sale sarabande, îmbrăcând-o în culorile roz-trandafirii ale viciului împărtășit sau ironic-șugubețe ale utilizatorului revoltat și sastisit, atitudini fundamentale pe care autorul le cultivă ca o alternativă mult mai atractivă la prozaica realitate. A trăi prin intermediul acestor mijloace sofisticate de comunicare este un avantaj dar și un blestem în același timp, deoarece e vorba de o spațio-temporalitate care poate denatura natura individului făcându-l prizonierul propriilor obsesii și apucături maniacale, robotizându-l și transformându-l într-un sclav al ingenioaselor metode de a trăi virtual, aproape rupt de

evenimentele zilnice. Primul lucru pentru insul care vine de la serviciu e să-și controleze site-urile din computer, email-urile primite, să se așeze în fața televizorului sau să vorbească la nesfârșit la telefonul mobil. Setea de cunoaștere și de tentație a imposibilului echivalează aici cu aventura trăită și născută din fotoliu, care limitează enorm de mult tentația vieții reale de afară spre a o înlocui cu una posibilă, născătoare de noi și mari imponderabilități lăuntrice. Odată cu apetitul omului contemporan pentru aceste „scule” de tot felul, inventica devine un dat intim al omului, iar acesta se lasă furat de atracția incontrollabilă a visului cu ochii deschiși. O fantezie năvalnică și grațioasă, adeseori ironică și persiflantă, naște monștrii sau idoli moderni ai unei generații, pe care autorul știe s-o exploateze cu procedee diverse și s-o facă să se impună în fața cititorului ca un dat imprevizibil dar imposibil de controlat. Tehnica urmuziană a absurdului e împrumutată și adoptată aici spre a satiriza un mod deconcertant de existență, în care tentația SF-ului, dar și a fantasticului ușor pigmentat de reminiscențe livrești se lasă tatonat din toate părțile, oferind unghiurilor de atac elemente noi de sprijin, care converg spre a se constitui într-o scriitură seducătoare și inovatoare în același timp. A vedea cum dialoghează între ele două programe-harduri, a asista la un dialog plin de surprize dintre doi utilizatori plini de năbădăi, cum ar fi *nistorfamily*, *nucuyahoo.com* sau *valitrifoi.fr*, cu lupte între viruși și anti-viruși, a pătrunde în „pădurea tehnologică” pe urmele unui Făt-Logofăt de altădată sau dus de mână de un Făt-Mobilfăt al zilelor noastre, a trăi realitatea prin intermediul televizorului sau al Zeului Video, prin nesfârșita mobilitate pe care ți-o dă *Attach Files*, *Pentium Dual Core*, *You Tube*, *Google*, *Wikipedia*, a textelor primite prin Forward etc. este o întreprindere ce se urmărește cu o pasiune nedisimulată. De fapt, anecdotică povestirii își urmează logica ei imbatabilă, esențială, umană, și plină de răsturnări captivante, aseasonată sau nu de elementele tehnologice în care este



Ștefan Bertalan

Tata. Mască funerară, proiect lucrare, 1981



împachetată. Aventurile sau trăirile personajelor sunt consistente și țin de psihologia omului dintotdeauna: singurătatea care trebuie umplută prin găsirea unei parteneri de viață ([www.iubitavirtuala.com](http://www.iubitavirtuala.com)), efectele sociale ale bombardamentului mediatic (Ecobarometru vizual), reuniunile literare moderne devenite prilej de ghiftuire și etalări gastronomice (Arta moare, dar nu se predă), imprecaziile la adresa filmulețelor Forward și a risipirii timpului (Ingerașul din calculator), traficul infernal al orașelor (Un șir de crime inocente), jocul amoros obstrucționat de evenimentele televizate (Tatuaj intim), puterea coercitivă a mitului (Bunul meu Dracula), aspecte ale medicinei de tranziție (Calculator suferind), educația școlară și suferința învățatului (A căzut internetul) etc. Acest „Homo fictus” modern răzbate din fiecare gest al personajelor lui A. Țion, care are capacitatea de a surprinde sugestiv clipa, trăirile fruste, freamătul bestiarului tehnicist, creionate nu de puține ori prin tehnici narative ingenioase, cum ar fi apelul la vorbirea rimată, la calchierea expresivității limbajului cotidian (Zbang!, hât), la argoul studentesc („Super, mă!”, „Ce mișto a fost!”, fițe, pipițe etc.). Două dintre povestiri alunecă discret în zona fantasticului și ambiguului, a tragicului cotidian, creându-și astfel potențialități epice demne de a fi remarcate. E vorba de nuvela cea mai amplă a volumului, lucrată în parte cu mijloace tradiționale, dar care duce în final la moartea celui vânat de cei doi realizatori Tv., un bătrân singuratic, victimă odinioară a bunătății lui angelice, iar acum victimă inocentă a unor împătimiți ai meseriei (Vânătorii de imagini). Cealaltă povestire, „Bunul meu Dracula” reînvie cu mijloace personale mitul lui Dracula, într-o povestire care poate fi citită și ca o replică la fantasticul interior al lui Mircea Eliade din „Domnișoara Christina” sau din „Aranka, știma lacurilor” de Cezar Petrescu. Prozator superior înzestrat, Adrian Țion dă dovadă că poate pași cu dreptul în lumea prozei contemporane, atât prin viziunea sa originală și ingenioasă, cât și prin expresivitatea stilului și a tehnicilor narative, pe care se dovedește stăpân de la început până la sfârșit.



# O „autoficțiune” de Gheorghe Săsărman

Ion Pop

Ca prozator, arhitectul devenit jurnalist, teoretician și analist al fenomenului arhitectural românesc în anii '70-'80, înainte de a se exila în Germania în anul 1983, se făcuse cunoscut, nu doar în țară, prin remarcabile scrieri SF, precum cele din culegerile *Cuadratura cerului* (1975), *Himera* (1979), *2000* (1982), cu premii naționale și internaționale, traduceri în câteva limbi. A publicat apoi romane în care legătura cu mai vechile preocupări nu era în întregime întreruptă, nici ca univers imaginar, nici ca regim alegoric-parabolic, deschizându-se și către *cyberspațiul* mai recent promovat, într-o insolită și adesea profitabilă interferență cu interesul pentru realitatea dictaturii comuniste de care se desolidarizase practic și pe care o condamnase, ca să zic așa, în efigie, încă din utopica *Evadare a lui Algernon*, publicată sub siglă SF în anul 1979. În două variante, una cu accente de „științificțiune”, alta mai apăsător alegorică, trimitând îndeajuns de transparent la „deceniul satanic” al regimului ceaușist, *Cupa de cucută* (1994), devenită, poate mai puțin inspirat, *Cupa cu cucută*, în 2001, propunea o viziune antiutopică cu vehemente satirice și deplasări grotești de linii, pentru ca în *Sud contra Nord* (2001) spațiul virtual să revină spectaculos. În regim fantastic și parabolic se înscriu, în linii mari, nuvelele din *Vedenii* (2007).

Noua sa carte, intitulată în tonalitate picarescă *Nemaipomenitele aventuri ale lui Anton Retegan și ale dosarului său* (Ed. Nemira, 2011) marchează o despărțire, poate doar temporară, de practicile prozastice precedente, fiindcă propune un soi de „autoficțiune” foarte atașată de firul propriei biografii, menținându-se însă în aria de interes pentru epoca dictatorială comunistă, de care o parte a destinului său a și fost decisă. Total abandonată ca formulă, alegoria – sau, mai degrabă, o anumită sensibilitate de factură alegorizantă, se conservă totuși, în măsura în care zisele „aventuri” își păstrează de la început până la sfârșit aerul emblematic. Căci, pornind de la date ale propriilor pățanii trăite, Gheorghe Săsărman le înrămează în geometria ferm trasată a exemplarității biograficului, oferind un eșantion de timp care a fost și a putut fi al oricărui dintre cetățenii de o anumită condiție și vârstă ai României comuniste. În cazul său – și al personajului semi-ficțional care este protagonistul narațiunii – avem de-a face cu un episod de viață tensionat din biografia unui zărit și scriitor, cu studii de arhitectură, dar care nu o profesează, consacrandu-se activității jurnalistice, autor de cărți ce se bucură de o anumită audiență, și în țară și în afara ei, dar care intră, la un moment dat în conflict cu regimul, din pricina pe care mulți dintre noi le-am trăit: „alegând libertatea” în Occident, un frate al său declanșează mica-mare „dosariadă” în care e antrenat de la o zi la alta cel rămas acasă.

Având, cum se spunea atunci, o „origine socială sănătoasă” – „tatăl muncitor, mama casnică, toți frații membri de partid, unii în posturi de încredere, el însuși posesor al carnetului roșu încă din timpul studentiei”, ambițiosul Anton Retegan beneficia, în principiu, de toate atuurile unui ins promisi succesului social, angajat cu destulă energie și fidelitate în opera de construcție proclamată de ideologia regimului. Numai că această defecțiune – considerată, în epocă, printre cele mai grave, tulbură iremediabil lucrurile, atrăgând asupra protagonistului atenția vigilentă a „organelor” de control și represiune. Pe scurt, jurnalistul-prozator este dat afară de la revista culturală la care se afirmase cu succes ani în șir, transferat mai

întâi într-o altă redacție, nevoit apoi să plece din București pentru a lucra în provincie. Iar pe acest parcurs este mereu urmărit de securitate, hărțuit pe față sau din culise, pus sub observația unor colegi-informatori, cu telefoanele ascultate și corespondența violată, fapt care-l și determină să caute soluții pentru plecarea definitivă din țară.

Un întreg proces de „dumirire”, de eliberare de iluzii, e descris și analizat pe parcursul unei anamneze expresive, cu întoarceri către anii de copilărie și de adolescență, către un mediu familial reprezentativ, și el, pentru lumea ardeleană în care căsătoriile mixte, româno-maghiare sau româno-germane nu erau puține (mama personajului principal e unguroaică, a doua soție a sa provine din mediu sășesc, tatăl are, la rândul său o biografie cumva exponențială, - rădăcini rurale, armată sub imperiul austro-ungar, angajare, după Primul mare Război, în trupele revoluționare ale budapestanului „sovietic” Béla Kun, demisie din partid în anii '50, între diversele rubedenii limbile și mentalitățile se amestecă și se armonizează). Interesante sunt și rememorările anilor de liceu clujeni, cu date și fapte emoționante pentru cineva care a chiar trăit – ca mine – în clasa de liceu despre care se vorbește, cu prieteni mai mult sau mai puțin nonconformiști în aerul vremii, cititori ai interzisului Blaga și scandalizând conducerea dogmatică a școlii, autori de „ziare” cu titlu exotic sugerând reveria unor libertăți altminteri mai puțin îngăduite, cu câteva siluete de dascăli ce traversează din loc în loc rememorarea, trezind nostalgii de vremuri tot mai îndepărtate, alte amintiri, din anii bucureșteni de studenție. Apoi, întoarcerile spre mediul familial nemțesc, al soției, descoperit cu o curiozitate empatică, depozitar, de asemenea, al unor tradiții de secole, dar care începuse să se disperseze prin târzi și silnice „repatrieri” în Germania Federală, sub presiunile varii ale puterii comuniste din România.

Linia mare care unifică întregul epic este trasată însă de numitele „nemaipomenite aventuri ale dosarului”, urmărite pe întreaga rețea îndeajuns de complicată a acțiunilor de supraveghere securistă, în paralel cu eforturile personajului de a se elibera de presiunile ce deveneau tot mai greu de suportat de la o zi la alta. I se reconstituie, astfel, lui „Anton Retegan” dosarul de urmărire, pus sub numele „Enciclopedia”, în interferență cu actele oficiale, reproduse ca atare ori în forme foarte apropiate de „original”, ca după o vizită de „documentare” în arhivele CNSAS, cereri, memorii, corespondență, audiențe, prin care acesta caută soluții pentru situația sa ori vizează căi de evadare.

Substanța acestor pagini e dată în primul rând de analize și reflecțiile prozatorului, care înregistrează cu acuitate cam tot ce e semnificativ pentru anii în care se înscrie biografia sa, tradus inclusiv în formulele-clișeu, de circulație generală în acea vreme. Este epoca tuturor degradărilor, începând cu cea a condițiilor materiale ale omului obligat la un regim de subzistență precară, până la coborârea în involuntară caricatură a „ritualului” ideologic. Cine ar vrea să se documenteze esențial asupra atmosferei apăsătoare generate de regimul dictatorial, să descifreze mecanismele puterii opresive, îndeosebi cele cu consecințe în limitarea drastică, „orveliană”, a libertăților individuale, va găsi în această carte pagini dintre cele mai edificatoare.

Autorul-prozator e, prin forța lucrurilor, omniscient, căci vorbește de fapt, cum am notat deja, despre o secvență importantă din propria sa viață (dar e o viață ce rezumă, ca într-un soi de portret-robot, o

existență categorială), fără să utilizeze, totuși, persoana întâi a confesiunii. Și despre el, și despre soția lui, Sara, vorbește ca un observator și ca un documentarist, comentator jurnalist al unei epoci căreia i se surprind foarte bine și atent mecanismele de funcționare, pe un segment sau - cum s-ar spune despre anchetele actuale - „pe un eșantion reprezentativ”. Acest mod de abordare, care conduce cu o anumită rapiditate spre caracterizări sintetice și calitative notate cu exactitate, intră oarecum în concurență cu faptul de viață lăsat să se manifeste liber în situații epice capabile să-i evidențieze relieful concrete. Salutare, devierile de la firul conducător al autobiografiei travestite, concentrate în jurul unor linii apăsător trasate, îl tulbură, totuși, relativ puțin, căci tonul dominant e cel al observatorului epocii în datele ei oarecum standardizate, surpinse cu precizia unui ochi lucid și deschis foarte limpede spre lumea în care trăiește, nerăbdător să ajungă la concluzie și la judecata etică. Zisele „devieri” de la această linie detașat-analitică și de sinteză a observației generalizatoare nu întârzie prea mult în spațiile cumva marginale în raport cu axa ordonatoare a „aventurilor dosarului” – și putem regreta avariția unor asemenea ieșiri către periferia mai vie a vieții care pulsează, de fapt, sub mecanismele constrângătoare. Evocarea unor momente de viață familială în ambianță săsească, micul episod al vizitei soției la anticariatul unei bătrâne doamne scăpătate, portretul vaporos-elegantei profesoare de liceu care ne emoționase cândva, senzațiile în fața morții, întâlnirea cu securiștii Borcea și Păpușă într-un separeu de restaurant, demontarea dificilă a unei cvasisimbolice lăzi de zestre în preparativele evadării spre Germania – sunt câteva dintre aceste bine venite momente ce colorează parcursul cercetării propriei arhive de om pus sub urmărire. Dezvoltate, amplificate epic și analitic, ele ar fi dat o carnație mai plină scheletului narativ, care lasă impresia, pe alocuri, de imagine-standard a segmentului de timp mai degrabă comentat decât trăit. Un aer înviorător aduc pentru narațiune titlurile de capitole, mimând ironic stilul tradițional al romanelor de factură picarescă ori al romanelor foileton (de ex.: „Capitolul 22, în care un randevu pript și cât pe ce să compromită o fericită catastrofă cosmică, pecetluită în Banu Manta prin pogorârea Duhului Sfânt”, sau: „Capitolul 4, în care ni se povestește despre un unchi din țara miracolului economic, sortit să moară de apendicită în România după ce scăpase teafăr din război” etc.). O anume ezitare între real și ficțional se simte în păstrarea, pe de o parte, a unor referințe la date concrete, ușor de verificat, spații geografice – Clujul, Bucureștiul -, personalități politice și publice precum Ceaușescu, generalul Pacepa -, și pe de altă parte ușoara travestire în nume precum Oredava (Oradea?) sau Consiliul Culturii Socialiste Multilaterale.

Situabil, așadar, cu aproximație în rubrica „autoficțiunii”, tot mai frecvent ilustrată în alte spații literare și mai puțin la noi, proza lui Gheorghe Săsărman se individualizează prin acuitatea unei analize de „caz” reprezentativ pentru finalul de epocă dictatorială a comunismului din România, căreia îi demontează punct cu punct mecanismele opresive aplicate lumii intelectuale aflate în situații de „defecțiune” precum cea a „rudelor de fugăr” rămase în țară. Calificate parodic-hiperbolic drept „nemaipomenite”, „aventurile lui Anton Retegan și ale dosarului său” readuc într-o actualitate tot mai predispusă a le uita, stări de lucruri deloc excepționale, devenite „normale” în anii ceaușismului. E un memento necesar, foarte instructiv și ca exercițiu de anamneză și de reflecție, dar și ca document *sui generis*, abia disimulat în ficțiune, al unor vremuri pe care generația mai nouă nu a avut, din fericire, prilejul să le trăiască.



## De la vedere la vedenie

Irina Petraș

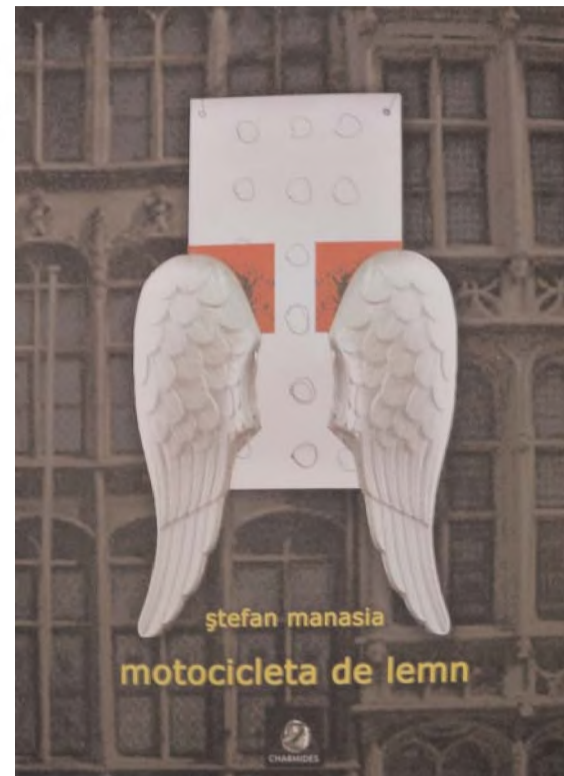
Împrumut, pentru aceste divagări pe marginea poeziei contemporane, terminologia Ioanei Em. Petrescu - vezi *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, 1989: văzul, cel mai *cultural* dintre simțuri, își aliază, demonstrează ea, fantezia și reflecția îndepărtându-se de statutul de spectator neimplicat al lumii; eul liric parcurge, astfel, drumul de la simpla *privire* mimetică secundată de un limbaj descriptiv, cuminte, la *viziune*. Așadar, pe scurt și anume simplificat: poezia începe prin a fi *privire*, iar poetul fotograf înregistrează realitatea de pe o poziție oarecum pasivă și autosuficientă, încântat de performanțele sale cathoptrice, naiv ornante. Sensul *impresiei* este dinspre lume spre ochiul poetului. Prin saltul la *viziune*, poetul magician ia o anume distanță față de datele reale și le recompune în tablouri cu ambiții vaste, în lumi deviate și autonome. Sensul *impresiei* se schimbă, ea se revarsă din ochiul poetului (fie el și ochi al minții ori al visării) spre lume și-i împrumută dimensiuni din familia sublimului. În fine și pe scurtătură, în *era imaginii*, poetul nu mai privește și nici nu mai proiectează viziuni „vânjoase”, ca să folosesc un termen al lui Liviu Rusu. Posesor al unei libertăți cu care nu prea știe ce să facă, alunecoasă și perversă (căci îi retrage dependența, dușman redutabil, bun conducător de expresivitate artistică și provocator de atitudine „nobilă”, și îi reduce drastic autoritatea și condiția de ocrotit), derutat, hărțuit de informații contradictorii, căci libere și ele, hulpav consumator de *viziuni* de-a gata, fie ele filme, reclame, lume virtuală, poetul de azi (dar discuția poate fi extinsă și la alte genuri literare, cum vom vedea) este captiv unei rețele de imagini prin ochiurile dense ale căreia abia de mai poate strecura frânturi de privire și zdrențe de viziuni. Prin ecrane și monitoare de toate mărimile, e invadat de puhoaiile de variante de lume secrete de specia umană asistată de mașini tot mai sofisticate. Nu le mai poate concura decât aruncându-se în vârtej. În era omului micșorat și infantilizat, intră în scenă ori în *ob-scenă* (cum ar zice Baudrillard; vezi *Mots de passe*) *biografismul*, cu toate derivatele și rudele sale. Și *vedenia*: nici privire, nici viziune, un soi de hologramă atârând *între*, ca un „soare înșelător”. Voi detalia întâmplarea (re)citind câteva cărți de poezie tânără. Poezia lui Ștefan Manasia îmi va fi primul dintre martori.

Ștefan Manasia sau despre poemul *organic, eretic, suav*

Poetul, „tot mai derutat / tot mai înspăimântat / tot / mai furios și neputincios”, sub vremi și sub imagini, deopotrivă, traversează, oricât de suav și în răspăr cu congenerii, faza *mizerabilistă* a denegării – totul „pute” în lumea care-i alunecă printre degete, în scrisul predecesorilor „ajunși” („între hoituri / mirosind / dulce și împăcat”). E o greață pozitivă, în primul său timp, fiindcă ține trează contradicția, înfruntarea: „pe urmă sila s-a șters sub indiferență”. Pasul următor e cel al secretării naturalist-onirice a propriilor date biografice/existențiale în chiar miezul viziunilor străine („ce s-a ales de viziune, unde s-a dus nostalgia?”). La optzeciștii livrești și ironici, că *totul s-a scris* era încă o constatare *soft*; o *ars combinatoria* încântată de propriile performanțe putea ține încă loc de spunere inedită, originală. Acum, poetul a ajuns la saț, el face inventare abulice ale invaziei pe care o suportă/degustă („sintem delfinii / mărilor virtuale”) și o gestionează cu disperare; abia de mai poate

strecura icuri personalizate despre captivitatea sa colorată în blocul mălos al filmului colectiv: „îți ia patru ani să ascuți o imagine, să eliberezi / în apa mioloasă un simbol, o *vedenie* [s.m.] / un gest pe care nu l-ai dus niciodată pînă la capăt / un cuvînt care te roade, de-atîta timp, ca o tenie // sau remușcarea umflată, sudoarea / ce te-nsemnează în cearșafuri de sînge / aerul în care levitează prietenii iubiți / vinăt, te sărută pe gură, te strînge”. Etica *grunge*, dezacordată, cu sonorități frante, stridente sub apatia insidioasă a fără-de-sensului, nu e a poemului în primul rînd – acesta, totuși, suav, traducând cu o grație stranie impasul înaintării scripturale –, ci a lumii de epigoni pe care o reflectă.

Pe de altă parte, *minimalismul* (în ambele lui sensuri: de fixare îngustată pe lumi mărunte și de utilizare a unui instrumentar minimal, auster) recuperează în eprubetă marea pierdută a omului (vezi „omul care se micșorează” din romanul SF al lui Richard Matheson, comentat de Pascal Bruckner în *Tentația inocenței*). Fixat pe viața „subcelulară” („cred în schimbările la nivel subcelular / cred în prețul ce trebuie plătit / ... / cred / în bătrînele pocăite în Lennon / și-n iarba răsărind foșgăind peste tot”), pe gîngăni de tot



felul („ai vrea să gîndești ca insectele, ca ele să zbori în aerul pulsatil”), păianjeni, reptile, acarieni și animăluțe, toate aduse sub lupa unui interes în vogă, Ștefan Manasia obține cel puțin două efecte/beneficii: are revelația complexității și consubstanțialității viului, scufundându-se în detalii microscopice ale organicului (o face împrumutând privirea de fluture, cornea cu protuberanțe, „cea mai destrăbălată privire, cu ochii aproape închiși, agonici și strălucitori ca la crucificați”); și, în aceeași gesticulație, poate returna ființei sale detalii care să reabiliteze o anume însemnătate și să-i redea armonia. Nu apucături de entomolog pune în pagină, ci copilării, sperând, nemărturisit, să descopere un regn mai afin decât cel al bipedelor repugnante. Înconjurat de goange și jivine, sub „mici invazii”, nu are atitudinea duios-galeșă a unui Topîrceanu sau Argezi, să zicem, ci o coregrafie de Alisă în rînd cu viețuitoarele. În încropita țară a minunilor, își poate conduce „corpul ... hidros / și etans” într-o zonă tarkovskiană, „între orgasm și melancolie”, unde marile teme sunt sau ar putea fi din nou legitime. Mai mult, echilibrul lumii mici poate fi contrapunctul simfonic al golului („istoric”), ca-n celebra *aromă*: „cum trece apa peste stăvilar ca să se piardă / în noaptea cea clară / așa să treacă – în tangaj etern – / și viața ta. ori să incremenească / deodată cu tumultul cascadei / în pastelul kitsch, / între arinii printre care se strecoară / luminile de licurici. lumile / mici laolaltă cu golul major / al existenței de aici și / din viețile tale fictive / să se unească pentru totdeauna / în tabloul kitsch. iar informațiile inutile / să se disipe în aerul cu sclipici”.

Manualele de „ratat și nimicologie”, cum le numește Ștefan Manasia, sunt regăsibile în multe dintre cărțile de poezie ale ultimilor ani. Luciditatea alimentată livresc află degrabă că armele sale sunt fragile („devin jucăria hîrtiei de scris / scribul și prostituata, unealta / dăruiată cu zâmbete și regrete”), că lumea „pe nesimțite cade”, fără șansa de a fi oprită din căderea ei. Cuvântul poetului nu mai contează. Ordinea e inexistentă ori ocultă. Ne aflăm, crede Baudrillard, pe o bandă a lui Moebius: „Mais nous sommes dans un univers complètement aléatoire où les causes et les effets se superposent, selon ce modèle de l'anneau de Mœbius, et nul ne peut

Lansarea cărții *Motocicleta de lemn* la Book Corner



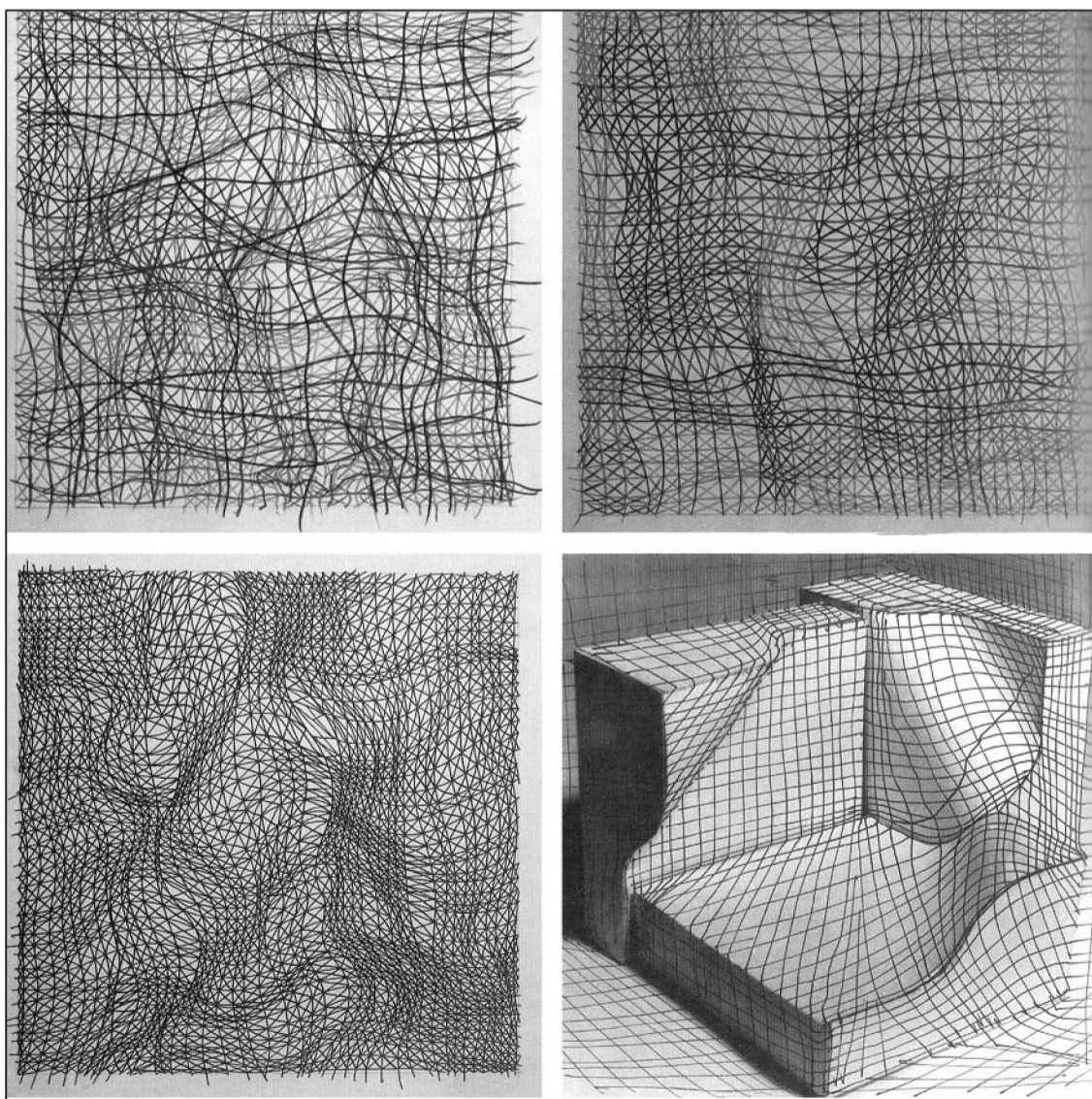
savoir où vont s'arrêter les effets des effets". Umanitatea se mai citește doar „în amintirea unei pisici”. Semnalele venite dinspre cele șapte miliarde de locuitori ai Terrei pe toate canalele și prin toate rețelele sunt atât de copleșitoare, de dispartate, de schimbătoare, de asurzitor-aiuritoare, încât, paradoxal și chiar tragic, le poate asuma oricând în secvențe libere și inutile; ele îl „reprezintă” în orice combinație le-ar recepta fără a-i mai spune ceva cu adevărat. *Anarhismul* nu e atunci decât de la sine înțeles, dar e unul vătuit, căci nimic nu mai este subversiv când totul e permis „în smârcurile dintre pagini” („nimeni nu ne amenda exhibiționismul”). Obscenitatea atinge forme paroxistice și demolatoare. Astfel, de la *privire* și *viziune*, se ajunge la tirania imaginii „străine”, la *vedenia ob-scenă*, despuiată, fără distanță și *privacy*, sufocantă. Vezi, în acest sens, același Baudrillard (preiau aici și jocul de cuvinte al scenei și ob-scenei): «Dans l'obscénité, les corps, les organes sexuels, l'acte sexuel, sont brutalement non plus «mis en scène», mais immédiatement donnés à voir, c'est-à-dire a dévorer, ils sont absorbés et résorbés du même coup.» și «L'obscénité, c'est-à-dire la visibilité totale des choses, est à ce point insupportable qu'il faut y appliquer une stratégie de l'ironie pour survivre. Sinon, cette transparence-là serait totalement meurtrière.» Dezgolit impudic, golul istoric poate fi încă suportabil prin introducerea grimasei ironice, a unor văluri artificiale pentru recuperarea măcar parțială (și iluzorie) a tainei, a misterului. Lumina scialtică a directetei fără perdea strivește („...ne învață că nu mai contează nimic, că abia acum pălpăirile Sensului au dispărut, că Marile Gheare ale Galaxiei ne vor schingiu trupurile, ne vor terciui mințile și nouă nici nu ne va mai păsa. Că prezentul e mlaștină, floră otrăvitoare”). Când totul se petrece în *văzul lumii*, nerușinat și fără rest, niciun refugiu nu mai e accesibil. Și nicio salvare. Exhibarea nu asigură *feed-back*-ul sperat, căci *văzul lumii* e și el indiferent, apatic, istovit de avalanșa căreia îi este supus, la rândul-i. Nu mai e comunicare autentică, ci repliere autistă sub luminile scenei. Ca și corpul, cuvântul dispare „în spatele propriei sale vizibilități” (vezi Aurel Codoban, *Imperiul comunicării*). Omul și informația devin propriile lor imagini, simple simulacre, iar naturațea e goală de conținut, primitivă. Adevărurile sunt toate *ca și cum / als ob*. Asevrite consumului, se pierd. O soluție tentată frecvent va fi apelul la recuzita resuscitată a *suprerealismului* de diverse nuanțe, cu ingrediente onirice ori intermediari etilici, și chiar la un misticism extenuat, ca un scâncet, cu ceva din rugăciunile lui Ioan Es. Pop („îți / cer / din / cer / înapoi / vedenia / grasă / și / suavă / ca / tenia // vreau / să / fiu / iar / mic / și / slab / și / tu / să / mă / faci / mare”). Aflat în căutarea, de la început zadarnică, a unui Frumos rarefiat, extramundan și a Binelui sufocat sub inflația Răului, trecerea declarativă, cu arme și bagaje, de partea Răului, ca relansator al „luptei”, pare să fie calea, chiar și într-o variantă arahnoidă, de „vânător silențios și răbdător”: „osmoza dintre creierul uman și cel primitiv / dintre visele sofisticate și impulsurile de lumină albastră / dintre uimirea cu care totdeauna am cuprins lumea / și încântarea cu care ochii lui îmbrățișează prada”. Nu lipsește poeziei de azi o anume dimensiune romantică, în sensul situației sale în postura de uzurpator al răului. Poetul se instalează cu instrumentele sale deviate în chiar centrul crizei și, locuind-o poetic, o zădărnicește. Colțul răului (răul, zice Eminescu, este „colțul vieții”) e, de fapt, unitate și colaborare de antinomii, contradicții împăcate dinamic.

Mai rămâne, dincolo de toate astea, de remarcat un lucru esențial: în toată poezia lui Ștefan Manasia se simte complicata, insinuanta evoluție a unui dublu ironic, lucid, prefăcut. Un faun priveghează. El știe că, în ciuda sincerității brutale, poezia e rol și joc cu imagini. Vedeniile sale se ascund sub versuri scrâșnite pentru a nu se băga de seamă că ambiția lor e să devină viziuni; fetidul tânjește după miresme, iar scepticul și dezabuzatul nu și-au pierdut încă speranța („Spun poem și visez solidaritate, cutremur lăuntric, compasiune”, mărturisea într-o anchetă). Griurile sunt luminoase („creierul se umpluse de noapte / ca o amforă veche”), melancolia distinsă, „febra noastră se hrănea cu răcoare”. Poemul său e fără sfârșit, călătorește liber dintr-o plachetă în alta, fiindcă teritoriul manasian a fost marcat definitiv de la început. El nu evoluează, ci este. În spațiul lui, poate invoca „toate numele”, iar lista de prozatori, esești și cinești pe care pariază îi asigură suficiente rădăcini pentru a se simți în miezul lucrurilor și tot atâtea prilejuri de admirație. Nu doar neintimidat de eventuala acuzație de provincialism/periferic, dar chiar apărându-le savorile, forța și așezarea, cartografiază abil spirale spațio-temporale. Tot astfel, călare pe *motocicleta sa de lemn*, poate sfida toate ismele, căci le-a disecat atent mecanismele și nu-i pot afecta echilibrul. Chiar și osârdia cu care (își) cultivă cititorii în vestite cluburi de lectură e o formă, poate cea mai sigură, de a identifica interstițiul, dar și o probă a profunde ambiguități a scrisului său.

Așadar, poezia de azi nu mai e descriere ori plâsmuire, ci colaj de vedenii. Oglindirea unui univers și crearea de universuri au fost înlocuite de administrarea de multiversuri colorate și relativ agresive, prin inflație. Poezia e obligată să le gestioneze pentru a găsi un loc propice

personalizării, o breșă. De aici inserțiile violent biografice, apăsat confesive, dar mai degrabă autoficționale decât autobiografice. De vreme ce autobiografiile au fost, și ele, scrise toate, nu mai „merge” pe piața existențială și scripturală decât autoficțiunea, fie ea dezamăgită, minimalistă, abera(n)tă, senzuală, onirică, deșucheată, fracturată, sfidătoare. Tot astfel, de la visare și visătorie, poemul trece la vis coșmarec și vedenie – acolo pare că originalitatea încă funcționează, scăparea din iureșul „străin” e posibilă. Să mai observ că, în era biografistă, *ocazionalul* își (re)găsește locul, fie în poeme dedicate în sens tradițional, fie sub forma unor *flash-uri* înregistrate nervos-apatic, în inventare suspendate de mici întâmplări cu tâlc deschis, de povestioare poetice („ce e poemul? o povestioară”, își amintește Manasia, nu fără un schepsis ironic, spusele lui Pavese). Mai presus de simptomele unui „real” anume, interesează „ocazia” existențială, transcrisă fidel, cu hașurări ciuruite (căci imitația, surrogatul, simulacrul stau la pândă) prin care pot încăpea oricâte înțelesuri, niciunul definitiv. Proliferarea obiectelor inutile și a informațiilor incapabile să marcheze veritabile evenimente ale ființei, masificarea, mondializarea destinelor pun sub semnul întrebării unicitatea și irepetabilitatea individului. Inflația reperelor existențiale sufocă orice încercare de sinteză, universul nu mai e accesibil decât în fragmente suspendate într-un prezent monoton și paradoxal, în nestăpănită metamorfozare. Poemul-vedenie e pe fază.

