

TRIBUNA

235

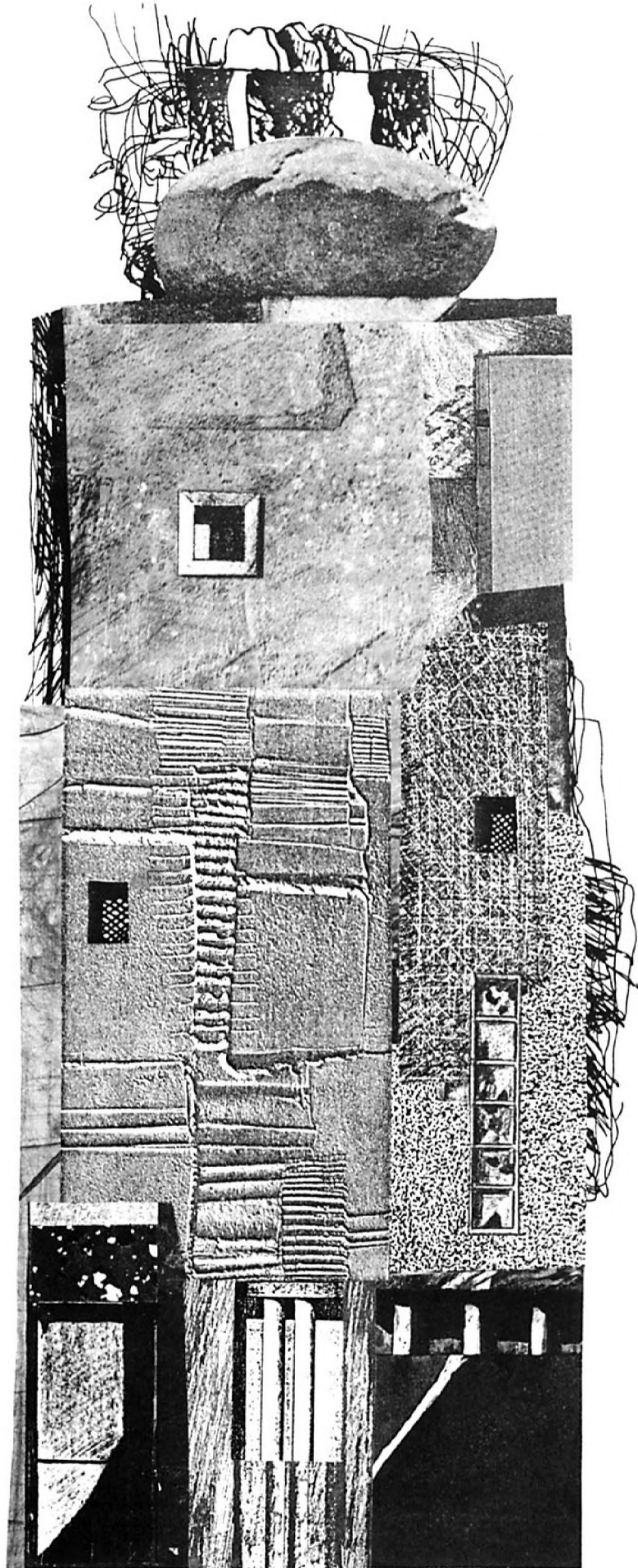


Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul XI • 16-30 iunie 2012

www.revistatribuna.ro



Manipularea ideii de Eminescu

Aurel Sasu

Mircea Tomuş

Poezia

Comedia ca triumf al artei:

Ioana Diaconescu

D-ale carnavalului

Supliment Tribuna
Tour d'art

Ilustrația numărului: Makis Warlamis

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion 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
(fotoreporter)

Colaționare și supervizare:
L. G. Ilea

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

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

bour



puncte de vedere

Disidență și cochetărie, sau despre datul după cires

Ion Crețu

În revista *Tribuna* din 16-31 martie 2012, Aurel Sasu încearcă să elucideze, într-un amplu articol - „Involuntarul meu destin politic” - împrejurările apariției în *Amfiteatru* (1984) a celor patru poeme care au marcat începutul „martiriului” politic al Anei Blandiana. Evenimentul, explică autorul, l-a surprins pe Mircea Zăciu, care a precizat în *Jurnalul* său (volumul III, 1996, p. 219-221) că versurile respective fuseseră scoase dintr-un volum ce urma să apară la Editura Eminescu și citite <fără consecințe>, la o întâlnire cu studenții Facultății de Filologie. Concluzia profesorului? „Ana Blandiana e una dintre victimele <ultimei strategii a oficinelor oculte>, totul fiind o afacere <montată în laborator>”. Să recunoaștem că explicația mai mult decât sibilinică a lui Mircea Zăciu nu face decât să adâncească și mai mult negurile care plutesc peste acest episod atât de profitabil, după 1989, pentru biografia scriitoarei. Dacă, totuși, spune ceva, o face numai pentru cei - care or fi ei? - inițiați în tainele „oficinelor oculte” - care oficine, și cât de oculte? - și ale lucrărilor „de laborator” - care laborator? Parcă pentru a tulbura și mai mult apele istoriei literar/politice, Aurel Sasu face, spre sfârșitul articolului său o afirmație de-a dreptul derutantă: „Întrebările lui Mircea Zăciu: cum au <trecut> poeziile, cine pe cine a manipulat, s-a urmărit <provocarea unui scandal> pentru compromiterea redacției (considerată cam <liberală>) sau a fost o diversiune (cel indirect vizat fiind Gogu Rădulescu) au, în sfârșit, o dezlegare.”

După enigmele presărate de Mircea Zăciu, Aurel Sasu mai adaugă, așadar, una, pe nume... Gogu Rădulescu. Ce poate crede cititorul - mai ales cel neavizat cu meandrele istoriei de dinainte de 90 - despre aducerea în discuție a unui frunțas al CC al PCR? Ce legătură se poate stabili, la o adică, între Blandiana și Rădulescu? O fi fost Rădulescu implicat într-o disidență rămasă neexplicată? *Mystère et boules de gommel*

Pentru a dezlega o dată pentru totdeauna taina publicării celor patru poeme, Aurel Sasu apelează la mărturiile unui grafician de la *Amfiteatru*, la curent, din interiorul redacției, cu mersul evenimentelor. Înainte de a merge mai departe, suntem obligați să precizăm că autoarea poemelor în discuție, Ana Blandiana, încă în viață - *România literară* îi publică, la împlinirea a șapte decenii de viață, un „Omagiu” - un „Omagiu”, nici mai mult, nici mai puțin! -, în termeni rezervați, înainte de 1989, doar Elenei Ceaușescu - avea datoria să iasă în față și să ne explice cum s-au petrecut lucrurile, pentru a evita orice posibile nelămuriri sau confuzii („oficine oculte”, „lucrări de laborator”, Gogu Rădulescu etc. etc.). Din contră, scriitoarea continuă să joace cu cochetărie pe cartea „întâmplării”, fără alte explicații, sensibilă mai degrabă la propria imagine decât la adevărul istoric.

Firește, nu avem căderea să contestăm spusele „martorului” la care apelează Aurel Sasu - Daniel Ionescu, grafician la *Amfiteatru*. Este foarte

posibil ca lucrurile să se fi petrecut chiar așa cum ni le relatează acesta. Doar că mărturiile lui, utile, desigur, nu limpezesc nici pe departe cazul, în întregime, nu suficient, oricum, pentru a trage o concluzie, așa cum se pripește Aurel Sasu. În sprijinul acestei afirmații vin cu alt martor, esențial, de data asta, și anume cu Stelian Moțiu, redactor-șef al revistei *Amfiteatru*, a cărui „depoziție” doar ea, cred eu, clarifică definitiv lucrurile.

Înainte de a merge mai departe, mă simt obligat să spun că pe Stelian Moțiu l-am cunoscut doar după 1989. Rareori mi-a fost dat să cunosc intelectual mai integru, om mai delicat, coleg mai bun - lista aprecierilor pozitive ar putea continua. În rarele sale momente de confesiune - altfel, Stelian Moțiu era de o rară discreție -, mi-a povestit, din punctul lui de vedere, cum au apărut cele patru poeme în *Amfiteatru*. Era, mi-a spus el, în concediu, la Izvorul Mureșului. (CC al UTC mai avea o stațiune, la Predeal, la Pârîul Rece, nicidecum la Sinaia, cum afirmă martorul lui Aurel Sasu). I se telefonează din redacție și i se comunică, pentru BT, cuprinsul numărului care aștepta să fie trimis la tipar: așadar, pagina 1 - „Tovarășul”, pagina 2 ... pag. 3. (sau altă pagină) poeme de Ana Blandiana etc. etc. „În ordine”, a spus Stelian Moțiu, aprobând sumarul, fără să-l vadă, firește. Toți autorii îi erau cunoscuți, unii dețineau rubrici permanente etc. Nu existau surprize. Așa au apărut cele patru poeme. Ce s-a întâmplat a doua zi? Stelian Moțiu a fost „degradat” și îngropat definitiv, la bază, în redacția cotidianului *Informația Bucureștiului*, unde l-au și prins evenimentele din 1989. Asta, după ce Emil Bobu a vrut să-i ia, efectiv, gățul. Moțiu a scăpat, nu-mi mai amintesc toate detaliile, doar la intervenția susținută a lui Nicușor Ceaușescu, care, nici el, nu a reușit să-l salveze de la disgrăție.

Aici se impun câteva precizări: Moțiu a aprobat *in blind*, publicarea poemelor Anei Blandiana pentru simplul motiv, singurul lucru care conta atunci, și anume, că autoarea nu ridica nici cel mai mic semn de întrebare din punct de vedere politic. Ea era foarte cunoscută în redacție, avusese rubrică etc. *Nimic, dar absolut nimic*, din activitatea de până atunci a marei noastre disidente nu lăsa să se întrevadă că ar putea fi vreodată o problemă. Asta despre publicarea poemelor. Pe de altă parte, este greu de imaginat că Blandiana nu avut nicio idee despre traseul poemelor sale până la publicare: se cunoștea bine cu membrii redacției, etc. De unde, prin urmare, atâta „discreție”? (Să fie doar din „cochetărie” politică? Din lipsă de recunoștință? Din grija față de biografia ei literar-politică? Din cinism? Să fi fost chiar o simplă „întâmplare” apariția poemelor ei din *Amfiteatru*, așa cum îi place scriitoarei să susțină, de fiecare dată când este vorba despre acest moment de cotitură din existența ei? Greu de crezut, faptele o dovedesc. Între paranteze fie

(Continuare în pagina 28)

Responsabil de număr: Claudiu Groza

Fisurile europene

Sergiu Gherghina

În urmă cu aproximativ 15 ani Desmond Dinan scria o carte menită să reflecte realitățile de la nivelul Uniunii Europene (UE). Cartea se intitula *Ever Closer Union* (în traducere aproximativă „Cea mai apropiată Uniune”) și explica dezvoltările și procesele prin care aceasta se apropiase de idealurile celor ce au inițiat acest proiect. De atunci, au fost scrise câteva sute de cărți, mii de articole academice și zeci de mii de articole și știri de presă ce au vizat multiplele evoluții de la nivelul instituțiilor, politicilor și cetățenilor din UE. Au existat câteva succese notabile ale acestei Uniuni. În plan economic, moneda euro este oficial utilizată în 17 din cele 27 de state membre, iar alte patru plănuiesc adoptarea sa în următorii ani. În mod similar, acordul Schengen a facilitat mobilitatea. În plan politic, instituțiile par a funcționa din ce în ce mai eficient, iar Parlamentul European are din ce în ce mai multe atribuții. La nivelul cetățenilor, aspectele de identitate și cetățenie europeană converg din ce în ce mai mult înspre unitate. Nu în ultimul rând, UE părea a se îndrepta către un rezultat în privința căruia au existat puțini optimiști: acomodarea extinderii cu instituționalizarea. După o perioadă în care valorile de extindere au încercat - și reușit parțial - să elimine liniile de divizare Vest-Est, a urmat perioada de instituționalizare a Uniunii. Instituțiile create și procedurile adoptate trebuiau să devină solide, să fie implementate având în minte un proiect pe termen lung.

În pofida acestor realizări considerabile, există o tendință generală recentă de subminare a eforturilor de până acum. Pornind de la criza financiară resimțită în statele cunoscute cu acronimul de PIIGS (Portugalia, Irlanda, Italia, Grecia și Spania), atitudinile anti-UE prind contur în mod direct sau indirect. Vizibile în primă fază în țările mai sus menționate, la nivelul populației, atitudinile pesimiste sau negative la adresa Uniunii au căpătat forme diverse în rândurile elitelor. O formă este contestarea deciziilor luate la nivel unional, reacție ce vine preponderent din partea reprezentanților țărilor afectate de probleme economice. Sugestiile europene au fost considerate uneori dure, alteori nerealiste sau dificil de implementat. O altă formă a dezbinării

europene constă în lipsa unui acord asupra formei finale a planurilor de „salvare economică”. Există unele tabere, împărțite în funcție de interesele și eventualul profit rezultat în urma acestei situații, cu discursuri, opinii și abordări diferite. Absența unei soluții pentru problemele financiare ale unor state membre - fie ea și parțială - și perioada de aproape patru ani în care au discutat chestiunea financiară oferă satisfacții euroscepticilor și aruncă umbre de îndoială în ceea ce privește capacitatea UE de a rezolva ceva. Este mai grav atunci când acel „ceva” este legat de propria funcționare.