Despre toate astea și despre altele, cu alți martori chemați la bară, în numărul viitor.



Ștefan Bertalan

Seria Studii de rețele, 1973-1974, desene



# Mediu artistic și expansiune estetică

Ovidiu Pecican

În *Extremele artei* (Cluj-Napoca, Ed. Accent, 2010, 360 p.), Liviu Malița nu sistematizează un material artistic contemporan, distribuindu-l în categoriile vreunei estetici tradiționale și nici nu emite pretenția de a avansa o estetică sistematică proprie. „Bătând marginile” prin locurile cele mai controversate, mai scandaloase și mai supuse – măcar teoretic – discuției, autorul frecventează un teritoriu neliniștitor, experimentalist, insuficient de așezat și apt de modificări noi de la o clipă la alta, luându-l în considerare cu o sensibilitate de cartograf și încercând o primă sistematizare a lui.

Dar parcă „sistematizare” este, totuși, un fel puțin impropriu de a numi parcursul teoretic și critic al lui Liviu Malița prin zona extremelor artei. În felul său, demersul lui este cel al unui gânditor de felul lui Zenon din Elea care, în loc să își sintetizeze în fraze concludive rezultatele cercetării, expunându-le ca pe un rezultat (deocamdată) definitiv, preferă să marcheze obstacolele și contradicțiile, subliniindu-le și punându-le în evidență relaționările tensionale. Este vorba, deci, mai curând despre o viziune dialectică și dinamică decât despre una cu adevărat „eleată” imuabilă și solemnă, asemenea celei care prezidează templele de la Karnak și Luxor, Parthenonul sau, de ce nu, *Estetica* lui Tudor Vianu.

În punerea în pagină a lui Liviu Malița, situațiile paradoxale care privesc arta se regăsesc în toate cele trei mari compartimente ale structurării subiectului. Există un paradox al operei, unul al emițătorului (numit în text *autorul*) și unul al receptării. Nu am de gând să le rezum aici și nici să le răspund în vreun fel, căutând o dezlegare proprie a lor. Remarc doar că incertitudinile relative la sensul artei și la calitatea de artă a unui obiect, gest ori a unei „preluări” (prin contemplare, meditație, lectură, „consum”, participare de orice fel adecvat solicitării ce emană dinspre autor sau/ și produsul lui) se lasă semnalate la toate nivelurile gestului/ actului/ procesului/ obiectului artistic. Incongruențele, pericolele, amenințările la adresa artei sau artisticității – atribut care se cerne asupra unor contexte, lucruri sau gesturi și procese de relevanță socială așa cum s-ar așeza pe umărul cuiva un porumbel prietenos în chip inexplicabil, din senin –

pare să depindă, în mod egal sau inegal, de toți factorii implicați în mod necesar sau accidental în producerea artei și în legitimarea a „ceva” drept artă.

Datorită acestui fapt, rămâne de meditat dacă nu cumva, pe lângă cele trei niveluri ale discuției deja invocate mai sus, s-ar cuveni ca dezbateră să implice și un altul, mai difuz și foarte versatil, dar important, cred, anume cel care vizează contextele producerii, receptării și validării artei ca artă. Există și aici situații paradoxale și, nu într-un singur rând, ele se fac simțite sub pana autorului, chiar dacă nu li se dedică un capitol sau un segment separat de carte. Într-adevăr, ca să vorbesc în termeni ce evocă aici un orizont al informaticii, ce anume „formatează” într-un anume mod mai curând decât într-altul artiștii, criticii de artă și esteticienii sau pe simplii consumatori? Care este cadrul anume al inspirației artistice gata să se manifeste, al „modelor” artistice și intelectuale pe care să se nască și să se afirme, al complicității *in statu nascendi* dintre producătorul, popularizatorul și consumatorul de artă? Se poate imagina o asemenea discuție? Ar fi ea utilă?

Mai mult decât atât, întrebarea care merită atenție este dacă o astfel de discuție mai are vreo legătură cu arta însăși, ținând în vreun fel de specificul estetic al dezbaterii inițiate deja. La ultima interogație, mă grăbesc să răspund că, în opinia mea, această decizie nu poate lipsi și este de maximă importanță pentru tot restul meditației la estetica timpului nostru, din mai multe motive ce îmi par evidente. Întâi, că „mediul e mesajul”, așa cum spunea, prin anii '70, Marshall McLuhan. Or, dacă așa stau lucrurile, mediul – înțeles și ca material utilizat la confecționarea artefactelor, și ca mediu social al producerii și receptării artei, dar și ca simplu... cod prin care arta se oferă și se comunică oamenilor – și investigarea lui din perspectiva esteticianului rămâne crucial. Un alt motiv ar fi acela că în ultimele decenii explozia tehnologică în domeniul circulației informației a creat un nou mediu de manifestare a artei, făcând din proiectul utopic al lui André Malraux (*muzeul imaginar*) o realitate accesibilă, cvasi-instantaneu, în forma *muzeului virtual* (via internet sau conservat

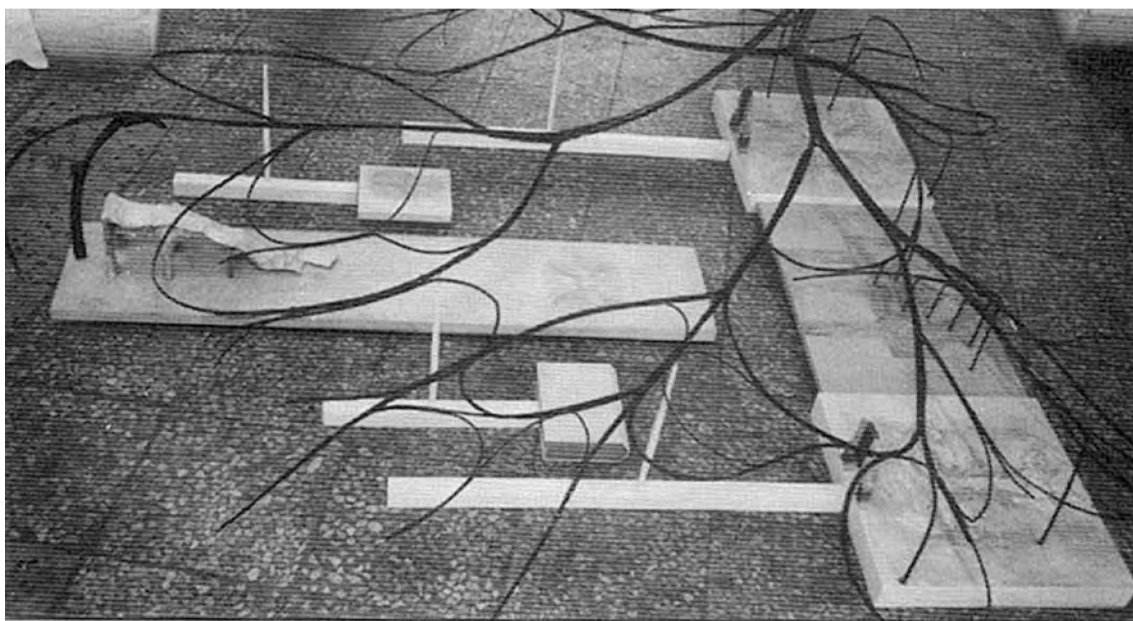
pe CD/ DVD/ blue ray/ stickul de memorie computerizată). Al treilea motiv, legat de primele două suficient de strâns pentru a indica o interdependență, deci o cale cu „du-te - vino”, este globalizarea, care modifică însuși mediul natural implicat în stricta contemporaneitate și presupune contemporaneizarea tuturor zonelor terestre, ceea ce are drept consecință simultaneizarea codurilor culturale, a tendințelor și chiar a omului arhaic cu cel postmodern și modern, cu cel de factură încă „feudală” etc. Din acest punct de vedere, normativă și obligatorie pare să fi devenit nu referința tradițională la natură și natural, nici imitarea clasicității (greco-latină, renascentistă, iluministă etc.), ci bruiajul, metisajul, amestecul „limbilor” artistice (babelismul) și subminarea tuturor (dez-sitorizarea și prezenteizarea perpetuă a avangardei și experimentalismului).

Toate acestea par apanajul unei epoci de alerte și dureroase rupturi și contraziceri, ilustrate în plan estetic și artistic de o pulverizare – implozivă sau/ și explozivă – a tendințelor și curentelor, în perpetuă frământare și substituție, în continuă reelaborare și confruntare pentru validare în forme înnoite. Este vorba despre o epocă neo-alexandrină chiar și acolo unde, precum în viața artistică a triburilor africane sau amazoniene, se consumă în continuare experiențe arhaice. Ieșite din anonimatul anistoric, istoricizate fie și numai de simpla trecere a unor reporteri de la canalul documentar de televiziune *Discovery*, ori de vizita scurtă sau prelungită a unui antropolog cultural, aceste microuniversuri umane uitate de timp sau imolate în subconștientul istoriei și societății, al civilizației, intră rapid în orizontul vizibilului, perceptibilului istoric, erodându-și caracterul virginal și devenind parte a rețelei universale.

Toate acestea, ca și alte constatări posibile – cum ar fi aceea referitoare la multiplicarea treptelor realului pe care o trăiește astăzi omul (natură, civilizație, lume virtuală; așadar o componentă în plus, o nouă oglindire alături de cele două tradiționale, schimbând cu totul datele problemei) – creează premisa imperioasă a unei abordări a contextualității, căreia se cuvine să i se acorde o importanță cel puțin egală celorlalte niveluri ale discuției. Paradoxuri ale contextului? Desigur, și nu puține. Disimetriile răsar aproape de la sine, îndată ce așezi în cheie interogativă evoluțiile accelerate din sfera împrejurărilor producerii, performării și circulației artei. Dacă acestea nu ar exista, nu am trăi astăzi falsul – dar perfidul – conflict inflaționist dintre capodoperă, pe de o parte, și *best seller*, pe de alta; dintre unicitatea artistică și succesul în termeni de marketing al unor produse de artă (cărți, filme, discuri ș.a.).

Nu ar fi deloc rău ca, în ipoteza că acest șantier nu va fi abandonat, un proiect viitor al lui Liviu Malița să conțină și un capitol despre proliferarea artelor (secolul al XX-lea a adus cinematografia și animația, secolul al XXI-lea a omologat hologramele, vizualul tridimensional ș.a.). Chiar în timp ce scriu aceste lucruri, undeva se conturează, probabil, un nou teritoriu artistic, încă neexplorat (poezia și aforismele SMS? De ce nu?)...

Cel mai binevenit elogiu la adresa unei cărți este să intri în dialog cu ea, să te simți provocat de ideea pe care o adăpostește și să intri în rezonanță cu propunerile ei. Făcând acest lucru spun doar că *Extremele artei* de Liviu Malița devine o lectură presantă și obligatorie pentru spiritele vii, care fac din cultură o chestiune personală și o aventură pe cont propriu.



Ștefan Bertalan

*Tussilago farfara*, Expoziția Studiul 2, 1981



# Un joc de cuvinte la Dante

Laszlo Alexandru

În cântul V din *Infern*, Dante îi întâlnește pe necredincioșii în dragoste, aceia care nu și-au știut înfrîna poftele trupești de-a lungul vieții, care și-au trădat partenerul legitim. Este cunoscută legea echivalenței, care funcționează în *Infern* și care face ca fiecare categorie de păcat să fie pedepsită cu o tortură corespunzătoare: fie prin amplificarea fărădelegii, fie prin răsturnarea ei. De exemplu tiranii care au vărsat sângele nevinovat sînt scufundați într-un lac de sânge încins. Iar zgîrciților le e dată suferința de-a se roti la infinit în același cerc, pentru a se ciocni cap în cap cu risipitorii și-a se insulta reciproc: „De ce risipești?”, „De ce te zgîrcești?”.

(E cu atît mai subtilă observația lui Cesare Pavese, care subliniază „înțelepciunea lui Dante de a-i pedepsi pe zgîrciți și pe risipitori laolaltă: doar zgîrciții sînt cu adevărat risipitori și suferă de cîte ori cheltuiesc. Zgîrcitul se simte risipitor, iar risipitorul zgîrcit și se perpelește din cauza asta. Cel care se simte zgîrcit, de groaza unei comportări așa sordide, se face risipitor. Și viceversa” – vezi *Meseria de a trăi*.)

În ce-i privește pe damnații erotismului desfrînat, ei au păcătuit prin inconstanță, prin înșelarea consoartei, prin mișcarea rapidă și nesăbuită de la un partener la altul. Aceeași situație le e destinată și în lumea de-apoi. Sufletele lor, sub forma unor păsări, se mișcă în stoluri imense, purtate de o furtună uriașă care le izbește cu violență, în eternitate, de celelalte spirite osîndite sau de stîncile înconjurătoare. Nicio clipă de odihnă nu le e permisă, frămîntarea violentă e nesfîrșită.

În mulțime se remarcă două suflete ce zboară totuși împreună. Dante cere favorul de-a li se adresa, de-a le cunoaște povestea. E cuplul Francesca da Rimini – Paolo Malatesta, devenit astfel celebru în literatura europeană. Ea se măritase, tînără și frumoasă, la porunca familiei, cu diformul boier bătrîn Gianciotto Malatesta. Trăind în casa aceluia, s-a lăsat atrasă de chipeșul și rafinatul ei cumnat. Cei doi și-au dezvăluit iubirea reciprocă, au păcătuit, au fost surprinși și uciși de soțul încornorat (care la rîndul său va ajunge în locul denumit Caina, al trădătorilor de rude). Aceasta e pe scurt povestea. Dar cum alege Dante s-o transpună în versuri?

La rugămintea călătorului de-a i se relata ce anume li s-a întîmplat, Francesca își face auzită vocea, într-un grai nobil, referindu-se mai întîi la locul în care s-a născut, pe țărmul unde Padul coboară spre a-și găsi pacea cu afluenții săi (o duioasă tînguire împotriva agitației infernale?). Iar apoi vine faimoasa triplă terțină. «Iubirea, care de inima nobilă îndată se lipește, / I-a cuprins pe-acesta de frumoasa persoană / ce mi-a fost luată, iar modul încă mă jignește. / Iubirea, care pe nici un iubit de-a iubi nu-l iartă, / m-a cuprins de-acesta cu o plăcere așa de mare / că, precum vezi, încă nu mă părăsește. / Iubirea ne-a condus pe noi la o singură moarte. / Caina-l așteaptă pe cel ce viețile ni le-a luat.» / Aceste vorbe ne-au fost dinspre ei aduse.”

«Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese costui de la bella persona che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende. Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte. Caina attende chi a vita ci spense.»  
Queste parole da lor ci fuor porte.”

Primul vers din grupajul celor trei terține dantești e destinat să le atragă repede atenția cunoscătorilor. „Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende” e, în realitate, o parafrază după debutul creației programatice a lui Guido Guinizzelli, „Al cor gentil rempara sempre amore”. Guinizzelli a fost părintele curentului Dolce Stil Nuovo, iar poezia evocată constituie însăși arta sa poetică. După preceptele acelei estetici, „la inima nobilă se întoarce mereu iubirea ca-n patrie”. Inima nobilă, datorită bogăției sale de trăiri, nu poate evita acțiunea fatală a iubirii. Sentimentul înălțător, de esență spirituală, debutează la vederea femeii angelice și se transmite inevitabil către sufletul celui îndrăgostit. (Într-un sonet al său, Dante va detalia parcursul aproape fizic al sentimentului: „dà per li occhi una dolcezza al core, / che 'ntender no la può chi no la prova” – transmite prin ochi o gingășie la inimă, pe care n-o poate pricepe decît cel ce-o resimte.)

Nici a doua terțină din cadrul grupajului nu e „inocentă” din perspectiva intertextualității. Versul „Amor, ch'a nullo amato amar perdona” trimite, de fapt, la celebrul tratat despre iubirea curtenască, elaborat în secolul al XII-lea de Andreas Capellanus. Potrivit acestuia, în cadrul Regulilor Iubirii se prevede că „Amor nil posset amori dene-gari” (Iubirea nu-i poate refuza nimic celui iubit – regula nr. XXVI). Reciprocitatea sentimentului de dragoste devine o obligație pentru sufletul nobil. Dante preia această normă, foarte răspîdită în lumea culturală medievală, și o adaptează la povestea tragică a Francescâi.

Dacă primele versuri ale primelor două terține sînt încărcate de ample conotații literare, versurile mediane sînt construite simetric: „prese costui de la bella persona”, respectiv „mi prese del costui piacer sì forte”. Iubirea l-a cuprins pe acesta de persoana mea, tot astfel cum iubirea m-a cuprins pe mine pentru acesta. Reciprocitatea sentimentului amoros, clamată în tratatele de „specialitate”, este ilustrată poetic prin simetria strategică a ver-

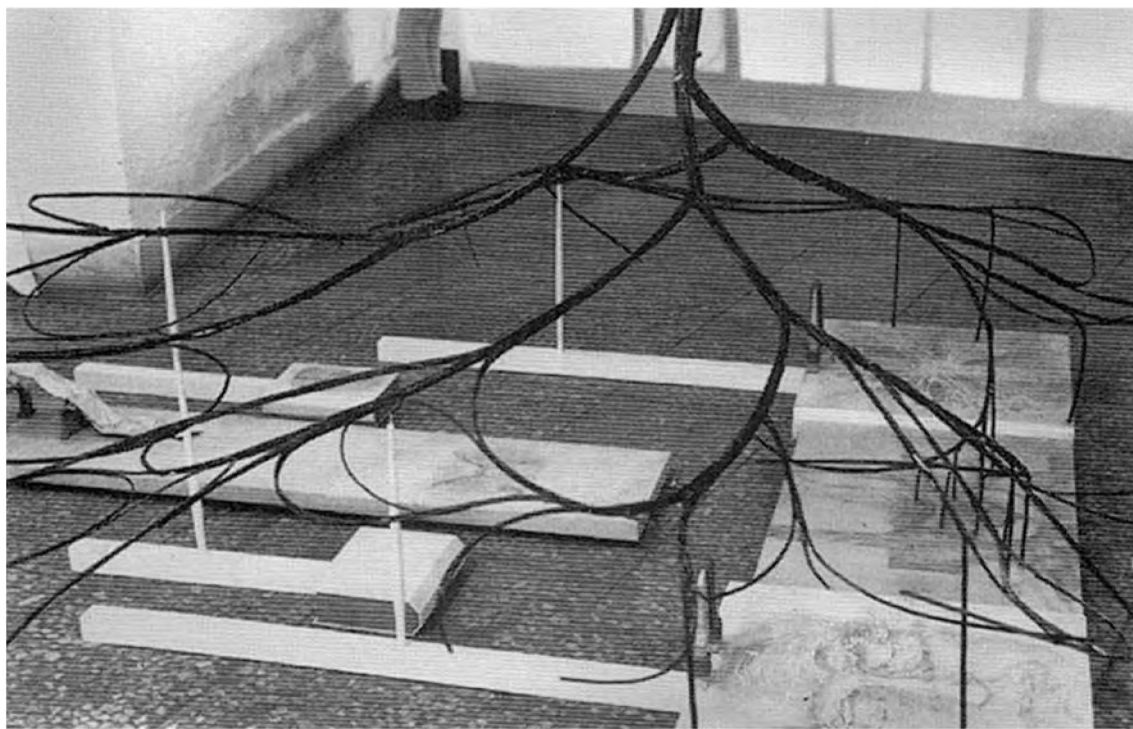
surilor, reluate inversat și plasate în centrul terținelor.

Toate cele trei terține încep cu același cuvînt: „Amor”, menit să circumscrie fără echivoc problema personajelor. Figura de stil care constă în repetiția unui cuvînt în aceeași poziție (la începutul, la mijlocul sau la finalul strofei) se cheamă anaforă. Aici nu avem, de fapt, cea mai complexă anaforă utilizată de Dante, căci în *Purgatoriu* XII întîlnim cu siguranță o structură stilistică mai impresionantă (deși cu rezultate artistice inferioare). Dar anafora e destinată, în acest context, să individualizeze oarecum cele trei terține, să le extragă din fluxul poetic pentru a le conferi o relativă autonomie sculpturală.

În centrul grupajului se află versul „Amor, ch'a nullo amato amar perdona”. În mod limpede avem de-a face cu flexiunea aceluiași cuvînt, sub formă de substantiv (amor), participiu substantivat (amato) și verb (amar). Acum dacă plasăm în una și aceeași rețea de semnificații anafora cu trei elemente de pe verticală (amor / amor / amor) și flexiunea cu trei elemente de pe orizontală (amor... amato... amar), identificăm cu puțină bunăvoință imaginea unei cruci.

Pe lîngă numeroasele simboluri ale crucii, una din principalele sale accepțiuni este cea funerară. și, într-adevăr, notăm că sfișietoarea poveste de dragoste dintre Paolo și Francesca, încheiată prinuciderea ambilor, a fost înfățișată de marele poet italian nu doar prin semnificația versurilor, ci și prin dispunerea strategică a cuvintelor-cheie. Cu cîteva secole înainte de Apollinaire, Dante a realizat o neașteptată caligramă, care dublează mesajul tragic al terținelor prin jocul de imagine de la suprafața cuvintelor.

Dacă mai aveam un dubiu în legătură cu o asemenea ipoteză, punînd-o eventual pe seama unei supra-lecturi, poetul ne oferă îndată și descifrarea șaradei. La „piciorul” caligramei funebre (construite din cuvîntul „amor” și derivații săi), plasează imediat termenul sugerat de imagine: „Amor condusse noi ad una morte”. Crucea formată din familia de cuvinte „amore” și concluzia „morte”, enunțată cît se poate de limpede, vin să instituie uluitoarea îngemănare dintre forma și conținutul unei poezii ce nu și-a epuizat resursele artistice peste veacuri.



Ștefan Bertalan

Tussilago farfara, Expoziția Studiul 2, 1981



## incidențe

# Nașterea unei limbi: gunoaie, deșeuri, excremente

Horia Lazăr

Într-o conferință pronunțată la Toronto în iunie 1984, Jacques Derrida detalia prima etapă a etatizării limbii franceze – ordonanța regală a lui Francisc I, promulgată în 15 august 1539 la Villers-Cotterêts, care impunea folosirea „limbii materne” în administrație și în actele de stare civilă și notariale (1). Ofensiva politico-lingvistică împotriva particularismelor locale, de origine monarhică, va fi reluată în perioada Revoluției franceze, când rezistența dialectelor în fața limbii „națiunii” va fi interpretată ca un act contrarevoluționar, îndreptat împotriva libertăților cetățenești (2). Pentru a suprima pungile de rezistență lingvistică, Comitetul Salvării Publice va opta pentru politica educativă, trimițând în fiecare comună ai cărei locuitori vorbeau un „idiom străin” (!) cite un institutor însărcinat cu citirea și „traducerea” orală a legilor republicii. „Traducerea” legii înseamnă, aici, transpunerea ei vocală pentru a-i conferi inteligibilitate, într-un climat de ostilitate față de limba scrisă, simultan „aristocratică” și idiomatică, arată raportul lui Barère citit în fața Convenției (3). Dacă într-o primă etapă graiurile populare (fr. *patois*) erau cruțate, prudent – spre deosebire de dialecte –, vestitul raport al abatelui Grégoire va insista, chiar în titlu, asupra „nevoii și mijloacelor de a nimici graiurile și de a universaliza folosirea limbii franceze”. Proiectul revoluționar al unificării lingvistice prin eliminarea tendințelor centrifuge reprezentate de graiuri reia astfel ideea monarhică a normativizării limbii prin utilizarea limbii materne, devenită referință politico-juridică și opusă latinei administrative, „nesigură” și „ambiguă”, cum o califică ordonanța regală sus-menționată, dar și *idiomurilor locale*. Prin enunțarea legii în limba franceză, ce trădează voința filosofico-științifică de a înlătura echivocurile, textul din august 1539 îi redă pe supușii regelui mamei lor comune (vorbirea pământului), împingându-i în capcana *propriei* lor limbi „pentru a-i supune mai bine tatălui lor politico-juridic”, arată Derrida (4).

În 1523, Sorbona interzicea traducerea textelor sfinte, reafirmând monopolul ecleziastic al latinei, iar la sfârșitul secolului Montaigne, sceptic, pragmatic și conformist, își arăta rezerva față de utilizarea limbii populare în cult și în rugăciuni („libertatea tuturor de a răspîndi cuvîntul sfînt în tot felul de idiomuri prezintă mai multe primejdii decît foloase”). La rîndul ei, ordonanța din august 1539, dispozitiv juridic monopolistic clădit pe violența simbolică a unei limbi elitare și minoritare, face să treacă limba regelui (franceza), paternă și savantă, drept limbă maternă, „populară” (5). Înlocuind latina, limbă nefamiliară a paternității teologice, a științei scolastice și a dreptului canonic, noua limbă va fi însă tot atît de puțin cunoscută ca și prima de populațiile periferice din regat; de unde nevoia de experți traducători, cealaltă alternativă fiind învățarea „limbii tatălui” ca limbă străină – proces care, ajuns la capăt, anulează referința maternă. Plecînd de la nevoia traducerii sau învățării silită în vederea apărării propriilor drepturi (într-un proces, persoana ce revendică un drept e obligată să se exprime în limba – străină – a legii, a cărei dominație o confirmă și o întărește), ordonanța

face din principiul limbii comune, împărțite tuturor (cum va fi, peste un veac, „bunul sinț” cartezian, codificat și el în franceză, limba tehnostiințifică a *Discursului asupra metodei*), un instrument de supunere politică. Limba dominantă e un idiom care ia toată puterea, introducînd jocul de echivalențe putere/stat/hegemonie lingvistică/tehnostiință. Într-o scenă nostimă relatată în *Gramatica* lui Ramus din 1572, citată de Derrida (6), magistrații din sudul Franței, sosiți la Paris pentru a se plînge regelui Carol al IX-lea de faptul că erau siliți să pronunțe sentințe într-o limbă necunoscută (franceza), sînt puși să aștepte audiența regală pînă învață limba regelui, ceea ce se întîmplă surprinzător de repede! Veniți în capitală pentru a combate franceza, deputații o învață cu ușurință, împotriva voinței lor inițiale dar totodată neconștrînși – textul lui Ramus e o apologie a monarhiei centralizatoare – ca pe o expresie a legii a cărei putere o reprezentau prin delegare de către suveran. În decalajul temporal al învățării, care se articulează cu textualizarea legii ca „spațiere” non lingvistică ce constă în capacitatea de a trasa, a deschide, a croi și a controla o cale (de a institui o „metodă”, asemenea lui Descartes) ce captează și păstrează urmele propriei instanței fondatoare (7), supunerea în fața forței e pe jumătate silită, pe jumătate consimțită, așteptată, dorită.

La un interval de trei luni, în noiembrie 1539, un nou edict semnat de Francisc I introduce constrîngerile de igienă publică în capitală: interdicția de a arunca pe străzi și în locuri publice gunoaie, apă murdară, resturi urît mirositoare, „urine”. Acestea vor fi golite în ape curgătoare (art. 4); interdicția de a arunca baligi, găinațuri sau alte excremente animale în oraș. Acestea vor fi adunate cu grijă în coșuri și duse în afara orașului (art. 15); construirea obligatorie, „neîntîrziată”, de fose septice (art. 21); confiscarea imobilelor celor care, în termen de trei luni, nu vor fi săpat aceste fose (art. 23 și 24); interzicerea creșterii animalelor (porci, porumbei, iepuri, păsări de curte) în oraș (art. 28); transportarea acestor animale în afara orașului, sub amenințarea pedepsei cu biciuirea sau cu amenzi „arbitrare” (dictate de libera apreciere a judecătorului, art. 29) (8).

Sub pitorescul formulărilor, Dominique Laporte vede în proximitatea cronologică a celor două texte regale semnul unei preocupări unice: edificarea unei politici monarhice în care instituționalizarea unei limbi vorbite de toți, „materne”, „naturale” – definite istoric prin sedimentări succesive, contrar limbilor artificiale, formale, construite – și exigențele igienei publice configurează o cultură a curățeniei, a ordinei și a frumuseții în sensul freudian al purificării și spiritualizării materialității opace. Proiectul economic al descărcării și eliminării murdăriilor prin spălare, curățire și clătire se articulează cu imperativul cultural-literar al epurării limbii (în raportul deja amintit, abatele Grégoire va preconiza o limbă care „să nu ne murdărească gura”). Politica tratării deșeurilor – surplusul lingvistic și reziduurile menajere – devine astfel o

veritabilă alchimie a resturilor prin punerea lor în circulație și reciclare. Campioni ai acestei ecologii, principele și gramaticianul vor fi marii specialiști ai sublimării depunerilor reziduale. *Arta poetică* a lui Thomas Sébillet (1548) recomandă simplificarea ortografiei prin eliminarea literelor ce nu fac decît să „umple” pagina. Ronsard încearcă și el să „despovăreze” limba scrisă de literele inutile iar Joachim Du Bellay îl apropie în 1549 (la zece ani de la publicarea ordonanțelor din 1539) pe poet de agricultor și de cultivatorul pământului. Ambii cunosc arta transformării mediului sălbatic într-unul civilizat, curățînd pomii de uscături și limba de improprietăți.

Țesînd similitudini între purificarea și ejectarea excrementală, Varo derivă cuvîntul *latrina* din verbul „a spăla” (9) iar în comentariul său asupra lui Vitruviu, Perrault afirmă că latrinele romane erau locuri publice în care săracii își goleau gălețile cu apă după spălat. Tot la Roma se făcea distincția între *stercus*, bălegarul împrăștiat în locuri publice, și *excreta*, dejecțiile private. „Privatizarea excrementelor” (10) apare în ordonanța din 1539 în echivalența termenilor „retraits” și „privés”, ca și în opoziția dintre spațiul public virginal și domeniul privat al acumulării și condensării anale a valorilor (afacerile „murdare” ce individualizează deșeurile – bogățiile inerte – sub forma proprietății). Ordonanța din noiembrie 1539 se adresa „burghezilor” parizieni, nu nobililor. Marile reședințe regale (Fontainebleau, Saint-Cloud, Versailles), vor fi, peste mai bine de o sută de ani, de o insalubritate și o murdărie notorie. Amenințările repetate cu amenzi, taxe și impozite ce vizau o clasă „impură”, trăind din comerț, afaceri și variate traficuri, arată că dreptul de a nu răspîndi mirosuri neplăcute împrejur se plătește, și că amenziile erau privite ca răscumpărarea unei origini umile: practică penalizatoare care ne trimite la motivul aurului lustral, de ispășire – impozit prelevat de împăratul Vespasian, inițial de la comercianții, prostituatele și traficanții care foloseau pisoarele publice (bani care „nu au miros”, *non olet*, deși provin din urină), iar mai tîrziu extins la excrementele de oameni și de animale sub denumirea delicată de „aur chrysağir” (care curăță de orice). În transparența structurilor sale, statul scatofil-totalitar, colector de impozite (*cloaca maxima* a romanilor), canalizează, purifică și sublimază excrementialul, exorcizează mirosurile pestilențiale și exercită un șantaj constant la adresa supușilor prin proiectul educativ al ofrandei care spală de păcate (impozitul pe deșeuri), redistribuită abundant agenților săi: cadouri ale unui tiran pur, ce-și inundă clienții cu bogățiile lui excrementiale, întreținînd totodată mitul unei comunități umane care se *îmbogățește plătind*, ca într-un alambic ce produce doar surplus incoruptibil.

Ideea lacaniană a civilizației-deșeu, reluată socio-antropologic de Jean Baudillard, în care componenta anală a acumulării avare, a purificării și a concentrării materiei nesupusă alterării se îngemănează cu motivul expulzării ei sub forma gratificațiilor publice e ilustrată de imagini, practici și instituții ambivalente, ce pot fi reperate din Antichitate pînă în zilele noastre. Dacă bogăția e rezultatul epurării, curățirea străzilor și ridicarea de impozite au același scop: eliminarea deșeurilor consistente prin decantare și dematerializare alchimică. Frontieră mișcătoare între solid și lichid, „materia” (îndeosebi cea densă: excrementele înaintea urinei) trebuie sublimată în numele unei ideologii a curățeniei



(fr. *propre*) care e și una a proprietății (fr. *propriété*) – a bunei potriviri a cuvintelor și a posedării de obiecte. „Domesticirea” deșeurilor privatizate, izolate în sînul familiei și în intimitatea căminului, a dat naștere, în franceză, unor expresii și proverbe cunoscute (*nettoyer devant sa porte, laver son linge sale en famille*), pe care un regulament din 1563 le formulează juridic: „Orice proprietar sau chiriaș, de orice condiție ar fi, [trebuie] să curețe locul din fața casei lui și să adune în fața zidului noroiul și excrementele animale, înainte de trecerea tomberonului, sub amenințarea unei amenzi de zece scuzi” (11).

Interpretarea civilizației din perspectiva eroticii anale explică folosirea, la Roma, a materiilor fecale, lăudate de Pliniu, drept îngrășământ, practică vie și în vremea Renașterii (12). De asemenea, încă din secolul al XV-lea, urina era utilizată pentru degresarea și călcarea țesăturilor (în 1493, un document se alarmează, denunțând spălarea frecventă a bonetelor cu urină!). Sentimentul pudorii moderne, ce se dezvoltă plecînd de la distincția medievală dintre bunele și relele excremente (laptele matern și fecalele), pune și el în valoare mirosul, a cărui persistență poate tulbura vederea! În ce privește excrementele bune, cu virtuți fertilizante și fecundante, experiența medicală a deșeurilor anterioară nașterii clinicii le asociază unor persoane ilustre, născute sau decedate în latrine, socotite locuri infame, dar care își dovedesc ambivalența. În 1593, Gryphius publică o listă a acestor persoane în opusculul său *In latrinis mortui et occisi*.

Aprofundînd semnificațiile mirosului, igiena publică a secolului al XIX-lea îl privește ca pe o formă mentală. Medicii, alchimiștii și specialiștii în parfumerie participă astfel la o operă comună ce pune în legătură, la modul specular, trupul suferind și remediul abject. Cum sub orice miros plăcut colcăie mirosuri respingătoare, dispariția prin substituire a celor din urmă, folosite deseori ca leacuri, exorcizează boala sau infecția. În medicina romană, urina are calități vindecătoare și fecundante: redă acuitatea vizuală, albește dinții, înlătură durerile de cap, vindecă bolile genitale feminine, arsurile soarelui, mîncărîmile, mușcăturile cîinilor (inclusiv turbați) și ale șerpilor. Cea produsă de eunuci face fertile femeile sterile (13). Examinînd componenta expulzivă, anală a civilizației burgheze, esențialmente „digestivă”, Bachelard semnaleză folosirea excrementelor de șobolan împotriva constipației și chelirii (14), dînd și o rețetă de preparare din secolul al XVIII-lea a unui parfum ales, „*eau de Millefleurs*”, obținut prin distilarea baligii de vacă și care are efecte diferite în funcție de excrementele folosite (de vacă, de bou, de junincă).

Tîrtoarele reci, precum șopîrlele, neutralizează focul pasiunilor. În Egipt, excrementele șopîrlelor erau folosite în cosmetică iar cele ale crocodilului, uscate la soare, puteau vindeca crize de isterie feminină. Pliniu afirmă că înecarea unei șopîrle în urina unui bărbat îndrăgostit îi „ia” acestuia pasiunea, absorbită magic de șopîrle ce-și plătește serviciul făcut cu viața (15). Promovate ca elixir al tinereții, urina și excrementele dobîndesc prin distilare virtuți cosmetice sau terapeutice, fiind calificate, asemenea comorilor, prin epitetul „prețioase”. Sever în materie de coafură, podoabe și farduri, Ieronim stigmatizează femeile ce-și improspătează tenul cu apă stercorală. Un text mult mai recent, din secolul al XVIII-lea, relatează cazul unei mari doamne din Germania, ce-și întreținea tenul și mîinile folosind un concentrat de fard odoriferant, obținut prin dospirea



Ștefan Bertalan, *Forma forței cu gheare de cântar și creierul*, 1977, acțiune2

excrementelor unui tînăr servitor. Aici, motivul excrementului falic, care produce delicii erotice pătrunzînd în piele, se întîlnește cu cel al supunerii masochiste și cu cel narcisist al femeii îndrăgostite de propria-i imagine (16).