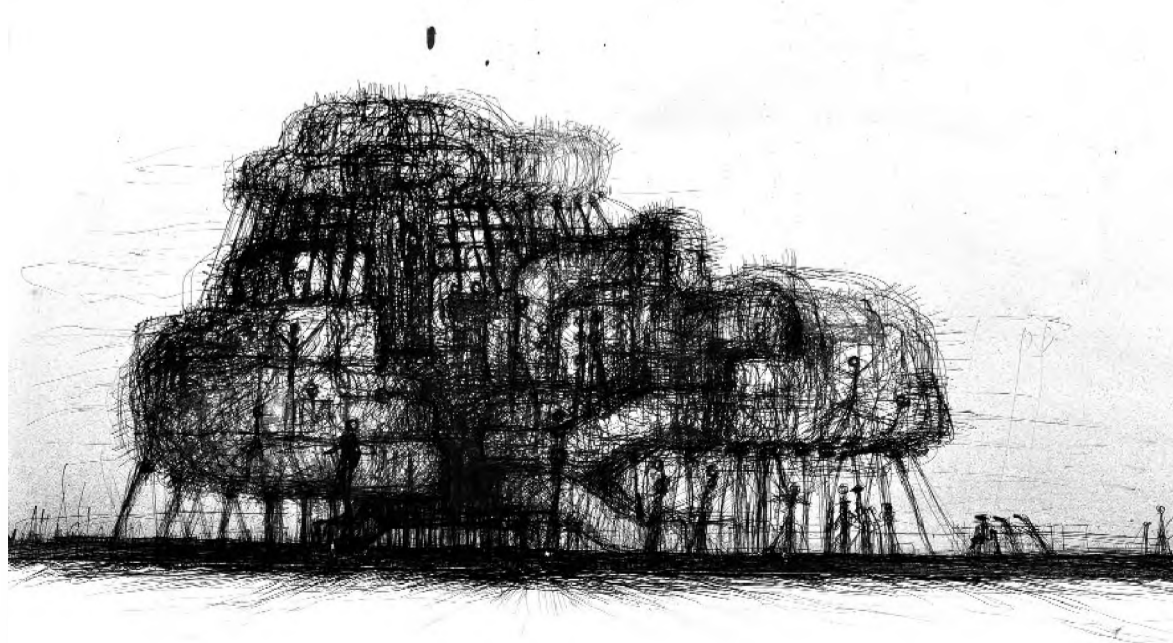
Mai grav este că principala realizare a UE de până acum este chestionată și discutată. Introducerea euro în urmă cu 10 ani a adus multe beneficii Uniunii în planul imaginii. Deși au existat unele proteste la nivelul unor state membre imediat după adoptarea euro, marcate în principal de inflație, aceasta a reprezentat implementarea unei viziuni economice de durată. Recentele probleme economice și situația dezastruoasă în care se află Grecia au adus pe agenda publică întrebări referitoare la viitorul zonei euro, fiabilitatea sa, capacitatea statelor de a face față provocărilor impuse de această zonă sau modalitatea prin care un stat membru poate fi „salvat” în urma părăsirii zonei euro. Simpla discuție în acești termeni indică o schimbare discursivă, o deraiere de la scopurile și idealurile inițiale. Unitatea dorită inițial prin crearea zonei euro a lăsat loc unor dispute vii între tabăra care susține politici de austeritate și productivitate intensă (promotorul principal fiind Germania) și tabăra care susține mai puține sacrificii. Menită să lupte împotriva divizărilor, moneda euro se dorea un catalist al relațiilor europene. Într-un deceniu a ajuns să reprezinte miza unor decizii politice și economice în care accentul este pus pe separare.

O altă evoluție pozitivă a UE a fost reprezentată de sporirea puterilor Parlamentului European (PE) în cadrul procesului decizional unional. Legislativul UE este cel ce reflectă în mod direct vocea celor câteva sute de milioane de cetățeni. Benefic pentru reducerea deficitului democratic și a distanței dintre cetățeni și reprezentanții lor, acest proces a coincis în ultimii ani cu trezirea interesului forțelor naționaliste.



Alegerile europene din 2009 au propulsat în PE numeroase partide cu discurs anti-european, cu tentă naționalistă ce nu aduce beneficii proiectului european. Aceste opțiuni ale cetățenilor indică nemulțumiri din ce în ce mai răspândite din punct de vedere geografic. Deși acestea sunt acum relativ mici ca intensitate, apariția lor este îngrijorătoare. În mod similar, discursul anti-UE al unor lideri politici cu susținere populară mare (Franța este cel mai recent exemplu, Polonia și Cehia sunt cazuri din trecutul recent) nu poate decât să întărească acea convingere de apariție a unui astfel de sentiment în rândul unora dintre cetățeni.

În ceva mai mult de cinci decenii de existență, UE a cunoscut deja fazele pe care le traversează cele mai multe instituții și organizații. Faza incipientă sau nașterea a fost entuziastă, cu șase state decise să pună bazele unui așezământ care să garanteze pacea căutată de secole pe Batrânul Continent. Creșterea sau faza de maturitate a fost cea mai anevoioasă, necesitând câteva decenii în care state cu diferite tradiții democratice și performanțe economice s-au alăturat. Perioada de extindere, adaptare și stabilitate pare a fi întreruptă de apariția unor slăbiciuni. Este momentul unei schimbări a cursului de până acum sau ne îndreptăm către faza de îmbătrânire și deces? Aceasta este întrebarea la care ne conduc fisurile prezentate mai sus.



cărți în actualitate

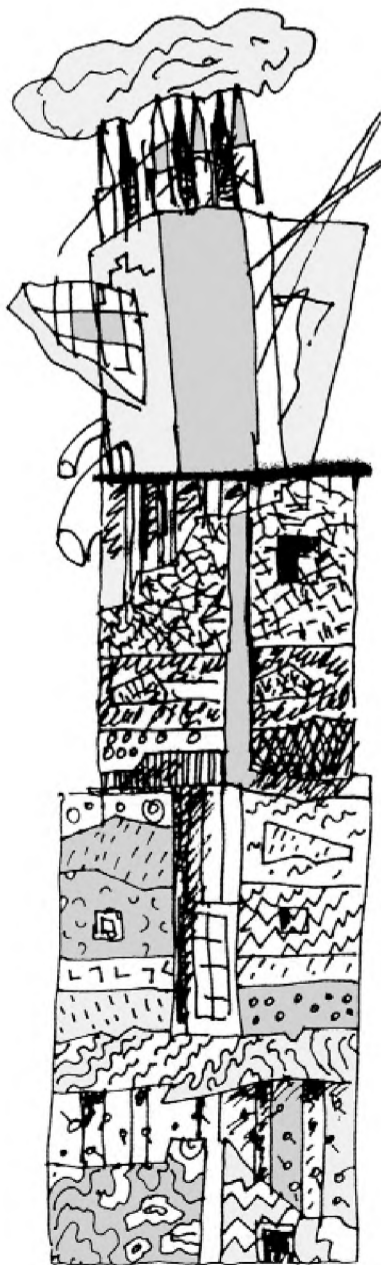
Viața la timpul trecut

Octavian Soviany

Ioana Greceanu
Fragment dintr-un viu,
București, Ed. Tracus Arte, 2012

Ca și alți poeți de excepție (un Ionel Ciupureanu, un Viorel Mureșan), Ioana Greceanu se înscrie în categoria „frantirilor singuratici”, străini de toate cabalele literare, care, cu o admirabilă abnegație și perseverență își urmează propriul destin artistic, indiferenți la aplauzele (câteodată atât de fățarnice!) ale criticii de întâmpinare. Cătuși de puțin răsfățată de recenzenți, care, cu puține excepții (Geo Vasile, Emanuela Ilie), mai degrabă au ignorat-o, autoarea este totuși una din vocile puternice ale poeziei actuale, care a reușit să-și descopere încă din primele sale volume propriul teritoriu: acela al unei lirici introspective, care are ceva din atrocitatea unei vivisechii, secționează nemilos fibrele viscerele și sufletești în poeme care au ceva din cruzimea abjectă a ecorșeurilor. Dacă în mai vechiul său volum *Cu o sabie imprevizibilă începe ziua* (2007), Ioana Greceanu ne propunea o poezie a „nervilor”, echivalând orice act creator cu o „enervare” în care se intersectează spiritualul și corporalul, odată cu *Fragment dintr-un viu* (Editura Tracus Arte, 2012), poeta descoperă marasmul unei vitalități agonice, aproape dejecționale, e oripilat de descompunerea țesuturilor organice, pe care le scrutează cu un exces aproape atroce de luciditate: „eu sunt din ce în ce mai lucidă/ca o lacrimă care se suie la cap/știu, sunt un coșmar alb pentru tine/aș putea să te demontez (ca pe un ceas)/aș putea apoi să stau în fața ta calmă și neatentă/ca și când m-aș afla în fața unui șarpe imobilizat/de care, brusc, nu-mi mai este teamă” (*Îmi voi asmuți capul*). Tocmai această luciditate superlativă îi permite autoarei să descopere pretutindeni semnele vulnerabilității trupesti, ale bolii și agoniei, pe care le transcrie în veritabile „fișe de observație”, cu o răceală și o siguranță de bisturiu: „vei fi poate chiar tu/într-un scaun cu roțile și vei refuza/să faci și cel mai mic efort de voință/ca de pildă să învârti roțile cu mâinile încă puternice/vei rămâne înțepenit/între ei/cu inima ta devenită cord/cu persoana ta devenită cardiac/cu picioarele tale anchilozate acoperite cu o pătură veche/cu gura știrbă ca de copil, scâncind/vei fi indecent ca o țigancă care-și ridică fustele și-și arată sexul la trecători/și toți își vor întoarce capul de la tine/chiar și cei mai apropiați” (*Vom fi terminați*). Excesul de luciditate coexistă însă în poemele Ioanei Greceanu cu un infatigabil apetit pentru suferința pe care o percepe cu o acuitate extremă și prin senzori „specializați”: „am ceva/un fel de al șaselea al șaptelea al optulea al noulea/al zecelea simț pentru suferință/o percep de la mare distanță dar și prin atingere/cu ochii și mâinile/și mai ales în vis ca niște scrisori pătate de sânge/sau ca un deal negru care acoperă că acoperă/cerul și de după el se ridică cu mare greutate/ca din mormânt mama” (*Tai de la rădăcină*). De altfel umanitatea agonică pe care o invocă la tot pasul poeta se definește esențialmente prin durere și suferință; într-o lume în care viața, limbajul, comunicarea au devenit îndoielnice, durerea e ridicată la dimensiunile unui „confirmator ontologic” și ajunge să reprezinte singura probă a existenței: „nu trebuie

să oprești sângele/nici să-ți bandajezi rana/nu trebuie să te ghemuiești/nici să plângi nici să tremuri nici să gemi/nici să urli: durerea este/singurul sentiment//tot ce nu doare/e dus cu luntrea peste o apă” (*Dragostea nu este un sentiment*). Spitalul, bandajele pătate de sânge, grefele sau scaunul cu roțile se vor număra astfel printre motivele emblematice ale acestei poezii, în care viața e percepută întotdeauna la timpul trecut („îmi amintesc foarte vag de un loc/unde toți oamenii sunt vii”), procesele metabolice se apropie de punctul lor zero și unde abia mai pâlpaie vag dejecții de energie vitală: „cine mă citește/citește amintiri din moartea mea/nu știu cu ce să acopăr acest ochi de apă înghețată/care se uită la mine/viața îmi atâră de cap/ca un vâl de mireasă părăsită în ziua nunții”. Existența este percepută acum ca un amestec lugubru de viață și moarte („De ani de zile aștept un aparat/de extras moartea din viață/ca pe o tumoră din creier”), iar personajul liric nu întârzie să-și descopere „dublul tenebros”, moartea care erodează insidios, din interior, ca un cancer, materia din care suntem alcătuiți: „atunci am cunoscut-o pe cealaltă și nefiind în stare/să-i pun mâna pe gură mi-a vorbit/o toamnă întreagă/o moartă cu voce seducătoare/m-am jucat cu mâna ei de fier cum mă jucam în copilărie/cu singura păpușă pe care am avut-o” (*Tai de la rădăcină*). Corpul și umorile lui vor provoca, prin urmare,