Pătrunderea excrementului vindecător în trup, prin ingestie sau întindere pe piele, are o semnificație eucaristică; comuniunea cu sacral e asigurată de absorbirea produsului salutar. Despărțite de materie, rentabilizate prin punerea în circulație, prinse într-o logică a exploatării profitabile și investite cu o „dimensiune cosmogonică” (17), bunele excremente sînt adesea descrise prin imagini aeriene, transparente, spiritualizate („sare volatilă”, „ulei al urinei”). Într-un productivism neînfrînat, clădit pe o „economie politică a trupului” ce identifică circular producția cu consumul, eliberarea de deșeuri cu crearea de valori și funcția nutritivă cu cea secretoare, *ultima fiind adevăratul mobil al creșterii*, dominația excrementalului și înscrierea lui în producție ca proiect de lichidare a deșeurilor apare ca una dintre formele biopoliticului descris de Michel Foucault. Eliminarea mirosurilor, crearea de „corpuri translucide”, practic invizibile și inodore, ne introduce în lumea semnelor ireferențiale, despărțite de obiecte, și a echivalenței generalizate, în care, de exemplu, un trandafir frumos nu e unul care miroase bine, ci unul care ne delectează vederea. În acest amalgam, sublimarea deșeurilor (cadavrul devenit relicvă, ornamentația victoriană, în care porțelanul alb al pisoarelor și marmura capelelor mortuare au o funcție identică, albul „closet”-ului și frigul din morgă fiind echivalente) ne readuce la ambiguitatea „ediculelor”: 1. temple, capele sau dependințe ale unui edificiu religios; 2. mici construcții ridicate pe drumul public, în scopul ușurării trecătorilor. Accelerator scatologic al limbii literare, deșeu paradigmatic își are locul de onoare în latrina-templu descrisă de inegalabilul Swift în 1743: „Latrinele vor fi construite din blocuri de piatră de Portland. Galeria și ornamentele fațadelor vor fi din marmură. Statuile, bazoreliefurile, sculpturile cornișelor și capitelurile coloanelor și ale pilaștrilor vor

reprezenta pozițiile pe care le luăm cînd ne golim intestinale. Curțile vor fi pavate cu marmură iar în mijloc va fi construit un bazin al cărui grup ornamental va face aluzie la scopul edificiului. Va mai fi construit un portic acoperit de o boltă dreaptă, susținut de coloane înconjurînd curtea; între două coloane vom găsi mereu o ușă deschisă care ne va îndrepta spre un loc ascuns. Aceste locuri ascunse vor fi împodobite cu fresce, ca în grottele antice, și cu figuri hieroglifice. Fotoliile vor fi acoperite cu postav fin dublat cu bumbac. În sfîrșit, iarna vor fi întinse covoare turcești pe jos iar vara podeaua va fi presărată cu flori și verdeață”: spațiul paradisiac al omenirii viitoare, cum ne sugerează timpul verbelor folosite de Swift (18).

#### Note:

- (1) Susținută în engleză, intervenția lui Derrida a fost publicată mai întîi în germană, în 1987, apoi în franceză, în volumul *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 283-309, sub titlul: *S'il y a lieu de traduire. I. La philosophie dans sa langue nationale (vers une „litterature en français”)*.
- (2) V. Michel de Certeau, Dominique Julia, Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois: l'enquête de Grégoire*, Paris, Gallimard, col. „Bibliothèque des histoires”, 1975, *passim*.
- (3) *Ibid.*, p. 295.
- (4) *Du droit à la philosophie, op. cit.*, p. 299.
- (5) Caracterul „matern” al francezei, limbă savantă pentru ansamblul socio-politic al regatului, dar „vulgară” ca limbă a tradiției științifice, explică neinclusiunea ei printre limbile predate, după 1529, în celebrul Collège des lecteurs royaux, numit și „Colegiul celor trei limbi” (latina, greaca și ebraica). Francisc I nu a numit niciun profesor de franceză la acest colegiu, dar unii dintre profesorii numiți de-a lungul secolului al XVI-lea au predat și franceza. În schimb, regele a instituit un tipograf oficial în franceză începînd cu 1543 și a răsplătit traducătorii și scriitorii ce se exprimau în limba maternă.
- (6) *Ibid.*, p. 300.
- (7) *Ibid.*
- (8) Textele sînt citate în Dominique Laporte, *Histoire de la merde (prologue)*, Paris, Christian Bourgois, col. „Choix-essais”, 1978, p. 12-15.
- (9) *Ibid.*, p. 15.
- (10) *Ibid.*, p. 46.
- (11) *Ibid.*, p. 31-32.
- (12) Calitățile agronomice ale excrementelor de porumbel au fost studiate, se pare, înaintea celor ale fecalelor umane, iar în 1843 o broșură preconiza un dispozitiv complex de aerisire ce combina latrina cu hulubăria, obținerea confortului olfactiv prin convertirea mirosurilor pestilențiale și producerea de îngrășământ. Plasată deasupra latrinei, hulubăria dezvoltă căldură, care era dirijată spre latrină printr-un sistem de țevi în care erau așezate plante odoriferante (lavandă, salvie), ce impregnau aerul cald, greu de mirosuri, convertindu-l într-un aer parfumat. Titlul broșurii rezumă admirabil întregul proiect: *Latrines modèles, construites sous un colombier, ventilées au moyen de la chaleur des pigeons, et servant à la préparation de l'engrais*. V. Laporte, *op. cit.*, p. 36.
- (13) *Ibid.*, p. 80-83.
- (14) Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, col. „Bibliothèque des textes philosophiques”, 1986, p. 179. La limita sfințeniei și a perversității, Maria Alacoque (1647-1690, canonizată în 1920) se purifica interior ingerînd excrementele bolnavilor de care avea grijă!
- (15) Citat în Laporte, p. 86.
- (16) *Ibid.*, p. 91-92.
- (17) *Ibid.*, p. 96.
- (18) Textul e extras din *Proiectul de construire și întreținere a latrinelor publice în cartierele centrale și în cele periferice ale orașelor Londra și Westminster*, citat în Laporte, p. 57.



## Marius Ianuș

### Poeme pentru Ioana

#### Mesaj pentru Ionuca cea frumoasă

Mă uit la o poză a ta capturată de pe internet.  
Tu ești copilul din brațele copilului pe care îl ții  
în brațe!  
Ești atât de frumoasă! Cu ce aș putea să compar  
zâmbetul tău?  
Cât de mult aș vrea să îmi zâmbesci așa... mie!

Nu știu de ce mai folosesc versurile, pentru că  
lucrurile astea sunt dincolo de poezie.  
Inima mea se topește, zâmbetul tău m-a năucit...  
Ce cuvinte să inventez ca să spun asta?

Tot ce am eu frumos e o poză alb-negru cu tine  
și o fetiță care deschide gura maaare.  
Am renunțat la filme, mă uit la poza ta...  
Cât de frumoasă ești! Cum e posibil?

Ionuca, tu trebuie să păstrezi gingășia asta fără  
marginii pentru mine.  
Ionuca, tu trebuie să îmi dăruiești mie zâmbetul  
ăsta de lumină.  
Trebuie, îți spun, altfel voi fi inimaginabil de trist,  
pentru că l-am văzut.  
Trebuie să te căsătorești cu mine, altfel mă voi  
prăvăli ca o serpentină.

#### Ionuca...

Dacă nu poți să mă iubești, ascultă-mă,  
dacă nu vrei să te căsătorești cu mine,  
măcar lasă-mă să te văd uneori,  
nu mă alunga, nu îi pune pe prietenii tăi  
să mă amenințe...

Dacă nu vrei să te căsătorești cu mine  
măcar lasă-mă să te urmăresc uneori prin geam,  
să îți mângâi obrajii cu mâinile minții,  
lasă-mă să cred că am putea fi într-o zi  
împreună...

În aceeași culoare, în aceeași muzică,  
în același oraș, pe aceeași stradă,  
în aceeași casă, în aceeași dragoste...

#### O mărturisire de ocazie pentru Ioana B.

Pasagerul din dreapta mea e beat,  
cel din spate nu înțelege ce spune radioul,  
iar eu încerc să-ți compun o poezie...

Cît aș vrea să fii și tu aici,  
în acest verde cu fremătări de catifea,  
în această dăbravă minunată,  
și să vrei să fii soția mea!...

Pasagerul din dreapta mea se clatină,  
cel din spate privește pierdut cerul,  
iar eu încerc să-ți compun o poezie...

Ce fac eu nu e atât de "aiurea", nu exagera,  
nu-i ceva indefinibil, incalificabil, nefiresc...  
Conduc o ocazie printr-o frumoasă dăbravă  
și încerc să-ți spun că te iubesc.

Pasagerul din spate se micșorează într-o răscruce,  
cel din dreapta mea a adormit cu capul în piept,  
iar eu încerc să-ți spun că te iubesc.

#### Te iubesc, Ioana, despre asta e vorba!

Sunt singur și aș vrea să fiu cu tine  
pentru că tu poți face totul frumos,  
din niște simple bucățele de hârtie  
tu faci prințese, care se întind melancolice jos...

Te iubesc, Ioana, pentru că ochii tăi ard,  
pentru că ai credință și o rugăciune  
atât de puternică,  
pentru că nu îți pasă de lumea asta  
și de sensul ei strâmb,  
Te iubesc, Ioana, despre asta e vorba!

Sunt singur și aș vrea să fiu cu tine  
pentru că tu îi ții cu atâta dragoste  
pe acei copilași...  
Cum îi strângi în brațe pe ei, strânge-mă  
și pe mine,  
și eu sunt un copil prăpădit care caută un făgaș...

Te iubesc, Ioana, pentru că ochii tăi ard,  
pentru că ai credință și o rugăciune  
atât de puternică,  
pentru că nu îți pasă de lumea asta  
și de sensul ei strâmb,  
Te iubesc, Ioana, despre asta e vorba!

#### Nu vom fi niciodată împreună?

Tu ești din tribul celor care speră,  
eu sunt din tribul celor care deznădăjduiesc.

Cei din tribul tău (au cucerit lumea și)  
și-au pierdut sufletele,  
cei din tribul meu (au cucerit lumea și)  
și-au pierdut mințile.

Între noi e prăpastia sinucigașilor blonzi  
și prăpastia sinucigașilor maghiari.

"Nu vom fi niciodată împreună",  
îi spune timidul criminal din filmul meu  
pianistei nervoase din filmul tău.

"Nu vom fi niciodată împreună!"  
îi strigă Raskolnikov damei cu camelii  
prin ușa ferecată.

"Nu vom fi niciodată împreună"  
îi spune cățelușă Laica motanului Tom  
întorcându-i coada.

"Niciodată, niciodată..."  
tu ești din alt trib, din alt vîrtej de istorie..."

"Nikagda, nikagda..."  
îi șuieră Yuri Gagarin lui Brad Pitt  
arătându-i stelele.

#### Nu trageți, domnișoară!

Vă scriu versuri ca și cum  
aș merge pe o pojghită subțire de gheață...

Dacă o să mă loviți cu ură  
pentru că zic că sunteți frumoasă?

Dacă o să mă desființați  
pentru că v-am șoptit că vă iubesc?



Dacă o să-mi aruncați ceva în cap  
pentru căte am să vă povestesc?

Să vă scriu versuri  
e cum nu se poate mai periculos.

Dacă o să fiu arestat pentru o rimă nefericită  
și târât prin cetate, în lanțuri, pe jos?

Dacă o să fiu linșat?  
Dacă o să fiu dat la fiare?...

...pentru că mi-am dorit cândva să vă sărut  
sau... pentru că am publicat  
câteva versuri visătoare în ziare?

#### Învăță-mă tu (Negativ versus pozitiv)

Eu gândesc negativ, aș putea să scriu  
despre asta o carte...  
„Cum să te arunci de pe pod în moarte”,  
„Cum să-ți faci rău”...  
Eu am energii negative, dă-mi tu altfel de energii,  
curate,  
Ajută-mă să ies dintre aceste șoapte, răsturnate  
de duhul cel rău

Învăță-mă tu ce să scriu  
Învăță-mă tu ce să vorbesc  
Învăță-mă tu cum să iubesc  
Învăță-mă tu să zâmbesc

Învăță-mă tu cum să fac poezie  
Învăță-mă tu cum să fac poezie din nimic  
Învăță-mă tu cum să pictez ce am vrut să spun  
și învăță-mă ce am vrut să spun

Învăță-mă să țin cuțitul și furculița,  
dresează-mă și fă din mine un om,  
învăță-mă să sper că mi se va întâmpla ceva bun  
în această pădure de neînțeles, special  
pentru mine

Învăță-mă să nu mai fiu negativ,  
bate-mă, dacă e nevoie,  
învăță-mă ce să spun când vreau să strig,  
ce e voie și ce nu e voie...



Eu gândesc negativ, aş putea să scriu  
despre asta un poem...  
„Cum să arunci din tren tot ce era al tău”,  
„Cum să-ți faci rău”...  
Eu am energii negative, dă-mi tu altfel de energii,  
curate,  
ajută-mă să ies din acest hău, în care mă împinge  
duhul cel rău...

Învăță-mă ce să cred și ce să sper,  
învăță-mă ce să aștept de la ziua de mâine,  
la ce sfânt să mă rog și cum să fac  
să am din belșug și mila Domnului și pâine.

#### Eu ce mai pot să spun?

Abuz obtuz. Elanul îmi fu tăiat îndată.  
În viața infinită stăteam nedumerit  
în fața neputinței de a vedea o fată  
între atâtea vorbe nu găseam un cuvânt...

Ce pot să spun eu care, mustind de nesimțire,  
în noapte, la lumină de candelă vă scriu?  
Ce vorbe? Și ce rime? Ce candidă iubire?  
Ce floare să vă dau?

#### Scrisoare către Prințesa Prințeselor de Hârtie

V-am scris douăzeci de mesaje în care doar  
schitez ce aş vrea să vă spun  
iar dumneavoastră mi-ați răspuns în două rânduri  
drastice.

Dar ce am? Sunt urât? Sunt bolnav? Sunt nebun?  
O să stau într-o bună zi între șase scânduri  
sarcastice?

Eu nu sunt ocupantul cu cizme de fier care  
răcnește  
să îi predați jucăriile! Nu o să vă fur nicio păpușă!  
Sunt un biet om care vă admiră, poate chiar vă  
iubește,  
și vă așteptă cu o floare uscată la ușa.

De ce nu-mi dați șansa să vă văd, să vă zâmbesc,  
cum se poate  
să aruncați deja la coș tot ce nu am apucat  
să vă spun?  
Mă plimb printre umbrele nopții Humorului -  
totul șoptește în toate  
Luminile orașului se reflectă în apă, în vitrine și  
în mașinile de pe drum...

Dumneavoastră de ce v-ați închis în tăcere  
ca într-o colivie?  
De ce mă lăsați să îngheț sub balconul  
imaginației?  
Întinsă pe treptele castelului, ca una dintre  
prințesele dvs de hârtie,  
vă ascundeți auzul ca să nu izbucnească în el  
cântecul „ocupației”...

#### O poezie

Aș vrea să scriu o poezie perfectă, care să vă facă  
să îmi spuneți pe nume,  
o poezie care să nu aibă niciun cuvânt în plus, iar  
toate cărțile dinăuntru ei să fie pe față,  
o poezie frumoasă și simplă, care să se  
impregneze în lume,  
o poezie mai puternică decât cea pe care a scris-o  
Romeo cu propria-i viață

și mai creștină decât aceea și cu un final fericit.  
O poezie după care să cadă întreaga noastră  
formalologie,  
eu să vă spun „Ioana”, iar dumneavoastră -  
„dragul meu iubit”

deși în această exprimare ar fi o ușoară  
tautologie, glasul meu ar fi deja pierit.

Aș vrea să scriu o poezie care să vă facă să vă  
semnați Ioana Drăjan.  
O poezie mai eficientă ca un trilion de capsule de  
somm și de trezire.  
O poezie mai dulce ca frișca și mai elaborată  
decât un pandișpan.  
Scrisă frumos...  
și colorat...  
în roz-iubire.

#### O domnișoară de la Poștă...

O domnișoară de la Poștă seamănă cu tine.  
Ar fi ceva  
să mă căsătoresc cu ea numai pentru că seamănă  
cu cineva.

Dar știe ea să îmbrățișeze pe cineva  
cu dragostea ta?  
Ar putea ea vreodată să zâmbescă ca tine?

O domnișoară de la Poștă seamănă cu tine...  
Ar putea ea să mă izbească de toți  
pereții internetului?  
Ar putea să se apere cu dinții de mine?  
Ar putea să mă intrige, ar putea să mă  
neliniștească,  
așa cum faci tu, așa ca tine?

Vorbește-mi, altfel îmi voi petrece restul vieții  
la Oficiul Poștal, printre timbre și apostile...  
Trimite-mi un surâs dintre apele dimineții  
și un gând bun în fiecare zi care vine.

Dragă Ioana, roagă-te pentru mine.

#### Cerere de prietenie pentru „fata de la Grădiniță”

Te voi lăsa să te mai joci cu culorile toamnei.  
Te voi lăsa să mai desenezi un curcubeu.

Și să râzi în mijlocul acelor ieduți care te iubesc.

Ești încă o adolescentă, ești încă o copilă,  
ce aş fi putut eu să fac cu tine, pentru tine?...

Să fim prieteni, doar prieteni, bine?

Te voi lăsa să te joci cu culorile toamnei.  
Te voi lăsa să desenezi un întreg curcubeu.

#### Prieteni, bine?

Nu mai vreau să te tracasez.  
Nu mai vreau să te mint.  
Nu mai vreau să spun nimic  
care să te doară.

Dacă aş avea un hiacint,  
ți-aș da un hiacint.  
Dacă aş avea o lăcrămioară,  
o lăcrămioară,  
ca să îți treacă supărarea definitiv.

Nu mai vreau să te văd.  
Nu mai vreau să te ating.  
Nu mai vreau să cuceresc  
pentru tine o țară.

Frumoasă domnișoară,  
nici dacă m-ai iubi și m-ai visa  
nu cred că ți-aș mai cânta ceva,  
vreodată, pe anumite corzi,

la chitară.

Poți încerca.

#### Alte argumente ticluite

Eu nu sunt frumos ca pictorul Andreev,  
nu am librăria lui Ciprian, nici bani...  
Sunt doar un biet pittbul îndrăgostit.  
Sunt doar un băiat îndoielnic.

Mi-aș dori ca pe lume să fim doar noi doi  
și să te întind pe un pat de flori...  
ochii tăi să strălucească de dragoste  
sub mângâierea Îngerilor Lui Dumnezeu...

Aș vrea să fim doar noi doi pe pământ  
și să te țin în brațe.

#### Înfiază-mă, Ioana!

Iubește-mă ca o mămică, bine?  
Răsfață-mă și cumpără-mi prăjituri, da?  
Primește-mi toate gândurile pentru tine  
și învește-mă în dragostea ta.

Deschide-mi ușa vieții tale,  
dă-mi un scaun de bucătărie și o pijama  
și vindecă-mi toate gândurile rele  
ca și cum ai fi mămică mea.

#### Ce e în camera în care te ascunzi când fugi de mine?

Sunt un personaj inventat de tine?  
M-ai pus într-un borcan cu formol nu demult?  
Știi cum se vor sfârși toate acestea  
și ai știut totul încă de la început?

Ioana, ce se întâmplă cu adevărat?  
De ce nu poți să îmi vorbești?  
Ce e cu tot misterul acesta și de ce  
te ascunzi de mine după atâtea  
adumbrite ferești?

De ce fugi? În ce cameră te ascunzi?  
Acolo te rogi ca să te uit sau ca să te gădesc?  
De câte ori să-ți mai spun că n-am încotro  
și voi continua să te caut, pentru că te iubesc?

#### Omuleți de plastilină pentru iubita mea

Un omuleț de plastilină îți aduce o carte,  
alt omuleț de plastilină îți aduce o  
hartă de mucava,  
altul - mai multe cutiuțe de tinichea  
și altul îți aduce dragostea mea.

Un omuleț de plastilină îți va întinde batista  
atunci când, îmbrățișată de toamnă, vei strănuta.  
Altul îți va cânta o melodie duioasă și tristă,  
iar altul îți va aduce dragostea mea.





emoticon

## Poeme de Max Jacob în traducerea lui Șerban Foartă

Pentru copii și pentru rafinați

La Nevers  
Pe-un cal sever,  
La Issoire  
Pe-un cal ivoar,  
La Paris  
Pe-un cal mai lis,  
Ah, ce bine e! ce bine!  
Ah, ce bine!  
Diii!

Dau trei clopote zvon  
Pentru fie-mea Yvonne.  
Cine-a răposat la Nantes?  
Soața lu' dom' comandant!  
Cine,-n zori, la La Rochelle?  
Nora lu' dom' colonel!  
Cine-n târgul Epinal?  
Soața lu' dom' caporal!  
Diii!

Dar la Paris, acolo ce-ai  
Promis, tăticule, că-mi dai?  
- La Paris?... O nebunie  
De tichie alunie  
și-o rochiță aurie;  
Tot de ziua ta, poșetă-ți  
Iau, s-o porți pe braț, cochetă;  
O umbrelă,-n vârf, cu franj  
Îți mai iau; conduri oranj, -  
Să-i pui doar când te cuminici  
În preasfintele duminici;  
Și-ți mai iau două cutii  
Cu cercei și-o broșă...  
Diii!

Dau trei clopote zvon  
Pentru fie-mea Yvonne!  
La Paris, clopotul care  
Ne poștește la culcare;  
La Nogent, un clopot dulce,  
Și pe tata să mi-l culce.  
Nu de-altă opinie e  
Și cel clopot din Givet.

Ah, nu,  
Încă nu!  
Aș mai vrea să-mi cumperi, tu,  
Un cupeu cu, uneori,  
Praf, în jur, ca niște nori!  
- Sus bariera! Trece fata,  
Fata mea Yvonne, cu tata...  
Gata!

**Cântecul Mariane**  
(Arie cunoscută)

Cal alb avea Mariana,-n burg,  
Cal alb avea Mariana,-n burg,  
La coamă pag, la coadă murg  
La coamă pag, la coadă murg

Carele drept crinieră  
Avea o cremalieră,  
Stea în frunte-avea și șa,  
O șa scumpă, uite-așa.

Copitele-i erau în dungii  
Copitele-i erau în dungii  
Ca și ciorapii tăi cei lungi  
Ca și ciorapii tăi cei lungi

Spune-mi încotro, dom'șoară,  
Ai pornit-o într-o doară  
Cu-armăsarul, - încotro  
O porniși, Marianne Duclos?

La ipodromu din Quimper  
La ipodromu din Quimper  
Să vad: s-a mai zvântat de ieri  
Să vad: s-a mai zvântat de ieri

Dacă nu-s pe jos băltoace  
Mă mai plimb încolo-ncoace,  
Dacă sunt, atunci cobor  
și-o iau oblu spre obor

Da ce-are ipodromu, zău,  
Da ce-are ipodromu, zău,  
De-a face cu oboru tău  
De-a face cu oboru tău?

Orice drum, domnule Toma,  
Duce, precum știi, la Roma.  
Ține-ne, mai zise ea,  
De dârlogi, până-n șosea.

Dar calu' o luă-n galop  
Dar calu' o luă-n galop  
Mariana dă să-l ție-n loc  
Mariana dă să-l ție-n loc

Domnilor din birjă, rogu-  
vă, opriți-mi pintenogu!  
Domnilor din birjă, vai,  
M-a cuprins teama de cai!

Acestea, bine nu sfârșea  
Acestea, bine nu sfârșea  
Că-mi și căzuse jos din șa  
Că-mi și căzuse jos din șa

Astfel, dar, s-a zis cu bruna!  
Haidem repede-n tribuna,  
În tribuna cea de lemn  
A prefectului solemn!

Avea Mariana și-un iubit  
Avea Mariana și-un iubit  
Ce-a plâns decesu ei subit  
Ce-a plâns decesu ei subit

„Nimeni nu iese pe poartă!  
Mariane Duclos e moartă!  
Eu, de mâine într-un an,  
Mă fac, domnilor, pifan!”

**Saltimbanca în vagonul de a III-a**

Ah, saltimbanca, saltimbanca!  
Va lua expresul, saltimbanca,  
de Paris-Nantes, de ora nouă  
și jumătate... Mai sunt două  
minute numai: vezi să nu  
scapi, saltimbanco, trenu-u!  
Și-acum, că moțâie pe banca  
de lemn, prin inimă-i trec șoapte:



Max Jacob

ah, să te simți în dulcea noapte,  
în noaptea fără stele, noapte  
de Vest, de-a lungul unei ape  
ce clipește pe aproape...  
Doamne, numai de m-ar lăsa  
în visul meu, sub salcia sa!  
Domni din Saumur, ați înțeles:  
visu-mi, lăsați-mă să-l țes!  
Domni din Saumur, nu cred, tupeul  
s-aveți, de-a-mi ocupa cupeul!

Or, ea-mi visează în tricoul  
ei, ca, pe dinăuntru, oul,  
adică galben ca o căisă,  
ce păru-i în lumină-l pune,  
la soțu-i decât ea mai june  
și la copilul lor minune.  
Ea e chirchiză. Toba mare  
e instrumentul ei. Ea pare  
a nû ști ce frumoasă-i. Are  
o gură ca o paradaisă.

**Această lună în sanguină\***

Tristețe-acuatică, Fecioară-n  
leșin la o cișmea cu tiv  
de flori de rujă! Rugi în floare!  
Și acest plâns, fără motiv,  
de palid prunc, - ce,-n iarnă, speri  
s-auzi de bine...

Și e sapa,  
e sapa și lopata, - apa  
oceanului  
bătând în țărni de-atâtea seri!

Ci trece El, premers de-un pâlc  
de chipuri vagi. O, prooroci,  
nu sunt metafore cu tâlc,  
ci morții, pentru cari te rogi.

Trosnește lemnul ușii reci.  
O mască! O cunosc pe ea:  
e-a unei dispărute-n veci  
spre, vecinică,-ntristarea mea.

Tristețe-acuatică și, sfânt,  
un ceas temut ce stă să vină!  
Afară, cei ce-s în pământ.  
Și noapte. Apă. Crengi în vânt.  
Și-această lună în sanguină.

\* Poem scris în anii '40, sub ocupație și prigoană.



## Aurel Dragoș Munteanu: "Actualii lideri vor intra în istorie în chip de continuatori ai vechiului regim"

Aurel Sasu

Am citit, în urmă cu puțin timp, din nevoi documentare, mai multe articole scrise de Elena Neagoe și Cleopatra Lorințiu (în *Vatra veche*, 2011), despre Aurel Dragoș Munteanu (ambasador al României la ONU, 1990-1992, apoi ambasador al României în Statele Unite, 1992-1994). Există, în respectivele texte, afirmații de care un istoric literar, firește, nu poate face abstracție. Neavând argumente spre a le accepta sau a mă dezice de ele, am solicitat binevoitorul sprijin al soției scriitorului, Ileana Munteanu, rezidentă a orașului New York. Răspunsurile domniei-sale depășesc, prin câteva importante clarificări de biografie intelectuală, importanța unei simple corespondențe particulare. De comun acord, prin urmare, am decis să le facem publice prin amabilitatea revistei *Tribuna*. (A. S.)

\* \* \*

*Nesomnul hiperactiv al lui Aurel (lungile plimbări cu Liviu Petrescu, la New York) s ar fi datorat unor "stimulente artificiale" (Elena Neagoe). A trăit Aurel o astfel de nefericită întâmplare sau totul ține de imaginația "hiperactivă" a autoarei?*

- După terminarea Facultății, Elena Neagoe nu l-a mai văzut pe Aurel Dragoș Munteanu (ADM) decât, poate, o dată, împrejurare pe care o relatează, de altfel, în unul din articolele din *Vatra veche*. Observațiile ei curente despre ADM sunt din auzite, de mâna a doua; restul sunt impresii. Să nu uităm că a existat, în România, o adevărată campanie de presă împotriva lui ADM, iar bârbele care au circulat din plin, în perioada de misiune la ONU sau cea în care a fost ambasador în SUA, au alimentat imaginația hiperactivă a autoarei articolelor, mai ales că, așa cum am constatat cu uimire, antipatia ei are rădăcini mai adânci decât aș fi crezut.

*Elena Neagoe recunoaște, de fapt, în articol, că a ajuns singură la concluzia despre "stimulentele artificiale", speculație care nu are ca scop decât să întineze memoria lui ADM. Episodul lungilor plimbări cu Liviu Petrescu este total contorsionat. Îmi pare rău să constat că stilul fostei noastre colege de facultate este unul de tabloid. Cred că nu a înțeles nimic nici măcar din ceea ce i-a relatat Liviu în legătură cu relația lui de prietenie cu Aurel.*

- După o zi încărcată, Aurel obișnuia să se relaxeze, plimbându-se. Așa cum, probabil, ți-l amintești, cu oamenii pe care-i considera apropiați vorbea cu multă pasiune, mai ales când subiectele erau legate de literatură sau de filosofie, iar cu anumiți oameni de calibrul discuțiile se prelungeau. "Stimulentele" erau, de fapt, acest fel de dialoguri și nu e greu de imaginat de ce stătea de vorbă mult timp cu prietenii ca Liviu Petrescu. Cu toată aura lumii diplomatice, ADM simțea lipsa mediului in-

telectual.

Aurel a fost, de altfel, un om foarte echilibrat și grijuliu în a evita orice abuzuri care i-ar fi deteriorat, fie și pe moment, personalitatea. Fiind extrem de conștient de responsabilitățile pe care și le asumase, era sever față de sine însuși înainte de a fi sever cu cei din jur. Uneori, la oamenii slabi de înger, această severitate putea să provoace antipatii. La oameni ca Liviu Petrescu provoca mai degrabă admirație, și am impresia că Elena Neagoe nu poate explica acest contrast decât prin speculații fan-

*Împreună cu o mare doză de înțelepciune, Aurel a luat din India (unde petrecuse o lună de zile, în 1974) și "un nenorocit de virus necunoscut, care îi măcinase anii deplinei maturități" (Cleopatra Lorințiu). S-a putut întâmpla cu adevărat o astfel de nenorocire (pe Romulus Guga, tot un virus, din Turcia, se spune că l-ar fi ucis).*

În articolul ei, Cleopatra Lorințiu face câteva observații pertinente, schimbul de emailuri din 2005 este autentic. Aurel avea o prietenie reală față de ea. Observațiile sale trebuie însă citite de către istoricul literar cu o oarecare prudență, ținând cont de exagerări.

La câteva luni, poate un an după întoarcerea din India, Aurel a fost spitalizat cu dureri asemănătoare durerilor de colecist, care se reflectau în regiunea ficatului. Medicilor le-a fost greu să-i pună un diagnostic precis, iar Aurel slăbise enorm. S-a speculat că durerile i-ar fi fost provocate de munca în vecinătatea plumbului pentru că mai toată viața și-a petrecut-o prin redacții și tipografii. Știind că fusese în India, medicii și-au pus, de asemenea, întrebarea dacă nu cumva a luat de acolo un microb.

Afirmația că "virusul îi măcinase anii deplinei maturități" nu corespunde realității, posibilitatea unui virus sau a unui parazit fiind doar o ipoteză, neconfirmată (i s-au făcut toate testele posibile). Starea de boală și durerile au dispărut după un timp relativ scurt, fără ca medicii să se fi pronunțat cu desăvârșire asupra diagnosticului. Părerea mea este că a fost, probabil, o oboseală sau o intoxicație a ficatului, depășită prin odihnă și regim alimentar adecvat.

*Cât de mult suferea sau nu suferea din cauza neintegrării în cultura de adopție? Îi scrie Cleopatrei: "Nu mi-au reușit translațiile într-un alt domeniu... Asta mă împiedică să-mi revin de tot cu sănătatea". La frământat, în timpul bolii, problema identității?*

Problema identității lui de intelectual și de scriitor l-a tulburat și preocupat întotdeauna. E firesc să fie așa, un scriitor depinde de limba pe care a cultivat-o, iar câștigarea existenței nu e o problemă ușoară într-o țară ca America. Viața de zi cu zi și grija zilei



de mâine poate pune mari piedici în realizarea operei unui scriitor, iar Aurel nu mai era la vârsta la care să se consoleze că scrierea cărților pe care le gândea trebuia să mai fie amânată. Perioada în care îi scria Cleopatrei era prin martie 2005, cu două luni înaintea morții. Nimeni, în afară de familie, n-a știut cât era de grav bolnav, și față de Cleopatra el brava, cu ironie: "Nu mi-au reușit translațiile într-un alt domeniu... Asta mă împiedică să-mi revin de tot cu sănătatea". Aurel, într-adevăr, a sperat într-o ameliorare, după o ușoară remisie a bolii. Din păcate, sfârșitul îi era foarte aproape. A avut, totuși, timp să scrie câteva poezii, și începuse să revadă romanul rămas neterminat.

De fapt, acest subiect are implicații mult mai ramificate. Întreaga sa viață a fost marcată de un conflict între destinul de scriitor, pe care l-ar fi dorit împlinit, datoria față de patrie și cea față de familie. Rezolvarea acestui conflict aducea după sine o serie întreagă de frământări chinuitoare. Influența pe care a avut-o asupra lui Aurel prietenia de o viață cu Petre Țuțea a fost un catalizator care l-a ajutat să-și depășească frământările. Țuțea scrisese o carte intitulată Aurel-Dragoș Munteanu, publicată postum la Editura România Press, în anul 2007 (a fost scrisă în 1972). Aurel o păstra în manuscris ca pe o carte de căpătâi și îmi cita uneori fragmentele care-l impresionau. În prima pagină a acestei cărți, Țuțea îi face un portret uimitor: "Aurel Dragoș Munteanu știe, teoretic vorbind, că oricât de întins ar fi inventarul cunoștințelor și problemelor unei epoci, acesta nu reprezintă decât un fragment neînsemnat smuls din marele mister. Ca orice inițiat, el știe că speranța încarcă viitorul cu miracole - și aceasta nu numai pentru omul comun - și ascute spiritul gânditorului în sensul preciziei și, uneori, al idealului cunoașterii, al exactității, chiar dacă rămâne înfășurat în îndoială. (...) El este român prin simțul echilibrului și de aceea nu acceptă nici scepticismul dizolvant și nici entuziasmul ieftin. Mi-a mărturisit odată că istoria neamului nostru este oglinda în care fiecare român își vede chipul și-l ajută să-și proiecteze îndrăznelile spirituale în viitor".

Referitor la tema discuției noastre, moartea lui Petre Țuțea l-a afectat foarte tare. Tudor, fiul nostru, relatează că e singura dată când a văzut cum l-au podidit lacrimile și i-a mărturisit: "am rămas singur" (tot Tudor a postat și un videoclip cu Țuțea pe patul de moarte, în care exclama: "Excelsior"). Aurel a reușit să înțeleagă, exact, cum scrie Țuțea, sensul istoriei, a cărei povară a perceput-o de mic, datorită







experienței sale de exilat (ca refugiat basarabean în Transilvania). Exista o corespondență uimitoare între opera, viața și conduita sa ca om de cultură și diplomat, după cum mărturisește într-un articol scris cu ocazia aniversării absolvirii Liceului din Turda: "Privind în urmă, anii petrecuți la Liceul din Turda au fost intensi și plini. Nu e nimic nostalgic în această perspectivă. Dacă la un prilej aniversar îmi este îngăduită o mărturisire, voi încerca să spun cât de mult datorez școlii mele prin relatarea unei împrejurări oarecum semnificative. În august 1990, am prezidat Consiliul de Securitate al ONU la începutul uneia din cele mai acute crize mondiale de după cel de-al Doilea Război Mondial. Când am intrat ca președinte în sala unde se țin ședințele oficiale ale celui mai important for mondial, mi-am dat seama brusc ce grea este povara responsabilității mele. În dreptul locului președintelui se adăugase o tăbliță pe care scria: România. Era spre dimineață, ne aflam după douăzeci și patru de ore de negocieri epuizante, continui, convinsesem statele să agreeze asupra unui text care urma să creeze cadrul politico-juridic pentru rezolvarea crizei. Văzând numele țării și realizând cu pregnanță ce însemna autoritatea cu care fusesem investit, mi-am adus aminte o împrejurare care m-a urmărit peste ani. În prima zi de școală, în toamna anului 1959, m-am oprit la poarta liceului, copleșit de o imagine uluitoare. Pe străzile din jur se îndreptau spre poarta liceului șiruri-șiruri de adolescenți venind din satele din jurul orașului, majoritatea încă în hainele de acasă, costume românești, albe și curate, strălucind în lumina zilei de toamnă. Acesta era neamul meu, năvalnic, răzbunând nedreptățile istoriei, din trecut și din prezent, prin setea de învățătură. La New York, în fruntea Consiliului de Securitate, pe ei urma să-i reprezint, lor le aparțineam, copiilor acolora din satele românești, cu care intrasem pe poarta Liceului din Turda cu ani în urmă, într-un oraș de dietă transilvană, unde strămoșii mei nu aveau dreptul să se stabilească cu nici o sută de ani în urmă. Dreptul lor de a învăța și trăi în pace trebuia să-l apăr, nepermițând unui vecin mai puternic să anexeze o țară mai mică. Moralmente, drumul de la adolescentul care era mândru de cămășile naționale ale colegilor de școală până la președintele român al Consiliului de Securitate era foarte scurt, chiar dacă durase cât o viață de om" (*Et in Arcadia ego*, în *Apostrof*, nr. 11-12, 2005).

Fiind un om cu principii și un artist autentic, Aurel era o persoană incomodă, atât pentru Securitate, cât și pentru Guvernul de la București, și pentru tot ce a urmat după 1989. A fost dușmanul profitorilor regimului și n-a tolerat lipsa de onestitate la nici un nivel. Acestea nu sunt afirmațiile mele admirative, așa cum vezi, ele sunt susținute de tot ceea ce a făcut și a scris (am publicat toate textele sale postume în presă, iar pe site am pus notele și înregistrările fragmentare). Este evident că îi deranja atât de mult pe cei avizi de bani și de putere prin fermitatea caracterului său și intoleranță față de orice fel de incorectitudine - încât nu i se mai dorea întoarcerea în țară. De aceea, hotărâse că familia lui era în siguranță doar departe de toate aceste confruntări interminabile. De data asta, conflictul menționat s-a rezolvat în favoarea familiei, nu a scriitorului sau a datoriei față de neam.