repulsie și anxietate, sila de sine devine aproape obsesivă: „acum mi-e greață de sângele meu ca de un vierme/care înaintea prin vene spre inimă/mă doare capul/de mine însămi/și nervii mi s-au răcit” (*Sunt influențe nevrotice în jur*). Morbii extincției nu atacă însă doar plasmăle viscerele, ei produc simultan blocaje ale memoriei, rateuri ale percepției, care se „aplatizează”, ajunge anamorfotică: „și uneori simt foarte adânc în carne un eu monstruos/ca un tampon uriaș de hârtie în inimă/aproape că nu mă mai pot mișca în mine însămi/sunt amnezică și închisă ca o gură care se învechește/lumea mi se dezvăluie aplatizată/ca de pe un pat de spital” (*Fragment dintr-un viu*). Dobândind tot mai mult fizionomia „omului descompus”, a ființei agonice cu îndepărtate rădăcini bacoviene, personajul liric e oripilat de spectacolul, trivial și abject, al propriei sale dezagregări care îi provoacă frisonări de pudoare; „sunt părăsită întotdeauna desfigurată/și uneori cred că aș putea să mă obișnuiesc cu apăsarea mâinilor pe față/am nevoie de palme ca de o mască permanentă!dezgolirea prin care se arată orice față/este un ecorșeu zilnic al morții//nu vreau să fiu văzută cum mor” (*Fragment dintr-un viu*). Experiența agonice, pe care Ioana Greceanu și-o asumă în totalitate, face ca existența să devină îndoielnică („aștept să pleznească ceva pentru a nu mă îndoii dacă sunt/sau nu vie”) sau declanșează crize ale identității („nu mă ajută la nimic să-mi amintesc/acum eu sunt altcineva cu amintirile lui”), culminând odată cu revelația unui dezolant nihil interior: „În viața mea sunt tot mai puțini oameni/mai mulți ca morții/mai mulți ca bolnavii/mai mulți ca tinerii îmbătrâniți înainte de vreme/mai mulți ca nebunii inofensivi/mai mulți ca surdo-mușii/mai mulți ca mărunțișul în inimă//și mulți or să și moară sub mască/mai mulți ca mine/ajunsă nimeni” (*Ajunsă nimeni*). Scrisul, la rândul său, e un act de supliciu, provoacă hemoragii ale organelor locutorii, constituie o formă rafinată de autotortură de unde lipsește catharsisul: „Am propria mea cameră de tortură în casă/pentru orele de noapte cele mai întunecate/numai așa pot eu să fiu curajoasă/dimineța când speranța mea de viață e zero//noaptea sunt un cadavru inteligent/care vă scrie (...) singurătatea (de sex feminin) de sânge/înroșește organul reproducător al vorbirii/cu el bolborosesc un poem/care nu va fi înțeles” (*Am propria mea cameră de tortură*). Finalmente, actul scriptural capătă însă aici, ca în producțiile textualiștilor, valențe suicidale; el duce la anihilarea eului în carne și oase care va fi substituit prin ego-ul „de hârtie” și la nașterea omului-text: „mâna mea fâșâie nenatural ca o aripă de hârtie/cineva se lipește de mine cu o scândură/și nu mai am nimic pe față/decât un text/scriș cu un creion cu vârful ascuțit/care-mi pătrunde în piele până la sânge/cu toate interpretările” (*Decât un text*). Așadar „mântuirea prin scris” pare a fi totuși, oricât de dureroasă, soluția crizei pe care poeta o trăiește cu o intensitate paroxistică și știe să o transcrie cu o autenticitate de invidiat. Dar miza poemelor din volum este mult mai mare decât pare la prima vedere, căci Ioana Greceanu ridică trăirea personală la coeficienții reflecției, iar cartea sa este în fond un mic tratat de ontologie a „viului” (cum îi place să spună autoarei) sau, dacă vrei, o istorie a „ființei pentru moarte”, rostită cu vocea bine articulată a unei poete de neignorată.

Efectul „Coande”

Ștefan Baghiu

Nicolae Coande,
VorbaIago, Târgu-Jiu, Editura Măiastra, 2012

Nicolae Coande, odată cu lansarea antologiei de poezie VorbaIago în 2012, își asumă riscant, dar firesc totodată, poziția de spectator al propriei traiectorii literare. Spectacolul – pregătit totuși după o selecție prea „drastică” după Al. Cistelean (autorul lăsând deoparte două dintre volume „și nu cele mai nerepresentative din bibliografia sa de cărți subțiri”) – este mai mult un colaj de intermezzo-uri, dar și o îndosariere nonconformistă a trăirilor poetice. Așadar, nu doar că se poate observa acum „cu ochiul liber” o trecere subtilă de la neliniștea traumatică a poeziilor de început la proiecția maturității ca „inevitabil agasant” – în tot puseul halucinant postmodern – sau la nervozitatea specifică (reactualizată însă de uimirea unei persistențe incomode a acelorași motive în ultimele volume), dar întreg volumul îl prezintă pe Coande ca pe o prezență poetică unică și încă misterioasă. „Excesul de cenzură” pe care îl observă Al. Cistelean trădează, astfel, nevoia de esențializare a unei poezii care a avut mereu pretenția de a spune mai multe decât i-a permis contextul literar (fiind greu de încadrat între hiper-textualism, expresionism, suprarealism și hiperrealism). Influențat, probabil, atât de congeneraționiști cât și de optzeciști, iar recent, ajungând până la a-și revitaliza discursul prin comerțul de idei cu tendințele „tinere”, care, de altfel, au rădăcinile bine împământenite în poezia anilor 90’, de unde niciodată nu a existat cu adevărat o „ruptură” în sensul părăsirii vechilor canoane, Coande reușește încă să surprindă, „cu ironie și stil de ce nu/ tocmai acum când poezia/ e mai uscată decât bradul de crăciun/ de anul trecut”.

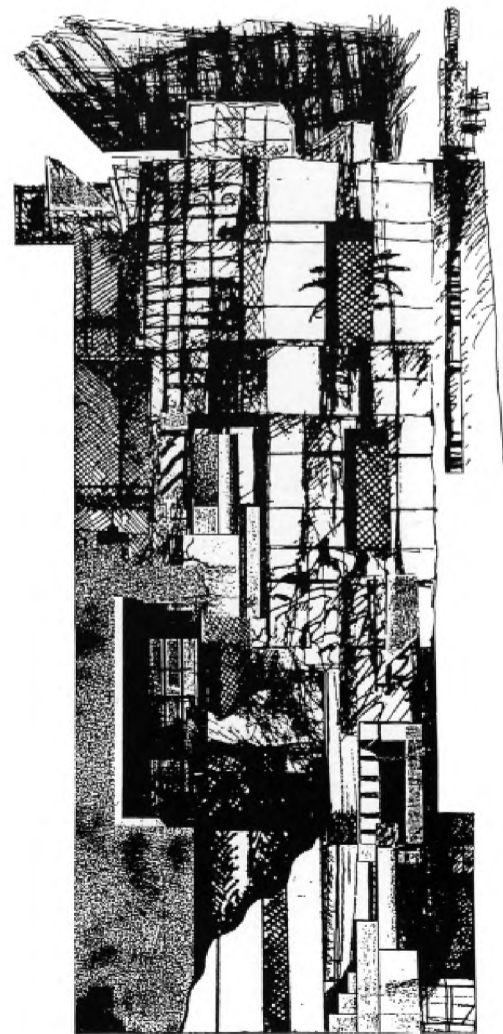
Motivetele, fie bine ancorate în „regulile” jocului himerist, fie preluate direct din momentele „plutitoare” ale lui Ion Mureșan sau, la polul (dacă nu opus) complementar al discursului „cuceritor” marca Mircea Ivănescu, de care se folosește Nicolae Coande, îi permit mereu să gliseze dinspre și dincolo de (i)realitățile imediate, într-un joc al angajamentului metafizic și mitic continuu: „trezește-te, ultima bătălie dintre uriași se dă în pânțele Rusiei/ în necenzurata durere a inimii unui copil adus în cioc/ de rândunica nopții și lăsat în prag sârmanului pescar –/ când te iubește Dumnezeu îți dă o gură-n plus și-ți rupe undița/ ai grijă, uterul bătrânei Asii scuipe guzganul cu cap de om,/ singur cerșetorul de pâine l-a văzut când își aruncă mațele/ ca pe un năvod în valea unde spumegă taimenul,/ pe Obi, la ostrovul unde omul a mâncat inimă de om”. Aici orice detaliu mărunț capătă dimensiunile unui cataclism, poetul devenind când un justițiar al sentimentelor, când o prezență angoasă de propriile certitudini. Nu e de mirare că se distanțează pe parcursul întregii sale poezii de orice fel de „consumism al ideilor” și rămâne mereu un poet care invită la discuție. Distanțarea înseamnă în același timp însă o „camaraderie” greu de contestat prin care propria poezie îl pune pe autor în miezul problemelor fără a deveni un partener incomod cititorului. Chiar și în momentele de „febră textualistă”, parteneriatul se inserează discret: „I-aș scrie omului, dar crezi că citește?/ Culcat pe un cuțit în camera mea/ parcă nu sînt pe

pământ/ am vorbit poezie din tinerețe,/ provizii pentru anii când frigul/ se va năpusti peste minte”, „Când mă vor omagia la 70 (îmi va atârna/ o sfoară de gât însuși președintele/ în timp ce-mi va șuiera printre dinți/ du-te dracului boșorogule/ te-așteaptă groapa încălzită)”. El rămâne, astfel, distant și neîncrezut, practic mai singurul mărturisitor neangajat complet al ultimelor decenii. Aceasta, dacă nu pentru oscilațiile permanente între implicare personală totală și indiferență (de altfel, jocul postmodern al ironiilor e la el acasă încă), „neangajarea” devine condiția primă printr-un auto-exil permanent. Neangajare, așadar, ca formă de meditație, și ca rezultată directă a pactului social-politic promis și apoi refuzat. Până și erotismul, când nu este unul din exponenții discursului direct, ci al exercițiilor de memorialistică sau proiectare „încețoșată” și misterioasă, devine subiectul unei fotografii de grup mai degrabă, decât al unei mărturisiri directe: „în curând vine iarna/ și voi iubi femei cu multe fețe de prin părțile noastre” „o câmpie vara de fulgere albe care lasă însărcinate/ femeile locului” „cercuri sunt iubitele mele din zăvoi,/ rouă pentru orbul de atunci,/ te-am iubit despărțit de lumină,/ am ars pluta unde pescuiam liniștea,/ o binefacere a vieții de azi”. Discursul, încărcat de nostalgie sau, dacă nu, de o ușoară „melancolie” *d’ete indien* prin excelență, nu este niciodată consumat total ca formulă specifică, iar acesta s-ar putea să fie un mare câștig pentru poezia lui Coande. Dincolo de orice dramă personală, rămâne mereu un observator fin al proiectelor universale și al fatidicului sociologic: „în fundal privirea lui Barack Obama la CNN/ scrutând America Afro. și ea a zis: dar într-o zi/ cineva se va ridica și va sta de vorbă cu mine/ și va scrie despre mine/ neagră și frumoasă.”

Totuși, Nicolae Coande, ca să îl parafrăzăm pe Marin Mincu, „simte intuitiv că trebuie să revină către palpitul existențial, cu viziunea neagră a apocalipsei care se apropie”. Angoasa crește odată cu invazia tehnologică și mutațiile comportamentale umane, iar „play-back-ul minții” din *Poemul Mortal* (care nu este inclus în antologie) devine mecanismul preferat de regenerare a poeziei. Nu atât un „play-back” al ideilor, ci (dis)funcționalitatea mentală într-o permanentă inerție subvenționată de elementele cele mai agasante ale unui decor social brutal: „Nu pot să rîd în secolul ăsta nici mort/ ascuns în propriul meu creier/ sînt omul din pod/ lăsați șobolanii să vină la mine/ a, la îndemână zgura eșecul stilului pervers/ zile pline de o fragilă demență/ nu pot să rîd în secolul ăsta nici mort.” „Am mers cu fața aici unde toți înaintau cu spatele/ umanitatea indiferentă școlită în abatoare/ timp amestecat cu sânge mercenari dedați la metafizici obscure/ lumină roșie sub pleoape zei măcelăriți cu țipăt tribal – în zilele desfărării cu carne s-a bucurat sufletul/ și noi aici am rîs în draga noastră sărăcie/ am plâns castitatea fu scurtă [...] cu spatele vom intra în istorie/ în paradis niciodată”. Însă ceea ce apare strident în poezia lui Coande este „carnavalescul” imagistic și micile metafore „neserioase”. În primul rând se observă mereu predilecția aproape inexplicabilă pentru un „automatism” al imaginarului (aproape de dicteu automat) și folosirea acestor mici rezultate „picante”, mai ales în ultimele volume,

drept suport pentru un „expresionism mistic al minții”, poate puțin forțat: „Dimineța piersicul din birou cîntă”, „Nu-mi pot închipui o replică mai bună a lui Hamlet-bărbătușul/ decît Hamleta,/ o gură-suflet-schijă-cuib pe un drum în șapte noduri strîns/ în felul în care desenează cineva o floare răsucită-n minte/ după ce a priceput că a rămâne este egal cu a pleca”. La fel, fascinația încă nesatisfăcută pentru mitologie este unul din punctele de slăbiciune ale poeziei lui Coande, deși poetul are talentul de a coafa bine motivul incomod care, în mâinile sale, pare cu mult mai viabil decât poate fi, de fapt, un „ev mediu” atmosferic: „Picură ceața în imperiu, în primăvara dăruită nouă/ cu binecuvîntate degete muiate-n lutul în care/ își face rîndunica norocosul cuib: sîrme, crucifixuri,/ lanțuri vechi din economia omului căzute/ lămpa cîrnii clipește-n beznă”. Tematic, volumele sunt însă bine delimitate. Dincolo de prezentarea în *creuzet* pe care am încercat-o, compartimentarea pe care o propune Coande urmează o traiectorie impresionantă.

Se pare că motto-ul antologiei ar putea fi „inspirația nu își face, de regulă, programare”, unde, de la o monografie spirituală a Craiovei, unde se citește „Anais Nin printre țigani”, iar „la capătul străzii Ipotești se vede marea” la *Tatăl Nostru Biroul Politic* și până „Moscovele ruinate de vodcă”, Coande ne prezintă, asemenea unui „om de-al locului”, (după o regulă încă neștiută de construcție, la fel cu „India minții” a lui Manasia) „Vaticanul minții” și, totodată, ni se spune clar: „nu cunosc altă grație decât aceea de a sfârși”.



comentarii

Sanda Cordoș și intermitențele Istoriei

Irina Petraș

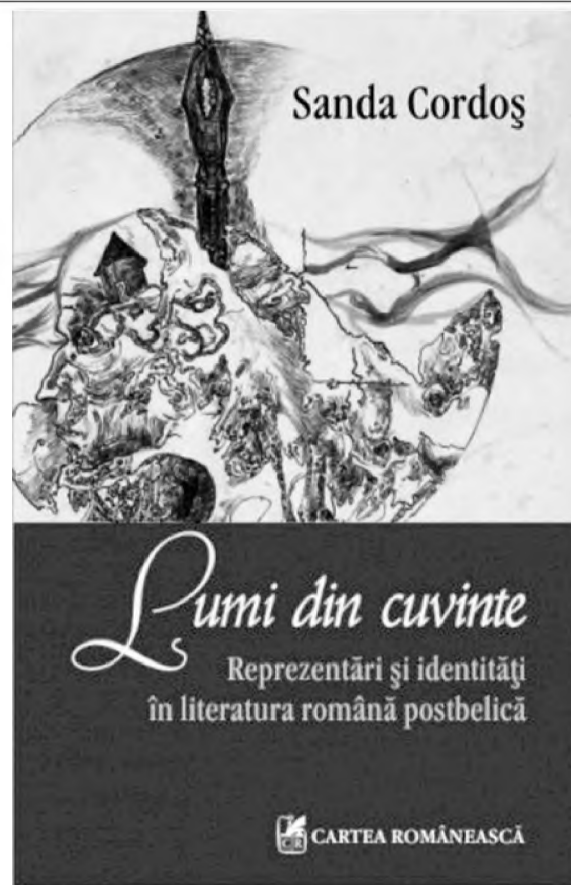
Sanda Cordoș
Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică
București, Editura Cartea Românească, 2012,

Încă din titlu, se instalează doza de relativism necesară unei bune cântării a lucrurilor. *Lumi din cuvinte* trimite nu doar la literatură, ci la istorie în întregul ei care are o existență preponderent verbală, de interpretare și ficționare a întâmplărilor, de controlare și manipulare a gesturilor comunitare prin cuvânt. În plus, subtitlul vorbește despre „literatura română postbelică”, așezând deceniile postdecembriste în continuarea (firească) a deceniilor comuniste. Mai mult decât în cărțile precedente, Sanda Cordoș ia distanța necesară și își deschide constatările spre sisteme diferite, spre regimuri de toate culorile. De unde și griul copertei, ilustrația Radei Niță pregătind deja cititorul pentru o lectură echilibrată, în peniță fină, cu valori delicate și cu înmuguriri subtile ale ideii.

O asemenea apropiere de subiect convine privirii relativiste pe care am ales-o eu însămi în scrutarea lumii, cu punerea la îndoială a absolutizărilor maniheiste. Prin structură, educație, biografie (asupra secvențelor care stau la temelia atitudinii mele îndoite, prelung circumspecte față de orice descriere care se propune drept unică și definitivă, voi reveni cu alt prilej), am cultivat mereu o oarecare *indiferență la eveniment*, în sensul pe care G. Călinescu îl dă sintagmei. Într-o asemenea situație, semnalmentele și simptomele social-politicului sunt păstrate în fundal, primplanul fiind destinat existenței individuale, subiectivității și singurătăților, nimicurilor și mărunțșurilor cu sens ale vieții. Deși țin la apartenențe și vecinătăți, asta nu înseamnă decât respect pentru interesele și aspirațiile celuilalt, plus cheltuiala liberă și deliberată a unui procent din timpul personal pentru îmbunătățirea vieții comunitare. În forfota (nu o dată interesată) a denunțurilor, demascărilor și arățărilor patetice cu degetul, mi-am păstrat distanța lucidă. N-am crezut nicio clipă în titlurile de-o șchioapă care anunțau *Moartea artei*, nici în negrul smoală al unei jumătăți de veac. Nu l-am crezut nici pe Eugen Negrici. Din cărțile lui despre literatura în comunism, rețin doar comentariile la scriitori și cărți, nuanțate, exacte și, mai ales, contrazicând cu totul cele susținute – cu mânie, în ropot de exagerări, îngustări de perspectivă, părtiniri – în studiul introductiv. În astfel de abordări, *hidra comunistă* prea rimează cu *hidra burghezo-moșierească* a anilor '50 pentru a nu le suspecta sunetul calp. Să vorbești, generalizând la nivelul unei țări și al unei jumătăți de secol, despre teroare, mutilare, orori, strivire e cel puțin exagerat. Regimurile sunt făcute de și din oameni. În cele mai multe cazuri, decide nu o lege abstractă, un paragraf de statut ori o formulare de ideologie, ci umori, trădări, invidii, generozități, indiferențe, implicări, venind dinspre firi și personalități mai mult ori mai puțin accentuate, făcându-și loc spre podiumul gloriei trecătoare. *Isme* fiind, regimurile nu pot fi descrise ca realități compacte, uniforme, monolitice. Tabloul lor e bruiat, în bine ori în rău, de intervenții ale unor peneluri individuale, subiective.

Găsim reluate în cartea Sandei Cordoș, într-un fel de prelungiri, cărțile sale precedente – aceeași flexibilitate caldă a frazei și o nuanțare a demonstrației în stare să îmblânzească stilul profesoral sub comanda unei melodii interioare a discursului. Comentând *Literatura între revoluție și reacțiune* (1999; 2002), remarcam că autoarea ocolește numirea în culori pure – alb sau negru. Ea știe că propaganda neagră reduce o vreme la tăcere obiectiile gri, apoi incită, inevitabil, la contraatacuri albe. În plus, esteticul e „neguvernabil politic”. Calitatea esențială a poziției ei e obiectivitatea inteligentă care surpă multe locuri comune postdecembriste. De pildă, o încheiere ca aceasta – „Deși mereu supravegheată, vânată și hărțuită, dat fiind că ea a reprezentat permanent un pericol potențial de subversivitate, în regimul comunist a apărut, incontestabil, o literatură veritabilă, s-au publicat opere literare majore. Ele coexistă alături de literatura oficială care tematizează și vehiculează poncifele ideologiei de partid. Marea poezie a Estului a coabitat cu versificația de proslăvire a puterii” – numește cea mai importantă dintre atitudinile omului sub dictatură (neapărat la plural!): aceea a *cumpenei*. Știe să discearnă între discurs și faptă oficială, pe de-o parte, și gând și echilibru interior, pe de altă parte. Odată cu *În lumea nouă*, 2003, S. C. descoperă că jumătatea de secol comunistă mai are mult până să fie limpezită și nu doar generațiile trăite sub comunism au un trecut fals ori parțial inventat. Sigur că o „Europă fără istorie ar fi orfană și nenorocită”, dar cum să dezvălui și apoi să faci cunoscut și acceptat un trecut cu atât de multe fețe contradictorii? Comentariile trebuie luate neapărat ca *propunere* de perspectivă, nu ca adevăruri, altminteri nu facem pasul înainte pe care autoarea încearcă să ni-l ușureze. Distanța dintre discursul oficial și cel individual – de obicei discret, dar nu și neîmpărțășit ori ignorabil, dimpotrivă – pretinde cântărirea atentă a unor „realități ideologice” precum îndoctrinare, spălare a creierului. Scenariul unei conspirații complexe, totale și eficiente nu-i de susținut până la capăt. Atrocele jurnale, răbufnind în cărți după 1989, se cuvin citite și ca literatură, nu doar ca document. Strigătul Florenței Albu, de pildă, l-am pus, scriind despre poemele sale, alături de strigătul lui Munch, adică de strigătul ființei deznădăjduite dincolo de cauze și împrejurări concrete. Am refuzat să iau negrul în opacitatea lui totală, i-am citit printre rânduri *lumina*. Pe ultima carte trimisă mie înainte de moarte, Florența Albu îmi scria anume că dorește să-mi arate că și trandafirul îi e la îndemână...

Cartea poate „să adăpostească (în tranzit sau pe termen lung) conștiința solitară a unui cititor ce se apropie, fermecat, de bunăvoie. *Literatura ca acasă* este, oare, puțin?” se întreba S. C. pe coperta 4. Cărțile de trecere despre care scrie ea au nevoie și de o a doua privire, una în durata lungă a istoriei, acolo unde se vede că pretutindeni în lume literatura a cedat primplanul, că nu mai e „înțeleapta satului” la care mergi cu marile întrebări fără răspuns; că oamenii au bunul obicei de a muri în cele din urmă, indiferent de regimul politic, că, dacă se îndesesc în jurul tău morții, nu



înseamnă decât/sau mai ales că ai îmbătrânit; că o țară în care se citea altădată mai mult – lucru, de altminteri, discutabil și foarte relativ – nu poate fi mai *adormită* decât o alta în care nu se mai prea citește. Între epoci se pot discerne „linii de continuitate”, cultura/literatura lucrează doar aparent în hopuri și accidente. Asta și descoperă Sanda Cordoș vorbind despre biblioteca ei secretă în care se află mari cărți apărute înainte de 1989 și la fel de mari cărți apărute după 1989. În primăvara lui 1990, *lumea nouă* strălucea de nouă ce era. Scriitorul a putut afla curând că strălucirea era mai plină de capcane decât bănuia, că reconsiderarea statutului său e din nou pe ordinea de zi, cum a fost mereu: după împrejurări și în pofida lor. S.C. înlocuiește „retorica lamentației” cu analiza atentă și scrutătoare, cea dornică să înțeleagă, dincolo de prejudecăți și sloganuri la modă, cât a fost și ce a rămas, cu ce putem merge mai departe, la ce e de renunțat și în ce oglinzi ne privim ca să ne putem recunoaște noi mai întâi, și să ne poată recunoaște/accepta ceilalți pe urmă. Tinerii de azi „nu mai au deja același trecut ca noi”, cei de trecere, da mai putem încă avea/dobândi același Trecut valorant, dacă societatea românească se va împăca, în cele din urmă, cu sine și va ști să se re-cunoască. Trecuturile cele multe sunt, însă, toate personalizate, mărunte și ireconciliabile.