Soarta României l-a preocupat însă pe Aurel până în clipa morții. Casetele cu vocea lui, slăbită de boală, înregistrate în mai 2005 - cu foarte puțin timp înainte de moarte - se pot asculta pe site (<http://www.marileubiri.org>). Iată o parte din transcriere, ca să arăt cât de lucid a fost până la sfârșit și cât de actuale au rămas aceste scurte cugetări: "Au învățat să joace și să manipuleze conform naturii lor, știu că nu e în niciun fel impor-

tant când sunt insultați sau când se folosesc cuvinte grele, care dau satisfacție celui care le proferează, îndeosebi ziaristilor semidocti și semi-intelectuali; în același timp, ei jefuiesc și se mențin la putere. Ceea ce este comun este că nici ei, nici noi nu știm exact cum să folosim cadrul politic și istoric nou, ar trebui să învățăm și, în loc să continuăm cu practica aiurită și pitorescă a polemicilor spectaculoase dar lipsite de eficacitate, să construim un cadru democratic ferm, cu instituții care funcționează - și nu un joc politic - în care o organizare judicioasă și o politică înțeleaptă să le smulgă mijloacele de a jefui țara și de a governa... Mi-e teamă că judecata istoriei va fi necruțătoare. Aici nu este vorba de o problemă ideologică sau de un conflict politic. Este vorba de refacerea instituțiilor naționale, carența principală a actualei perioade politice din România. Actualii lideri vor intra în istorie în chip de continuatori ai vechiului regim, fie că au vrut asta, fie că n-au vrut, fie că se adapă de la aceeași ideologie sau nu - pentru că au continuat golul istoric creat de invazia sovietică în România și de perpetuarea carenței instituționale din perioada ceaușistă... A doua problemă, bineînțeles, și poate cea mai gravă, este incapacitatea de a reface unitatea națională. Era posibil în 1990-1991, exista voința istorică, s-au complăcut însă în situația dată, lipsindu-le totalmente atașamentul față de istoria națională și față de aspirațiile neamului românesc".

*Se sugerează (Elena Neagoe) că depunerea actelor pentru "green card" (în funcție fiind la Washington) ar fi avut "un impact dezastruos asupra imaginii Guvernului de la București pe care îl reprezenta". Dacă nu avea respectivul statut, în ce condiții l-a obținut?*

O altă invenție preluată cu răutate de Elena Neagoe. Aurel și-a dat demisia din postul de Ambasador, făcând personal un drum la București. Nici vorbă de cerere de *green card* în timp ce era în post! Cei care fac astfel de afirmații ori habar n-au de implicațiile și de dificultățile obținerii unui *green card*, ori sunt rău intenționați. Pentru Aurel și familia noastră acest proces a fost extrem de îndelungat și dificil, și a avut loc la ceva timp după demisia lui.

Familiei noastre i se acordase inițial statutul de refugiați în SUA, înainte de revoluție, după ce cunoscusem toată gama de persecuții comuniste și ceaușiste. Revoluția ne-a determinat să întrerupem procesul de stabilire în SUA, iar Aurel a luat hotărârea de a intra în diplomație (niciodată nu a făcut politică), pentru că a vrut să-și aducă contribuția la o eventuală refacere a României. Doar această prioritate explică faptul că a acceptat, fără ezitare, să reprezinte țara în 1990, deși noi toți ne aflam într-o situație incertă. Știa că face multe sacrificii, însă miza pe refacerea instituțiilor naționale și a relațiilor internaționale, și considera că această perioadă era doar un hiatus în destinul lui de scriitor.

Pentru o mai bună înțelegere și lămurire, voi da un citat mai lung din unul dintre articolele lui Aurel, publicat în *Lumea liberă* și în *Observator cultural* (nr. 159, 2003). Este răspunsul polemic la un articol de Mircea Mihăieș (*România literară*, nr. 6, 2003): "Mi-am încheiat misiunea atunci când am considerat că evoluția raporturilor mele cu guvernul și cu președintele pe care îl reprezentam, precum și unele rezultate ale activității mele diplomatice justificau retragerea din viața publică. După restaurarea clauzei, am apreciat că îmi îndeplinisem mandatul, iar evoluția politică din țară făcea imposibilă continuarea misiunii mele. Unele din temerile exprimate atunci au fost, din păcate, confirmate ulterior. Mi-am luat rămas bun de la guvernul meu, con-

form uzanțelor, la București. Ca persoană particulară, m-am stabilit în Statele Unite, unde mi-am restaurat un statut care-mi fusese acordat înainte de evenimentele din 1989 și pe care mi-l suspendasem pentru a-mi putea servi țara. Nu am fost transfug, nici pe vremea lui Nicolae Ceaușescu, iar acest calificativ nu reflectă, în condițiile actuale, decât persoana care îl folosește, de oriunde l-ar fi împrumutat. Limbajul dezvăluie apartenența reală a autorului: *ejusdem farinae*, cu unele fantome ale trecutului pe care pretinde a le combate. Te întrebi ce suflet încărcat trebuie să aibă cineva ca să poarte un resentiment atât de tenace... Sunt scriitor și diplomat român și am o relație absolută cu nația mea, indiferent unde trăiesc și-mi câștig existența. Motivele pentru care mă aflu la New York mă privesc, desigur, numai pe mine, dar unul dintre ele este și acela de a fi cât mai departe de oameni care vorbesc în neștire și care nu știu decât să urască".

*Binevoiește, cum ți-am solicitat, să-mi oferi, într-o pagină-două, date cât mai exacte privind boala de care a suferit și diagnosticul, serviciul funerar, tăria lui de caracter etc. Câteva imagini, cimitirul mai ales, cu crucea ortodoxă, mi-ar fi de mare folos. Singură informația exactă poate submina falsele aserțiuni, atât de obișnuite în colorata noastră cultură.*

Aurel a avut, în general, o sănătate de fier și o rezistență fizică remarcabilă. Munca cu pasiune și dăruire și, adeseori, dormea prea puțin. Probabil că, în timp, s-au acumulat oboselile, accentuate de o perioadă în care se apucase din nou de fumat (pe timpul cât a servit ca ambasador). În anul 2003, i s-a pus diagnosticul de cancer al vezicii urinare. Evoluția bolii a fost destul de rapidă și extrem de neplăcută. A fost supus unor intervenții chirurgicale traumatizante, urmate de tratamente convenționale și neconvenționale, în Statele Unite și în Europa. Lupta lui cu boala a durat doi ani. Nu-i plăcea să se plângă, nu-i făcea plăcere să-și arate neputința trupescă și a suportat totul cu stoinicie. Nici măcar prietenii intimi n-au bănuțat că poartă în trup această oribilă boală, Aurel fiind o persoană foarte privată.

Ultimele luni de viață și le-a petrecut acasă, în sânul familiei, între cărțile lui, încercând să lucreze la volumul de poezii și la roman. O carte de rugăciuni îi era mereu în preajmă, întărindu-i speranța că va putea depăși răul aici și dincolo. În mai, după o scurtă spitalizare, în timpul căreia medicii ne-au declarat că nu mai este nimic de făcut, l-am adus acasă. A fost spovedit și împărtășit și, după puține zile, și-a dat ultima suflare, la 30 mai 2005. Cu o seară înainte, în timp ce vegheam la căpătâiul său, l-am auzit pronunțând de trei ori ultimele lui cuvinte: "Măreție... Grandoare". Apoi a intrat în comă.

Slujba de veghe a fost ținută de preotul Vasile Runcanu, la Casa Funerară din Bay Ridge, NY, unde prietenii apropiați și cei care l-au cunoscut au putut să-și ia un ultim rămas bun. A fost impresionant să vedem cât de multă lume a venit, inclusiv reprezentanții oficiali ai Guvernului României. Trupul neînsuflețit a fost transportat în Washington DC, unde urma să fie îngropat. Slujba de înmormântare a avut loc la Biserica "Sfânta Cruce", din Virginia, ținută de părintele Gheorghe Calciu, de a cărui prietenie ne bucurasem cu toții în perioada în care am locuit la Washington DC. Se odihnește în cimitirul Rock Creek, din Washington DC, alături de mama sa.



# „Aș fi și astăzi onorat să traduc texte din Lenin!”

de vorbă cu Sorin Toma, fost redactor-șef la Scânteia (1947-1960)

Domnul Sorin Toma (n. în 1914, acum în vârstă de 97 de ani) a rămas în memoria noastră culturală mai mult în calitate de autor al articolului de tristă faimă, apărut în Scânteia din 5, 7, 9 și 10 ianuarie 1948, sub titlul *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei*. Răsfoind volumele lui Tudor Arghezi.

Ca redactor-șef al Scânteii, a publicat și alte articole cerute de presa sovietică, reluate apoi în broșuri (unele traduse în maghiară): *Socialismul științific și pieirea inevitabilă a capitalismului*. Marx și Engels, întemeietorii socialismului științific. *Manifestul Partidului Comunist* (1949); *Presa sovietică, stejar al luptei pentru adevăr, pace și progres* (1951); *Republica Populată Română pe drumul revoluției culturale* (1951); *Uniunea Sovietică pe calea construirii comunismului* (1959).

A publicat două cărți de interes pentru istoria culturii române. Prima este *Cum am supraviețuit holocaustului în Ucraina (1941-1943); întâlnirile mele (amintiri-reportaj)*, Netanya, 2000 (68 pag., carte publicată în regie proprie). Cea de-a doua: *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist, redactor-șef al "Scânteii", din 1947 până în 1960*, Editura Compania, București, 2004.

În 1989, dl. Sorin Toma a trimis o scrisoare deschisă Europei Libere, intitulată *O mărturie, o mărturisire* (difuzată la 25, 26 și 27 iulie 1989), în care autorul își exprima solidaritatea cu cei care, în țară, se opuneau regimului ceaușist. Adept sincer al regimului comunist, dl. Sorin Toma a devenit adversar al acestuia, în varianta ceaușistă.

A mai publicat următoarele traduceri: *Ziua cea mai lungă a Japoniei*. Traducere de Sorin Toma. Prefață de N. Copoiu, Editura Politică, București, 1974; Nicolaj Petrovici Dubinin, *Eroul cărții mele: genetica*. Traducere din limba rusă: Sorin Toma. Controlul științific al termenilor de specialitate: Iulia Niculescu, Editura Politică, București, 1977; Klaus Drobisch, *Rezistență la Buchenwald*. Prefață de Gáll Ernő. Traducere din limba germană de Sorin Toma, Editura Politică, București, 1981. Alte traduceri au fost semnate cu pseudonim.

Interviul de față face parte dintr-un amplu dialog purtat cu domnul Sorin Toma, care va fi publicat integral în nr. 10/2011 al *Revistei române de istorie a presei*. (I. R.)

**Ilie Rad:** - *Stimate Domnule Toma, s-a scris mult despre articolul Dvs. antiarghezian. Este interesant că, la un moment dat, partidului i-ar fi convenit să se spună că scrierea și publicarea acelui articol ar fi fost ideea Dvs. exclusivă! Scrieți, în Privind înapoi (p. 332): "Abia în 1956 partidul comunist a considerat oportun să afișeze o atitudine diferită, dar și atunci, numai parțial. [...] Tot atunci, Gheorghiu-Dej mi-a spus într-o pauză: <<Poate te gândești să scrii despre Arghezi un nou articol, în care să revii asupra criticilor la adresa lui. La urma urmelor, orice om poate greși. Nu este însă cazul să repui în discuție problemele de principiu.>> / Evident, se căuta o ieșire onorabilă dintr-o situație care devenise anacronică și penibilă. Mi-a lăsat un gust amar faptul că Dej, care aprobese la timpul său elaborarea și publicarea articolului, îmi cerea acum să-mi asum, de unul singur, răspunderea și rolul de țap ispășitor."*

**Sorin Toma:** - Așa este. De altfel, știu că a fost o polemică în România pe această temă.

*Într-adevăr, polemica de care vorbiți a fost declanșată de un articol al lui Ștefan Voicu, redactorul-șef al revistei Lupta de clasă, devenită Era socialistă, publicat în revista Manuscriptum, nr. 4 din 1983, articol în care Voicu, fostul Dvs. coleg, probabil tot la comanda partidului, voia să scoată basma curată partidul, arătând, pe baza unui volum de Arghezi, cu adnotările Dvs., că ați fi scris acest articol din proprie inițiativă. Profesorul meu, Mircea Zăciu, în Jurnalul său, a intuit exact manevra, scriind: "Toate aceste conjecturi au putut să circule liber după 1968-1969, întreținute oficios, pentru ca procesul Arghezi să fie redus ad personam, scoțându-se din cauză <<partidul>> și <<sis-temul>>. Vina ar fi fost exclusiv a unui funcționar abuziv, ba chiar o răfuială între scriitori (A. Toma-Arghezi)" (Mircea Zăciu, Jurnal, vol. I, însemnările din 6 noiembrie 1979).*

*Chiar voiam să vă întreb, credeți că Ștefan Voicu, fostul Dvs. coleg și prieten, a publicat acest articol la o "comandă politică" de sus?*

Volumul de poezii ale lui Tudor Arghezi, pe care i-l am împrumutat lui Ștefan Voicu (și pe care el nu mi l-a restituit, ci l-a folosit într-un scop opus celui pentru care i-l împrumutasem) purta semne corespunzătoare indicațiilor primite pentru a scrie vestitul articol ce mi se ceruse să-l scriu. Însemnările de pe volum nu reflectă preferințele mele.

În al doilea rând, pot să spun că pe Ștefan Voicu l-am stimat și l-am iubit chiar și atunci când am dat de dracu! M-am dus la el și l-am întrebat: "Mă poți ajuta în problema asta?" Și a încercat să mă ajute. Pe urmă a scris niște chestii foarte urâte și neîntemeiate. Ștefan Voicu a fost, în general, un om cinstit. Că el s-a considerat - cum mulți oameni se consideră, poate și eu, câteodată - dator să sublinieze, prin adeziunea proprie, niște opțiuni făcute de partid sau de personalități din partid - asta-i treaba lui. Eu am fost foarte decepționat. La început voise să mă ajute, mi-a spus că e revoltat etc., pe urmă a întors cămașa. Așa era și pe atunci: mulți întorceau cămașa după interes! Cum spuneam, pe Ștefan Voicu, deși la sfârșit a scris niște lucruri rele, eu l-am stimat mulți ani și îi păstrez o amintire afectuoasă, cu toate că m-a înșelat în încrederea și în speranțele mele.

*Încă ceva. În volumul Dvs. memorialistic, spuneți că "articolul s-a bucurat însă de o primire mai mult decât favorabilă, chiar în mediul literar. Cel puțin la suprafață" (p. 331). Va rog să detaliați puțin, fiindcă, în afară de articolul lui Petru Dumitriu, Un exemplu de critică literară marxistă (Flacăra, an I, nr. 25, 20 iunie 1948, p. 10) și al unuia semnat de Ion Vitner, eu nu cunosc alte reacții în presa literară, favorabile articolului!*

Acum nu-mi amintesc, dar, chiar dacă mi-aș aminti, nu aș spune niciun nume, pentru a nu dăuna unor oameni nevinovați sau memoriei lor. De altfel, "atacul" contra lui Arghezi nu a început cu articolul meu. Încă în România liberă din 21



Sorin Toma

februarie 1945, deci cu aproape trei ani mai devreme, poetul Miron Radu Paraschivescu a publicat articolul *Un impostor: Tudor Arghezi*. În acel articol, Miron Radu Paraschivescu îl acuza pe Tudor Arghezi că, lepădându-se de ideile de stânga, a trecut, de fapt, în lagărul opus.

*În carte spuneți că, la Congresul Scriitorilor din 1956, într-o pauză, Dej v-a recomandat să scrieți un alt articol, în care să vă deziceți oarecum de cel din 1948?*

Da. Dar eu am înțeles că am cam greșit când mi-am spus că acel articol care mi se propune se lasă cu "ruperea piciorului", cum se spune. Mi-am dat seama că aici este o chestiune de spargere a capului și capul care se va sparge va fi al meu.

*Se spune că, înainte de a apela la Dvs., partidul îi ceruse lui M. R. Paraschivescu să scrie încă un articol împotriva lui Arghezi, ceea ce autorul Cântecelor țigănești ar fi și făcut. Dar s-a apreciat că acest articol al lui M. R. P. ar fi fost prea virulent. Poate fi adevărată această ipoteză?*

Nu pot să vă spun nimic concret în acest sens. Cum cred că am mai arătat, secretomania, conspirativitatea (probabil ca reflexe ale multor ani de ilegalitate ai PCR - din 1924 până în 1944) funcționa încă din plin în perioada la care ne referim.

*Înainte de a trece de la subiectul Arghezi la alt subiect, încă o întrebare: domnul Pavel Țugui, într-o carte a domniei sale, comentează faptul că finalul articolului din Scânteia și finalul textului publicat în broșură nu coincid. Broșura are un final mult mai virulent: "Crâmpeiele de frumusețe adevărată ce se mai întâlnesc pe ici pe colo în poeziile lui Arghezi să fie oare un semn că în sufletul poetului nu stăpânește numai moartea, că mai există în el un rest de viață și de simțire omească destul de puternic pentru a regenera acest mare talent?"*

*Sau nu este aceasta decât fenomenul ce se observă la cadavre, când unghiile și părul continuă să crească și după moartea tuturor celulelor organismului?*

*Din păcate, datele pe care ni le oferă viața și scrierile lui Arghezi nu ne permit să fim optimiști,*



nici măcar sub forma unui asemenea dubiu.

*Tudor Aighezi ar fi putut deveni un mare poet. Dar Artistul din el a murit înainte de a fi ajuns la aceasta.*"

Nu știu nimic despre o diferență între cele două texte. De fragmentul citat de Dvs. mai sus iau cunoștință abia acum. Nu mi s-a arătat textul broșurii, înainte de publicarea acesteia. Dacă există diferența de care vorbiți, ea nu îmi aparține mie, în orice caz.

*Să trecem de la Aighezi la un alt mare creator, Lucian Blaga, care a avut și el parte de un tratament oarecum similar cu al lui Aighezi (mă gândesc la romanul lui Mihai Beniuc, Pe muche de cuțit, 1959, în care poetului i se aduc acuzații grave). În Istoria literaturii române de azi pe mâine. Vol. I, 23 august 1944-22 decembrie 1989. Versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009, p. 1016, Marian Popa scrie: "În vara aceluiași an (1957, n. I. R.), într-o plenară a CC al FMR, în care se combate deviaționismul unor Iosif Chișinevschi și Miron Constantinescu, Sorin Toma acuză resortul aferent al Comitetului Central și pentru că a aprobat acordarea pensiei guvernamentale pentru Blaga: măsura a fost un caz indamisibil, de concesiune, împăciuitoare și liberalism, de lipsă de vigilență în procesul luptei de clasă, de naționalism și de oblăduire a literaturii buigheze și reacționare." E adevărat?*

Doamne ferește! Pot să vă spun că niciodată, în nicio problemă referitoare la cineva, nu am întrebare de ce unor oameni bătrâni și bolnavi li s-a dat pensie! În general, nu m-am amestecat în problemele acestea, nu era treaba mea. Cu atât mai mult cu cât era vorba de Lucian Blaga. Nu eram un "partizan" al lui, dar, în orice caz, era un nume și un om pe care îl stimam. Nu aveam niciun motiv să nu-l stimez - ca scriitor, ca om de cultură etc. Repet, problema că lua sau nu lua pensie nu era treaba mea. Aș disprețui pe oricine ar lua asemenea poziție. De altfel, observ că nici limbajul nu îmi corespunde. Desigur, despre un om care a trăit mult și a avut multe ocupații - e cazul meu! - se pot spune multe lucruri - adevărate sau clevetiri, importante sau nu. Este oare cazul să se "dea gust" unui material, precum cel de față, prin asemenea bârfe?

*Să revenim puțin la începutul carierei Dvs. După 1940, ați plecat în URSS, unde ați devenit salariat la ziarele Pământ sovietic din Bălți și la Moldova socialistă. În volumul memorialistic nu vorbiți despre acest episod! Despre ce ați scris în aceste ziare?*

Nu am fost colaborator la acele ziare. Dar salariat am fost! Trebuia să mănânc o pâine și trebuia să lucrez, să fac ceva. Am fost întrebare ce știu să fac. Și am spus că lucrasem la niște ziare în România. Eu nu știam rusește. Ca să lucrezi acolo, la un ziar, trebuia să știi și rusește, și "moldovenește". Rusește nu știam. Atunci m-au luat ca "lucrător tehnic" la secretariatul de redacție, unde erau multe probleme tehnice, iar eu aveam un ochi foarte bun privind punerea în pagină a articolelor, mărimea literelor, amplasarea titlurilor etc. și mi-au spus: "Tu ești bun la secretariatul de redacție. Acolo nu trebuie să știi rusește. Acolo sunt mulți care vorbesc (cum spuneau ei) <<moldovenește>> și ai să te descurci." Și m-am descurcat. Nu a trebuit să scriu articole sau reportaje. Deci nu am publicat nimic în aceste ziare, iar articolele pe care le tehnoredactam mă interesau exclusiv din punct de vedere tehnic. Dacă se apro-

ba că un material "intră", eu puteam, eventual, să spun că nu merge în pagina I, fiindcă e mai mare cu 5 rânduri. Atunci mi se spunea să scurtez materialul sau să-l trec în pagina a II-a sau cam așa ceva.

*Aflându-vă în Basarabia, ați colaborat cu Editura pentru Limbi Străine din Chișinău, pentru care - se spune - ați tradus în românește opere ale lui Lenin!*

Cine v-a informat v-a spus o prostie! Și nu numai una! Editura pentru Limbi Străine nu era la Chișinău, ci la Moscova, dar puteau fi angajați și la Chișinău redactori și lucrători. Că am tradus texte ale lui Lenin? Este o altă prostie! Aș fi fost onorat și aș fi și astăzi onorat să traduc texte din Lenin! Dar eu nu știam rusește, ca să pot să lucrez la o traducere din texte ca ale lui Lenin. Știam însă cum se pune în pagină ceva, mă pricepeam în probleme de "secretariat de redacție". Era un grup care traducea - iar traducătorii știau, cu un cuvânt care acum sună caraghios, "basarabenește", adică erau oameni care "stăpâneau" cele două limbi din naștere, dar, uneori, cam încurcau spiritul limbilor! Am rugat să mi se dea posibilitatea să sesizez unde se folosește greșit limba română, adică din punctul de vedere al păstrării corectitudinii unui text românesc sau al unuia care este tradus în românește. Asta era tot ce puteam să fac. Eu - în această chestiune legată de traducerea operelor lui Lenin, pe care nu le puteam citi în rusește -, am fost folosit ca secretar tehnic - trebuia să spun ce intră efectiv într-o pagină. Ca secretar tehnic, repet, nu ca secretar de redacție, care "umblă" la texte. Or, nu umbla oricine la textele lui Lenin. În al doilea rând, cum spuneam, se făcea o traducere a lui Lenin în românește, dar eu nu știam cu desăvârșire încă rusește, deci nu puteam să dau decât sfaturi tehnice, la punerea în pagină etc. Este o absurditate să se spună că "traduceam" din Lenin. Nu puteam, eram încă prea "prost" (în sensul rusesc al termenului, adică *simplu, neexperimentat* - n. I. R.). Or, la un text al lui Lenin, ce poți să faci? N-ai voie nici să elimini, nici să adaugi ceva..

*Ca-n cazul textelor sacre!*

...exact. Cum să tai din textul lui Lenin, care, acolo și atunci, era privit ca un sfânt! Nu avea voie redacția din Chișinău - să zicem - să taie sau să adauge ceva din/la textele lui Lenin. Se făcea traducerea, iar eu spuneam uneori dacă sună bine sau nu textul în românește. Apoi traducerea mergea la Moscova, unde era redacția Editurii pentru Limbi Străine.

*Între 1949-1960 ați fost redactor, apoi redactorul-șef al Scânteii. Într-un interviu acordat lui George Arion, Ilie Purcaru, care încă nu împlinise 18 ani când s-a angajat la Scânteia, declara: "Abia venisem la ziar când redactorul-șef, Sorin Toma, m-a chemat în uriașul său birou capitonat și, fără veste, mi-a cerut: <<Întinde mâna!>> Luat prin surprindere, m-am executat. <<De ce-ți tremură?>> chestionat. Ai ceva de ascuns partidului?>>. Desigur, am fost blocat, n-am putut să-i răspund nimic. M-a expediat, zicându-mi să mai meditez la întrebare." (George Arion, O istorie a societății românești contemporane în interviuri, 1999, p. 386). E adevărată întâmplarea?*

O mică, foarte mică parte din faptul descris de Purcaru ar putea fi considerată reală, dacă miezul relatării sale ar fi altceva (atât în ce privește oamenii, cât și faptele) decât invenție, minciună și

calomnie!

Iată care este adevărul! În redacția *Scânteii*, unde oamenii erau recrutați pe baza unei selecții, se afla totuși un mic grup de tineri talentați, al căror cusur era băutura. Se întâmpla uneori să fi băut atât de mult, încât nu aveam siguranța că, în momentul în care va fi nevoie de ei (mai ales dacă era ceva urgent și important), vor fi treji! Unul dintre ei, Ilie Purcaru, foarte drăguț la înfățișare, simpatic, devenise reporterul favorit al lui Dej. Scria mereu. De "sus" ni se spunea să avem grijă de el. Doar că el bea de stingea. Ne-am străduit să nu afle Dej că Ilie Purcaru era un bețiv. Și să-l vindicăm de această patimă. Ceea ce Purcaru, după cum se vede, nu ne-a putut ierta!

Totdeauna m-am condus la *Scânteia* după un principiu: nu i-am considerat pe tinerii din redacție numai ca lucrători la ziar, ci și ca niște copii ai noștri, pe care trebuia să-i creștem și să scoatem din ei nu doar niște ziaristi buni, ci și niște oameni cinstiți și corecți.

Adevărul este că nu Purcaru a fost personajul central al poveștii adevărate, amintite de Dvs., ci un coleg al lui, Valeriu Negru. Într-o zi a venit mama lui la mine, la redacție, și mi-a spus: "Tovarășu' Sorin, eu vin la dumneata cu o problemă personală. Îl știi pe băiatul meu - i-a spus numele: e un băiat bun, dar bea de le stinge. Eu sunt mama lui, iar dumneata ești, într-un fel, ca tatăl lui. Ce să mă fac cu el?" I-am răspuns că nu-mi spune o noutate, știu asta și noi ne zbatem zilnic să-l scăpăm de această meteahnă. "Dar nu puteți face nimic?" "O să încercăm, dar noi nu lucrăm prin constrângere, ci prin convingere". Femeia mi-a mulțumit și a plecat, rugându-mă să nu afle fiul că a fost la mine, că o va renega.

A doua zi l-am chemat pe acest redactor (repet: nu era Ilie Purcaru, ci Valeriu Negru!) și i-am spus: "Ascultă, măi băiatule, tu scrii frumos, ai scris articolul cutare, ai făcut ancheta cutare. Nu e bine că tu bei așa de mult. Te degradezi. Uite, să-ți dau un exemplu. Întinde mâna!" Și el a întins-o. Și i-am spus: "Ești un băiat tânăr și uită-te cum îți tremură mâna. Nu e normal acest lucru. Asta e din cauza băuturii!". Iar el mi-a făgăduit că se va îndrepta.

După mulți ani, când eu nu mai lucram la *Scânteia*, un coleg și prieten de-al lui Ilie Purcaru (prieten și de pahar!), a fost intervievat de un ziar și a povestit acest episod în alt fel, inventat, spunând că eu chemam câte un redactor la mine în birou, îl puneam să întindă mâna, iar dacă mâna îi tremura, spuneam: "Vezi, îți tremură mâna, ai ceva pe conștiință, ai ceva politic pe conștiință!".

Iar unul dintre foștii redactori mi-a mărturisit că mai târziu a spus așa ceva, deși știa că nu era adevărat, și că regretă.

*În cartea Dvs. Privind înapoi, spuneți că Stalin l-ar fi ucis pe Lenin, dacă acesta nu murea la timp. ("Lenin, grav bolnav, dar încă în viață, a fost izolat, ca mai târziu Dubcek. Și numai moartea l-a scutit de soarta lui Troțki sau chiar a lui Buharin.") Pe ce vă bazați în această afirmație?*

Asta este o butadă, cum se spune, o "exagerare conștientă" - cum zicea Gorki -, care poate să se potrivească sau să nu se potrivească. Prin aceste cuvinte voiam să scot în relief că multe din ideile pe care le-au avut acei oameni - vechii bolșevici - pe care apoi Stalin i-a persecutat pentru ideile lor, așadar multe din aceste idei îi aparținuseră lui Lenin. În acest sens am folosit butada respectivă, care nu consemnează un fapt istoric, ci doar opinia mea, că dacă Lenin ar fi trăit, pe vremea aceea, a terorii staliniste, ar fi intrat în categoria celor pe care Stalin, direct sau indirect, i-a distrus sau a



influențat distrugerea lor. Repet, acesta nu-i un eveniment, nu-i un fapt consemnat, ci o părere, așa, azvârlită, în sensul că Stalin era împotriva unor idei, chiar dacă ele fuseseră formulate - cel puțin unele dintre ele - de către însuși Lenin. În acest sens am spus că Lenin, dacă ar mai fi trăit, ar fi fost ucis de către Stalin. Repet, nu există vreun document în acest sens, dar Stalin considera unele idei ca fiind condamnabile, chiar dacă ele aparținuseră lui Lenin.

*În anul 2000 ați publicat lucrarea Cum am supraviețuit holocaustului în Ucraina (1941-1943); întâlnirile mele (amintiri - reportaj). Ne puteți spune ceva din ani aceia dramatici pentru Dvs.? Atunci v-ați tăiat un deget, pentru a scăpa de trimiteră în Germania!*

Într-adevăr, în cartea amintită de Dvs. am vorbit și despre traiul meu de proscris, în Ucraina, sub ocupația militară germană, cu identități false. Am fost salahor, de fapt neplătit și tot timpul înfometat, pus la muncă grea, timp de aproape doi ani, sub ocupația germană, ca salahor în marea fermă "Nansen" sau în altele. Cu banii primiți lunar nu puteam cumpăra nimic, dar puteam plăti frizerului o bărbierală pe lună. Și ca fugar, cu alte "identități" trecătoare și noi prietenii durabile (dar mereu cu aceeași șansă de a fi prins și lichidat).

Mă urmărește o remușcare că în interviu dau socoteală cât și cum, la Chișinău, mi-am câștigat, oarecum, o pâine..., dar în rest nu pomenesc că, dincolo de Nipru, sub ocupația germană, timp de aproape doi ani, sub nume și identitate de câteva ori schimbate, fugind încolo și înapoi între Bug și Nipru, ascunzându-mi identitatea, am trăit literalmente înfometat, cu 200 gr. "pâine" și cu o mână de porumb furat din ieslea cailor. Bolnav, plin de furuncule, nu mai puteam dormi decât pe un teanc de paie. Ca să nu fiu dus la comisie pentru trimiterea în sclavie în Germania, mi-am tăiat (cu puțin incomplet) un deget! Ar fi trebuit să vă spun cum am salvat o fetiță (evreică) și cum, după decenii, m-a salvat ea din ghearele autorităților române de partid (călătorind curând după nașterea primului copil și strângând, la locul unde pătimisem amândoi, zeci de referințe despre mine...). Și multe, mult mai multe ce ar putea fi povestite de unul mai tânăr ca mine... Acum însă mă mulțumesc să încerc a salva memoria tatălui meu, de fapt curată cum cu greu s-ar mai putea găsi.

*E foarte frumos că vă ocupați de memoria tatălui Dvs.! Volumul A. Toma, Poezii. Pagini alese (1894-1954). [Cuvânt înainte de Dumitru Micu], Editura Evenimentul, București, 1997, se înscrie în aceste preocupări ale Dvs. Așa cum v-am promis, Revista română de istorie a presei va reproduce câteva poezii ale tatălui Dvs.!*

Vă mulțumesc! În ce privește ordinea prezentării lor, aș stăruia ca locul întâi să-l ocupe poemul *Cântul vieții*, din mai multe motive, printre care și acela că în el este citat și numele lui Iisus (în poemele din cartea amintită mai sus este adesea pomenit sau comentat, din diferite puncte de vedere, dar totdeauna cu respect, aș zice chiar cu dragoste; este o particularitate a acestei cărți, mai ales că autorul ei este un evreu!).

Cluj-Napoca-Netanya, iulie-septembrie 2011

Interviu realizat de  
Ilie Rad

## Clujul interbelic

# Dinamismul economiei

Petru Poantă

Din 1919, românii dețin puterea politică și toate pârghiile administrației locale. Își adjudecă instituțiile publice și le pun imediat în stare de funcționare. În anul școlar 1922-1923, Universitatea are deja 2582 de studenți și 86 de cadre didactice. Teatrul și Opera oferă spectacole care îi iau prin surprindere chiar și pe cei mai înverșunați sceptici. Presa, cotidiene și diverse periodice, explodează și ea. Nu lipsesc nici alte evenimente culturale simbolice, livrate discret într-o aură profetică. Se întâmplă aceasta cu debutul lui Lucian Blaga. Sextil Pușcariu citește *Poemele luminii* în manuscris, comentându-le pe larg și entuziasmat înainte de apariția în volum. Sebastian Bornemisa, un viitor primar al Clujului, le publică în condiții avantajoase pentru autor. Nicolae Iorga reacționează extrem de elogios. La fel, Ovid Densusianu. Îi apare în curând și culegerea de aforisme *Fietre pentru templul meu*. Academia le va premia pe amândouă anul următor. Printr-un aranjament al sibienilor, însăși regina Maria ajunge să le citească și vrea să-l cunoască pe tânărul poet. Gestul regal e perceput ca un omagiu adus Ardealului. În imaginarul mitizant al României Mari, Lucian Blaga reprezintă o apariție providențială. Este, cultural vorbind, copilul minune al Unirii. În 1920, se stabilește la Cluj, în speranța că va fi cooptat la universitate. Sextil Pușcariu, primul rector al acesteia, devine ocrotitorul său. La început, însă, lucrează în presă, redactor la cotidianul *Voința* împreună, printre alții, cu sudistii Gib Mihăescu și Cezar Petrescu. În decembrie 1920, se căsătorește cu Cornelia Brediceanu, avându-l ca naș pe Vasile Osvadă, directorul Băncii Agrare și, ulterior, primar al orașului de două ori. Blaga nu este exclusiv produsul acestui context, dar coincidența dintre răsăritul său literar și momentul inaugural al Clujului românesc conține un simbolism iradiant. Miturile acestea culturale nu sînt totuși suficiente pentru consolidarea noii administrații și nici nu satisfac integral o burghezie în creștere ale cărei priorități imediate rămîn cele de ordin economic. Pînă la Unire, orașul avea o industrie de tot modestă, mai active fiind, în schimb, micile ateliere meșteșugărești, comerțul și băncile. De altfel, Ungaria nu a susținut, din prudență, dezvoltarea economică a Ardealului în întregul său. Fostul principat era puternic ruralizat, iar populația românească trăia, într-o majoritate covârșitoare, în sate. Iată situația industriei din Clujul anului 1914, reconstituită după informațiile din monografiile lui Victor Lazăr și Octavian Buzea. Cea mai solidă întreprindere este Fabrica de tutun, cu aproape 1200 de angajați, urmată de Atelierele de căi ferate, cu vreo 500 de muncitori, și de Fabrica de chibrituri, cu vreo 230. Apoi, cu personal puțin și producție pe măsură, destinate doar consumului din județ: 2 fabrici de articole de fier și turnătorie; 2 fabrici de parchete și două de mobile; una de bere și cîte 3 de spirt și de lichioruri; una de săpun și una de bomboane; 4 de cărămizi, una de piele și o țesătorie; uzina electrică, în proprietatea Primăriei. Pînă în 1937, multe dintre acestea își vor mări capacitatea de producție, însă va crește spectaculos și numărul întreprinderilor. Statisticile dau cifre de 59 de fabrici mari și medii, dintre care numai cîteva sînt în afara orașului: 14 de produse alimentare; 4 de materiale pentru construcții; 7 de textile; 8 pentru cherestea; 8 de articole chimice. Există, totodată, zeci de ateliere meșteșugărești cu o extraordinară diversitate de meserii. La Camera de muncă apar înscriși, în 1937, 2736 de meșteșugari, cu următoarea distribuție etnică: 438 români; 1528 unguri; 665 evrei; 80 germani. Românii sînt în special pantofari, croitori, măcelari, tîmplari, frizeri, brutari, mecanici, zidari, zugravi, fierari, fotografi, pavagii. Pentru celelalte etnii, precumpănesc: țesătorii,

strungarii, sipetarii, corsetarii, turnătorii, betoniștii, pictorii de firme, plăpumarii, parchetarii, sitarii, săpunarii, pietrarii, argintarii, arămarii, caretașii, cuțitarii, opticienii, armurierii, dogarii, covrigarii, cazangii, galvanizatorii, sculptorii ș.a. O abundență aproape ireală o au, însă, firmele comerciale. În total, sînt 2808, din care 2373 individuale și 435 sociale. După naționalități: 487 românești, 1107 evreiești, 684 ungurești, 51 germane, 44 diverse. În aparență, avem de-a face cu o inflație (cam o firmă la 30 de locuitori), dar în realitate aceste firme alimentau în bună parte și județele limitrofe, Someș, Turda, Sălaj. Clujul devine un centru puternic și prosper, unde se perindă și cumpără o mulțime de lume. Mai mult, are o producție excedentară destinată exportului. Dinamismul economiei și prestigiul orașului se reflectă și în numărul de bănci și în creșterea creditului investițional al acestora. În 1938, funcționează peste 80 de instituții bancare, de credit și de asigurări. Își creează sucursale Banca Națională, Banca Românească, Banca Marmoroș-Blank și Banca Generală a Țării Românești. Băncile puternice cu capital românesc: Banca Centrală pentru Industrie și Comerț, Banca Agrară, Banca „Albina”, Banca „Transilvania” etc. Cîteva exemple, mai în detaliu, vor da culoare statisticilor. O performanță cu anvergură a industriei clujene este *Dermata*. Firma arăta astfel: „Uzinele DERMATA S.A. Cluj. Fabrici de pielărie și încălțăminte”. Înființată în 1910, întreprinderea se dezvoltă vertiginos după Unire, funcționînd cu șase secții (fabrici) strict specializate: pielărie și pielărie fină; talpă; curele și articole tehnice din piele; încălțăminte; clei și gelatină industrială; cremă de ghețe. Produce încălțăminte pentru femei, bărbați și copii, bocanci și cizme militare, dar și încălțăminte de lux, în culori, după modele occidentale. Are 45 de magazine de încălțăminte și 6 de pielărie și talpă, răspindite în toată țara. Exportă în multe țări ale lumii. În 1939, lucrează aici 2916 persoane. La încălțăminte, producția este într-un an (1938) de 600.000 perechi. Societate pe acțiuni, are un Consiliu de administrație cosmopolit și, se vede, foarte eficient: președinte, Emil Hațieganu; vicepreședinte, Max Anhauch; membri: Albert Anhauch, Dionis Anhauch, Nicolae Budurescu, Nicolae Z. Chrissoveloni, Iosif Farkas, Mozes Farkas, Dezideriu Hecht, Ștefan C. Ioan, Nicolae Petala, Emil Renner, Friederic Renner, Alexandru Vaida-Voievod. Mai mult decît o uzină, *Dermata* e, în epocă, un complex social inedit, cu tot felul de facilități pentru angajați, de la dispensar pentru copiii mici pînă la construcția de locuințe sociale și acordarea de împrumuturi pentru case particulare ale angajaților. Astfel începe, de fapt, ridicarea cartierului din preajma întreprinderii, în zona Mărăști. După al Doilea Război, fabrica, reorganizată, se va numi *Clujana*. Un întreprinzător român de succes este Valer Pascu. Întemeiază în 1923 o firmă comercială cu 2 angajați, ajungînd în 1938 la 58, cu sucursale în Cîmpia Turzii și Aiud. Angrosistul fusese militar, însă părăsește armata urmînd tradiția familială a comerțului: tatăl, negustor în Dobra, din județul Hunedoara, iar un unchi, comerciant de coloniale la Fiume. Nu rămîne un simplu comerciant, avînd diverse inițiative de ordin economic și obștească. În 1937 înființează Societatea Comercială Română care, printre altele, reprezintă partea română în importul de coloniale din țările de origine. E membru în diferite asociații și corporații, precum și deputat în Parlamentul României. Firma sa are în 1938 o cifră de afaceri de 128.000.000 lei, și distribuia în principal făină, zahăr, cafea (360.000 kg), orez, ceai, vanilie, busuioc, lămii, portocale ș.a. (Va urma)



## Despre Fenomenul Pitești azi (II)

Andra-Mihaela Cîmpean

În sensul acesta, un caz interesant este cel al lui Dumitru Gh. Bordeianu. În scena când este pus să-l lovească pe mentorul său, Costache Oprișan, face ceea ce i se spune fără să se gândească înainte, (în măsura în care mai era capabil să gândească în acele momente): "știu că am lovit, dar nu în fața amenințării ci a confuziei care mă învăluise, incapabil fiind de a mai gândi sau raționa."<sup>9</sup> Nu realizează ce a făcut decât când vede că alții refuză să lovească. Atunci înțelege Bordeianu că încă avea posibilitatea de a alege. Chiar dacă avea consecințe grele de suportat, încă putea alege să facă ceea ce îi dicta conștiința. Mai tarziu va refuza și el să lovească: "Am luat ciomagul în mână și, cu un curaj care nu era al meu, l-am înfruntat pe Țurcanu, spunându-i că eu nu pot să bat, pentru că mi-e milă."<sup>10</sup> Însă răul fusese săvârșit: Bordeianu nu se va putea ierta pentru ceea ce a făcut și nu-și va mai putea privi în ochi mentorul.

Acum trăiesc într-un univers închis, care funcționează după legi proprii. Pierd legătura cu lumea din care făceau parte, cu codurile morale pe care le respectau și cu persoanele la care țineau cel mai mult. Sentimentul de singurătate este accentuat și mai mult prin interdicția de a vorbi cu ceilalți deținuți, cu cei care erau, de fapt, vechii lor prieteni. Nu mai puteau avea încredere în nimeni, deoarece vedeau cum în fiecare zi, din cauză că nu mai făceau față torturilor, tot mai mulți dintre camarazii lor treceau de partea tortionarilor. Astfel, ajung într-o stare extremă de izolare, și, ca urmare, realitatea fie le pare deformată, fie nu mai au ei încredere în propriile simțuri, în propria rațiune: "Să fiu oare eu nebun, sau toți cei din cameră înnebuniți."<sup>11</sup> Justin Ștefan Paven spune că atât de mult timp nu a vorbit, încât de la un punct, avea impresia că nu mai știe vorbi și puținele cuvinte pe care le rostea îi sunau foarte ciudat în urechi.

Scopul acestor torturi fusese, cel puțin la început, reeducarea, deci, rezultatul trebuia să fie o generație de oameni noi. Deoarece cei supuși experimentului nu vroiau să renunțe de bună voie la credințele lor, și să accepte învățăturile comunismului, regimul a considerat că trebuie să recurgă la violență. Teoretic, aveau nevoie de ei mai mult vii decât morți. Trebuiau să rămână vii, cel mult fizic. De suflet nu aveau nevoie. Sufletul trebuia distrus. Suferința creează legături puternice între oameni, atâta timp cât știu care sunt cei în care pot avea încredere. De aceea, n-ar fi putut fi distruși decât unul câte unul. Mulțimea, chiar dacă este numeroasă, dacă nu este unită, e foarte ușor de nimic: "Dacă puteai suporta torturile de la anchetă, era pentru că, atunci când veneai torturat în celulă, îi găseai pe camarazii tăi, care te înconjurau și erau alături de tine. Fiind torturat de dușmanii tăi, suferința o suportai cu bărbăție. În camerele de tortură însă, te chinuiau până la moarte colegii, prietenii și camarazii cu care porniseși la luptă."<sup>12</sup>

Studentii legionari erau introduși în camere unde îi așteptau tineri deschiși care de abia așteptau să se împrietenească cu ei. Se legau prietenii între ei și se formau relații bazate pe încredere, deoarece lupta se ducea între deținuți pe de o parte, și aparatul de represivitate pe de cealaltă. Sau nu? Ba da, așa era în majoritatea cazurilor, însă nu și în cel de față. Lucrurile nu mai sunt atât de clar delimitate aici. Așa cum nu va mai fi nici diferența dintre bine și rău. Prietenii lor cei mai apropiați vor fi, pentru ei, cei mai sadici tortionari. Și cei torturați vor ajunge, la rândul lor, să tortureze. Astfel ca nimeni să nu se mai poată refugia în ipostaza de victimă. Cazul Lui Dumitru Gh. Bordeianu este probabil cel mai interesant, întrucât tortionarul său nu numai că este un vechi prieten de-al său, dar pe deasupra mai poartă și

același nume, (Virgil Bordeianu), făcând procesul de identificare a victimei cu tortionarul și mai ușor.

Procese psihice care au loc în timpul unor astfel de torturi sunt cutremurătoare. Au loc rupturi în psihicul lor, sciziuni care poate până la urmă s-au produs dintr-un instinct de conservare al corpului. De exemplu, mai toți spun că sufereau mult mai mult atunci când trebuiau să asiste la tortura altuia decât când trebuiau să o suporte ei pe pielea lor: "Obligat să asist la torturarea camaradului tău, participai alături de cel stălcit, la întreaga lui suferință. Când ești torturat tu, reacțiile sunt ale trupului, țin de fiziologie. Când torturatul e altul, reacțiile sunt psihologice, durerea e imaginară și e mult amplificată de propria sensibilitate specifică, atât ca durată, cât și ca intensitate. Torturile pe care eu le-am îndurat au fost uitate. Bătaia pe care a suportat-o Chivulescu Gheorghe, nu am reușit să o uit, iată, nici după mai bine de patruzeci de ani."<sup>13</sup> sau: "Atunci când vedeam pe alții torturați, majoritatea dintre noi trăiam suferința celui torturat și în acel moment am fi preferat să fim noi torturați, decât nenorociții întinși pe dușumea. [...] Sentimentul de milă și compasiune nu-l poți avea pentru tine, atunci când ești torturat, pentru că în acel moment intervine numai puterea ta de rezistență și răbdarea de a suporta tortura. În cazul în care ai fost torturat și ai suportat suferința torturii, când îl vezi pe altul torturat trăiești durerea lui, pentru că se leagă de durerea ta și, ca urmare, ai o înțelegere perfectă a celui torturat."<sup>14</sup> O asemenea ruptură a avut loc și în cazul lui Aurel Vișovan: "Gânduri negre ce trebuiau exprimate îmi băteau în cap ca niște ciocane. Alergam umilit la cei din comitetul de demascare ca să le spun și să pot scăpa de ele, în timp ce aceștia mă batjocoreau văzându-mă în pragul nebuniei"<sup>15</sup> Mulți dintre ei au și rămas cu probleme psihice. În multe mărturii apar figuri de studenți care au trecut prin reeducare și de obicei sunt caracterizați ca având privirea pierdută. Ceilalți deținuți se fereau de ei pentru că îi considerau decăzuți moral. Rămân în continuare izolați de ceilalți deținuți, atât fizic cât și psihic, când ajung în alte închisori, și pentru că tuturor le e frică de ei, dar mai ales din cauza traumelor cu care au rămas, care îi fac incapabili să comunice cu cineva. Oricum nu aveau voie să le povestească despre torturile la care au fost supuși, ci trebuiau să se prefacă a le fi buni prieteni pentru a obține informații de la ei. Va rămâne mereu o prăpastie între cei care au fost reeducați și cei care nu, și se vor teme mereu unii de alții. Nereeducații rezistă prin solidaritate și prin umor, însă cei trecuți prin Pitești și-au pierdut simțul umorului: "Se spune că umorul e benefic, îndeosebi pentru omul obidit. Se poate. În timpul reeducării, oricum, eu nu l-am gustat și o bună bucată de vreme, nici după. Între umor și însingurare interveneau incompatibilități, ori eu mă complăceam încă în însingurare."<sup>16</sup> Însă se pare că Viorel Gheorghită și-a recăpătat totuși simțul umorului: "Mă surprindeam, uneori, gândind cu malițiozitate la ziua când comunismul victorios se va instala, confortabil, în Statele Unite. [...] Era singurul meu protest, singura mea război imaginară, împotriva acelora care ne-au vândut pe un preț de nimic."<sup>17</sup>

Pentru cei care au trecut prin reeducare, găsirea unor soluții de supraviețuire a fost mult mai grea. Probabil de aceea mulți dintre ai au înnebunit, fără a mai putea fi recuperați. Însă majoritatea care și-au revenit, într-o oarecare măsură, spun că numai prin credință au rezistat. Chiar dacă și-au pierdut-o la un moment dat, au găsit din nou puterea să creadă. Unii spun chiar că au avut revelații în acele celule întunecate, după care și-au regăsit liniștea sufletească.

Viorel Gheorghită vorbește despre capacitățile te-

rapeutice ale artei: "Experiența anilor de detenție mi-a revelat această taină a mântuirii prin poezie, a mântuirii prin cuvânt, prin cuvântul rostit. Nu e vorba de vreo retorică sau de figuri de stil, menite să impresioneze. [...] E vorba de o realitate existențială, în ce mă privește, de netăgăduit"<sup>18</sup> Ceea ce a compus în închisoare, spune el mai departe, s-a pierdut, însă actul în sine i-a modificat sufletul. Sau alții își pun speranța într-o posibilă viață de apoi, considerând că nimic nu e veșnic pe pământ.

În absența semnificațiilor, suferința înrăiește. Prin urmare, nu e de ajuns să suferi, ci este necesar să conferi acestei suferințe un sens.<sup>19</sup> Însă după ce încetează torturile, își dau seama că sufletele lor nu au fost alterate în totalitate. Scopul aparatului de represivitate era să îi facă să creadă că suferința nu va înceta niciodată, și mizau pe efectul pe care această informație îl va avea asupra psihicului deținuților. Omul nu poate rezista unei torturi neîncetate, fără să aibă speranța că la un moment dat se va termina. Și de aceea unii au cedat. Însă, mulți care s-au considerat pierduți în timpul demascărilor, după ce scapă de chinurile continue, își revin, unii dintre ei chiar găsesc și puterea de a ierta.

Reeducarea a funcționat, o perioadă, la închisoarea Pitești deoarece era o clădire izolată, ascunsă de ochii lumii și deținuții politici puteau fii torturați în continuu, fără să fie auziți de către cineva. Însă experimentul a fost compromis când s-a încercat extinderea lui în alte închisori din țară. Astfel, secretul a fost aflat, și cineva a trebuit să fie pedepsit, deși în mod sigur nu toți vinovații și-au primit pedeapsa.

Experimentul a lăsat răni adânci, care, deși se vor vindeca, probabil, la un moment dat, nu vor fi niciodată uitate. Cei care arată cea mai multă înțelegere sunt tocmai cei care i-au căzut victime: "Am mai reletat în legătură cu Țurcanu, că nu m-am temut de el ca ucigaș. L-am compătimit mai degrabă, considerându-l o victimă a minciunii și diversivității comuniste. [...] Așa că, dacă orgoliul lui întins până la patologic s-a transformat în umilință și căință, de ce să nu-și fi mântuit și el sufletul în ultima clipă a vieții sale, ca tâlharul de pe cruce?"<sup>20</sup>

### Note:

- 9 Dumitru Gh. Bordeianu, *Mărturisiri din mlaștina disperării*, ed. Gama, București, 1995, vol. I
- 10 Ibid., vol. I
- 11 Ibid., vol. I
- 12 Ibid., vol. I
- 13 Viorel Gheorghită, *Et ego: Sărata-Fitești-Gherla-Aiud*, ed. Marineasa, Timișoara, 2004
- 14 Dumitru Gh. Bordeianu, *Mărturisiri din mlaștina disperării*, ed. Gama, București, 1995, vol. II
- 15 Aurel Vișovan, *Dumnezeul meu, Dumnezeuul meu, pentru ce m-ai părăsit?*, ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2004
- 16 Viorel Gheorghită, *Et ego: Sărata-Fitești-Gherla-Aiud*, ed. Marineasa, Timișoara, 2004
- 17 Ibid.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid.
- 20 Dumitru Gh. Bordeianu, *Mărturisiri din mlaștina disperării*, ed. Gama, București, 1995, vol. I

### Bibliografie:

- Aurel Vișovan, *Dumnezeul meu, Dumnezeuul meu, pentru ce m-ai părăsit?*, ed. Napoca Star, Cluj-Napoca, 2004
- Justin Ștefan Paven, *Dumnezeul meu de ce m-ai părăsit?*, ed. Ramida: Majadahonda, București, 1996
- Dumitru Gh. Bordeianu, *Mărturisiri din mlaștina disperării*, ed. Gama, București, 1995
- Viorel Gheorghită, *Et ego: Sărata-Fitești-Gherla-Aiud*, ed. Marineasa, Timișoara, 2004
- Mihai Buracu, *Tăblițele de săpun de la Itșet-ip*, ed. MSM, Craiova, 2003
- Virgil Ierunca, *Fenomenul Fitești*, ed. Humanitas



# Valori cognitive, valori epistemologice (VI)

Jean-Loup d'Autrecourt

Zborul ritualic și magic al șamanului, este și zborul mitologic al eroilor, dar și zborul ficțional de anticipație, în fine, zborul aviatic sau chiar cosmic al aparatelor construite de savanți. Comunicația șamanică cu spiritele demonice sau cu zeii, apare și ca comunicație mitologică paradisiacă (între animale, oameni, zei), se regăsește în comunicația magică a vrăjitorilor, în telepatia parapsihologică, dar și în realizările sofisticate ale telefoniei prin undele radio. Căutarea milenară a *pietrei filosofale* de către alchimiști, se regăsește în fabricarea aurului și a diamantelor artificiale cu tehnologiile contemporane; iar căutarea elixirului tinereții și vieții veșnice, se traduce în cercetarea de vârf, a convergenței noilor tehnologii NBIC (nano-fizică, bio-genetica, informatica și științele cognitive), pentru fabricarea „omului de o mie de ani”, de exemplu. Exemplele sunt prea numeroase, ca să le dăm aici.

### 3) Conflicte de valori

Și mai interesant ni se pare să decriptăm *cazul sincroniei* valorilor. Dacă dimensiunea diacronică era caracterizată în special prin procese de *transvaluare*, în schimb dimensiunea sincronică este caracterizată prin activități de *critică* a valorilor. Atitudinea critică, metodele critice au căpătat ele însele valoare epistemică și au atins apogeul cu criticismul kantian (XVIII).

Epistemologia și filosofia științelor se definesc chiar așa, ca un discurs critic asupra teoriilor științifice. Am putea astfel preciza definiția clasică, anume că *epistemologia este un discurs critic al valorilor științifice*. Nu putem imagina o veritabilă activitate intelectuală fără această dimensiune critică față de obiectul de studiu. Critica epistemologică se poate manifesta în două moduri: de *supraevaluare* (apreciere) a unor cunoștințe și de *devaluare* (depreciere) a altor cunoștințe.

Pe scurt, procesele *inflaționiste* și *deflaționiste* traduc foarte bine demersul critic al diferitelor curente de gândire. Nici nu este nevoie ca să mai prelungim metafora bursieră, pentru a înțelege că suntem confrunțați sistematic cu situații de criză ale cunoașterii științifice. Abia în acest fel, prin conflictele de valori, se pot explica „revoluțiile științifice”, scandalurile de tot felul, imposturile și falsurile științifice etc.

Altfel, aceste fenomene par de neînțeles, de necrezut, în domeniile cercetării obiective, ale adevărului științific. Repercursiunile unor astfel de procese sunt radicale, violente și pot merge până la condamnarea savanților sau a filosofilor, *discreditarea* teoriilor descoperite, prin procese injuste, pe care le întâlnim în mod curent în istorie. Un filosof este mai degrabă discreditat de contemporaneitate, de actualitate, însă este *creditat* de istorie. De aici izvorăște și *principiul autorității*, din această creditare valorică a istoriei filosofiei și a științelor.

Cazul *inflației epistemologice* se rezumă astfel. Contextul de valori corespunzător unei epoci istorice, apreciază, adică ridică în mod exagerat valoarea cunoștințelor, care devin foarte prețioase. Astfel, accesul societății laice (civile) la astfel de cunoștințe, prea scumpe pentru majoritatea,

devine foarte dificil. O consecință palpabilă a supraevaluării cognitive se traduce pur și simplu prin apariția unor minorități de elite științifice, ieșite din clasele favorizate: este noua oligarhie savantă, sunt noii inchiזורi (lat. *inquisitiones*, cercetători), tehnocrații, „noii preoți” (ai lui Auguste Comte, denunțați de Nietzsche), în fine, noii Magicieni, cei care cred că stăpânesc energia întregii lumi și că pot face orice cu aceasta.

Cazul opus, al *deflației epistemologice*, atunci când cunoștințele științifice sunt accesibile tuturor, când nu mai valorează mare lucru, conduce deasemenea tot la situații supărătoare: scăderea nivelului general de studii și de educație, relativizarea învățământului, banalizarea diplomelor, vulgarizarea universităților și a institutelor de cercetare, multiplicarea imposturilor intelectuale, generalizarea plagiatului intelectual, anarhia școlară și studentască etc. Pe scurt se ajunge la un învățământ de masă, de același tip cu producția industrială de masă, caracterizată prin scăderea calității produselor și prin criza de supraproducție. Favorizarea valorilor pur cantitative, utilitariste și mercantile, are ca revers, distrugerea valorilor calitative, spirituale; efectul este garantat.

Doctorii devin casieri în *super-market*, iar amatorii și diletanții parvin ca cercetători sau profesori universitari, atunci când nu sunt directori de comitete și comisii ministeriale. Exemplul recent de evaluare a cercetării și a învățământului universitar, conform unor criterii strict cantitative (numărul publicațiilor, frecvența cu care este citat autorul de prietenii săi, publicarea în limba engleză, privilegierea anumitor reviste), este de fapt o formă de depreciere științifică, de discreditare epistemologică. Aceasta are drept consecință o compromitere totală a învățământului occidental.

Astfel, falimentul intelectual, falimentul universitar, depresiunea cognitivă, nu sunt doar simple metafore, ci desemnează fenomene grave de creștere a ignoranței și a incompetenței, sub masca progresului tehnologic și a transparenței totale.

Astfel, nu mai pare atât de uimitor faptul de a fi confruntat în epoca contemporană, în filosofia analitică, cu *teorii deflaționiste* ale adevărului. Valoarea prin excelență a oricărei teorii a cunoașterii, adică *adevărul*, este astfel pusă la îndoială, contestată, diminuată, relativizată, până la eliminarea acesteia din cadrul reflecției filosofice. Adevărul ar fi un predicat inutil, pentru că este redundant, ne putem deci lipsi de el. Demersul este atât de violent, că noțiunea de adevăr este proscrisă chiar din noile dicționare și enciclopedii filosofice. Se întâmplă cam același fenomen, care a avut loc mai bine de cincizeci de ani cu noțiunea de conștiință, condamnată sistematic de către cognitiști. Faptul nu s-ar putea explica altfel, decât prin teoria valorilor pe care o propunem aici.

Am putea afirma, în trecere, că moștenitorii sofiștilor antici, a celor care nu acordau mare preț adevărului, au avut câștig de cauză față de filosofi, în această luptă îndelungată, cea mai

importantă din istoria gândirii occidentale. Dar a rămâne la acest nivel, înseamnă să ne mulțumim cu o simplă constatare, cu o observație. Or, în perspectiva deschisă de confruntarea valorilor epistemologice, conform unei axiologii a cunoștințelor, acum putem *înțelege* și *explica* ceea ce se întâmplă, chiar unuia dintre cele mai importante concepte raționale: *adevărul*.

Într-adevăr, ceea ce se cheamă „utilitarismul anglo-saxon”, care împărtășește „filosofia simțului comun” și ideologiile progresiste și anarhiste, nu este nimic altceva decât continuarea vechii tradiții retorice (Gorgias, Protagoras etc.), prin nominalismul medieval, grefate pe empirismul modern și pe pozitivismul logic contemporan. Valorile sofisticate ale acestor curente filosofice sunt fără îndoială aceleași; aparent ele au avut câștig de cauză în fața valorilor epistemice raționaliste. Nihilismul este doctrina care înglobează și explică foarte bine tentativele de eliminare a adevărului din sistemul de valori occidental, conform tradiției sofisticate antice. Or acest fapt este contradictoriu, chiar pentru cei care împărtășesc aceste valori. Pozitivismul se află la originea ideii de „societate a cunoașterii”, un sistem social în care cunoașterea este ridicată la rang de valoare supremă. Dar *cunoaștere* și *adevăr* sunt două valori solidare, nu există altfel de cunoaștere decât cu sensul de cunoaștere de adevăr!

Astfel adevărul polarizează valori epistemologice pozitive, dar se opune valorilor negative. Nu putem concepe într-o astfel de axiologie epistemologică valori neutre. Se poate vorbi de *valori nule*, bunuri care și-au pierdut valoarea, dintr-o anumită perspectivă. Dar jocul valorilor face astfel încât niște valori sunt înlocuite întotdeauna cu altele. Chiar dacă dintr-o moștenire a dispărut orice valoare de întrebuintare a unui lucru, putem constata oricând, cel puțin o valoare sentimentală, psihologică. Max Weber a pretins (1917) că se poate concepe o „axiologie neutră”, probabil dintr-o grijă de obiectivitate. Oricum sintagma weberiană este un oximoron, o contradicție în termeni. Căci conflictul de valori, crizele valorilor, *transvaluarea* acestora nu lasă niciun loc neutralității valorice. Orice cercetare, orice proces cognitiv se face în virtutea unor interese, conforme unor mize, datorită importanței scopurilor vizate.

În concluzie, o pistă importantă de urmat ar fi în sensul explicitării unei axiologii tehnostiințifice, care ar ilustra foarte bine conflictele actuale dintre valorile epistemologice și valorile morale, estetice, ecologice, medicale etc. Această axiologie ar putea contracara tentativele ideologice de modificare a valorilor, care sunt întotdeauna violente, mai grave chiar decât catastrofele naturale: masacrele și războaiele civile, revoluțiile, bombardamentele atomice etc. Jung a dat acest avertisment în mai multe rânduri (*Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'Or*, tr. fr., Paris, Albin-Michel, 1979, p. 117-118): schimbarea valorilor este un demers periculos, trecerea de la o axiologie la alta este destructoare. Deja, în perioada interbelică, savantul elvețian, semnalase pericolul unui retur cuceritor al Chinei, cuvinte profetice, care iată s-au realizat. Dar în plus de schimbarea valorilor, pericolul cel mai mare este confuzia acestora.

S-ar putea ca noțiunea de *valoare* să reprezinte, pentru științele umane, echivalentul





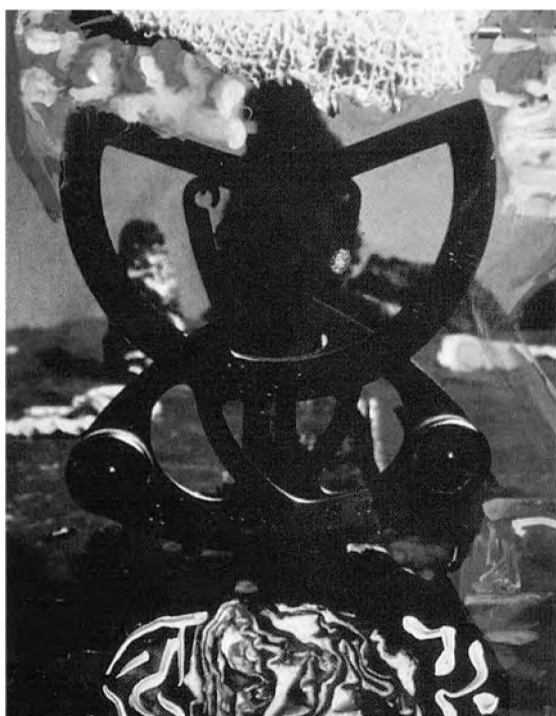


unei noțiuni la fel de generale, ca *energia*, pentru științele exacte și științele naturii. Prima este în plan *calitativ*, ceea ce a doua reprezintă în plan *cantitativ*. Orice fenomen natural, material, poate fi tradus și evaluat în termeni de energie. Prin extensie, putem afirma că orice proces cultural, intelectual, spiritual, psihologic poate la rândul lui fi exprimat în termeni de valoare. Tot la fel cum există un principiu de conservare a energiei, am putea propune ideea unui *principiu de conservare a valorilor*. Energia nu se pierde, nu se câștigă, nu se produce, dar se transformă și se degradează. Valorile se transformă deasemenea în alte valori. Suma valorilor care sunt în conflict, suma valorilor opuse este nulă. Ceea ce se pierde într-o parte se câștigă în alta, regula jocului cu sumă nulă pare să se aplice și în cazul valorilor. Astfel iluzia progresului este dublu confirmată, de noțiunile de energie și de valoare.

Consecințele sunt numeroase, însă semnalăm aici una singură: de exemplu, definiția *inteligentei*, înțelegă ca o capacitate cognitivă a conștiinței de a manipula, de a crea, de a distruge valori, conform unei axiologii anume (simbolică, lingvistică, matematică, epistemologică, morală etc.). Astfel este respinsă definitiv concepția Inteligenței Artificiale; adică posibilitatea construirii inteligentei, a unei mașini capabile să manipuleze valori calitative. O mașină nu poate manipula decât valori cantitative (0, 1)! Atâta timp cât nu va exista o instanță inteligentă (conștiința) care să dispună de un sistem de valori și de o axiologie proprie pentru a manipula aceste valori, ca la bursă, nu se poate vorbi de Inteligență Artificială. Căci dacă această instanță există, ea nu este artificială, ci naturală.

În fine, nu putem să-l urmărim aici pe Ecleziast cu a sa faimoasă „O deșertăciune a deșertăciunilor! Totu-i deșertăciune!” expresie a nihilismului valorilor, după Nietzsche. Altfel spus, nimic nu are valoare, nu există valori stabile. Pentru că nu împărțăm nici pesimismul, nici nihilismul... Transvaluarea nihilistă a dus la *transumanism*. Cum este posibil acest fapt, ce mai rămâne atunci când valorile se schimbă neîncetat, când statutul omului pare contestat? *Aspirația și fidelitatea* față de valorile stabile este constantă, chiar dacă anumite valori se schimbă.

Grenoble, mai 2011



Ștefan Bertalan, *Forma forței cu gheare de cântar și creierul*, 1977, acțiune2

## verdele de Cluj

# Viața ca o insulă

Aurel Sasu

**A**sosit, cred, momentul ca Mihail Sebastian să fie, responsabil, tratat pe baza diagnosticului pe care singur și-l fixează în ultimele pagini de *Jurnal*. Un jurnal pe care nu "impresia de provizorat" îl salvează, ci temerea, spaima căderii vertiginose în adânc. Prin urmare, să vedem care e starea bolnavului în luna "noptii de delir" (august 1944) și în cea a "Germaniei prăbușite" (septembrie), cu precizarea că folosesc aici cuvântul boală în accepția pe care Cioran o dă neputinței de a fi disperat. Spus altfel, risipire în "pustiul interior", viețuire deasupra unui abis (suferința) și, nu în ultimul rând, argumentul trăirii a ceea ce filosoful numește realizarea în distrugere.

Începând cu august 1944, evenimentele consemnate, aparent obiectiv și silnic la-ntâmplare (bombardamente, atacuri, operații militare, inițiative diplomatice, demisii de oameni politici, înaintări de trupe și retrageri), încep, treptat-treptat, să facă loc presimțirilor de ireal, absurd, fatalitate, abandon, destrămare și coșmar, un război cu sine însuși pe care, în cele din urmă, dramatic, autorul îl va pierde. Singurătății și lipsei de comunicare li se adaugă, mai vizibile acum, antinomiile spiritului iudeu: paradoxul fără soluție, contradicția violentă și adversitățile interioare. Prezente ca idei generale, privind "conflictele de suflet", în *Cum am devenit huligan*, abstracțiile ajung, după numai un deceniu, în *Jurnal*, paradigma tragică a evadării din încercuire. Mihail Sebastian e în situația ingrată de a nu mai putea fugi de el însuși ("Fug de mine", îi scrie lui Camil Baltazar, în 1927) și de a accepta, împotriva voinței lui, un dialog fără compromisuri și o luptă fără sorți de izbândă cu propria lui conștiință.

Din august 1944, trăiește "într-o surescitare otrăvită", e mereu nerăbdător, nesigur (totul e posibil), apatic, "descompus", incapabil "să scrie două cuvinte", îmbulzeala gândurilor părănd să urmeze fluiditatea frontului, într-un amestec de indiferență teatrală și teamă inabil disimulată ("războiul vine spre noi", "intrăm cu viața noastră, cu pielea noastră în joc", "intrăm în centrul focului"). Certitudinea și vagul, extazul și luciditatea, umilința și orgoliul se amestecă într-o suprarealitate emoțională care nu angajează deocamdată nici ura, nici iubirea, în lipsa, totuși, a privirii amuzate și a exasperării afectate, din multe însemnări mai vechi. Mai importante decât întâmplările războiului, începeau să fie, din nou, "rupturile lăuntrice" și conflictul grav cu sine, care i-au sporit prozatorului viața, începând cu 1927, mai mult în mizerie și "contraziceri violente", decât în puterea de "control intim", atât de aclamat în roman. Abia de-acum, asemenea lui Nae Ionescu, directorul său de conștiință, Mihail Sebastian "propune vieții sale o dramă de rezolvat".

Noaptea de 23 august 1944 (miercuri spre joi) o petrece împreună cu Lucrețiu Pătrășcanu și Belu Zilber: e o noapte de delir. Țara intrase deja într-o cursă neverosimilă ("salvare sau dezastru"), armatele sovietice erau în București, defilează pe Bulevardul Carol ("spectacol grandios"), impresia e de provizorat ("incidentele de stradă continuă"), spaima există ("nemții s-ar putea întoarce"), viața pare a fi mereu în altă parte ("totul e, deocamdată, în suspensie"), vio-

lența crește, lumea e buimăcită ("mari explozii de entuziasm, dar și anumită rezervă"), pe scurt, o imensă bucurie a libertății, dar și un prematur amestec de îndoială, dezgust și neputință. Primele semne de gândire maniheistă îl fac complicele unui început de istorie grăbit, confuz, invalidat moral: soldații ruși, deși violează, fură, pradă magazinele, "cu zâmbetul lor de copil și cu bătăria lor cordială, sunt niște îngeri" ("sunt, în definitiv, în dreptul lor; dezgustătorii sunt localnicii - evrei și români de-a valma"), în vreme ce învinșii, în defilarea de la Moscova, "par imense coloane de animale obosite, murdare, jerpelite", "figuri de troglodit", oameni cu chip de bestie ("rămâne singurul lucru adevărat, singurul care acoperă tot restul: nemții au crăpat"). Curând, "tot restul" va fi altul: chiar dacă "stânga e în plin atac", în Rusia "nu e libertate", iar cu sovietele "luarea de contact e dificilă" ("mare ignoranță și mare mizerie").

Mihail Sebastian se află, cum ar spune Cioran, într-un "echivoc sfâșietor al vremelniceii": întâlnirea autorului cu istoria, în fapt cu sine, a fost și rămâne de o înduioșătoare stângăcie. Ca arhitect de utopii umanitare, "avalanșa de evenimente proprii" îl găsec pe baricade, lămurit de frumusețea sarcinii, angajat, cum se va spune mai târziu, cu mintea și sufletul în efervescența creatoare a prezentului. "Toată noaptea (de 23 spre 24 august 1944 - n.n.) am scris pentru *România liberă*, care trebuia să apară în zori. Eram fericit că întâmplarea mă făcea gazetar, în chiar noaptea victoriei". Ajuns acasă, dimineața, frânt de oboseală, "sub un bombardament de formă necunoscută", e obligat, apoi, să rămână în adăpost "timp de 60 de ore, până sâmbătă seara" (26 august - n. n.). Există, în *Jurnal*, suficiente mărturii despre acest moment de jertfă și de exemplară dăruire căderii vertiginose în adânc. "De miercuri (23 august - n.n.) până sâmbătă seara n-am dormit o secundă. De miercuri până luni nu m-am descălțat. De miercuri până aseară (28 august - n. n.) nu m-am întins pe un pat. M-am tot zvârcolit pe dușumele, pe unde am apucat" (Însemnare din 29 august 1944). Soldatul disciplinat, aflat deja în bocancii începutului de revoluție, este extenuat, "desfigurat de oboseală" ("obosit ca un câine", "mereu obosit", "îngrozitor de obosit"), dezarmat, singur și confuz ("Mă convoacă toată lumea, ba la liceu, ba la colegiu, ba la scriitori. Ce să fac acolo?").

Colegii de la Revista Fundațiilor Regale îl roagă să-și reia postul de redactor ("Mă simt incapabil să mai scriu acolo. E un lucru mort. Trebuie să rămână un lucru mort"), Șerban Cioculescu îi prezintă un memoriu "pentru convocarea adunării generale" a Societății Scriitorilor Români și "reprimirea scriitorilor evrei" ("Nu mă interesează"), Teodorescu Braniște îl invită să intre la *Jurnalul* ("I-am scris o lungă scrisoare în care încercam să-i explic de ce nu vreau și nu pot"),

C. Vișoianu îl propune consilier de presă la Externe ("Dezgustul de "publicistică", sub toate formele, mă sufocă"), N. Carandino îi oferă funcția de redactor la o publicație nouă ("I-am spus că nu fac gazetărie"). Declină, în cele din urmă, și postul de redactor la Radio, și pe cel de administrator la o firmă germană. La



Catedră refuză să se întoarcă. Se poate trăi din refuzuri? Răspunsul, firește, e categoric nu! Și, totuși, după numai câteva zile, se retrage definitiv și din redacția *României libere*, terorizat de conformismul lui Alexandru Graur și al "bandei lui". Prinde, încet-încet, contur ceea ce numeam, după Cioran, realizarea în distrugere. Din apologet al "vieții adevărate" și al "țipătului de răzbunare", romancierul ajunge, logic, opozantul "regimului de comitete secrete" și de "imbecilitate îndoctrinată". Nu înainte să fi plătit un preț imens pentru bucuria de a trăi și pentru iluzia de a se crede liber. Și nu înainte să-și fi dat seama că "(în) toată impostura, (în) toată nerușinarea (și în) toată sinistra comedie care se juca" fusese abil exploatată și "incandescența" lui inteligență.