Istoria are ezitări, bâlbâieli, poticniri, fandări, uitări de sine, amnezii, indecizii, găuri negre și pete albe. Intermitențe. Pentru multe dintre amănuntele descrise în cartea cea nouă a Sandei Cordoș, găsești imediat amendamente, excepții, derogări. Cenzura nu era totdeauna la post. O interdicție de semnătură în presă nu excludea editarea cărților aceluiași autor (vezi exemplul lui Radu Cosașu, la care trimite S. C., sau cel al Anei Blandiana, cu interdicție de semnătură în 1989, când tocmai îi apărea volumul în colecția scriitorilor consacrați, *Biblioteca pentru toți*). Existența fondului secret la bibliotecă, prin anii '60, nu era decât o *muncă* pe care o îndeplineai pentru a ajunge la cărțile dorite. Lectura de carte bună nu s-a întrerupt cu totul nici măcar în anii '50. Existau încă biblioteci personale nespulberate și se găseau și căi de acces spre titluri de neatins. În orice societate există o permanentă

cenzură/autocenzură cerută de chiar legile conviețuirii și supraviețuirii. Compromisul e instrument fundamental al relațiilor sociale, iar oportunismul, fața lui interesată, profitoare. Sub dictatura perspectivei unice, obtuză, dezordonată și inconsecventă, se țeseau complicități infinite între scriitori și cenzorii de toate gradele chemați să gireze un text; acum, punctele de fugă sunt nenumărate și capricioase pe fundalul unei scăderi drastice a însemnătății cuvântului scris. „Lupta” de ieri și de azi cu cenzura se revelează mai degrabă ca *negociere* cu nenumărate necunoscute. Cât despre *lectura clandestină*, „condamnarea la lectură” despre care vorbește Al. Cistelean (sau „citolul nevrotic” cum traduce Simona Popescu situația) nu e condamnare carcerală; ea rimează cu vorba actorului Anton Tauf, într-un interviu: „generația noastră a fost condamnată să citească numai capodopere”, exprimând lapidar un adevăr pentru unii incomod – accesul la marile cărți ale omenirii a fost favorizat de regimul comunist tocmai fiindcă era interzis cel la cărțile „curajoase”. Valoarea mai mare a Cărții în vremuri grele e compensatorie. În vremuri fericite, s-ar zice că nu mai ai nevoie de lecturi de refugiu ori de rezistență. Dilema, afurisită, e demontată de S. C.: „pentru mine, reprezentarea literară este, în primul rând și în mod fundamental, *reprezentare artistică*, adică o formă a limbajului, construită prin procedee, tehnici și strategii specifice artei literare. Consider că reușita (ca și eșecul) unei opere, puterea ei de a semnifica, rezistența pe termen lung se bazează, toate, pe calitatea estetică.” Fiind „modalitate (*sui generis*) a cunoașterii omenescului”, literatura satisface o voință de a cunoaște care e dispusă oricând să se lase condusă, chiar manipulată. S. C. reține „puterea de seducție

a lumii asupra căreia se exercită, cu atât mai seducătoare (într-o ecuație proprie artei), cu cât este mai primejdioasă.” Seducție/seducere, iată o ecuație reversibilă la infinit: înrâurirea literaturii de către lumea/limba în care se ivește și influențarea lumii de către opera care o descrie interpretându-i realitățile, prin măsluire voluntară ori prin inevitabilă subiectivitate. Mai ales în vremuri de criză, de tranziție, resuscitarea poveștii legitimizează e necesară. Așadar, rostul ei nu cunoaște decât sincope negliabile.

Studiul dedicat Hortensiei Papadat-Bengescu anchetează, în fond, chestiunea manierei personale de adaptare la un regim autoritar. Discutabil extrasul din *Perpessicius* despre H. P.-B. și blestemul „de a scrie într-o țară cu mai multe limbi și nu, ca Proust, într-o limbă cu mai multe țări”, dar e de reținut opinia lui Arghezi despre *inteligența* prinsă în *capcanele istoriei*, cum ar zice Lucian Boia: „Intellectualitatea noastră repeta același regretabil zigzag politic de totdeauna între cele două extreme. O convingere și o credință i-au lipsit”. S. C. remarcă „tabloul impur” pe care îl oferă orice încercare de prea drastică delimitare. *Literatura oficială*, *literatura interzisă* și *literatura exilului* nu se află în raporturi perfect decantabile, iar efectele contaminărilor lor intermitente sunt surprinzătoare. Despre toate astea, detalii interesante în analizele la Gabriela Adameșteanu, Bogdan Suceavă, Norman Manea (cel pentru care „carnavalul” e regăsibil pretutindeni în lume), Mircea Cărtărescu. Textele oficiale sunt de recitat cu mult discernământ, fără a pierde din vedere existența dublă a omului în regimuri dictatoriale. Astfel, dincolo de documentele oficiale ale mișcării „Cântarea României” („organizați entuziasmul”, cerea, provocând valuri de ilaritate „conspirativă”,

o circulară trimisă școlilor cu ocazia unei vizite la Cluj a lui Nicolae Ceaușescu), a fost vorba, măcar în parte, și de fonduri și timp cheltuite pentru a scoate la iveală talente, pentru a activa cămine culturale, biblioteci comunale, școli. Apoi, fascinația pentru Occident a avut mereu doze și manifestări personalizate, iar interdicția de a călători avea și ea spărturi. În biografia multor scriitori ai vremii găsești detalii despre călătorii, burse, stagii în străinătate în toate deceniile comuniste. Că scriitorii germani din România au un imaginar cu puncte de contact cu imaginarul românilor nu e decât firesc. Iar *Cine suntem* nu e doar întrebarea pe care o pune și o repetă literatura ca *reprezentare identitară*, cum o definește S. C., ci una lansată de literatura „oficială” de după 1989, un alt fel de literatură oficială, care întreține neîncrederea, deruta, marginalitatea. Trecutul nu e lăsat „să treacă”, prin asumare calmă și lucidă, și să devină complexă temelie de mers mai departe, ci e conservat în stadiul de culpă fără șansa grațierii. De aceea, firesc refuzul unor tineri scriitori de a recurge la o memorie exclusiv neagră – despre copilăria în comunism se poate scrie și răsând.

Lumi din cuvinte e o carte de citit cu creionul fremătând în mână și cu ochiul interpretativ în alertă. Căci, cum bine observă în textul escortă Al. Cistelean, „Sanda Cordoș trăiește cu cărțile, trăiește cărțile. Sanda Cordoș chiar vibrează, nu se preface”.

Din punctul de vedere al infinitului...

Florentina Răcățianu

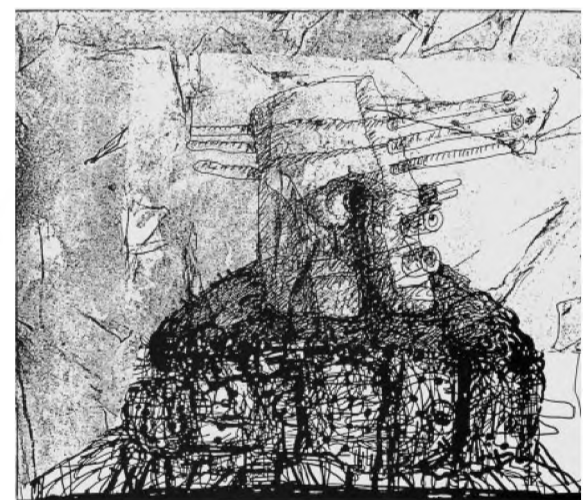
Romanele lui Constantin Virgil Negoită¹ – dacă putem numi astfel aplicațiile teoriilor sale matematice la nivelul literaturii – ar trebui precedate de un avertisment adresat cititorului, căci instituie un cu totul alt tip de logică, deosebit de cel cu care suntem obișnuiți. Ele trebuie deschise schimbând radical perspectiva. Căci autorul își propune să privească lumea din punctul de vedere al infinitului, al lui Dumnezeu.

Constantin Virgil Negoită distinge trei paradigme în istoria culturii europene din ultimele două milenii: *paradigma premodernului* – începând cu anul 325, când Conciliul de la Niceea a recunoscut ca dogmă centrală a Creștinismului Sfânta Treime, punând astfel capăt logicii aristotelice bivalente; *paradigma modernului* – instituită de Secolul Luminilor, odată cu Marea Revoluție Franceză, echivalând cu restaurația logicii bivalente și culminând, în secolul al XX-lea cu nazismul și comunismul; *paradigma postmodernului* – după căderea comunismului, marcată de recuperarea religiosului abandonat de moderni și de postmoderni. În ceea ce privește folosirea termenului de „postmodern”, Negoită disociază ferm între două tipuri de postmodernism: un pseudo-postmodernism, de sorginte vest-europeană, marxistă, în esență o perpetuare, pe un alt nivel a tarelor moderne și un postmodernism autentic, în fapt premodern, cu rădăcini în dogmele creștine, supraviețuitor subteran în ortodoxia est-europeană și în

religiozitatea americană. Adevăratul postmodernism, afirmă C. V. Negoită s-ar construi în domeniul logicii, prin schimbarea radicală a perspectivei.

În configurarea modelului ontologic și epistemologic proiectat de Constantin Virgil Negoită, un rol instrumental decisiv îl are *logica mulțimilor vagi* sau *logica fuzzy*. Echivalente ale logicii vagului sau logicii fuzzy le identifica Theodor Codreanu în *consonantismul* lui Ștefan Odobleja, în *logica lui Hermes* a lui Constantin Noica, în *logica terțului ascuns* la Ștefan Lupașcu și Basarab Nicolescu, *logica ideilor vagi*, la Nichita Stănescu sau în logicile polivalente străine. Logica vagului promovată de C. V. Negoită face parte din categoria logicilor cu valori infinite sau logicile modale, cum este și logica intuiționistă a lui Brouwer.

Concept introdus în matematică de Lotfi A. Zadeh în 1965 *mulțimile fuzzy* desemnează acele mulțimi rezultate nu din adăunare ci, printr-o logică a nuanței, din grade diverse de fuziune (co-apartenență) a mulțimilor. Logica clasică este logica mulțimilor rigide și clar determinate, logica aristotelică a celor trei legi: legea identității (*A este A*), legea contradicției (*A nu este non-A*), legea terțului exclus (*A nu poate fi și A și non-A*). O logică bivalentă (cu numai două valori), maniheistă, însușită de Iluminism și devenită logica modernului. Personajul principal al cărților sale, așa cum îl indică, explicit, autorul însuși în romanul *Vag*, va fi chiar *legea terțului exclus* -



„desfrânată, mânioasă, lacomă, hrăpăreață, pizzașă, trândavă și trufașă”, „Belle-the-Bull” sau Mango. Ei i se opune, într-o restaurare postmodernă a premodernismului, *logica fuzzy*, logica terțului inclus, cum o numește C. V. Negoită, o logică restauratoare de tradiție Conceptul însuși de *fuzzy* beneficiază, în utilizarea scriitorului, de multiple conotații, fiind, în anumite contexte, substituibil de *funny*, după mărturisirea autorului în cartea *Ecouri și dialoguri* (2006): „Fuzzy este un termen pe care eu îl folosesc în roman mai întâi în sens peiorativ, când mă refer la Europa științifică, la Europa care a vrut să clarifice totul. Apoi fac aluzie la *funny sets*, adică tipii snobi, grupul, elita. A treia conotație se duce înapoi la vechiul sens, la o mulțime vagă, neclară, fără valoare”.

Demonstrând caracterul reductiv al logicii binare, logica vagului, „logica treimii” reinstituie ceea ce Lucian Blaga teoretiza în *Eonul dogmatic* (punctul de plecare al teoriei blagiene a cunoașterii) din 1931: logica dogmelor, a



misterului, „antinomia transfigurată”. Blaga definea dogma drept „orice formulă care, în dezacord cu înțelegerea, postulează o transcendere a logicii”. „Nu cumva” – se întreba Lucian Blaga, anticipând postmodernismul – „s-ar putea deschide undeva noi perspective filosofiei prin transplantarea în ea a metodei dogmatice, întrebuintate, până acum, aproape exclusiv numai în domeniul celălalt, asupra căruia gândirea filosofică s-a străduit să arunce tot discreditul... Matematica mai nouă cunoaște unele construcții, cum sunt acelea ale transfinitelor (simbolul *alef* al lui Cantor) prin care, fără să se știe, se fac unele concesii atât de importante gândirii dogmatice, încât ar putea să fie numite, fără înconjur, echivalente matematice ale dogmaticului”. În locul unei înțelegeri *en-statice* (în care gândirea se derulează în cadrul funcțiilor ei logice) se propune o înțelegere *ec-statică*, în care gândirea evadează din sine.

Tot din matematică, de această dată din teoria categoriilor aparținând matematicilor superioare – care descrie universuri cu obiectele lor și legăturile dintre ele, univers unde există un obiect terminal spre care tind toate – derivă C. V. Negoită un alt concept, cel de *pullback* (sau *desituare*, într-o traducere a lui M. Șora). Termen din sfera algebrei moderne, semnificând o mișcare înspre o limită, un obiect terminal în cadrul unei structuri în care fiecare obiect își are propriul său loc, *pullback* nu înseamnă, de altfel, decât necesara punere în perspectivă a lucrurilor prin intermediul unei retrageri, a unei priviri retrospective. Privire retrasă, succesiv, în direcția unui punct terminal, „cel mai vag cu putință”, atotinclusiv, unificator, sursă de urgență pentru toate. În terminologie religioasă, Creatorul este subiectul terminal, cum conchidea McLane, un matematician din Chicago, citat de C. V. Negoită.