Compromisurile lui Mihail Sebastian sunt grave și de neiertat (pentru el, în primul rând). Se visase un intelectual care-și apăra singurătatea. Acum face tot ce-i stă-n putere să-și justifice singurătatea ("ce greu e să comunici cu oamenii") și să-și apere memoria. Era acum străin, nu altora, ci lui însuși: "Ca între două trenuri, pe un peron de gară". Cu mult înainte să își asume ultimul refuz, al dreptului de a avea decepții, Mihail Sebastian le-a trăit din plin, deopotrivă ca victimă a extremismului de dreapta și ca victimă a extremismului de stânga românesc. E nepotrivit să credem că "imaginea lui de democrat este rezultatul unor mistificări succesive" (Marta Petreu) și să-l înscriem în tabăra adversă doar de dragul fixării lui sub semnul "autorității insidioase" a modelului spiritual. Că romancierul s-a pus cu dezinvoltură în slujba "realităților românești postbelice" ne-o spune chiar el. Din acest punct de vedere, *Jurnalul* nu trebuie citit altfel. El trebuie citit pur și simplu! Cu bună credință, în întregime și fără prejudecăți (suntem oameni "duși" la bibliotecă, nu-i așa!). De ce credea oare Petre Pandrea că "Mihail Sebastian jucase la mai multe mese (și) avusese mai multe fețe"?

Să ne întoarcem la ziua primului "țipăt de răzbunare" și a urletelor de bucurie. N-are importanță că delirul acelor momente se va tempera curând în spectacolul de mediocritate, ambiții, prost gust și vulgaritate, "toate reînviat cu obrăznicie (și) cu ostentație" într-un timp record. Scriitorul ne comunică ceva esențial: "Toată noaptea am scris pentru *România liberă*, care trebuia să apară în zori". Era "noaptea victoriei" de miercuri spre joi (23/24 august 1944). Apoi, însemnarea din ultima zi a aceleiași luni: "Mă felicit că experiența mea la *România liberă* s-a terminat repede, înainte de a-mi fi angajat acolo semnătura" (joi, 31 august 1944). Sigur, pentru cine consultă colecția gazetei, afirmația lui Mihail Sebastian e corectă: nu și-a angajat semnătura. și-a angajat, în schimb, numele și conștiința cu consecințe mult mai dramatice pentru destinul său, oricum, atât de disputat. Prin urmare, ce-a scris autorul, toată noaptea, pentru *România liberă*? Vom afla din răspunsul pe care ni-l oferă chiar Sebastian. Un răspuns extrem de important pentru mai corecta lui situare în istoria politică și literară a României postbelice.

(va urma)

studia

## Timpul inclus (III)

### Un studiu al diatezelor memoriei

Mihail Nasta

Universul cuantelor a introdus principii de nedeterminare, în anumite spații ale microfizicii. Implicit, au intervenit extensii ale privirii <noetice>, care au lărgit cuprinderea fenomenelor incluse de spațiul eonului nostru: civilizația din al treilea mileniu. Referitor la efectele pe care le produce în cosmos 'goana timpului', un al doilea tip de variații 'fenomenale' – determinantul ne aparține – a fost caracterizat cu acută pătrundere în viziunea lui Mihai DINU. Pentru cel care observă în paralel fenomenul expansiunii universului și evoluția organismului omenesc – inclusiv funcțiile memoriei ca un priveghiul al minții – se impune dintr-odată paralelismul dintre două ritmuri asemănătoare:

«Trebuie remarcat faptul că dimensiunile inițiale <propriei> ambelor tipuri de lumi – 'obiectivă' <raportată la cosmosul *exopneumatic*> și subiectivă <*endopneumatică*> – sunt practic nule și că procesul expansiunii lor cunoaște la început un ritm extrem de rapid <în cosmos după *Big Bang*>, pentru ca apoi să se încetinească progresiv, sub acțiunea unor forțe îndreptate în sens contrar mișcării imprimate de acel *primum movens* care l-a declanșat<sup>1</sup>.

O dată cu 'creșterea și descreșterea' organismului nostru, gravitează o lume a cunoașterii *antropice*<sup>\*</sup>, modelată de parametri hărăziți în cosmos unei ființe umane socializate: "*Insul-anthropos*", ca organism ce viază, se comportă și 'percepe' în funcție de *spațiul-habitat* dimprejurul său. Cu această percepere a lumii și *prin ea* viețuiește orice muritor, de când a venit pe lume; iar deasupra noastră, potrivit spuselor lui Er din *Republica* lui Platon, dincolo de acest pământ – spațiul *geodei* noastre – totul gravitează în jurul unei „osii a lumii” (*axis mundi* sau *ANANKE*), de care ar depinde însăși primeniirea sufletului omenesc și subzistența 'persoanei' ca ființă cognitivă<sup>2</sup>. De altminteri, după cum reiese din parcurgerea enciclopediei diacronice a reprezentărilor inventariate de antropologi, în multe arii se impune la tot pasul pentru majoritatea civilizațiilor modelul unei «sferă» iconice a cerului boltit (concav și convex) care determină cursul fenomenelor și susține de-a lungul axei sale 'crugul' întregii schelării cosmice. Atestată de comportări rituale de-a lungul mileniilor și documentată sub diferite forme pe fața pământului<sup>\*</sup>, 'mehanica' ei va fi centrată pentru orice observator din planul *geodei* pe o rotire perpetuă: '*din-spre*' infinitul *aleph* remanent

$$(\infty (C) \leq \aleph_1 \geq \dots)$$

'*in-spre*' cadența infinit alternativă .

$$(\langle \aleph \rangle).$$

Sfera cuprinde astfel timpul propriei noastre viețuirii și *ne include* în *Viața Lumii*. Într-o bună zi, un Protagoras decretase că «omul (*anthropos*) este măsura tuturor lucrurilor, pentru cele care sunt întru cât există, iar pentru cele inexistente întru cât nu ființează»<sup>3</sup>.

Apoi, odată cu dogma întrupării lui Iisus Hristos, «osia» lumii spirituale străbate Istoria, întipărită de icoana Insului care suferă și subzistă

('vremuiește' ontologic). Se manifestă de atunci o iradiere supra-substanțială "*cu el și prin el*"<sup>\*</sup>: prin efigia lui Hristos Mântuitorul, *Evanghelile* ipostaziază conștiința unei 'persoane' arhetipale (icoana dumnezeirii LUI propusă de canonul Treimii). Se întrezărește un alt raport (evenimential) dintre timpul istoric al generațiilor de muritori și momentele soteriologice, determinate mai întâi de vocația lui Moise - un *typos* de premergător al theofaniei, «dascălul Timpului» din Vechiul Testament -, apoi de sorocul răstignirii lui Hristos, «succesor al întregului timp și veac», menit să-i conducă spre tărâmul veșniciei pe oamenii exercitați prin lege, biruind catastrofele istoriei<sup>4</sup>.

Dacă revenim la coordonatele unui examen obiectiv al stereotipului de viață eficient hărăzit ființei umane (parametrii duratei sale de la naștere până la moarte), vom constata că «ritmul extrem de viu al achizițiilor de ordin cognitiv din prima fază a copilăriei are drept urmare o dinamică impresionantă a procesului de construire a 'realului', creștere urmată de o încetinire treptată - tot mai prelungă - a dezvoltării, «pe măsura înaintării în vârstă»<sup>5</sup>. Totuși, se mai ivește aici o aporie nouă: de ce atât insul adult cât și cel care nu mai este în floarea vârstei vor da mereu seamă de propriul lor trecut, devenind retrospectiv martori și actanți de căpetenie pe scena Istoriei? În funcție de această devenire se configurează un spațiu al Memoriei transcendente. Chiar tinerii par să mimeze maturitatea și un fel resemnare, desprinsă de contingentele clipei de față, ori de câte ori convoacă amintirile. Sau - mai bine zis - le scot la iveală din zona de umbră cotropită de meandrele unui 'Trecut permeabil'... În asemenea circumstanțe, vom invoca un factor de însumare progresivă: evidențialitatea Istoriei se manifestă dincolo chiar de oscilațiile unor memorii sporadice, discontinue, încorporate sau narate de indivizii-actanți (martorii vremii lor). De fapt se construiește astfel o realitate supraindividuală care interferează într-una <cu> devenirea comunităților de ființe vii, dominată de fluctuații multiple, deși va dăinui mereu săgeata unui Timp antropoc<sup>\*</sup>, menit să ne includă iremediabil - de-a lungul generațiilor -, pe măsură ce « lumea vremuiește»...

+

Iată: în clipa de față scriu pe un ecran al conștiinței care ar trebui să primească literele și îmbinarea lor în cuvinte ca un profil autentic al enunțului obiectiv, secretat de gândirea insului meu. Dar după cum se înșirau aceste litere proptite în cuvinte se preciza un mod *imperfect*, al *operatorului*. Uite! Literele provin dintr-un alfabet convențional depersonalizat și de aceea le ordonăm în cuvinte accesibile simțului comun, oricât ar fi de artificial discursul inserat deocamdată pe luciul ecranului! Apoi, mai înainte de a întregi raționamentul nostru, cuvintele au venit, pare-se, din capul locului să modeleze un șir de argumente și se alcătuiesc - de la sine - înțelesuri «apropiate» pe fâgașul unei limbi

→

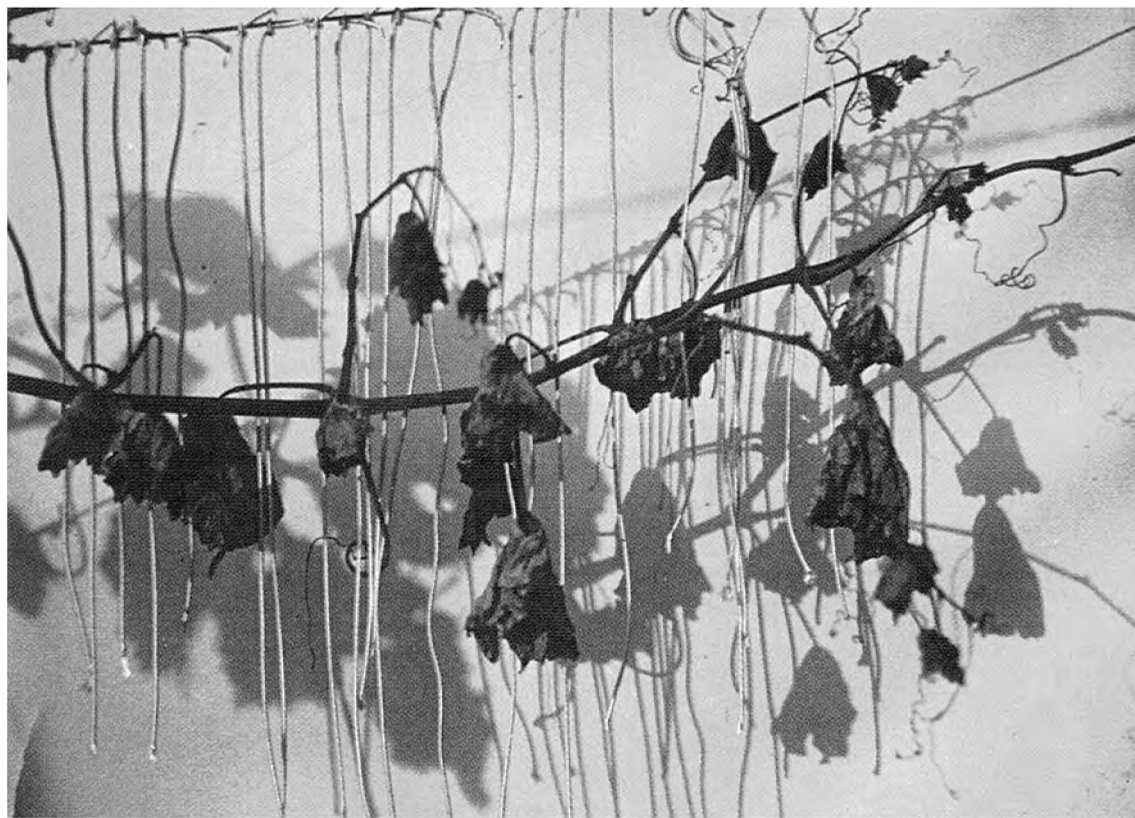




naturale: în cazul de față, undele rostirii materne.

Pentru a desemna în mod obiectiv cum pot fi înțelese categorii ferme, capabile să califice pe de o parte stările istorice care orânduiesc narativ serii de evenimente de-a lungul mileniilor, pe de altă parte măsurători - de tip cantitativ -, care încearcă să determine *modulația timpului*, am propus mai sus o pereche de reprezentări schematice, menite să clarifice cum se reduplicate figura diatezelor dispuse triunghiular - **Trecut - Prezent - Viitor** -, cu două serii de variabile.

Reiau analiza figurilor și mă prevalez de acest impuls contradictoriu, cadențat ca un curent alternativ: am fost determinat *dinafară* de categorii obiective spațio-temporale și mă trezesc - totuși! - antrenat de o vorbire interioară. Bizuindu-mă pe analogii valabile, firești, fără prea multe digresiuni (sau «rasne și lăbărături»)\*, voi spune că orice tentativă de a descifra imaginea unui trecut al propriei noastre ființe - respectiv enigma conștiinței sau '*geneza insului*' - seamănă cu peregrinarea profetului alungat de neamul său și obsedat de o cumplită nevoită: vremuri de restriște, vitregia prezentului, decadența și nemernicia contemporanilor. Retras, insul profetic va regăsi atunci o singură feciorelnică; pare că vede mai clar - 'cu ochii minții' - cum s-au smintit oamenii, cum au apucat-o de mult pe cărarea pierzaniei. El singur ar fi avut căderea să-i îndrepte, dar nu mai era chip; spusa lui venea din altă lume: grăia mereu adevăr. În mod straniu retrăia vremuri trecute, cu oamenii de acum, dar numai el știe că se deschide în jurul lor abisul; se lasă toți cuprinși de iluzii ucigătoare, atrași de ispita unor false voluptăți, dornici mereu de putere, umilindu-și colaboratorii, la fel cum se pricep dintotdeauna demagogii să manevreze cu perfidie așteptări legitime sau capricii ale maselor de alegători. Or, întru cât numai el știa să interpreteze 'lecția trecutului', devenise un alergător de cursă lungă : prigonit, bătut de grindină, schinguit de puterea guvernărilor, deși acolo-n zare - unde luminează viitorul - se întrema... cu o față curată de smaragd și cu aripi de nea... făptura lui de înger ! Cu cine mai comunica profetul ? Sau - mai bine zis - cine-l priveghea să vadă neînfricat și cu o privire acută metehnele din vremea lui, resurse irosite, făgăduințe rostite-n vânt, jurăminte strâmbe,



Ștefan Bertalan

Vița de vie fotografie, 1973-1974

arogața cuceritorilor batjocorind capiteluri măiestre, strivind 'corola de minuni a lumii'\* ?

Pe meleagurile biblice, *clarviziunea proorocilor* - precum Isaia, Ieremia, Ezechiel - trebuia să dezvăluie adevăruri penibile în preajma robiei babiloniene : un parcurs al ispășirii. Predomină cadențe alternate (conf. *Isaia*, 7, 10)\*. Dincolo de grindina prevestirilor deosebit de sumbre, menite să discrediteze incompetența și abuzurile regatului Iuda, prin contrast se va ilumina fresca mesianismului cutezător, integral. Răscumpărarea Sionului pe o zare utopică (conf. *Isaia*, 1, 27) va coincide cu restaurarea naturii pustiite, după ce vor fi pedepsite nedreptățile. Apoi... în perspectiva ieșirii din captivitatea babiloniană, un elan vine să exalte cu nesaț dorul de nemurire, instaurarea păcii universale prevestind împlinirea celor mai înalte aspirații ale migrației profetice *dincolo de vremuri!*

În Ellada, mitologemele au exaltat cu aceeași însufletire previziunea lucidă, care tinde să materializeze proiectul de *transhumanatio*\*, prin evaziunea din 'habitatul terestru'. Mai bine decât stinghera Pythie, un demiurg trimis de pe Acropola stâncoasă va netezi calea decolării spre cosmos: Dedal, suprem arhitect, anticipase viitorul și în vederea evaziunii a iscusit pentru Minos un *palat sub cerul deschis*, pentru ieșirea din labirint.

Profetismul biblic se distinge prin radicalitatea orientării eshatologice\*, care va culmina cu viziunea de apogeu din *Apocalipsa lui Ioan*. Mai înainte - dar mult după *Exod* și pătrunderea în Canaan! -, vom asista la peripețiile celor două regate israelite (mereu subminate de rivalități). Atunci se ridică *făptura proorocului* : tresare chinuită mai întâi de nesomnul viziunilor. Persoana lui face dintr-odată legătura cu *Viitorul*, fiindcă el suferă zi cu zi, îndură umilința, restriștea care l-a izolat de ceilalți, împresurat de nemernicia *Prezentului*. De atunci '*momentul de față*' trebuie depășit cu înfiorare, deoarece *Domnul Dumnezeu părinților* vorbise cu el în puterea nopții... De fapt răsădise în conștiința lui «vedenii» deosebit de pilduitoare, imagini de un realism necruțător sau pilde-alegorii, efigii cu cifrul simbolic al voinței divine. Ce trebuie îndată precizat ține de modalitatea rostirii. În afară de mediația îngerului sau a stihiei (cum ar fi curcubeul sau vântoasele), enunțul transmis fără

alt mijlocitor se comunică de-a dreptul sub forma viziunilor unice, neadulterate : un limbaj confidențial - cu două tonalități - glăsuiește prin semne iconice. Vorbirea *Domnului Dumnezeu* atinge ca o vibrație poruncitoare conștiința profetului, o întipărește, iar el pe dată comunică sentențios cele auzite ... 'pre limba sa'. Așadar, vede adevăruri întruchipate și transcodează literal *sensul* poruncilor dictate. De acolo și expresia gramaticală revelatoare, cu acuzativul obiectului intern:

«Iată *viziunea* lui *IESAIAH*, fiul lui Amos, pe care a văzut-o, despre Iuda și Ierusalim în zilele lui Uziah, Iotham, Ahaz și monarhii regatului Iuda ... (*Isaia*, 1,1. - p, 677)

Îndată ce ne familiarizăm cu limbajul formular folosit de scriitura *Neviimilor* - «profeții», în sens larg, glăsuind pentru a deschide celor ce știu s-audă un orizont mesianic\* - reiese limpede că orice sentință și spusă *prospectivă*, inspirată de o revelație care destelenește viitorul interferează cu faliile din emisfera unei vaste *retrospective* (latentă sau misteric stratificată, recuperată din trecut).

Se impune deci să urmărim parametrarea celor două triunghiuri ale diatezelor temporale, care au configurat cu o paralaxă diferită palele consecuției < *Trecut - Prezent - Viitor-ime* >. Pentru a deosebi cu pregnanță optică narativă de la o «începătură» (simbolizată de 'A' «aleph» = **1 primordial**"), vom relua *ab origine* triunghiul mai vechi al diatezelor temporale - în ordinea priorității -, potrivit enunțării aezilor elini, urmărind această ordine preluată și de filozofi, care *includ* și ei o cunoaștere a *Prezentului* în perfectă coalescență cu *Trecutul*, deoarece numai această raportare la experiența *continuă*, însumată de *generațiile* umane printre viețuitoare (*saecla*, în accepțiunea primordială a termenului, la Lucretius!)\*, ne mijlocește o *re-prezentare* veridică a «celor ce sunt»: *ta onta* «cele-ce-există» - *ta pro-eonta* «cele ce ființau înainte» - *to paron* «acel 'fiind-de-față'»)\*.

Triangulația termenilor de care depinde situația noastră pe făgașul ontic al cunoașterii s-ar suprapune astfel unui proces de conștientizare a fazelor temporale : *suntem ceea ce am devenit*. Pe măsură ce realizează această devenire, orice ins confruntat cu *Trecutul* /(pe care-l avem oricum «dinainte»- gr. *to prosthen* ), <își> *re-prezintă* de fapt tot ce se întâmplă «cu el» și «în» preajma sa. Ca atare, diateza *Viitorului* ocupă o situație mediană, ca un pol de orientare: lotul previziunilor și al tragerii la sorți (*Lachesis*) ... eventual deasupra noastră... În nici un caz nu predomină instanța *prospectivă*, întru cât ceea ce vine după noi (*met-opisthen*)\* ține fie de vrerea divinității, fie de oscilațiile hazardului\*.

O asemenea orientare a diatezelor temporale de a lungul mileniilor corespunde unei mentalități ancestrale, determinată în mod obiectiv de parametrarea geocentrică, inerentă observațiilor astronomice (de când vremuește omenirea...). Se luau drept constante orbitele circulare, înscrise de rotația planetelor și de un parcurs aparent al soarelui în jurul pământului ('*geoda*')\*, singura temelie fermă, de neclintit. Undeva, la centrul sferei cosmice, se 'întrulocase' *geoda* (sau *tellus*) în spațiul *biocenozei*\*, după ce Demiurgul (sau Natura) cumpănise stihiele și orânduise climatic regiunile, dispuse în funcție de 'osia lumii' (*axis mundi*)\*.

+



# "Garanțiile" proiectului minier de la Roșia Montană

## Studii comparative din Australia, Canada și SUA

Mihai Goțiu

*Timp de peste 9 ani, jurnalistul și scriitorul Mihai Goțiu a documentat cazul Roșia Montană. Revista "Tribuna" publică, în serial, fragmente din volumul "Motminte în mișcare", la care lucrează în acest moment și în care își propune să ofere o sinteză a cazului (redacția "Tribuna").*

135 de milioane de dolari este garanția pe care Roșia Montană Gold Corporation (RMGC) a promis că o va constitui pentru "reabilitarea ecologică" a proiectului minier pe care intenționează să-l pornească la Roșia Montană. Această sumă a fost readusă în discuție, la începutul lunii octombrie, în Comisia PETI a Parlamentului European (PE) iar Comisia Europeană (CE) a solicitat informații suplimentare autorităților române despre modul în care a fost calculată.

Cum s-a ajuns la această "garanție"? Răspunsul e destul de simplu și poate fi găsit în studiile cercetătorilor australieni efectuate la peste 300 de mine care generează deșeuri oxidate sulfidice și eliberează scurgeri acide<sup>1</sup>. Conform acestora, costurile de depoluare a scurgerilor acide sunt de minim 100.000 de dolari pe hectar. Raportat la suprafața proiectului RMGC (de aproximativ 1.300 de hectare) s-ar ajunge, practic, la acei 135 de milioane de dolari promiși drept "garanție". Dar...

\*\*\*

### Garanțiile reale: de cel puțin 5 ori mai mari

... dar suma avansată de cercetătorii australieni nu se referă la suprafața exploatareii, ci la suprafața afectată de exploatare. Iar între suprafața exploatată și suprafața afectată de exploatare există un raport de 1:5 (conform raportului ASE din 2010). Așadar, din start, costurile de ecologizare și întreținere a zonei afectate ar trebui înmulțite cu 5. Trecând de 650 de milioane de dolari.

... dar costurile avansate de cercetătorii australieni, pe baza studiilor făcute la minele din Australia, sunt mult mai mici decât în Canada. Citând date ale programului canadian de mediu și drenaj al scurgerilor acide provenite de la mine (MEND), cercetătorii australieni arată<sup>2</sup> că, la o cantitate similară de deșeuri acide generate de exploatarea miniere, costurile sunt de la 3 până la 5 ori mai mari pentru minele din Canada, decât cele din Australia. Cum condițiile de mediu și rețeaua hidrografică din Munții Apuseni se apropie mai mult de cele din munții și pădurile Canadei decât de cele din deșerturile Australiei, suma reală de mentenanță a deșeurilor ajunge la miliarde de dolari.

### Cât de "sigură" e ecologizarea și ce înseamnă

Cât de sigură și cât de eficientă este însă mentenanța și reecologizarea zonelor afectate de proiecte miniere de amploare (indiferent de costuri)?

În primăvara lui 2010, cercetătorii americani de la Universitatea Michigan din grupul Physicians for Human Rights (grup distins în 1997 cu Premiul Nobel pentru Pace) au publicat

un studiu realizat la Mina Marlin din Guatemala<sup>3</sup>. Construcția Minei Marlin a început în 2005, devenind operațională în 2007. Mina folosește aceeași tehnologie cu cianuri preconizată a se folosi și în proiectul de la Roșia Montană. Ce arată studiul<sup>4</sup>: "Cercetători în domeniul sănătății mediului de la Universitatea din Michigan - SUA, au descoperit niveluri mai ridicate de metale grele potențial toxice în probe de urină și sânge ce provin de la cetățeni din Guatemala, care trăiesc în imediata vecinătate a unei controversate mine de aur și argint, situată în zona de vest a țării, în comparație cu probe ce provin de la guatemalezi care trăiesc în zone mai îndepărtate de respectiva mină. (...) Oamenii de știință avertizează că expunerea la metale cauzată de operațiunea minieră este posibil să crească în timp și poate dura decenii. Studiul arată că probe biologice preluate de la un eșantion de rezidenți din vecinătatea minei au niveluri mai ridicate de mercur, cupru, arsenic și zinc în urină și plumb în sânge, decât persoane care trăiesc la 7 km. depărtare de mină".

Dar ce înseamnă "reabilitarea ecologică" (acel "covor verde" care arată așa frumos în power-point-urile RMGC)? Exploatarea miniere în cariere deschise din Munții Apalași (SUA) au făcut obiectul mai multor studii ale cercetătorilor americani. Atenție, este vorba de mine de cărbune, așadar generatoare de deșeuri mult mai puțin nocive în comparație cu deșeurile rezultate din exploatarea cu cianuri de la minele de aur. Studiile arată cât de afectat rămâne mediul (permeabilitatea solului, schimbarea temperaturilor, a rețelei hidrografice etc.) în ciuda "ecologizărilor" ("regenerărilor") efectuate de companiile miniere. Vă citez din concluziile studiului din 2008, coordonat de profesori de la Universitatea Maryland<sup>5</sup>.

"În prezent, obiectivul regenerării (al reabilitării ecologice - n.a.) constă, pur și simplu, în acoperirea (a carierelor și a munților de deșeuri - n.a.) cu o vegetație permanentă. Această abordare este mioapă și nu ia în considerare importanța proceselor ecosistemului, cum ar fi ciclul nutrienților, nici condițiile potențial dăunătoare create, cum ar fi solul și creșterea temperaturilor. Ca urmare, recuperarea funcțiilor ecosistemului, la un nivel comparabil (celui anterior exploatareii - n.a.) va dura de la zeci de ani la secole (s.a.). Efectele nocive ale minelor de suprafață ar putea fi reduse prin efectuarea unei restaurări (restabilirea unui ecosistem similar), mai degrabă decât prin regenerare. Reabilitarea necesită o vedere pe termen mai lung, cu accent pe procesele ecosistemului și restabilirea celor mai multe componente ale comunității. Practici cum ar fi adăugarea de materie organică în sol, plantarea de specii native și evitarea compactării solului ar grăbi recuperarea ecosistemului și restabilirea funcțiilor ecosistemelor de bază".

Asmenea practici (implicit și costurile aferente) nu le veți regăsi în proiectul propus de RMGC. O mostră de "ecologizare" propusă de

RMGC este pusă în aplicare de statul român chiar la halda de steril de lângă Roșia Montană: e acoperită cu plastic și un strat de "gazon". Atât de "bine" a fost realizată operațiunea în 2009, încât o parte din acest "gazon" a luat-o la vale în acest an. Și acum e refăcut. Alte costuri, altă distracție și efect mai mult de... imagine.

\*\*\*

### Garanțiile pentru "ecologizare" NU sunt asigurări de risc

La final, mai trebuie făcută o distincție esențială. Garanțiile promise de RMGC pentru ecologizare și mentenanță după încheierea proiectului minier nu au nicio legătură cu asigurările de risc ale iazului de decantare ori a haldelor de steril rezultate.

În raportul "MD&A" ("Discuții și Analize de Management") al Gabriel Resources, aprobat pe 10 martie 2010 (și disponibil pe Sedar.rom), se arată: "Gabriel deține o asigurare pentru a o proteja împotriva unor riscuri legate de operațiunile sale actuale în sumele pe care aceasta consideră că este rezonabil, în funcție de circumstanțele fiecărui risc identificat. Gabriel poate alege, cu toate acestea, să nu se asigure (s.a.) împotriva unor riscuri din cauza primelor mari sau pentru diverse alte motive. În cursul de explorare, dezvoltare și producție a proprietăților minerale, anumite riscuri, în special neașteptate sau neobișnuite, cum ar fi condițiile geologice de operare, inclusiv explozii în stâncă, falii și peșteri în stâncă, incendii, inundații și cutremure care pot să apară. Nu este întotdeauna posibil să fii asigurat pe deplin împotriva acestor riscuri (s.a.) ca urmare a primelor mari sau din alte motive. În cazul în care astfel de riscuri apar, profitabilitatea sa pe viitor ar putea fi redusă sau eliminată și să ducă la creșterea costurilor și o scădere a valorii titlurilor de valoare lui Gabriel".

Așadar, o spun direct cei de la Gabriel Resources: "Nu este posibil să fii asigurat pe deplin împotriva acestor riscuri". Iar analiza managementului Gabriel Resources arată clar că polițele pentru asigurarea împotriva unor asemenea riscuri ar fi atât de mari încât proiectul ar putea să nu mai fie profitabil. Dar Gabriel se referă strict la perioada derulării proiectului (maxim 20 de ani). Are de gând statul român să încheie asemenea polițe de asigurare după finalizarea extracției? Sau ne vom baza pe "cum ne-o fi scris"?  
\*\*\*

Note:

1-2: <http://www.environment.gov.au/ssd/publications/ssr/125.html>;

3-4: <http://physiciansforhumanrights.org/press/press-releases/news-2010-05-18-english.html>;

5: <http://www-personal.umich.edu/~wcurrie/Publications/Simmons%20etal%202008%20EcologyApplic%20-%20MineReclamation.pdf>.



# Ion Vlad în America

Virgil Stanciu

Profesorul Ion Vlad și-a legat destinul de genul epic, studiindu-l, teoretizându-l și predându-l generațiilor succesive de studenți timorați, printre care mă prenumăr. Romanul – în special cel românesc, dar și piesele de vârf din literatura universală – a avut în el un aprig susținător, încrederea domniei sale în virtuțile gnoseologice și în rolul de exemplaritate ale povestirii rămânând fermă de-a lungul unei îndelungate cariere literare și academice. De la *Povestirea. Destinul unei structuri epice* din 1972, trecând prin ampla antologie comentată *Romanul românesc contemporan* (1974) și prin *Lectura romanului* (1984), de la studiile despre M. Sadoveanu și Pavel Dan până la mai recente *Lectura prozei* (1991) sau *Romanul universităților crepusculare* (2004), profesorul a elaborat o teorie consistentă a lecturii și a glosat masiv și substanțial asupra poeziei romanului, afirmându-și în mod repetat credința că e necesar ca romanul, prin complexitatea situațiilor înfățișate, prin diversitatea personajelor, prin acțiunea sa bogată și captivantă, să aibă un suflu epopeic.

Recent, cea mai nouă carte a profesorului Ion Vlad a fost transpusă în limba engleză de către Delia Drăgulescu și publicată în Statele Unite, astfel că volumul teoreticianului clujean<sup>1</sup> se găsește de acum, alături de ale lui Adrian Marino sau Eugen Simion, pe rafturile bibliotecilor universitare americane. Seria de monografii est-europene în care a apărut este una prestigioasă, dar compozită, conținând volume de istorie, de studii culturale, de politologie și chiar de ficțiune, semnate, dintre români, de autori de prestigiu, precum Radu Ioanid, Augustin Buzura sau Pavel Câmpeanu, dar și de istorici de talia unor Ilie Ceaușescu sau Kurt Treptow. Oricum, apariția în limba engleză și intrarea în spațiul cultural american a acestui incitant eseu despre romanul european crepuscular constituie o mică izbândă a culturii române și se cere salutată ca atare.

Romanul, ne atrage atenția profesorul în eseu introductiv, *Introduction to the „Novel of Ideas”*, este produsul unei dezvoltări culturale: în secolul XX actul povestirii s-a lărgit pentru a include forme multiple, istorii „epice”, ori, cum le spune Ricoeur, „povestiri fictive”. Se regăsește în el un torent extraordinar de factori, de la mișcarea cosmică a lumii la existențele simple puse sub observație de către romancier. Una dintre caracteristicile sale cele mai importante este forța rațională și emoțională internă. De neimaginat în afara Istoriei, romanul rămâne o povestire eternă, o creație din teritoriul ficțiunii care narează drame, descrie evenimente, schițează portrete și „invită cititorul să facă o călătorie în spațiul imaginar”. Ion Vlad pornește de la Aristotel, dar își întemeiază demonstrația pe Ricoeur, Eco, Kundera și îndeosebi pe Bahtin, care re-crează istoria genului bazându-se pe evoluția reală a formelor, redescoperind sursele arhetipale ale romanului și subliniindu-i caracterul dialogic și carnavalesc. Teoreticianul clujean este de părere că modificarea conceptului de realism, tranziția de la romanul social la cel de idei și la cel auto-reflexiv în Europa (inclusiv în literatura română) reprezintă o etapă importantă în dezvoltarea genului, comparabilă cu triumful realismului magic în proza Americii Latine.

Somat să numească autorii care au avut o mare influență asupra ficțiunii moderne, Milan Kundera, un mare scriitor-martor al vremurilor noastre, spune

fără echivoc, într-un interviu: „Există patru mari romancieri: Kafka, Broch, Musil și Gombrowicz. De la Proust încoace, nu văd nici un nume de importanță mai covârșitoare în istoria romanului. Fără a-i cunoaște pe aceștia, nu poți înțelege cu adevărat romanul modern. Pe scurt, acești autori sunt moderniști; cu alte cuvinte, au fost pasionați de căutarea unor forme noi. În același timp, ei sunt complet indiferenți față de orice formă de ideologie avangardistă, de unde rezultă o altă viziune a istoriei artei și a romanului: ei nu vorbesc nici o clipă despre necesitatea unei rupturi radicale, ei nu pornesc de la premisa că posibilitățile formale ale romanului ar fi epuizate – ei nu vor decât să le sporească în mod radical.” (în *The Review of Contemporary Fiction*, 1989). Scriitorii a căror operă constituie pentru Ion Vlad domeniul predilect de investigație în această carte coincid în bună măsură cu cei numiți de Kundera. Ei sunt Thomas Mann, Robert Musil, Herman Broch, Witold Gombrowicz, Günther Grass, Curzio Malaparte, Heinrich Böll, L.-F. Céline – autori de romane autoscopice crepusculare, care jalonează, pentru imaginarul colectiv, condiția istorică a omului modern. [Firește, pe parcursul demonstrației paleta se lărgeste cu trimiteri la Dostoievski, Lawrence Durrell, Henry Miller, Cervantes, Proust, Joyce, Robbe-Grillet și numeroși prozatori români.] Ei se distanțează de ideile clasice de *mimesis* și veridicitate, insistând asupra viziunii și asupra universului interior. Modelul unei lumi apăsătoare, menținută artificial în funcțiune, insensibilă la agitația individului și oricând gata să-l sacrifice de dragul unor principii golite de conținut le este oferit de marile organizații statale de la cumpăna secolelor XIX și XX, de regimurile totalitare și de distrugătoarele războaie mondiale. [Este îndeobște recunoscut faptul că marile catastrofe ale omenirii sunt generatoare de literatură de bună calitate.] Romanele lor trasează coordonatele unui univers când absurd, când grotesc și terifiant, când strivitor de anodin, în cadrul căruia individul este condiționat complex, iar liberei inițiative i se acordă prea puțină șansă. Eroii nu sunt simpli protagoniști, ci și centri de reflecție, în maniera lui Henry James, adică observatori și raisoneuri. Elemente de metafictionalitate și de autoscopie joacă un rol important. Realitatea și istoria beneficiază de o oglindire deformată, de tip expresionist. Lumea e dezarticulată – sau absurd articulată – ilogică, într-o stare avansată de decădere. Pentru a o descrie, prozatorul recurge la romanul de idei și la romanul parabolă: „*great creations where the meditation and the people’s destinies, people’s actions and their anxious or troubled consciences all meet under the same protective God: the story-telling and the story-teller predestined (...) to keep the memory of mankind in exchange for the suffering that the people had to bear*” (p. 114). Interpretările date de profesorul Ion Vlad operelor individuale analizate sunt exemplare și perfect încadrate în viziunea unitară a studiului.

Nu știm nimic despre traducătoarea acestei cărți în limba engleză. Din „Translator’s Note” aflăm doar că a muncit la transpunerea în Germania și că a întâmpinat dificultăți majore în găsirea variantelor englezești ale romanelor citate în studiul profesorului Vlad. Textul englezesc elaborat de ea ne îndreptățește să spunem că avem de-a face cu o traducătoare neexperimentată: fără a conține greșeli

de exprimare sau de gramatică, varianta englezească sună ca un exercițiu academic de retroversiune: rigidă și de o solemnitate care nu are nici o legătură cu spiritul limbii țintă. Unele sintagme copiază stângaci termenii românești încetățeniți: „universal literature”, când în engleză se spune numai „world literature” (cf. modelului goethean). Traducătoarea ori nu cunoaște regulile, ori nu are simțul ordonării adjectivelor în fața unui substantiv: ea scrie „human restless passions” (p. xiv) în loc de „restless human passions”. Nu știe că în engleză secolele se indică prin cifre arabe, nu romane: „the 18th century”, nu „the XVIII century” (p. xix și peste tot în text). Nu e familiarizată cu unele realități culturale americane: scrie „the John Hopkins University Press” în loc de „Johns Hopkins”, numele real al instituției, chiar dacă pluralul e greu de explicat (p. 5).

Nedumerește lipsa unei cât de sumare prezentări a autorului, la un volum destinat unui public care cu certitudine ignoră literatura română și pe făcătorii ei. Ba mai mult, nici măcar titlul original al eseului nu este menționat pe contrapagina de titlu.

Oricum, prezența americană a discursului despre ficțiune al profesorului Ion Vlad constituie un punct prețios marcat de cultura română.

Note:

1 Ion Vlad, *The Novel of Crepuscular Universes*, English translation by Delia Drăgulescu, East European Monographs, Boulder, Co., Distributed by Columbia University Press, New York, 2010,

## Numai în sus se poate privi nestingherit, senin și cu uimire...

(Urmare din pagina 36)

nomenul originar”, spune Andrei Pleșu, al artei sale, identificând evadarea de sub tirania întunericului și perceperea lumii exterioare sub lumina multiplă a existenței. În țară, apoi – după 1986 – în emigrație, acest „întuneric” ca smoala a început să se populeze cu plâsmuiri stranii, monștri hidoși biciuind mințile artistului, siluind sensibilitatea lui. Urmele acestei bătălii nevăzute cu îngerii morții s-au putut vedea în lucrările adăpostite la Galeria „Quadro” din Cluj-Napoca, păsătorită de agreabilul nostru prieten, criticul Székely Sebestyén. Felul lui Bertalan *de-a fi atent la tot ce se vede, de-a pătrunde prin văz „carapacea lucrurilor”* s-a amplificat în timp ca un exercițiu maniacal, a devenit o „stază” insolvabilă, depresiv-maniacală, mărturisind ceva din imprudenta aventură cosmică în care s-a angajat, explorând într-un registru diurn, prin invocarea luminii perpetue, și ceea ce, în scop preventiv, stă sub întunericul nopții, și ceea ce există în afara adevărului cunoscut. Ce i-au oferit lui Bertalan cei doi profesori de la Institutul clujean erau uneltele pe măsura omului „de a privi altfel natura”, iar extensia pe care le-a adăugat-o artistul poate fi nesăbuițată să de a dori totul și pedeapsa de a primi din nou „întunericul nopții”



## rânduri de ocazie

# Singurătatea actorului de cursă lungă...

Radu Țuculescu

A început stagiunea teatrală (și) la Teatrul național clujean. Mi-am propus ca anul acesta să devin un spectator mai "activ" decât în anii trecuți. De ce, oare? Poate deoarece am aflat că volumul meu de teatru *Bravul nostru Micșă* este citit (în secret...) cu fervoare (și nedisimulată încintare) de toți angajații teatrului: portari, mașiniști, costumieri, actori, secretari literari, regizori, scenografi, ba chiar și de către director care este, nu întâmplător, și regizor... Dar, să revin la "chestiuni" palpabile, concrete, domolindu-mi imaginația... Adică, să revin la spectacole. Pentru primul am coborât în burta clădirii naționalului clujean, în studioul Euphorion ca să-l văd pe Emanuel Petran, un actor de cursă lungă într-un spectacol-monolog intitulat *Sărută-mă* pe-un text de Zografi și-n regia lui Victor Olăhuț. Nu este vorba despre sărutul lui Iuda dar tot oarece aluzii biblice se fac în text, mai exact se face aluzie la sărutul lui Iisus dat unui lepros, fără nicio reținere, ceea ce niciun preot nu (prea...) ar fi în stare să facă... Textul lui Zografi este extrem de generos pentru un actor, registrele în care este scris sînt multiple, cu momente de dramatism și momente de poezie dar și superbe momente de-un comic savuros, subtil, cu priză directă la public. Emanuel Petran (alături de regizor, bănuiesc) a descifrat (scenic) pînă-n cele mai mici amănunte textul, dibuindu-i valențele și scoțîndu-le perfect în evidență printr-un joc nuanțat, colorat, emoționant adesea, provocator chiar, realizînd o comuniune excelentă cu spectatorii care se simt, la un moment dat, făcînd chiar parte din "decorul" textului, un decor viu, respirînd odată cu interpretul. Nu e ușor să captezi atenția publicului, cînd joci așa, de unul singur, merge

primele minute, poate chiar mai mult, dar să-l ții "în priză" pe spectator timp de o oră, e lăudabil. Însă, mă repet (intenționat) Emanuel Petran e un actor de cursă lungă, păcat că numele său nu prea apare în ultima vreme în distribuții. *Sărută-mă*, un spectacol de o oră care merită văzut de toți iubitorii genului, indiferent de vîrstă ori sex.

Tot o oră durează și cel de al doilea spectacol jucat, de astă dată, pe scena mare a naționalului clujean. Se numește *Insula* și este după un text de Gellu Naum cu personaje precum: Robinson, Sirenă, Beduin, bunici, cu Mary, Randolph, Mabolo canibalul și un Pirat cu un picior din lemn verde care a crescut și s-a făcut copăcel iar piratul nu mai putea dormi din cauza păsărelelor și a copiilor care se jucau sub el... Un spectacol-concert purtînd marca Ada Milea, căci Ada este, pe bune, o marcă. Mi-am amintit de primul ei spectacol de la Tîrgu Mureș și acum am constatat, cu mare bucurie, că Ada are aceeași prospețime, aceeași frumoasă nebunie, aceeași atracție la publicul tînr și nu numai, chiar dacă nu și-a schimbat "stilul", bravo ei! În ritmuri de blues dar și de hip-hop și în ritmuri de *adamilea*, se derulează savurosul text al lui Gellu Naum. Montarea aceasta a Adei îl servește cel mai bine, îi dezvăluie marea strălucire, adevărata strălucire căci nu există nicio "intervenție doctă" regizorală asupra textului, nu se fac "interpretări" mai mult ori mai puțin valabile, mai mult ori mai puțin "filosofice" ale scrisului lui Naum, este doar... Gellu Naum *da capo al fine* iar Ada pare să se fi născut dintr-o poezie de-a lui Naum de care... nu va scăpa veci. Poate nici nu vrea.



Emanuel Petru în *Sărută-mă*

Doresc să-i felicit pe absolut toți interpreții pentru prestația lor muzicală. N-am auzit niciun falset, nicio poticneală ritmică, a știut Ada să-i strunească, să le scrie partituri pe măsură dar și ei au "ureche", sînt actori adevărați care, obligatoriu, trebuie să știe și cînta, și dansa... Un spectacol aproape "static" dar în același timp, paradoxal, plin de mișcare, colorat ca un foc de artificii. Un spectacol parcă "derulat" într-o cupă de șampanie... Nu mă pot abține să nu le scot în evidență pe Bunicile Selkirke pentru care, în primele clipe, aș fi băgat mina în foc că sînt "împrumutate" de la operă, dacă nu aș fi recunoscut-o imediat pe Irina Wintze apoi pe Adriana Băilescu și pe Romina Merei. Și cu cît crește numărul celor de pe insulă, Robinson se simte tot mai singur. *Ah, cîtă lume-n jur și eu sînt atît de singur!* Singurătatea, în diferite ipostaze, ascunsă în spatele diverselor măști, este ceea ce, aș putea spune, "leagă" cele două spectacole de început de stagiune ale naționalului clujean despre care am vorbit mai sus și care merită văzute.

## zapp media

# Merele fluorescente ale lui Steve Jobs

Adrian Țion

Ca un poet ludic preocupat la modul serios de tema morții, fondatorul Apple, Steve Jobs, spunea în 2005, în celebrul discurs de la Universitatea Stanford, după operația de pancreas, că „moartea e cea mai bună invenție a vieții”. Sensul butadei bătea evident înspre ideea revigorării și a schimbării generațiilor. A generațiilor umane și a generațiilor IT. Fatidică îngemănare, aproape inseparabilă de acum în ciclurile vieții, care măsoară ca nimeni alta rapiditatea înlocuirilor. Parcă viața însăși ar fi prins o viteză nemaipomenită pînă acum. Moartea, sublinia inventatorul fără facultate în fața studenților, „elimină vechiul pentru a face loc noului”. Cu cinism viclean camuflat, oficialii producătorilor „merelor de aur” au amînat să anunțe presei moartea legendarului Steve Jobs pentru a nu periclita lansarea pe piață a noului iPhone, copilul pregătit de companie să bată noi recorduri în tehnologia informațiilor. Și strategia

managerială a reușit. Mai exact, au dezinformat pentru a reuși. Acțiunile Apple au început să cadă vertiginos la aflarea veștii morții fondatorului companiei, dar între timp iPhone S4 a bătut recordul: un milion de comenzi în 24 de ore. Așa că moartea programată de un tragic destin a fost manipulată în vederea profitului. Nimic nu scapă jongleriilor pieței pentru a exemplifica încă o dată, dacă mai era cazul, necruțătoarea bătălie dintre vechi și nou, descrisă atît de dur în fața studenților de cel dispărut.

Apple s-a născut într-un garaj, dar merele fluorescente risipite pe suprafața pămîntului n-au pete de ulei sau miros de benzină, ci păstrează în ele sâmburele ingeniozității omenești și al inventivității creatoare. În formele astea generos rotunjite de mâini inspirate și minți iscoditoare, captușite cu imagini lumești, fascinante, zace câte un Prometeu latent,

satisfăcut de izbînda sa de a fi oferit oamenilor lumina informației și a visării. Garajul în care lucra la 20 de ani, împreună cu prietenul său Steve Wozniak, s-a lărgit pînă la dimensiunea unui Apple uriaș, fructul favorit al lui Steve Jobs. Tot de la Universitatea Stanford a pornit pe Internet motorul de căutare Google, inițiat de doctoranzii Larry Page și Sergey Brin care au fondat corporația Google. Un mediu propice mai ales cercetărilor din domeniul IT.

Dovadă că lucrurile nu se opresc aici și inovațiile avansează spre consumatorii din cele mai diverse medii este știrea conform căreia alți doi tineri englezi au pus la cale un meniu digital pentru un restaurant din Londra. Nu mai e nevoie de liste cu meniuri pe suport de hîrtie. Comenzile digitale dintr-un meniu proiectat pe masă ajung direct la bucătărie. Nu trebuie să aștepți după chelner ca să-i dai comanda. Acesta, dacă nu e român, îți aduce numaidecît mîncarea comandată electronic. Merele lui Steve Jobs se rostogolesc ademenitoare, pretutindeni pe ecranele, mai mari sau mai mici, ale utilizatorilor ca simboluri firești ale facilității de a interacționa.



# Tot despre BOP

Ioan Mușlea

Am amintit data trecută câteva ceva despre tot ce a însemnat în fond așa-zisul *New Orleans Revival* (sau într-o altă variantă *Dixieland Revival*), încercând să definesc întreaga poveste ca o reacție la înnoirile abrupte și nu foarte ușor de acceptat/înghițit pe care le-a adus cu sine *bebop*-ul. În cea mai mare parte, această „revoltă”, acest refuz își au originea în conservatorismul celor care nu văd în jazz decât o muzică de divertisment a cărei finalitate nu poate sta decât într-un fel de muzică de dans. Ciudat îmi apare faptul că nu doar în „state” a prins acest curent nostalgic, vajnic întreținut de tot soiul de năvăliți întru jazz care, însă, nu vroiau cu nici un preț să accepte alte formule, soluții sau alternative, mulțumindu-se să excomunică cu surle și tobe „nebulia” începută pe *52e street* sau la celebrul *Minton's*. Printre ei s-au numărat – nu o dată – și nume sau personalități celebre cum ar fi de pildă franțuzul André Hodeir. În Europa, asemenea tendințe „revival” pot fi întâlnite destul de frecvent, existând – la fel ca în America – formații specializate în această direcție. Rețeta care poate asigura succesul în acest sens este destul de simplă: tot skepsisul constă în a pune mâna pe doi-trei veterani care vor fi cântat prin anii '20 sau '30 și se mai pricepe cât de cât să „intre în pielea” unor „dubluri” ale faimoșilor King Oliver, Jelly Roll Morton sau Louis Armstrong, reînviind stilul contrapunctic al începuturilor *Dixieland*-ului. Ar mai fi însă de menționat atât faptul că – destul de frecvent – trupele *revival* sunt compuse din tineri, cât și succesul de care se bucură în continuare această formulă în USA, Europa, Japonia și aiurea. Recunosc că, în chip evident, am insistat asupra fenomenului *revival* mai mult decât ar fi fost poate necesar, însă am făcut-o mai ales în ideea de a lăuda/preamări și a vă recomanda din toată inima performanțele în acest domeniu ale bătrânului clarinetist Sidney Bechet, un celebru veteran & supraviețuitor despre care vorbisem pe larg când vă am descris fenomenul/stilul *Dixieland*. Omul a avut geniu „pe bune”, dar poate că cel mai convingător argument în sensul valabilității demersului său ține de faptul că – prin anii '50, într-o seară – cu prilejul unui turneu în Franța la care participa și revoluționarul Charlie Parker, Bechet a urcat pe scenă alături de iconoclastul și radicalul Bird. Cei prezenți au jurat că nu mai ascultaseră în viața lor un asemenea recital. Pe

Sidney Bechet ca de altfel și pe Charlie Parker îi veți putea asculta oricând cu condiția să „intrați” pe Youtube ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)) și să profitați de oferta din cale afară de generoasă.

Iar acum să ne întoarcem la *bebop*! Înnoirea radicală care poartă acest nume nu se poate explica (dacă mai este cumva nevoie!) decât prin hotărârea și exasperarea unei elite care se va simți întotdeauna paralizată de piedicile și blocajele instituite de predecesorii cumințiți și atoatemulțumiți de statutul lor preferențial. Asemenea revolte și înnoiri sau răsturnări sunt arhicunoscute: e deajuns să amintim (în muzică) romantismul sau – mai aproape de noi – impresionismul și dodecafonismul, iar în pictură – (din nou!) impresionismul, cubismul sau abstracționismul, toate generând la rândul lor reacții (conservatoare, de bună seamă!) cât se poate de vehemente. La urma urmelor, adevărul este că aproape niciodată etichetele care li s-au atribuit acestor „inovații” nu aveau, în fond, nici o acoperire. În cazul *bop*-ului, povestea se repetă aproape jenant. Unul dintre inițiatori, bateristul și ritmicianul extraordinar care a fost Kenny Clarke, o spune limpede și răspicat:

„*Bebop a fost doar o etichetă de care – cu timpul – s-au folosit tot mai mulți de ziașiști, fără însă ca noi să o fi pomenit vreodată. Dacă ar fi fost să-i dăm un nume, nu cred să fi mers mai departe de cel de muzică modernă. De fapt, singurul lucru care ne interesa cu adevărat era să facem muzică pe bune!*”

Așa cum am mai spus-o, și în cazul „răzvrătiților ținând de *bop*”, cuminții și reacționarii au fost, de bună seamă, cu toții participanți/actanți în acel paradis atât de bănos al bigbandurilor și al dansului în care s-au scaldat din plin prin anii '30 și chiar '40.

Nu este foarte simplu să lămurești ce s-a întâmplat, de fapt, și cum au stat lucrurile cu cei care au născocit și „au copt” stilul *bebop*. S-au scris despre acest fenomen tratate docte și s-au încercat explicații dintre cele mai sofisticate, însă nimic nu poate explica mai limpede fenomenul decât literatura (bună) și lumea magică a filmului. Menționez, în acest sens, atât superbul film al lui Clint Eastwood, intitulat „*Bird*” care te scufundă literalmente în infernul vieții lui Charlie Parker,



Portret cubist al lui Parker

interpretat magnific de un diabolic Forest Withaker, cât și impresionantul „*Round' Midnight*” în care – dincolo de o fabuloasă coloană sonoră, interpretată de giganti de talia unor Herbie Hancock sau John McLaughlin – strălucește și, literalmente, *te dărâamă* tragismul și perfecțiunea absolut „aiuritoare” a interpretării unui autentic supaviețuitor al anilor *bop* sau al iadului drogurilor; este vorba de saxofonistul Dexter Gordon, cu mersul său împiedecat/încâlcit și sunetul absolut inconfundabil pe care se pricepe ca nimeni altul să-l „elibereze”. Aș mai vrea, de asemenea, să evoc fascinația a cel puțin două documentare „de vârf” care îți înlesnesc pentru câteva momente accesul la atmosfera tulbure, sulfuroasă și – fără nici o exagerare – de-a dreptul sufocantă a universului *bebop*. Este vorba, în primul rând, de magnificul portret al genialului pianist care a fost și rămâne Thelonious Monk, realizat de Charlotte Zwerin și intitulat „*Straight, No Chaser*”, dar și de un documentar închinat celebrei Nica (Pannonica) de Koenigswarter, protectoare și binefăcătoare a tuturor „îngerilor căzuți” ai *bop*-ului. Cu siguranță, însă, că de un interes comparabil este extraordinarul ciclu documentar realizat de Ken Burns în care incursiunile în lumea atât de aparte a jazzului, în general, și a *bebop*-ului, în particular, nu-și au egal.

Iată-ne, în sfârșit, ajunși și la literatură! Închipuți-vă că un mare, un foarte important scriitor, pe numele său Julio Cortazar (un argentinian, devenit european!) a transformat lumea și nebunia numită *bebop* într-o scriere magistrală ce se cheamă *Următorul*, fiind, de fapt, portretul genialului saxofonist Charlie Parker, centrat pe evocarea ultimelor zile ale unui mare chinuit și iluminat! Această scriere a apărut, tradusă în românește prin anii '70, într-un volum-cult, „*Sfârșitul Jocului*”. Am să reproduc o singură propoziție pe care Cortazar i-o atribuie eroului nuvelei și anume: „Muzica asta am cântat-o mâine”...și care, sper, mă scutește de orice alt comentariu. Căutarea și găsirea „*Următorului*”(dar mai ales citirea acestuia pe îndelete) merită – și sper să mă credeți – orice efort.

Urmează ca, din acest moment, să încerc o schițare, o evocare-explicare a *bebop*-ului, pornind însă de la viața tumultuoasă a celui care a reprezentat esența acestui fenomen este, firește, vorba de Charlie Parker.



Charlie Parker cu Thelonious Monk la pian & Charlie Mingus la bas



# Orgolii și sărăcie pe o stâncă neagră, într-un vechi castel

Mugurel Scutăreanu

Cândva, în vara anului trecut, o familie de români stabiliți de mult la Viena, străbătea lunga punte de peste fostul șant cu apă al *Castelului Corvinilor* de la Hunedoara. În fața domnului distins, la maturitate deplină, a doamnei mult mai tinere, de o frumusețe clasică și a celor trei adolescenți (doi băieți și o fată), castelul se înălța ceva mai puțin arătos și impunător decât îl știm din cărțile de istorie: turnuri de forme și mărimi diferite, amestec stilistic arhitectural, concepție vizibil neunitară. Odată trecuți pe sub bolta tainic-întunecoasă a intrării, cei cinci români vienezi s-au pomenit în curtea interioară (*hoff* cum le place lor să spună), încă și mai dezordonată decât exteriorul: asimetrică, în pantă, cu unghiuri ciudate și cu un pavaj (dacă se poate spune așa) din piatră de râu pusă în cant, pe care trebuie să pășești cu infinită precauție, dacă vrei să rămâi cu gleznele întregi. Dar domnul nostru n-avea ochi pentru scăderi: toate simțurile îi fuseseră subjugate de vraja locului, de umbrele veacurilor, de șoaptele pașilor care se zbateau între ziduri, topindu-se într-un târziu prin unghere. Nici una, nici două, își drese glasul, după emfaticul obicei al cântăreților și slobozi o frază tunătoare din nu știu ce arie (că nu eram acolo, ca norocu'), de toți vizitatorii nimeriți în același timp și loc se prefăcuseră în stane de piatră! Cel puțin pentru o clipă. Trecut, șocul și prima pornire (aceea de a-și scuipa-n sân), cu toții au izbucnit în aplauze. Ba, unul mai dus la operă a și exclamat: *bravissimo, maestro!* Și nu greșea, căci basul Theodore Coresi (moldovean de-al meu, de la Dochia, de lângă Chiatra Neamț) este un maestru. Doamna sa, tot cântăreață, ar fi dat și ea un chiot dar, mai miloasă fiind din fire, s-a-n durat de sârmanii nevinovați, luați cu totul pe nepregătite. Da, pare hazliu și chiar așa a și fost însă după râsul răsunător și teatral (altă meteahnă de-a cântăreților mari sau mici), a urmat momentul de meditație revelatoare: *măi, ce festival de operă s-ar putea-ncinge în lăcașul ăsta!* Pasămite, basul nostru văzuse multe pe meleagurile pe unde dăduse glas și mare lucru dacă nu-i trecură fugar prin minte chiar arcadele arenelor de la Verona. Ce să mai lungim vorba – ideea scăpărase! Au urmat vizite pe la primării și prefecturi, pledoarii înfocate în fața unor oameni încovoiați de alte griji (*lumea n-are de lucru în Hunedoara, ce...operă?*), dar pînă la urmă s-au găsit și urechi deschise la reverii culturale și ochi în stare a vedea dincolo de griji de zi cu zi. *Bine*, au conchis cei sus-puși, *generoasă ideea aceasta cu serile de operă în aer liber – să-i dăm curs. Ne trebuie un proiect de festival.* Și cum nu era prima dată când făcea un asemenea plan de bătaie, meșterul Coresi (culmea că-i și diacon, pe bune, cu un doctorat în teologie!), s-a așternut pe lucru. Numai că, oricum o sucea, oricum o-nvârtea, tot pe la un deviz de vreo 50.000 de euro ajungea! Când au auzit... edilii de sumă, au încremenit aidoma turiștilor peste care se prăvăliseră vocalizele din *hoff*ul castelului. *De unde, dom-le?* *Noi cu banii ăștia ne-am obloji o grămadă de răni vechi, nici nu-ndrăznim să prindem o asemenea*

*sumă în bugetul pe anul viitor.* Povestea-i lungă, cu dezumflări și nădejdi răsărite din cenușă, cu renunțări, demoliri și compromisuri. Până la urmă, abia s-a ajuns în preajma sumei de 30.000 de euro, moment în care au intervenit consolările românești: *bine-i și-așa, e mai mult decît nimic, hai să vedem pe unde scoatem cămașa.*

Până aici a fost vorba de sărăcie. Avea să urmeze o cavalcadă a orgoliilor.

După aprobarea proiectului și numirea unui director executiv, în persoana d-lui Alexandru Gruian, profesorul Coresi s-a întors la Viena, urmând să elaboreze programele seratelor muzicale (ca un director artistic ce se afla) și să găsească artiștii inimoși în stare să cânte cât mai bine, pe bani cât mai puțini. În asemenea situații cele mai la-ndemână mijloace sunt implicarea propriei familii și lucrul cu prietenii. Familia era oricum angajată, până-n gât iar amicii au sărit imediat în ajutorul românului cu ideea: cântăreața Daniela Vlădescu (directoarea Teatrului de Operă și Balet *Oleg Danovski* de la Constanța) s-a angajat să vină cu orchestra, corul și câțiva soliști ai casei pe umila diurnă românească de 13 Ron (!!!), dirijorul japonez Koichiro Kanno (stabilit de mai mulți ani la Brașov) s-a oferit să dirijeze trei programe diverse pentru o sumă modică, tenorul mexican Hector Lopez (de la Opera din București) și baritonul bulgar Krum Galabov (care cântă acum la Viena) au pus și ei umărul, tot pe te miri ce, iar cunoscuta regizoare Cristina Cotescu a pus în scenă toată tărașenia (tot pe bani mărunți). Până și subsemnatul a aranjat pentru orchestră mare opt piese destinate concertului de bijuterii muzicale și a pus la bătaie o compoziție proprie fără nici un fel de pretenții la drepturi de autor (gâdilarea orgoliului face mai mult decât banii, căci și eu am toate păcatele muritorilor). Ei, după toate aceste eforturi, oamenii care au consimțit la onorarii simbolice, așteaptă, pe bună dreptate, măcar respectarea programelor concepute, o transparență acceptabilă în modul utilizării fondurilor și pomenirile de cuviință, adică recunoașterea meritelor, de la ideea fondatoare până la întocmirea proiectului și alegerea îngrijită a pieselor. Când colo – ce să vezi?! Organizatorii tehnici au acaparat festivalul, intervenind în desfășurătorul serilor, hotărând ei, nemuzicienii, ce este digerabil și ce nu pentru publicul hunedorean, sumele obținute de la sponsori n-au fost făcute publice niciodată iar pe afișul festivalului profesorul Th. Coresi a apărut doar ca interpret, nicidecum ca inițiator și director artistic. Abia în programele de sală s-au mai dres unele omisiuni de neiertat. Festivalul a primit de la „tehnici” denumirea de *Opera Nights* și prin acest botez s-a încercat a se uita de paternitatea ideii generatoare. Noi l-am numit – e-al nostru! Moldo-austriacul Coresi a îmbătrânit câțiva ani din pricina aceasta. Dacă i-s-ar fi cerut (chiar și în ultima clipă) să participe la întreaga manifestare după programul stabilit (cu soția cântăreață, cu fiica dansatoare, cu cățel, cu purcel) dar să nu ia nici un sfanț,

poate că ar fi acceptat dar neglijarea recunoașterii calității de fondator s-a arătat a fi pentru el o îmbucătură de neînghițit! Îmi este amic vechi și i-am citit în ochi suferința. Peste toate, *Opera Nights* a cuprins, în fapt, doar trei seri muzicale, restul, până la o săptămână, constând în proiecții de filme și primind denumirea comercială și destul de ciudată de *Dracula Nights at Corvinilor Castle* (*Corvinilor* fiind nume propriu, nu a fost tradus, așa că nu a putut primi un genitiv saxon – *Corvin's Castle*). Și uite-așa!

Serile pentru melomani au descris o arcadă valorică, *Gala de operă* din deschidere – arii celebre – stărnind aplauze, concertul de *Bijuterii muzicale* descătășând ovații (s-a dovedit a fi bucățica cea mai pe gustul publicului, conținând și piese instrumentale cu un violonist foarte tânăr dar de mare viitor, un moldovean care studiază la Viena – Cristian Rusciur) iar *Traviata* fiind îmbrățișată cu o aviditate nedisimulată față de *opera seria*, gen pretențios, practic necunoscut în zonă și care a suferit destul la Hunedoara, din motive nu atât muzicale cât tehnice.

Scos târâș-grăpiș până la urmă, *primul festival de operă în aer liber din România* s-a încheiat într-o răbufnire a vanității și stați să vedeți din partea cui! A...oficialităților!! Gata, ei acceptaseră din prima clipă ideea, o îmbrățișaseră călduros, ei găsiseră banii, ei făcuseră programele, ei, ei, ei! Ce vizionari, ce militanți pt. cultură, ce răzbătători dăruiți cetății, ce...mi-e rău... La actul final, cu aplauze întreținute artificial (prin mâini înlănțuite și agitate deasupra capetelor), cu șampanie (nu tocmai la discreție) și *pupat toți piața independenti*, Daniela Vlădescu a fost uitată cu desăvârșire, nefiind chemată în scenă! Nu știu zău cât îi va lua sufletului său de artistă să-și revină din umilința acesta absolut atroce. Fiindcă femeia care se luptă să țină pe linia de plutire Teatrul *Danovski* venise cu foarte mult suflet la tot ceea ce se întâmplase acolo. Orice încercări ulterioare de a o îmbuna s-au lăsat cu reacții sălbatică, de leoaică rănită.

La hotel, sărbătorirea s-a prelungit adânc în noapte și, așa cum se întâmplă adesea, de la o vreme artiștii au prins a cădea în automulțumire. O altă avalanșă de orgolii a început a se revârșa. Eu am primit o singură felicitare, din partea unei...harfiste din Cluj, pe care n-o cunoșteam și care mi-a spus, simplu, că i-a plăcut piesuța mea pentru vioară și orchestră. A însemnat mai mult decât orice, în aceeași clipă am uitat de toate necazurile, fiindcă și eu, ca toți păcătoșii, stau bine cu iubirea de sine. Și asta a fost tot. A doua zi oamenii au plecat pe la casele lor, fără un ban în buzunar, onorariile urmând a fi virate în conturi cândva în viitor, după nenumărate complicații contabile.

Plecând din Hunedoara, am aruncat o ultimă privire mamutului comunist strivit sub propria greutate metalurgică. Parcă-i simțeam leșul duhnind a moarte și zădărnice. Sărăcia adusă de prăbușirea lui împunge oamenii în coaste și astăzi, după peste douăzeci de ani.



# Teatru la Regina Maria

Claudiu Groza

Reluat în 2010, după câțiva ani de întrerupere din cauza restaurării clădirii teatrului, Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea și-a conturat, la ediția din acest an, derulată între 25 septembrie și 2 octombrie, un profil ambițios, atât prin transformarea sa în concurs, cât și prin competiția de texte dramatice demarată tot acum. Mai mult însă, festivalul tinde să devină un mega-eveniment comunitar, prin reprezentațiile de stradă, proiecțiile cinematografice și concertele care completează programul.

Din motive obiective, am văzut la Oradea doar două-trei spectacole peste cele 18 care au "concurat" pentru cele cinci premii acordate de juriu, plus premiera teatrului-gazdă, din 25 septembrie, cu faimosul musical *Scripcarul pe acoperiș*, care a inaugurat oficial clădirea restaurată, opulent-auriu-strălucitoare, a teatrului care poartă acum numele "Regina Maria". Pentru acest proiect inedit a fost chemat în orașul de pe Criș un "expert", regizorul budapestan Korcsmaros Gyorgy, bun cunosător al formulei de înscenare a musicalurilor în Ungaria, capabil însă să se adapteze tiparului mai acut, mai realist și mai puțin formalizat al spectacolelor agreate de publicul român. Cu ajutorul coregrafului Andras Lorant - care a dinamizat vizual acest spectacol, foarte în spiritul intrigii -, al scenografei Vioara Bara, care a conceput un decor modular, mobil și utilitar, fără a fi banal, al Amaliei Judea, care a creat costume discrete dar de mare pregnanță plastică, al lui Ovidiu Iloc și Ary Nagy Sandor, coordonatorii muzicali ai corului, respectiv ai formației "Hakeshet Klezmer Band", care a cântat *live* întreaga partitură, actorii și dansatorii orădeni au reușit să redea scenic emoția, umorul, savoarea, frumusețea, trauma conținute în clasică poveste a lui Shalom Alehem. *Scripcarul pe acoperiș* e un spectacol de trei ore, cu două pauze, oarecum neobișnuit prin această desfășurare pentru spectatorii de teatru, însă publicul orădean s-a dovedit aderent până la participare afectivă la reprezentație. Ariile colective, duetele sau solourile muzicale, modificările decorului, care modificau și "tactica" de mișcare scenică, alternanța de secvențe amuzante cu altele dramatice au fost susținute de la onorabil până la impecabil de protagoniști. Îi menționez - prin anvergura rolurilor - pe Richard Balint în Tevie Lăptarul, hătru, având mereu la îndemână "vorbe" din Cartea Sfântă, dar nepregetând să se ia la hartă cu Dumnezeu, tolerant și ferm - un rol de excepție al acestui actor cu disponibilități profesionale parcă inepuizabile, care a fost "pivotul" spectacolului -, pe Ioana Dragoș Gajdo în Golde, soția aprigă, ușor

conservatoare, dar care ține la unitatea familiei, pe Elvira Rambu în Yente, pețitoarea vicleană și oportunistă, pe Pavel Sârghi în postura stângaciului croitor Motel, devenit ginerele lui Tevie, sau Răzvan Vicoveanu în cea a lui Percik, aventurierul cu gânduri revoluționare, ca și pe fiicele lăptarului - Angela Tanko, Adela Lazăr, Alina Leonte, Anca Sigmirean și Sânziana Vrabie. Pățaniile lor n-ar fi fost însă într-atât de bine puse în văz fără contribuția celorlalți interpreți, indiferent de partiturile acestora. *Scripcarul pe acoperiș* este, ca orice musical, o creație colectivă, încât meritul este al tuturor deopotrivă. Nu pot decât să sper că va fi jucat cât de mult, și nu doar la Oradea, pentru că e, cu siguranță, o reușită.

Seria spectacolelor din concurs a început cu *Casa Bernardei Alba* de Lorca, montată de Sorin Militaru la Teatrul Dramatic "Ion D. Sîrbu" din Petroșani. O viziune regizorală fină asupra unui text destul de tenebros pentru publicul de azi, în care accentul cade - fără ostentație vulgară - pe frustrările erotice ale eroinelor. Lumea închisă a casei se deschide, prin intermediul panourilor-geamuri imaginate inspirat-minimalist de Vioara Bara - care a și primit Premiul pentru scenografie al festivalului -, spre ulița pe care "trotează" flăcăii satului, dansul acestora (aceiași virtuoz Andras Lorant a conceput coregrafia și aici) oglindindu-se în lăsciva auto-satisfacere a fecioarelor ferecate dincolo de ziduri. Spectacolul a fost echilibrat și fără stridențe din perspectiva concepției regizorale, dar a avut mici sincope de joc, de la unele stângăcii ale fiicelor, oarecum stânjenite în interpretare, la o ușoară încălcare a rolului de către Nicoleta Bolcă (Bernarda). Astfel, spectacolul s-a "bavurat" un pic, nelăsând să transpară îndeajuns de bine nuanța hermeneuticii regizorale, pentru care Sorin Militaru a obținut Premiul pentru regie.

Un spectacol sărăcăcios și plin de artificii rizibile s-a dovedit *Domnișoara Julie* de Strindberg (Teatrul Pygmalion, Viena, regia Philipp Kaplan). Montarea n-are nici o virtute scenică, în afară de câteva gesturi "simbolice" cam ridicole, astfel că textul - oricum destul de a-teatral - pare și mai obositor, mai fără miză, mai prăfuit și datat. Spectacolul lui Kaplan e demonstrația limpede a riscului ca un actor să facă și regia piesei în care joacă.

*Unde-i revolverul?* de Gorgey Gabor (Teatrul Național "Marin Sorescu", Craiova, regia Mircea Cornișteanu) n-a depășit nivelul unei comedioare ușurele și agreabile, prilej de "joacă" actoricească. Cele cinci personaje aflate într-o cameră încuiată, cu un pistol ce ajunge accidental de la unul la altul, sunt

întruchipările unor caractere umane, de la aristocratul fin, dar și tiranic la șmecherașul de cartier, țărănul cu aere sau intelectualul cu pusee anarhiste. Am remarcat excelenta interpretare a lui George Albert Costea în K. Muller, o canalie lingușitoare, slinos-oportunistă și capabilă de orice compromisuri pentru a-și salva pielea. În rest, evoluție decentă, de actori înalt-profesioniști (la Valer Dellakeza, Marian Politic, Sorin Leoveanu și Angel Rababoc).

Revelația ediției 2011 a Festivalului de Teatru Scurt a fost *Prah* de Spiro Gyorgy (Teatrul Maghiar "Csiky Gergely", Timișoara), care și-a meritat pe deplin Premiul pentru cel mai bun spectacol - pe care, personal, în trecut fie spus, l-aș fi decernat *ex-aequo* și spectacolului *Metoda* de Jordi Galceran, regizat de Th. Cristian Popescu la Teatrul "Nottara".

*Prah*, regizat de Laszlo Sandor, este povestea ușor amăruie, ușor elegiacă a unui cuplu de oameni obișnuiți, care se trezesc dintr-o dată câștigători la loto, prilej de a-și aminti de viața lor conjugală, de frustrări economice, de sacrificii pentru copii, de mici victorii casnice, de bănuiele și tensiuni, de solidaritate și dragoste. Un text minimalist, emoționant, o poveste atât de banală încât devine familiară spectatorului, indiferent de proveniența acestuia. În decorul lui Albert Alpar, ce închipuie o bucătărie-cameră de locuit, cu clasicul bufet pentru veselă, un fotoliu, o dormește străveche și nelipsitul ștergar de perete ce preamărește virtuțile gospodinei, cei doi actori - Szasz Eniko, laureată cu Premiul pentru cea mai bună actriță, și Dukasz Peter - au realizat un tur de forță de o intensitate emoțională remarcabilă. *Omenescul*, cu toate ale sale, s-a ivit din acest spectacol tulburător în simplitatea sa aproape arhetipală. *Prah* te face să râzi, să lacrimi, să empatizezi, să-ți amintești; e ca un omagiu adus, în plină eră tehnologic postmodernă, unui trecut recent în care au viețuit generațiile mature de acum.