Cum literatura aparține prin excelență vagului, cărțile lui Constantin Virgil Negoită marchează o desituare a perspectivei matematicianului și ciberneticianului, un act de retragere (*pullback*) a omului de știință din zona numerelor în cea a cuvintelor – singurele care - ne spune chiar autorul - au avantajul de a fi aritmomorfe, de a suporta nuanțe, lumini și umbre, grade de sens diferite, singurele pe care se poate construi o metateorie. Domnia numărului, începută în antichitate și trăindu-și apogeul în modernitate, este detronată de nostalgia reinstaurării limbajului ca *logos*. Privite dinspre logica aristotelică a teoriei literare, cărțile lui C. V. Negoită s-ar

încadra, la o primă vedere, în zona experimentului literar. Ele sunt însă departe de a fi doar atât. Opțiunea lui C. V. Negoită pentru opera de ficțiune se justifică prin avantajul literaturii de a putea ilustra teorii cu mai multă forță decât o expunere științifică. Povestea a rămas, e convins autorul, cel mai puternic instrument de persuasiune al omului de știință. Ideea de „fiction science” se concretizează în cazul lui Negoită sub forma *romanului algebric* - cum îl numește autorul - roman bazat pe o teoremă de reprezentare care leagă matematica clasică de cea *fuzzy*. Formula romanului algebric este cea a romanului încapsulat, după modelul păpușii rusești sau al foilor de ceapă, reunind o mulțime de texte, fiecare cuprinzându-le pe celelalte, povești comprimate până la a deveni punctuale, prin tehnica *pullback*. Romanele însele, luate ca entități distincte, se supun aceleiași logici a hologramei, antrenându-se, ca unități co-dependente, într-o structură superioară, un meta-roman. Rezultatul acestui mod de a concepe literatura și textul narativ este un produs narativ *fibrat*, în care planurile fuzionează și contrariile se unesc. Logica generatoare a unui astfel de text nu este logica clasică a silogismului, ce provoacă o legătură orizontală, de tip cauză-efect, ci o logică de tip *fuzzy*, care leagă lucrurile vertical, le redimensionează pe măsură ce privirea se retrage și perspectiva se mărește. Dacă în romanul clasic autorul urmărește un personaj în mișcare, în romanul algebric autorul se mișcă perpendicular pe mișcarea personajelor cărții, astfel încât să le poată vedea simultan din toate unghiurile de observație. Personajele însele, în esență întruchipări transparente ale ideilor sau conceptelor, sunt determinate de „legături volatile, care se schimbă inopinat”, după cum arată autorul.

Matematicianul și informaticianul C. V. Negoită se arată sedus tocmai de caracterul nonlinear al prozei, de multiplicitatea nivelurilor sale. Prozele fascinează printr-o arhitectură barocă, interdisciplinară, în care nivelurile diferite ale textului alcătuiesc galeriile subterane ale unui adevărat labirint ficțional. Scrisul său este nonlinear, fragmentar, discontinuu, fractal. În acel spațiu al intervalului își exercită libertatea recâștigată, cititorul. După modelul mulțimii vagi, care poate fi reprezentată printr-o familie de mulțimi obișnuite (una pentru fiecare nivel de apartenență), povestea e reprezentată printr-o familie de descrieri, una pentru fiecare nivel de vag. Trama romanului sale este ea însăși vagă,

fuzzy, constituindu-se pulsativ, în zona gri a indeterminării, din urzeala iscusită a vieții împletite cu ficțiunea, segmentată atomic și alternată cu zone fertile de tăcere. Deși abuzează de logica fragmentarului, elementele acestui colaj ideatic ce pare a se auto-perpetua la infinit coagulează o logică coerentă, de sine stătătoare, antrenând mai vechea tehnică a *mise-en-abyme*-ului.

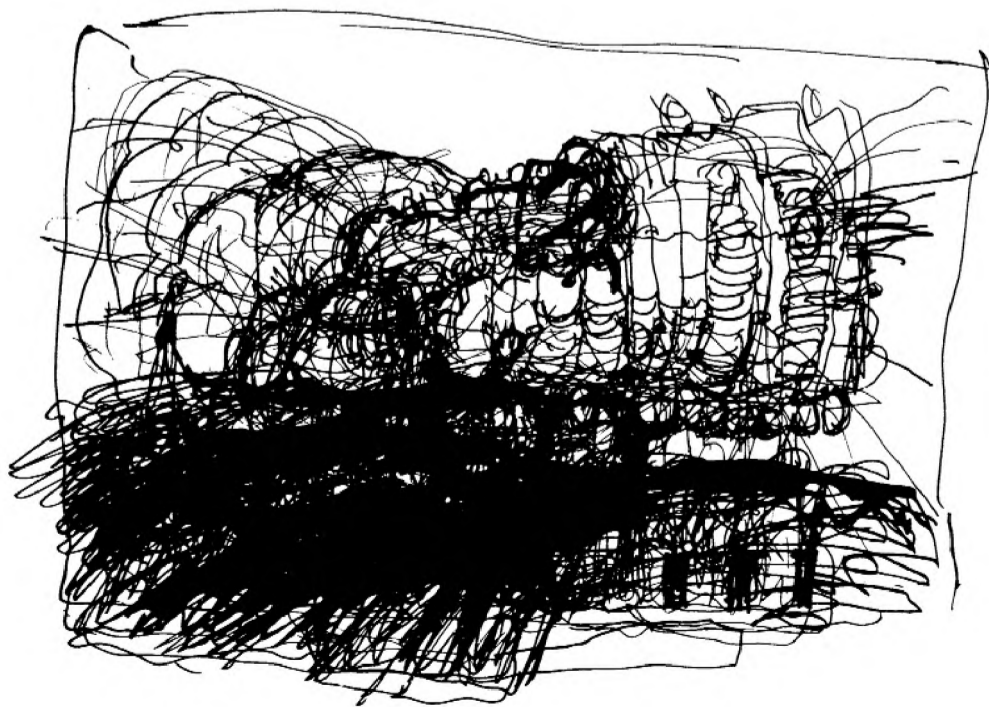
Privite de la distanță, dintr-un unghi ce tinde către punctul terminus, ambii termeni ai formulei narative a lui C. V. Negoită, realitatea și ficțiunea, tind a se confunda, într-o tulburătoare simultaneitate a lui și/și („Amestec realitatea cu ficțiunea ca să comentez drama științelor postmoderne. O bio-ficțiune ingenioasă care sparge barierele dintre genuri. ...” - *Logica postmodernului*, 2004). Aspectul compozit, de colaj, al modului de a scrie specific lui C. V. Negoită este dat de formula mixării fragmentelor de memorialistică cu cele de eseu literar, religios sau științific, cu glisări spre nucleu pur fictive. Din cioburile acestui nou tip de text nu rezultă un alt tip de automatizare, atât de specifică scriitorilor postmoderni, ci un alt tip de confesiune, specifică omului premodern. Nu trebuie uitat nicio clipă că miza cărților sale nu este artificiuul unei tehnici narative inedite.

Autorul propune un alt model de raportare la existență și de descriere a acesteia. Un model mai vechi, cu originea în patristică, dar ocultat de demonul modernității ce a redus existența la maleficitatea maniheistă a lui *tertium non datur*. Scopul este apropierea de logica infinitului. De la vagul realității la vagul cuvântului, al limbajului, al scriiturii. Existenței îi trebuie acordată premisa logicii unui sistem vag, jalonat de grade de adevăr. Neexistând o experiență directă a realității, în afara unei interpretări subiective, se rețes astfel punți integrative între știință și religie, între realitate și ficțiune, între proză și poezie, o altă metaforă a acestui tip de scriere, propusă de autorul însuși, fiind cea a conexiunilor neuronale.

Negoită este promotorul unei specii literare în care autobiograficul trece spre cea zonă gri în care se dizolvă în ficțiune și invers. Romanele lui devin povestea unui parcurs autobiografic al autorului și, în același timp, al scrisului său. Metatextualul rămâne una dintre dimensiunile cele mai importante ale cărților sale. Romanele lui C. V. Negoită sunt o demonstrație despre cum teoria și ilustrarea practică a aceleiași teorii se simultaneizează în aceeași pagină, în aceeași măsură în care actul scrierii și cel al comentariului asupra propriului scris devin sincrone. O mișcare de *pullback* din propria viață, din propriul scris, necesară unei perspective integratoare, lucide sau, altfel spus, o tentativă de a privi lumea din punctul de vedere al infinitului.

Notă:

¹ *Vizitator* (Editura Dacia, 2003), *Vag* (Editura Paralela 45, 2003), *Logica postmodernului* (Editura Paralela 45, 2004), *Împotriva lui Mango* (2004), *Irozii/The Herods* (ediție bilingvă, Editura Paralela 45, 2005), *Ecouri și dialoguri* (Ideea Europeană, 2006), *Concert la Carnegie Hall* (Editura Paralela 45, 2006), *Opus Dei* (ediție bilingvă, Editura Paralela 45, 2007), *Cronica intrării în Rai* (Editura Paralela 45, 2008), *Martori apropiați* (Editura Paralela 45, 2010).



Circumscrieri identitare prin literatură

Ovidiu Pecican

Textele Sandei Cordoș din *Lumi în cuvinte* (București, Ed. Cartea Românească, 2012, 196 p.) sunt adunate sub un titlu comun în virtutea unui gând care le subîntinde pe toate. După cum spune explicit autoarea, „... eseurile de față încearcă să traseze o hartă a literaturii române postbelice, evidențiind ideologii literare și reprezentări comunitare acute și de neignorat...” (p. 15). Ideea literatului de a cartografia imaginarul propriu continentelor peste care își întinde el autoritatea nu este nouă, dar „face toți banii”. Ea survine dintr-un instinct geografic – topologic – care îi solicită imperios detectarea și descifrarea traseelor auctoriale sau ale unor grupări de autori ori opere adunate de o idee ori de instincte comune prin formele de relief previzibile sau imprevizibile ale teritoriului ficțional delimitat cu ajutorul frazării artistice. Unul dintre campionii acestei perspective este criticul literar Cornel Ungureanu de la Timișoara, dar fără îndoială că ambițiile lui, care aduc în interiorul literaturii pasiuni și calități exersate la modul cel mai propriu, pe geografia țărilor lor, în jurul anului 1700, de stolnicul Constantin Cantacuzino și de Dimitrie Cantemir. Mai sunt și alți „geografi” printre literați, chiar dacă procedurile lor diferă de aplicarea apăsată a ideii – de mare vechime și glorioasă cu două secole în urmă (prin Henry Thomas Buckle, în Marea Britanie, și prin B.P. Hasdeu, la noi) – după care mediul amprentează locuirea, și deci omul, solicitându-i acestuia din urmă adaptări specifice. Practic, orice tentativă de reconstituire a reliefulor valorice, tematice, ideatice sau de altă natură în spațiul unei literaturi, locale, regionale, naționale, zonale, continentale sau chiar globale ține, dintr-un unghi de vedere, și de un instinct, de o voință exploratoare profund înrudită cu cea a geografului.

În activitatea critică a Sandei Cordoș actualul volum survine nu tocmai pe neașteptate, continuând preocupări afirmate în teza doctorală care a fost publicată sub titlul de *Literatura între revoluție și reacțiune* (1999, 2000) și colecția de eseuri *În lumea nouă* (2003). Un flux literar care, istoricește vorbind, cuprinde România postbelică – dar care, altminteri, alcătuiește partea de strictă contemporaneitate a scrisului de la noi –, este supus examinărilor succesive în strădania de a-i decela liniile dominante, de forță, cernându-se contururile difuze sau subliniate ale locului și timpului. La început, în prima ei tentativă – doctorală, de altfel – Sanda Cordoș a plasat această căutare într-o configurație antitetică, între revoluție și reacțiune (cu ironia de rigoare, căci reacțiune însemna, în acele timpuri, convenția culturală burgheză, în vreme ce revoluția era dogmatismul stalinist), conturând în acest spațiu tensional o criză specifică, ideologică, dar și estetică; o criză de identitate, în cele din urmă, în care ceea ce ai trebuie abandonat, iar ceea ce se cere, nu te reprezintă și vine impus din afară. În al doilea volum, saltul din comunism către ceea ce urmează al literelor autohtone se face cu pierderi semnificative (una dintre ele fusese analizată pe îndelete în micromonografia despre *Alexandru Ivăsiuc* din 2001). Ceea ce rămâne, valabil ca mărturie și/ sau ca formă de rezistență, este o

colecție împrăștiată, dar cu atât mai prețioasă, de grăunțe de aur.