*Metoda* devoalează un altfel de omenesc, cel dezumanizat, al corporatismului, eficienței și lipsei de implicare afectivă, al performanței cu orice preț, fără scrupule. Un interviu pentru angajare se transformă într-o hăituire reciprocă a candidaților, o luptă *care pe care* unde armele sunt tupeul, egotismul, lipsa de milă pentru vulnerabilitățile intime ale celuilalt, amoralismul dus până la brutalizare psihică. E o forțare a limitelor josnice ale individului, însă e un test în care numai unul dintre protagoniști e "cobai", adevărata victimă, în cele din urmă. Textul lui Jordi Galceran e un regal de scriere dramatică: are de toate, de la o intrigă cvasi-polițistă la accente de thriller, un ritm impecabil, răsturnări de situație imprevizibile, dar și un subtext de cumplit și frisonant dramatism, o încălțură etică de care nu se poate face abstracție. Cu un fler regizoral desăvârșit, Theodor Cristian Popescu a evitat orice artificii hermeneutic, preferând doar să regleze din nuanțe jocul uimitor, de mare forță și finețe deopotrivă, al celor patru actori - Adrian Văncică, Alexandru Jitea, Cerasela Iosifescu și Gabriel Răuță - care au jucat caractere diverse, cu întreaga ipocrizie cabotină a histrionismului social contemporan. *Metoda* este o interogație acută asupra valorilor pe care omenirea le mai are sau nu, iar textul formidabil, lectura regizorală atentă și exactă și temperatura intensă a interpretării - menținută impecabil și la Oradea, unde am văzut montarea a doua oară - îl fac un spectacol de văzut neapărat.

Pentru *Decalogul după Hess* de Alina Nelega (Compania de Teatru Aradi Kamaraszinhaz, regia Erno Tapasztó) - despre care am scris în *Tribuna*, nr. 213/2011 - Harsanyi Attila a obținut la Festivalul de Teatru Scurt Premiul pentru cel mai bun actor. E încă un *must see* al ultimei stagiuni teatrale din România.

(continuare în numărul următor)





# La joacă. Cu Gellu Naum

**Claudiu Groza**

Trei spectacole pe texte ale "ultimului suprarealist" român, Gellu Naum, au fost jucate între 7-9 octombrie la Cluj, în prima ediție a *Întâlnirilor internaționale* organizate de Teatrul Național. După cele trei *Colocvii critice* găzduite în ultimii ani și *Zilele "Sarah Kane"* din 2008, Naționalul pare să-și fi profilat un program care să-l definească pe piața "festivalieră" autohtonă. Accentul ar putea să cadă, așa cum s-a întâmplat acum, pe confluența literaturii - a poeziei, prozei ori dramei - cu arta scenei, pe recuperarea culturală și diminuarea fracturii dintre mediile culturale. Rămâne să vedem pe ce făgaș vor intra aceste *Întâlniri*, care anul acesta au reunit la Cluj scriitori, teatrotori, critici de artă, plasticieni și muzicieni din lumea întreagă.

Cele trei montări, de facturi diferite, de la dramatizare la spectacol-concert, au "sintetizat", într-o unitară manieră colorată, extrem-ludică și abil-hermeneutică, nu doar opera lui Gellu Naum, ci arta sa poetică, hrănită de tumele teribiliste ale avangardei, ca și de un filon poetic profund și uneori emoționant.

*Zenobia*, dramatizarea Monei Marian - care a și regizat spectacolul - după romanul omonim al lui Naum, surprinde perfect acest amestec de confesiune juvenil-disperată și inserturi năstrușnice, personaje "trăiriste" și eroi fantasmatici, patetism și ironie. Povestea stranie de iubire dintre tânărul Gellu (Cristian Rigman) și eterica Zenobia (Romina Merei) - reamintită de un bătrân Gellu (Cornel Răileanu) - capătă, pe rând, accente poematice sau grotești, pe măsură ce în firul său intră personaje bizare, de la vecinul Sima (Petre Băcioiu), care împarte cuplului obiecte vestimentare, la Dragoș (Radu Lărgeanu) - un fel de mameluc neaoș, cu ițari și căciulă de miel, desprins parcă din galeria urmuziană, la empaticul Petru (Miron Maxim), "rivalul" Iason (Anca Hanu), adolescent rebel și nemilos, la "cocalarul"-spectru Constantin (Cristian Grosu) și hieraticul Tânăr cu vioara (Silviu Iorga), ori la seria de personaje feminine onirice, care îndreptătesc un supratitlu de genul "Femeile din viața mea", cu sora Zoe-Olga (Eva Crișan), pierdută în vis, mama-fantomă (Maria Munteanu), amanta depresivă Jeni Pop (Angelica Nicoară) sau vecina nebună Gerda (Elena Ivanca). Excelentul decupaj al Monei Marian este întregit de scenografia plastică și eficientă a Eugeniei Tărășescu-Jianu, care, mai ales prin costume, dă o culoare specială ansamblului, și de foarte buna coloană sonoră a Corinei Sârbu.

Spectacolul are un moment de dezechilibru, după "finalul" scontat - moartea lui Gellu - urmând o altă scenă, care pare în surplus, deși nu e deloc sub nivelul dinainte. Spectatorul are însă senzația unei *lipituri*, până să reintre în ritmul poveștii.

Interpretarea a fost pregnantă și convingătoare, cu atâta esteticism și spirit ludic cât trebuie unui spectacol de artă, așa cum e *Zenobia*. Am remarcat, în roluri, finețea și nuanța de expresie la cuplul Rigman-Merei, vitalitatea lui Cristian Grosu, distincția traumatică la Angelica Nicoară, înțelepciunea auto-ironic-echilibrată la Răileanu, seninătatea morbidă la Băcioiu, obsesia maniacal-patologică la Elena Ivanca. Fiecare actor, însă, și-a construit partitura prin marcarea unor detalii identitare semnificative. *Zenobia* este un spectacol pentru *gurmeți*, prilejuind, așadar, desfătare spirituală.

Un *extremism ludic* tipic nu doar lui Gellu Naum și lui Jules Perahim, autorii piesei, ci și regizorului Alexandru Dabija, a caracterizat *Florența sunt eu* - text dramatic datând de la finele deceniului 1950 -, al doilea spectacol al *Întâlnirilor...* clujene. Am văzut

reprezentarea de la premieră, la începutul verii, însă m-am simțit obligat la o... re-vedere, într-atât de năstrușnic, bogat în articulații, semnificații, ghidușii, volute meta- și extra-textuale e această producție teatrală, aproape imposibil de povestit.

Dante Alighieri, "poetul național" Cezar Bolliac, soldați în căutarea unui "câne"-trădător, "românul" Lazăr Wolf, amante, o soră medicală cu barbă și mustăți, vestale spălătoare de cămăși, spioni, spectatori de cinema, popor; scene erotice, procese judiciare, execuții și morți accidentale, dansuri și songuri; pledoarii, teorii, nebunii; căldări de tocană, cazane de rufe, sucuri de roșii, fețe de masă manevrate ca niște cape de toreador, geamuri înrămate, târgi, scaune, o sală de cinema în "oglindea" celei de teatru - toate se înfățișează într-un ritm amețitor în fața spectatorului care nu mai poate de râs, care nu deslușește o poveste, ci nenumărate frânturi de istorii neverosimile, cu cronotop aleatoriu, într-un iureș ludic incontrollabil, în care identitățile se schimbă mereu, precum fotografiile teatralului ca un cinema al lumii.

Acesta ar fi rezumatul la *Florența sunt eu*, din care, evident, nu se înțelege decât o fărâma din ce au reușit Dabija și actorii Teatrului Național să aducă pe scenă. Spectacolul trebuie văzut, gustat fără menajamente și scrupule, luat ca o năzbâtie jucăușă în care toate clișeele, convențiile, logica, noima sunt anulate.

O întreagă semintie actoricească a poposit pe scenă pentru a devoala acest univers alcătuit din așchii de sensuri. Performanța interpreților e notabilă, fiecare, indiferent de rolurile avute, contribuind la întreg, pentru că *Florența...* e o performanță colectivă, în toate accepțiunile cuvântului. Au jucat: Irina Wintze, Ramona Dumitrean, Romina Merei, Anca Hanu, Angelica Nicoară, Patricia Boaru, Ionuț Caras, Cătălin Herlo, Adrian Cucu, Cristian Grosu, Radu Lărgeanu, Cătălin Codreanu, Cristian Rigman, Silviu Iorga, Miron Maxim.

Greu de uitat scenografia lui Dragoș Buhagiar, cu cortina de cămeșoale ce se lasă din când în când, marea turnantă cu vitralii și risipa de obiecte care, alături de personaje, umple mereu scena, într-o dinamică-blitz, dar mai ales inubliabilele songurile Adei Milea, cântate minunat de actorii clujeni. Mișcarea scenică gândită de Florin Fieroiu a potențat tempoul spectacolului, alert și plastic.

Despre impecabila lectură regizorală a lui Alexandru Dabija n-ar mai fi nimic de zis, după "precedentele" sale cu *Nasul*, *Aventurile lui Habarnam*, *O!* sau *Fyramus & Thisbe*, decât că e și el un *suprarealist*. Că, adică, descifrează misterele realității altfel decât noi, profanii. Iar asta se vede limpede și în *Florența sunt eu*.

*Insula*, a treia producție "naumiană" de la Naționalul clujean, realizat de Ada Milea, a fost un spectacol ceva mai "cuminte", mai accesibil marelui public - care a și umplut la refuz sala teatrului, a aplaudat la scenă deschisă și ovaționat la final - dar la fel de savuros, de colorat, de pitoresc și de ghiduș precum celelalte. Aici însă, registrul se schimbă nițel, căci povestea lui Robinson cel pierdut pe o insulă pustie, îndrăgostit de o sirenă, confruntându-se cu piraiți și canibali, cu amintiri, regrete și idealuri, are un parfum irezistibil, o muzicalitate încântătoare, splendid captată și transpusă în partitură de uimitoarea fantezie a Adei Milea. *Insula* e un musical delicios, cântat/dansat/jucat cu poftă, prospețime, bucurie și culoare de protagoniști.

Un Robinson ușor melancolic, dar nu deprimat (Cătălin Herlo, într-un rol de substanță, fluid însă), o Sirenă grațioasă și adorabilă (Anca Hanu, admirabilă în această partitură), un Ied Coco dezlănțuit (Cristian Grosu, adevărat acrobat, fizic și muzical), un Pirat cu două (!) picioare de lemn (Adrian Cucu, în formă de zile mari, ca și în *Florența...*), un Vineri haios (Miron Maxim), Mary cea cu vino-ncoa (Ramona Dumitrean), un Rege canibal cu tricicletă (Cristian Rigman, care a asigurat impecabil și percuția), Randolph Selkirke (Silviu Iorga) și bunicile lui "teroriste" (Irina Wintze, Adriana Băilescu, Romina Merei) și "povestitoarea" muzicală Ada Milea interacționează pe scenă, în decorul exotic al lui Valentin Codoiu, pentru a ne spune o poveste de poveste, despre care se va povesti și se va povestiii...

*Insula* va face coadă la casele de bilete încă multă vreme de acum înainte. Iar asta e o apreciere de valoare față de care orice judecată critică e superfluă. Sper ca spectatorii clujeni să fredoneze pe stradă melodiile acestui spectacol fermecător.

*Întâlnirile Internaționale de la Cluj* sunt un eveniment fast, care readuce Naționalul într-o poziție culturală de top, fără să piardă *priza la public*, cum au demonstrat cele trei spectacole jucate, cu spectatori entuziaști, rafinați sau pur și simplu amatori sinceri de joacă. Organizatorii merită nu numai felicitări, ci și sprijin necondiționat pe mai departe.



Florența sunt eu

foto: Nicu Cherciu



## O anamneză necesară (V)

Ioan-Pavel Azap

Radu Gabrea este un caz unic în cinematografia noastră: este singurul regizor român care a făcut film de lungmetraj, ficțiune și documentar, în Occident, după autoexilul în Germania din 1975 – ceea ce nu au reușit, din păcate, nici Lucian Pintilie (cu excepția *Salonului nr. 6*, mediummetraj realizat pentru televiziunea yugoslavă în 1979), nici Mircea Săucan, nici Iosif Demian, nici Mircea Veroiu... A lucrat și în televiziune, în Germania, a realizat și scurtmetraje – aspecte relevante pentru personalitatea lui Gabrea, dar care nu fac obiectul studiului nostru. De asemenea, este singurul regizor român care, după '89, respectiv în anii 2000, prin ultimele trei filme artistice de ficțiune (*Cocoșul decapitat* – 2007/2008, *Călătoria lui Gruber* – 2008/2009, *Mănuși roșii* – 2011) s-a redefinit, redimensionat profesional, fapt despre care vom vorbi într-un episod viitor. Deocamdată, să vedem cum a debutat și ce a făcut în primul deceniu de după Revoluție.

Născut în 1937, Radu Gabrea a absolvit mai întâi Institutul de Construcții București (1960). Ca student participă la mișcările revendicative ale studenților din București din 1956, ca reacție de solidaritate cu revolta anticomunistă din Ungaria. Este arestat în 1956, achitat și eliberat în 1957. Urmează apoi cursurile Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București, secția regie film, pe care le absolvă în 1968. Debutează în lungmetrajul de ficțiune în 1969 cu *Prea mic pentru un război atât de mare*, film în care narațiunea de tip clasic se îmbină cu experimentul – acesta din urmă înțeles ca încercare de sincronizare cu tendințele inovatoare ale cinematografului europene a timpului. Deși a suportat „rigorile” cenzurii, *Prea mic pentru un război atât de mare* a avut un parcurs internațional nu de ignorat: Premiul juriului pentru tineret la Festivalul de la Locarno, prezentat la Festivalurile de la Avignon și Mannheim, selectat la Cannes în „Quinzaine des realitateurs”. În 1970 realizează primul serial de televiziune românesc: *Urmărirea*. A... urmat, în 1973, *Dincolo de nisipuri*, ecranizare a romanului *Îngerul a strigat* al lui Fănuș Neagu, cu elemente din nuvela ce dă titlul filmului, selectat și acesta în „Quinzaine des realitateurs”. Pentru a putea trece de cenzură, filmului i s-a „alipit” un comentariu din off, pentru ca nu cumva întâmplările de pe ecran să fie greșit interpretate ideologic, incorect politic. În ciuda acestui fapt, *Dincolo de nisipuri* este unul dintre filmele reprezentative ale cinematografului române, riguros în construcție – deși fragmentat pe episoade, fiecare „moment” conținând un nucleu de sine stătător, având însă un „fir roșu” comun –, impresionant ca dramaturgie, impecabil interpretat actoricește. După interzicerea filmului, din ordinul personal al lui Nicolae Ceaușescu, Radu Gabrea alege exilul și se stabilește în Germania, unde lucrează câțiva ani ca inginer fără a renunța la gândul de a

face film, participând constant la concursuri de scenarii. În 1981 are loc premiera primului său film realizat înafara României: *Nu te teme, Jacob!*, adaptare liberă a nuvelei *O făclie de Paște* de I.L. Caragiale, film grav și emoționant, profund fără a fi abisal, după unele aprecieri cel mai bun film văzut la Berlin în 1981, alături de *Mefisto* al lui Istvan Szabo. În 1984 realizează *Un bărbat ca Eva*, lungmetraj de ficțiune inspirat din viața regizorului german Rainer Werner Fassbinder. Regizează, de asemenea, documentare și filme de televiziune. Nu insistăm, deocamdată, asupra acestei perioade; mai spunem doar că, tot în anii exilului, susține un doctorat la Universitatea Catolică din Louvain (Belgia), „transformat” apoi într-o carte: *Werner Herzog și mistica renană* (apărută în 2004 și în limba română, în traducerea lui Călin Stănculescu, la Editura Capitel din București).

Radu Gabrea revine în atenția spectatorilor români în 1994, cu *Rosenemil – O tragică iubire*, film din 1993, coproducție România / Franța / Germania, ecranizare a unui roman de Georg Hermann. *Rosenemil* prezintă povestea aventurilor picarești (și picante) ale lui Emil Liehman (Werner Stocker), un tânăr scăpătat, angrenat în viața lumii interlope a Berlinului de la sfârșitul secolului XIX. Radu Gabrea izbutește, deopotrivă, și un film de atmosferă, în descendență viscontiană, un film al rafinementului și al eleganței imagistice, plastice (o contribuție deosebită în acest sens o are Dinu Tănase, semnatarul imaginii, operator și la primele filme ale lui Radu Gabrea), un film al sentimentelor „simple” – iubirea, în primul rând –, și al unei „întâmplări istovitoare” – moartea. Pentru Emil, vânzător ambulant de cărți și spărgător de ocazie, Lissy (Dana Vavrova), prostituata „virtuoasă”, și Bertha (Dominique Sanda), demimondena cam fanată care a făcut saltul din stradă direct în lumea bună, sunt două experiențe erotice tragice: o iubire damnată (prin moartea lui Lissy) și dragostea ca un sentiment ce se poate închiria/cumpăra (relația cu Bertha). *Rosenemil* este filmul unui sentiment, tratat cu discreție și eleganță, un film de degustat prin care Radu Gabrea revine firesc în cinematografia română.

De ce este, totuși, (atît) de importantă o melodramă ca *Rosenemil*? Pentru că, sau mai bine spus: și pentru că exprimă, poate, cel mai bine profesiunea de credință a regizorului Radu Gabrea (evident, fără a-i epuiza sau limita valențele): „Consider că nu există film înafara emoției. Calitatea principală a unui film este emoția și căldura. Prin emoție înțeleg nu neapărat emoția negativă, tristețea; orice participare emotivă înseamnă și bucurie. Participarea intensă a spectatorului și prelucrarea emoției – asta este, după părerea mea, succesul filmului. Nu-mi plac, nu consider că sunt interesante filmele cu o distanțare calmă, rece. De altfel, am și o mare plăcere, o mare dragoste pentru melodramă, în sensul pozitiv al cuvântului – pentru operă



Radu Gabrea

dacă vreți.” (v. Ioan-Pavel Azap, *Traveling*, interviuri cu regizori români de film, vol. I, Ed. Tritonic, București, 2003, p. 76).

Este *Rosenemil* un film românesc? În măsura în care acceptăm că Radu Gabrea este un regizor român, da! Oare dacă Lucian Pintilie și Liviu Ciulei ar fi reușit să transpună cinematografic, în anii '70, proiectele lor după *Demonii*, respectiv *Visul unei nopți de vară*, nu ar fi fost acestea filme românești?... Sau dacă Lucian Pintilie ar ecraniza, în sfârșit, *Colonia penitenciară*, scenariul său după Kafka, ar fi acesta un film românesc?...

Un film nu de ignorat al acestei perioade, deceniul 1991-2000, este și *Somnul insulei* (1994), ecranizare după romanul *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici, care marchează revenirea lui Mircea Veroiu pe platourile de filmare după autoexilul parizian. Dar materialul narativ al romanului nu este prea ofertant, metafora este străvezie, banală și pauperă, didacticistă; cartea, deși publicată inițial în Franța, a fost scrisă în România anilor '80, cu toată autocenzura implicită, cu simbolismul rudimentar de rigoare. Mai grav, dar și mai trist, nici Mircea Veroiu nu mai este cel de altădată. Boala și experiența deloc fericită, sub aspect profesional, a exilului l-au marcat decisiv și definitiv, atât *Somnul insulei* cât și filmele sale ulterioare (*Craii de Curtea Veche* – 1995, *Femeia în roșu* – 1997) amintind, doar amintind de regizorul rafinat și elegant de altădată. O singură excepție notabilă: *Scrisorile prietenului* (1996), adaptare după proza fantastică a lui A.E. Baconsky, adevărat testament al regizorului, de o eleganță și un rafinement stilistic, vizual proprii lui Veroiu. Dar acesta este un film de televiziune și nu face obiectul studiului de față.



# În patru timpi

Lucian Maier

Cea mai celebră persoană care a locuit în actuala regiune Calabria din sudul Italiei e înțeleptul grec Pitagora. Înainte să devină renumit pentru teorema care îi poartă numele, Pitagora era reținut în relatările urmașilor săi (Xenophan, Herodot, Platon, Diogene Laertius sau Porfir) ca om cu un mod de viață original, în care se împletesc elemente de religie și de cosmologie care aveau să influențeze gândirea ulterioară. Credința lui Pitagora era că sufletul e nemuritor și că odată ce omul moare, sufletul său trece în trupul unui animal și urmează un ciclu de trei mii de ani până să revină în alt corp omenesc. Prin transmigratie, toate ființele însuflețite ajung să fie înrudite, iar viața se derulează ciclic. Era atât de admirat de conaționalii săi încât aceștia inventaseră o istorie în care spuneau că zeul tracilor, Zamolxe, fusese de fapt un sclav al lui Pitagora; astfel, toate credințele tracilor își aveau originea în teoriile înțeleptului grec. În tradiția post-aristotelică apar și mărturiile exagerate despre Pitagora, că ar fi posedat știința învierii morților și ar fi avut capacitatea să apară în mai multe locuri în același timp.

În aceste condiții nu e de mirare că regăsim ideile lui Pitagora în filmul lui Michelangelo Frammartino, *Le quattro volte*. Un film despre regiunea Calabria, loc în care s-a născut și Frammartino. *Le quattro volte* e o meditație care poartă semnele filmului documentar, o meditație asupra ciclicității vieții, asupra armoniei existente între cele patru laturi ale vieții terestre – uman, animal, vegetal și mineral – deasupra căroră e așezat eterul (în final, vedem cum fumul iese pe coșul unei case și se înalță spre cer), element primordial al universului la Aristotel, element din care sînt alcătuite corpurile cerești. Fumul care se înalță din coșurile caselor (pare că) alcătuieste norii pe care animalele îi privesc câteva secvențe mai devreme, arătînd că între cer și pămînt există o legătură indestructibilă, independentă de rațiunea umană. Totul e armonie în lume, o armonie care, dintotdeauna, își repetă fețele,

timpurile. Omul trăiește și îngrijește animalele în mijlocul naturii, moartea omului nu e moartea Vieții, călătoria continuă în regnul animal, căruia natura îi oferă hrană și protecție, natură care, la rîndul său, oferă simboluri în sărbătorile oamenilor și oferă combustibil pentru a sprijini viața acestora.

Ideile pe care Frammartino le pune în proiectul său se încadrează în revalorificarea Vieții din vechile mitologii într-o viziune ecologistă în care omul, animalul și natura se înrudesc și formează un tot indestructibil, un tot atât de însemnat încît merită venerat (o idee pe care o vehiculează și *Avatar*). Un tot în care se împletesc bătrîne teorii filosofice (de cînd lumea era mai pură – măcar fiindcă e atât de departe de noi încît nu o putem accesa deplin) cu nostalgia ale începuturilor edenice. Dar mai importantă decît ideile din poveste e modalitatea în care regizorul italian construiește istoria de pe ecran.

Filmul documentar este îndeobște legat de realitate. Investigația documentară, prin natura sa, prin ideea de document pe care o poartă ca nume, trimite în mod direct la realitate, la ceva ce ar fi avut loc. Între modalitățile posibile de sondare a realității de către documentarul cinematografic, abordarea antropologică (*cinéma du vécu*, în termenii lui Deleuze din *L'image-temps*) poate fi considerată cea mai corectă din punct de vedere etic, fiindcă ea ar trebui să lase realitatea și personajele reale să vorbească. Sau, altfel spus, abordarea antropologică presupune faptul că autorul – tocmai prin faptul că trăiește îndelung în mijlocul oamenilor pe care îi portretează – se eliberează de dorința de a folosi realitatea observată pentru a construi sensuri care mai degrabă sînt în mintea sa decît în fața aparatului de filmat. Dar filmul lui Frammartino nu e tocmai un documentar, doar poartă semnele sale. În sensul că tot ceea ce se petrece în fața aparatului de filmat (imaginile din viața bătrînului păstor, imaginile care înfățișează sărbătorile sătești, imaginile care arată calea prin care lemnul devine cărbune) e deturnat de autor



dinspre autenticitatea locală (sau dinspre pomenitul *cinéma du vécu*) spre ficțiunea sa *new-age*. Ori eu nu cred că hibridizarea acestora cinematografică (ficțiune documentară, să-i spunem) este nobilă din punct de vedere etic. Fiindcă, pînă la urmă, autorul falsifică acea realitate la care face apel în a-și susține ficțiunile. În cazul filmului de ficțiune importantă este organizarea narațiunii sau a discursului cinematografic; din această organizare coboară *realismul* peliculei sau acea coerență care te face să crezi ceea ce e pe ecran. Însă conținutul ficțiunii lui Frammartino e dat de imaginile unor întâmplări reale, ceea ce ne duce spre documentar. În cazul filmului documentar raportarea autorului la realitate este esențială; și atunci punctul de căpătîi în cazul acestui tip de cinema ține de fidelitatea filmărilor. O fidelitate care nu se mărginește la sfera lui *acest lucru a existat cîndva* (pentru a folosi sintagma lui Barthes), ci una care ar trebui să presupună și păstrarea sensurilor existente în și în jurul aceluia lucru care s-a petrecut. Sensuri care pot fi descoperite numai în autenticitatea locală, pe care autorul o eludează constant pentru a face loc speculației metafizice personale.

## colaționări

# Taina lui Fred și legea fluviului

Alexandru Jurcan

Ce făcea Procust cu musafirii săi? Avea patul acela aducător de moarte. Nu aveai cum să te potrivești în el. Erai scurtat sau alungit, adică trimis pe lumea cealaltă. Așa își concepe Camil Petrescu personajele care pier, se sinucid. În romanul *Patul lui Procust* poetul Ladima e superior Emiliei, pe cînd Fred Vasilescu e complexat în raport cu Doamna T. În clipele de luciditate, Ladima e conștient că dintr-un miliard de posibilități ale vieții, el a ales varianta cea mai umiltoare, în care a iubit cu ardoare și pierdere de sine o simplă curvă. De aceea, pregătindu-și sinuciderea, lasă niște bani în haină, ca să nu se știe câtă foame a răbdat, după care scrie o scrisoare unei doamne rafinate (Doamna T.), ca să nu se afle că iubirea lui s-a îndreptat către o actriță vulgară și cabotină.

În 2001 apare un film cu același titlu, realizat de Viorica Mesina și Sergiu Prodan. Distribuția unește nume sonore: Oleg Iankovski (Ladima),

Maia Morgenstern (Doamna T.), Tania Popa (Emilia), Petre Vutcărașu (Fred). Urmează Adriana Trandafir, Gheorghe Dinică, Silviu Stănculescu, Răzvan Vasilescu, Claudiu Istodor, Adrian Titieni. De la acest casting aștepți o revelație. Numai că filmul e ratat. Cei doi realizatori au conceput un scenariu corect, care cade urgent în plătitudine. Orice posibilă empatie se volatilizează. Totul e atât de explicit, minimalizat! Vocea din *off* devine obositoare, insuportabilă, despotică. Mă tot întreb cum se poate pedala astfel pe vocea din *off*, cînd îți propui o ecranizare după un roman celebru! În loc de directete filmică, regizorii aleg o cale pleonastică derizorie.

Desigur, costumele sunt corecte, la fel decorul. Poate că rețin atenția fracurile albe, acordeonul, șampania, chiar acel dans transformat într-un duel al atitudinilor. Îl vedem pe Oleg Iankovski, actorul lui Tarkovski din *Nostalgia* și *Cglinda*. Oleg a murit

de un cancer rebel și e înmormântat în cimitirul unde dorm Cehov, Gogol, Bulgakov. Cea mai potrivită în rol e Tania Popa, care concepe o Emilia credibilă, veridică, vitală, cuceritoare, agasantă. Păcat că e obligată să stea secvențe în șir lângă patul în care se citesc în neștire scrisorile lui Ladima.

Am citit undeva că filmul va rula în curînd pe ecrane, că e o premieră uitată. Mai bine nu! Ucide literatura, iar elevii, din lene, vor vedea filmul, ca să bifeze un titlu din bibliografia obligatorie. Ce vor crede despre Camil Petrescu? El va rămîne o mare taină, precum misterul lui Fred. Regizorii filmului nu s-au axat pe indicibil, vrînd cu orice preț să strivească acea „corolă de minuni a lumii”. Redeschid romanul lui Camil și citesc fraza finală: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală [...], așa cum un afluent urmează taina fluviului”. Filmul *Patul lui Procust* se mulțumește să stea pe mal de fluviu.



## sumar

<b>info</b>		
Demostene Șofron	Cluj Arena	2
<b>editorial</b>		
Seigiu Gherghina	Mesaj pentru viitor sau iluzia unei veri în 2011?	3
<b>cărți în actualitate</b>		
Octavian Soviany	Odele capitalului	4
Ion Cristofor	Dinu Flămând și coșmarul istoriei	5
Mircea Popa	Amicii zeului Video	6
<b>lecturi</b>		
Ion Pop	O "autoficțiune" de Gheorghe Săsărman	7
<b>poezia în văzul lumii</b>		
Irina Petraș	De la vedere la vedenie	8
<b>imprimatur</b>		
Ovidiu Pecican	Mediu artistic și expansiune estetică	10
<b>amfiteatru</b>		
Laszlo Alexandru	Un joc de cuvinte la Dante	11
<b>incidențe</b>		
Horia Lazăr	Nașterea unei limbi: gunoaie, deșeuri, excremente	12
<b>poezia</b>		
Marius Ianuș		14
<b>emoticon</b>		
Poeme de Max Jacob	în traducerea lui Șerban Foarță	16
<b>tralect</b>		
Aurel Sasu:	Aurel Dragoș Munteanu: "Actualii lideri vor intra în istorie în chip de continuatori ai vechiului regim"	17
<b>interviu</b>		
de vorbă cu Sorin Toma, fost redactor-șef la Scânteia (1947-1960)	"Aș fi și astăzi onorat să traduc texte din Lenin!"	19
<b>Clujul interbelic</b>		
Petru Poantă	Dinamismul economiei	21
<b>dezbatere &amp; idei</b>		
Andra-Mihaela Cîmpean	Despre Fenomenul Pitești azi	22
<b>remarci filosofice</b>		
Jean-Loup d'Autrecourt	Valori cognitive, valori epistemologice (VI)	23
<b>verdele de Cluj</b>		
Aurel Sasu	Viața ca o insulă	24
<b>studia</b>		
Mihail Nasta	Timpul inclus (III)	25
<b>civic media</b>		
Mihai Goțiu	"Garanțiile" proiectului minier de la Roșia Montană Studii comparative din Australia, Canada și SUA	27
<b>flash meridian</b>		
Vigil Stanciu	Ion Vlad în America	28
<b>rânduri de ocazie</b>		
Radu Țuculescu	Singurătatea actorului de cursă lungă...	29
<b>zapp media</b>		
Adrian Țion	Merele fluorescente ale lui Steve Jobs	29
<b>jazz story</b>		
Ioan Mușlea	Tot despre BOP	28
<b>muzica</b>		
Mugurel Scutăreanu	Orgolii și sărăcie pe o stâncă neagră, într-un vechi castel	31
<b>teatru</b>		
Claudiu Groza	Teatru la Regina Maria	32
Claudiu Groza	La joacă. Cu Gellu Naum	33
<b>film</b>		
Ioan-Pavel Azap	O anamneză necesară (V)	34
Lucian Maier	În patru timpi	35
<b>colaționări</b>		
Alexandru Jurcan	Taina lui Fred și legea fluviului	35
<b>plastica</b>		
Vasile Radu	Numai în sus se poate privi nestingherit, senin și cu uimire...	36

## plastica

# Numai în sus se poate privi nestingherit, senin și cu uimire...

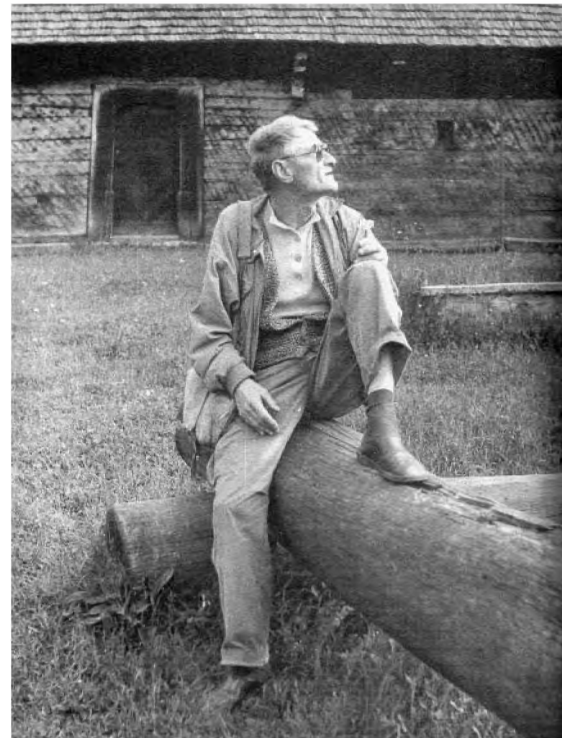
Vasile Radu

*Harnicul meu anonim, ce șubredă  
E legătura dintre talent și glorie!*  
Ștefan Bertalan

Ștefan Bertalan a absolvit Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj în anul 1962. La fel ca și sculptorul Mircea Spătaru, recent dispărut dintre cei vii. La absolvire, acumulate atâtea școală încât, după cum singur mărturisește cu acidă auto-ironie, „nu cântărea mai mult decât un pui de liliac la naștere”, adică două grame! I-a avut profesori pe pictorii Aurel Ciupe și Kádár Tibor, de talentul cărora nu cred că se îndoiește cineva. Să nu fi primit Bertalan de la aceștia ceea ce aștepta el? - este posibil. Adolescentul hunedorean avusese primele contacte cu pictura în cadrul unui „cerc de artă plastică” din acea „vatră a siderurgiei românești” care rezerva amatorilor de artă „condițiile unei dezvoltări armonioase” pentru ca aceștia să poată „munci cu însuflețire la chemarea partidului”. Dar mai venise cu ceva din gimnaziul aiudean: își însușise solidele cunoștințe de botanică sistematică prin care această școală era renumită. În Institutul de artă evitase să fie cooperant la acele cursuri care pregăteau studenții să-și asume doctrina realismului socialist. Ce putuse învăța de la pictorii care i-au fost profesori nu era decât „un fel de a privi natura”. Adică, se simțea, prin aceasta, mai apropiat botanicii și studiului naturii decât să dorească să-și însușească acele abilități de expresie cerute de realismul propagandistic al epocii. Structural, tânărul absolut se instalase deja „pe căi greșite”, de la absolvirea școlii!

După aproape douăzeci de ani (1978), în plin marasm ideologic, printre „alăturile” stridente ale *Cântării României*, cuvintele lui Andrei Pleșu defineau un Bertalan artist deloc confortabil pentru ideologia regimului: *Arta este, pentru Bertalan, un fel de-a fi atent la tot ce se vede, iar atenția nu percepe pur și simplu. Ea înțelege. De la aspectul lucrurilor ea trece, imperceptibil, către sâmbâța lor.* Totul era, așadar, contrar criteriilor impuse acelei judecăți „estetice” care l-ar fi putut plasa pe artist printre favoriții regimului. Avea să resimtă din plin această nedreaptă marginalizare care începuse să lase urme. De la absolvire trecuse deja printr-o primă exepriență a artei abstracte, studiind cu îndârjire atât Bauhausul, cât și gruparea Die Stijl. În urma acestora, ajunsese la o experiență neo-constructivistă, continuată apoi prin studierea unor Vasarely și Schöffer, cu lumino-spațio-dinamismul. A abandonat treptat uneltele tradiționale ale artistului pictor sub presiunea infernală a propriei judecăți analitice, preferând un summum de mijloace neconvenționale, unele provenite din arsenalul „artei povera” sau din minimalism. A abordat curajos fotografia și filmul ca adjuvante esențiale exprimării gândirii sale care încetase să mai fie eminentamente „plastică”.

Ce-i mai rămânea pentru a evada cu totul din



Ștefan Bertalan

patrulaterul circumscris al mijloacelor artistice tradiționale? Happeningul și acționismul. După însușirea lor, divorțul cu arta epocii comuniste era cât se poate de clar. Discursul său avea o logică strălucită, găsindu-și un panaceu esențial în „intermedia”, dar se destrăma ca fumul după clipa exprimării lui. Adio, muzee! Adio, glorie postumă! Adio, societate! Clipa, singura, îi rămăsese pentru a servi artei sale. Excluderea programatică a artefactului durabil din opera sa l-a împins într-un tunel al timpului care curgea vertiginos, răpindu-i „timpul social” al dialogului cu societatea, amplificându-se hiperbolizant un „timp propriu, individual” în care nu se regăsea decât pe sine. Astfel acest personaj care este artistul destinat comunicării cu societatea a trebuit să se resemneze îngrozit: fusese invadat de o imensă singurătate. Pe măsura trecerii timpului, s-a agravat excluderea sa socială, statul comunist răpindu-i dreptul de a profesa și confesa, împingându-l, pas cu pas, la emigrare, artistul sperând să găsească acolo, în altă țară, ceea ce abandonase voluntar în patria sa maternă. Ce răzbunare mai cinică, mai perversă ar fi putut cineva imagina decât să-i lași artistului numai amintirea propriei opere care crește nevrotic, izolându-l cu pereți groși, impenetrabili și opaci, țintuindu-l în „cușca nopții”. Premoniția acestei pedepse o avusese adeseori, după cum mărturisește: *Uneori mă culc noaptea târziu și, deodată, se face lumină: îmi deschid ochii și într-adevăr percep grosimea pereților și câteva sensuri cerute de viață: atunci mă scol și nu mai pot dormi în cușca nopții.* Această aspirație spre lumină, această tentație perpetuă de evadare din „cușca nopții” par a fi

(Continuare în pagina 28)

**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.