În contextul deja creat astfel, Sanda Cordoș își continuă persuasiv înaintarea pe direcția stabilită, adăugând o nouă piesă dosarului referitor la problematica identității în contemporaneitatea literară românească odată cu *Lumi din cuvinte*. Ea constată mai multe mutații survenite odată cu deplasarea de regim politic din 1989. Una dintre ele privește literatura însăși: „După 1990, poziționarea literaturii în câmpul social se modifică substanțial, ea devenind un discurs oarecare, dacă nu marginal, lipsit de audiență și autoritatea avute până la căderea regimului totalitar” (p. 14). Trebuie – și merită –, desigur, să ne întrebăm de ce se petrece acest lucru, câtă vreme vechiul regim *nu* și-a elaborat discursul propagandistic prioritar în câmpul literaturii, ci a preferat calea regală a retoricii ideologic-programatice. Cred că răspunsurile pot fi multe, ținând în primul rând de dispariția opreliștilor dinaintea liberei exersări a drepturilor cetățenești, mai ales cât privește libertatea de a-și alege ocupația, profesia, domiciliul, hobby-urile etc. Dar nu această explozie de diversitate, vinovată, fără îndoială, în primul rând de o anume împingere către margine a literaturii și a scriitorului, interesează în discuția pe care o iscă Sanda Cordoș aici, căci ea ține de sociologia și economia postcomunistă, nu de explorarea tendințelor tematice dintr-o literatură. Preocuparea autoarei merge către surprinderea, în câmpul bogatei fenomenologii literare din ultimii șaptezeci de ani, a mutațiilor interne de sensibilitate, câmp imaginar sau teme care reflectă această modificare. Or, din acest punct de vedere, se poate spune că ea nu părăsește sfera tradițională a studiilor de literatură comparată, ci asumă, cu mijloacele meseriei, o sarcină dificilă de cernere și, apoi, de discernere care interesează un orizont situat dincolo de literarul propriu-zis. Este vorba despre conturarea punctelor de sprijin într-o coagulare identitară mereu reconfigurabilă, dar radiografia aceasta interesează doar vederile acreditate cu mijloace literare.

După cum spune autoarea, „Întrebarea «Cine suntem?»», cea care traversează întreaga istorie modernă a României și care, în interbelic, a dus la discuții substanțiale, se întoarce obsedant (cu forța, s-ar putea spune, refulatului). Probabil, însă, ea n-a chestionat niciodată o identitate mai șubredă, mai dezorientată, mai plină de neliniști. Tocmai datorită vulnerabilității sale, problematica identitară devine tema majoră sau, poate, supratema literaturii de după 1990, ducând la apariția unor reprezentări artistice de prim rang” (p. 15). Acest punct de vedere pare să ia în considerare mai cu seamă discontinuitățile decât continuitățile identitare, având în vedere, angoasele, temerile, prejudecățile, redefinirile din mers... Pe de altă parte, dintr-un unghi, se poate spune că orice evoluție vizează redefinirea identitară a eroilor săi, căci fiecare modificare repune în criză statutul inițial al acestora și reprezintă o deplasare către altceva. De aceea, mi-ar fi plăcut ca volumul să includă în titlul său precizări mai circumscrie, de tipul „noi



identități”, „aspecte identitare noi”, „discontinuități identitare” sau orice altceva care să marcheze mai apăsător valorizarea părții dinamice sau pariul pe căutare, ieșirea din certitudine, pe dibuirile incomode.

Pe parcursul cărții, elucidările necesare abundă. Mă opresc, aici, doar asupra câtorva dintre cele dedicate lumii literare de după 1989. Romanul postcomunist poate fi etapizat în două momente: anii '90 – etapa recuperărilor și restituirilor – și revenirea de după 2000 (în virtutea unei noi logistici, a dezbaterilor revuistice la temă și a prezenței unui nou contingent de literați). S-ar refuza acum tema memoriei și a revoluției, dar s-ar pune accent pe tema identitară. O temă nouă este cea a „noilor nomazi”, migrația către El Dorado sau din Infern. Infernală e și tema României înseși pentru scriitorii de origine germană care și-au găsit noua patrie în Vest (Hertha Müller, Richard Wagner ș.a.). Odată cu Mircea Cărtărescu prozatorul, tentația postmodernă a optzecismului – consumată și prin alți autori – se estompează și se resoarbe într-un orizont al arhetipului metafizic, biblic. Bovarismul oferă prin eroinele Gabrielei Adameșteanu și a lui Gh. Crăciun noi avatari, românești, de astă dată, făcând joncțiunea cu ipostaze universale ale modernității și situându-se în continuități cu acestea.

Peste toate aceste deplasări ale lecturii în direcția unei hermeneutici mai ambițioase și mai complexe, care ține de direcțiile și tendințele unui flux evolutiv, rămâne însă crezul Sandei Cordoș, rostit, fără ezitare, dintru început: „Consider că reușita (ca și eșecul) unei opere, puterea ei de a semnifica, rezistența pe termen lung se bazează, toate, pe calitatea estetică” (p. 10). Altfel spus, o carte care nu excelează literar, nu merită să fie revizitată; de unde și listele mereu completabile ale producției literare avute în vedere în acest volum...

sare-n ochi

La dreapta-mprejur! (II)

Laszlo Alexandru

Cu asemenea precedente nu e de mirare că, la sfârșitul războiului, "ființa ruptă de umanitatea convențională" și-a luat picioarele la spinare, din Viena, și-a aterizat împreună cu alți hitleriști tocmai în Argentina. Continentul european le rămăsese neîncăpător pe talie, în fața tribunalelor care-i luau la întrebări pentru colaboraționism. Intuiție ascuțită, altminteri, pentru spiritualitatea eterică a lui Vintilică, fiindcă tribunalul din București îl "condamnă pe acuzatul Vintilă Horia Caftangioglu, român, major, ziarist, fost director la *Sfarmă-Fiatră*, cu ultimul domiciliu în București, azi dispărut, pentru crima de dezastrul țării, prin săvârșire de crime de război constând în faptul de a se fi pus în slujba hitlerismului și fascismului, contribuind prin fapte proprii la realizarea scopurilor lor politice, fapt prevăzut de art. 2 lit. o și pedepsit de alin. 1, art. 3 din legea nr. 312/945, să sufere pedeapsa detențiunii grele pe viață și degradare civică pe timp de zece ani, conform art. 25 Cod Penal".

La acest aspect intervine iarăși relativizant Gh. Grigurcu, în calitatea sa de frizer-șef care coafează fapte, interpretări și vinovății ale trecutului. În primul rînd responsabilitatea lui Vintilică e ușurel disipată: a fost și el unul dintre cei mulți. "Dar care a fost realmente atitudinea politică a lui Vintilă Horia? Într-adevăr, acesta a colaborat la o seamă de publicații legionare precum *Sfarmă-Fiatră*, *Meșterul Manole*, ca și la *Gîndirea*, așa cum au făcut-o și alți scriitori și intelectuali ai noștri, unii de prim-plan. Se vădea astfel o exacerbare a nemulțumirilor iscate de un sistem politic marcat de ineficiență și corupție și, nu în ultimul rînd, o aspirație de regenerare spirituală. Amestecul spiritualității cu acțiunea politică, necuștată de mijloace violente, ceea ce a reprezentat indiscutabil o gravă eroare, a pecetluit mișcarea cu pricina într-o zonă a iluziilor primejdioase, mai cu seamă după asasinarea lui Corneliu Zelea-Codreanu." Tare de tot omul de la *Acolada*! Legionarii au fost primejdioși mai cu seamă după uciderea lui Zelea, nu pe vremea cînd Zelea îl ucidea pe prefectul Manciu de la Iași. Pe-atunci băieții erau doar la un club de bridge, la care schimbau impresii duminicale.

După răsfirarea propagandistului extremist prin peisaj (mdeh, au mai făcut și alții chestia aia...), Grigurcu scoate din joben contrafactualitatea. "E drept că Vintilă Horia l-a elogiât pe Hitler, apreciind pe deasupra și că «opera lui Mussolini... va rămîne peste veacuri mai ales ca o desăvîșită realizare artistică», dar asta - nota bene - cu cîțiva ani înainte de război, cînd era posibil să se găsească aspecte favorabile celor două personaje." Nici pomeneală! Adolf Hitler merita calificativul de Mare European în *Sfarmă-piatră* nr. 208 de sîmbătă, 5 iulie 1941, p. 1. Discursul lui Adolf Hitler vorbea de pe turlele catedralelor și al basilicelor, din fundurile bibliotecilor și al muzeelor și de pe culmea aceea de umanitate care se numește europenism în *Sfarmă-piatră* nr. 304 de miercuri, 17 decembrie 1941, p. 1.

Însă Marele Umanist al lui Vintilică își asumase deja puteri dictatoriale, în țara lui, încă din martie 1933 - nota bene: cu opt ani mai devreme -, prilej cu care a redus substanțial puterile Parlamentului prin "Legea de împuțernicire".

Marele European al lui Vintilică adoptase deja la Nürnberg, la 15 septembrie 1935 - nota bene: cu șase ani mai devreme -, primele legi rasiale și antisemite. Marele Renascentist al lui Vintilică dispusese deja, la 9-13 noiembrie 1938 - nota bene: cu trei ani mai devreme -, pogromul împotriva evreilor din Germania și Austria, cunoscut îndeobște sub numele "Noaptea de cristal". Nu datele ori faptele criminale care se perindau sub ochii săi contau pentru propagandistul de odinioară, ci căștănierea sa în carierismul neobrăzat. Și cu siguranță nu datele ori faptele istoriei contează pentru șeful revistei *Acolada*, în eforturile fără scrupule de recuperare a extremiștilor de dreapta de la pubela trecutului.

Atunci cînd nu e ocupat cu reabilitarea agenților fascismului, Gheorghe Grigurcu popularizează, pe șleau, ipotezele și militantismul legionar. "Din păcate, suntem dispuși prea adesea a judeca extrema dreaptă din România, mișcare cu un program esențialmente creștin, deosebită de fascism și nazism, după cum a stabilit pînă și Tribunalul de la Nürnberg, exclusiv prin prisma propagandei comuniste. Adevărul este că violențele sale, condamnabile desigur, au fost provocate în cea mai mare măsură de violențele la scară amplă inițiate de regele Carol al II-lea, gelos pe succesul unei organizații care nu l-a admis ca lider." Grigurcu nu-și pierde vremea să le explice lectorilor săi cum de tocmai o mișcare "cu un program esențialmente creștin" a fost aceea care a introdus crima sistematică în viața politică românească. Ce-are a face crucea cu crima?! și de cînd oare condamnarea morală a asasinatelor legionare înseamnă adeziunea la "prisma propagandei comuniste"? Odată cu stîlcirea raționalităților din prezent, Gheorghe Grigurcu nu ezită să rescrie cu sprinteneală și trecutul. El inversează, printr-o mișcare de prestidigitație, cauzele și efectele evenimentelor de odinioară. Regele Carol al II-lea a fost oare cel ce-a îmbrăcat "cămașa morții", declanșînd violențele la scară amplă? Nu cumva represaliile sale împotriva legionarilor, în anii '30, constituiau un răspuns la crimele înfăp-

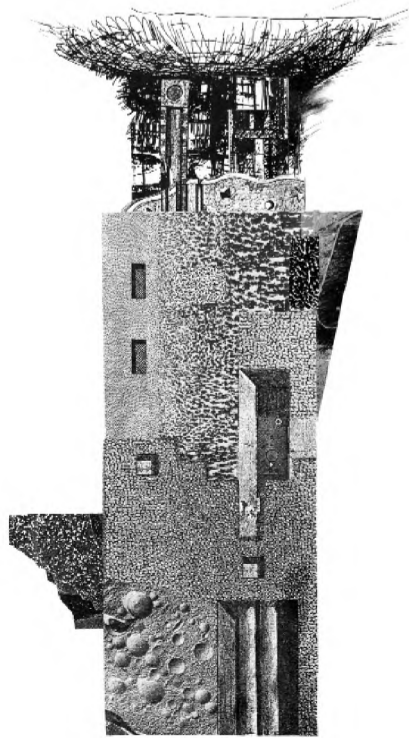


tuite deja de aceștia? Uciderea prefectului Manciu de către Zelea s-a petrecut totuși în 1924. Doi prim-miniștri în funcție asasinați, pe lîngă alți politicieni de frunte și savanți uciși - numele de Nicolae Iorga îi spune ceva lui Grigurcu? e domnul acela care a scris ceva mai multe cărți decît omul din Tîrgu-Jiu... - n-au fost tocmai o ispravă creștinească, în stare să-i impună autorității publice pasivitatea înspăimîntată.

Nu-i pot pretinde criticului literar Gheorghe Grigurcu să prezinte faptele istorice cu acuratețe: nu e specialitatea lui. Nu-i pot cere să nu mai răsălmăcească adevărurile de odinioară, inversînd raportul cauză-efect în care s-au aflat: nu e interesul lui de militant extremist. Nu-i pot solicita să nu-i mai reabiliteze, în presa din România, pe hitleriștii și antisemiții de odinioară, în timp ce prin restul Europei aceștia încă se perindă pe la tribunale pentru a fi judecați pentru faptele lor: autohtonistului încrunțat nu-i pasă de gîndirea democratică occidentală.

Dar îl pot îndemna să mimeze consecvența măcar față de propriile sale idei. Adică nu poate să deplîngă "mecanismul conștiinței noastre, ce devine complice cu compromisul pe care se silește în van a-l escamota" și totodată să-l spele de păcate, în numele talentului artistic (care?) pe un lamentabil propagandist de odinioară. Nu poate să-i persifleze pe scriitorii care s-au pus în slujba comunismului de dragul carierei (Marin Preda, Eugen Jebeleanu, Geo Bogza), dar să-i inocenteze pe scriitorii care s-au pus în slujba fascismului și a hitlerismului de dragul carierei (Vintilă Horia). Arivismul trecutului se cuvine cîntărit cu aceeași unitate de măsură și la extrema stîngă, și la extrema dreaptă, ok? Un strop de statornicie ar face mult bine în spațiul public.

Acum cîteva decenii, pe cînd îmi efectuam stagiul militar, un ofițer împătimit de meseria lui ne repeta că, la instrucția de front, se pot face mișcările "la dreapta!", "la stînga!" și "la stînga-mprejur!". Dar nu care cumva să executăm vreodată întoarcerea "la dreapta-mprejur!", fiindcă așa ceva nu există în armata română. Cu vicleniile lui frenetice, Gheorghe Grigurcu își propune să adapteze, cu un drum, și evantaiul de răsuceli militar-literare.



poezia

Ioana Diaconescu

Cu colții ei albi pe care fulgerele se sparg

Pe această cale în lumina fulgerelor
 Totul devine strălucitor
 În brațele păroase mă strînge cu cîtă grație poate
 Miazănoaptea cu colți albi
 Pe care fulgerele se sparg
 Lacrimile ei de catran îmi cad pe obraji
 Pe ochii larg deschiși în
 Întunericul săgetat de furtună
 Pe pieptul descoperit
 Și mă cuprinde pînă cînd
 Îmi pierd cunoștința
 Abia atunci rînjetul piere
 Conturul ei dispare treptat
 Într-o înlănțuire de aripi transparente
 Și mă aud murmurînd
 Nu pieri îngerul meu
 Nu te stînge

Giocoso ma non troppo

În aerul pe care coboară voalul negru orizontal
 Cu margini zdrențuite în dantele de Valencia
 Șerpuieste cadrul miraculos
 Brațele strîng șuvoiul de raze
 Atras de nebunia mea

Văd de departe pulverizatorul de parfum al lui
 tante Viola - un cobalt aurit -
 Și pălăria florentină ce și-o lega cu panglici sub
 bărbie
 ("Cum o să mă mărit cu un mitocan
 Eu care am sînge albastru?")
 În cuier umbrela de mătase cu fir de aur a
 străbunicii
 În cufăr corsetul ei de culoarea pielii
 Și acolo șarpele cu pielea lepădată

Eu
 Euforică

E sigur
 Că nu mă vor găsi

Crimă proiectată pe fum

Pe fața norilor aprins
 Negrul trandafirii

Explodînd
 Peste alte explozii

În marginea nopții
 Leopardul încordat
 Mă îmblînzește

Adun coșul cu iarbă
 (Sub iarbă capul monstrului)
 Jur că pot vedea întunericul total

Iarba o gălesc
 Ruginită - buze de cenușă
 După culoare
 Pot s-o aflu
 Ca sîngele

Fără culori

Desena cu degetul nevăzut pe cer
 Un traseu purificat de toate semnele vieții
 Încremenirea făpturilor lui Dumnezeu

Era cu siguranță un adevărat dezastru
 Urechile nu mai auzeau
 Ochii nu mai vedeau
 Picioarele nu mai păseau
 Brațele nu se mai ridicau
 Iarba scîncea ca un pui de leopard
 și cel fricos putea muri de spaimă
 Unde vă duceți alunecînd pe săniile nevăzute
 Unde vă ascundeți și lăsați lumea albă
 Cu ceață
 Pe deasupra cerului
 Fără albastru
 Fără sînge
 Capete clătinate
 În deriva Pămîntului
 Fără culori?

Seduție

Sărutînd ascunzișurile misterioase ale trupului său
 Adumbrit de cealaltă parte a Lunii
 Cu gura mea roșie - un mac în extaz
 L-am aflat odată cu
 Pierderea răpitoare a cunoștinței
 Chiar lîngă mine
 În clipele
 Morții clinice
 În starea sublimă aurorală
 Sub apăsarea stelară foarte aproape de astrul
 nopții
 El rămăsese acolo
 Trupul lui gol
 Mă acoperea
 Respirația lui parfumată mă pătrundea
 Îmi deschidea cușca pieptului
 Ce-mi devenise strîmtă
 Incandescentă

Apprendere l'amore

Pe un perete boreal
 Cu brațe legate la spate
 Pe pragul seducției
 Respir enorm

Febra

Lipită de peretele boreal
 Atins de pielea mea cu răni în floare

Ochii
 Pleoape arse după
 Săruturi febrile

Orbitele ți se topesc
 Pe pieptul meu

Îmi lași
 Stalactită de aur
 Pe coapsă

Volta - o apoteoză

Zilele dincolo de clarul lor
 Dimineți lîngă biblioteca pe roți
 Penumbre născînd răvășitor fața ta
 Eu
 Descoperind

Mîna mea strecurîndu-se ca un hoț

Doar bănuind



Apoteoza
 Peste fapte incomparabile și răscolitoare
 Ce nu le-ai mai trăit decît
 Legate de aerul pur
 Roz violaceu ca și cerul gurii tale
 Volta - o apoteoză
 Nu mai contează dacă plec

armele casei

Un abur nesățios
 Scapă din gura mea
 Se imprimă pe zidul morții
 Al timpurilor noastre decadente
 Statui lichide șerpuiesc în Grădina Efemeridelor
 Și Timpul nu-i decît o chestiune de alegere
 Nu te mai poți situa precis
 Blînd și fioros sub pielea
 Amurgului
 Izbucnit în jerbă
 Ca un trofeu

Pe cleștarul pielii tale
 Acoperit cu o hartă a cicatricilor
 Armele Casei

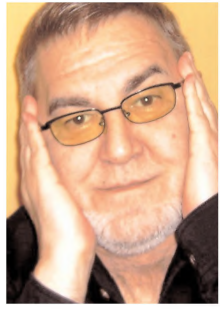
Isolda

Acoperă-mă în noaptea insurgentă
 Cu brațele în apărarea mea
 Acoperă-mi pîntecul
 Cu răsuflarea ta care-mi aburește
 Coapsele

Apără-mă întunericului
 Care vine să mă vrăjească
 În voalurile nopții
 Măcar pentru cîteva clipe
 De moarte clinică

Eterul mă seduce

Mă cuprinzi ca șarpele
 Să nu pot respira
 Să nu am nevoie de aer ci de
 Otrava neștiinței
 Ca să învăț
 Trupul tău de care să-mi aduc aminte
 În fiecare clipă
 A uitării



emoticon

... și viceversa

Șerban Foarță

Dacă „operatorul ontologic fundamental” al filosofului C. Noica pare (conform opiniei unui bun discipol) să fie prepoziția *întru*, acela al lui

I. L. Caragiale e locuțiunea adverbială *viceversa*.

Ea i se impuse ca atare, cu evidența unei axiome (și nu fără, pesemne, satisfacția unei veritabile *trouvaille*), pe la vreo douăzeci și cinci de primăveri, când autorul almanahului „Claponul” (1877-1878) va fi avut frumoasa intuiție a cuplului uman interșanjabil, a reciprocilor Smotocea și Cotocea, - deveniți, apoi, Lache și Mache: „Cine zice Lache zice Mache și viceversa”.

Cu timpul, „siamezii” noștri (ce, deocamdată, mai beneficiază de, derizorii, note personale: primul e „înalt la închipuire”, al doilea fiind „adânc”, - și de inițiativă în amor) ajunge-vor, în capodopera *La Paști*, nu mai puțin viceversabili decât festiv-coercitivele lor ghete. Care nu doar că fac ca dreptul, respectiv stângul, să le treacă, de-a lungul unei nictemere, prin veritabile suplicii procrustiene, dar, schimbate între ei (și ele), n-au a le oferi decât alt chin: unul, prin iterare, sisific, danaidic, ca unora „forțați” să se descalțe din nou, „însă acuma viceversa”: Lache de gheata stângă, amicul de cea dreaptă.

Mitologizez în deriziune, - fie și dacă patrupedul nostru pe care îl închipuie cei doi, claudicând, la braț, prin capitală, duce cu gândul la, să zicem, Hefaiostos, ca și la Androgin. Iar dacă, în întâia-i ipostază: Smotocea (Lache) și Cotocea (Mache), perfectul cuplu mai putea trimite la, între alții, prestigioșii Dioscuri, reminiscența căroră, hilară și mult prea degradată, va fi fost, - în actuala sa configurație: Lache și amicul anonim (dar „cine zice Lache zice Mache!”), el e reificat cu totul, membrii săi fiind interșanjabili în chipul unor simple artefacte, al unui anodin produs de marochinărie: gheata. Mai mult, în cuplurile bisexuale (cf. Leonida Efimița), ei par să și fi pierdut, cu vremea, prin mimetism și simbioză, până și, dacă vreți, „chiralitatea”, alias *enantiomeria*: incongruența dintre *dextra* și *senestra*, - pe care, totuși, ghetetele o au...

*

În această (dez)ontologie, „operatorul” infailibil *viceversa* e, mai întâi, un simplu tic verbal sau/și un brav stereotip retoric (ca „vițaversele” rostogănești: „Spania-i lângă Portocalia, mă boule, și vițaversa”, - din care „boul” face „vițavercea”).

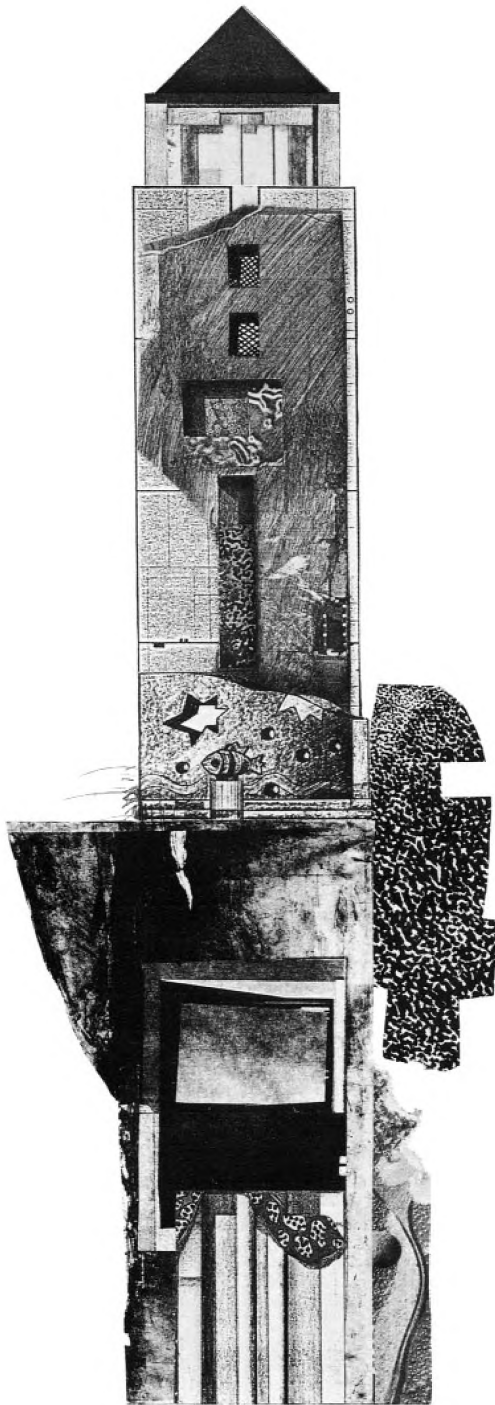
El e, pe urmă, o iluzie malițioasă la voga antimetaticelor titluri (ca, între altele, „Natura în artă și arta în natură”), discreditate, fără comentariu, în schița *Cum se naște o revistă*, prin ticluirea unuia ad-hoc, de un magnific alogism, anume: „Mediul social și viceversa”, - ce nu ne lasă mai puțin perplecși (dacă nu facem, eventual, apel la prodigiile benzii möbusiene) decât „pagina de titlu [...] fără verso” a uneia din Cărțile (cu *M* majuscul, căci generice, imaginare) ale lui Jorge Luis.

El e, apoi, sofistică distracție a acestui

„Graeculus” subtil, magistru al paradoxiei și al eristicii de cafea și de redacție, - care, în *Logica baroului*, (p)reia (din Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, V, 10?), cu dinadinsul, acele argumente falacioase „quae graece *antistréphonta* appellantur, a nobis *reciproca* dici possunt”.

El e, în fine, calapodul însuși al universului caragialesc - care, pe cât de „filantropic” (cum îl consideră G. Călinescu) este, tot pe atâta-i, dacă vreți, de *fil-entropic*; în care, deci, disimetrii și opoziții (ireductibile în, cel puțin, principiu) tind, prin *chassé-croisé*-ul acestui *viceversa*, la propria-le, deplină, anulare, - ca în, supremă, tautologia „Jewgreek is Greekjew”, a lui Joyce. (Și nu e, poate, o coincidență că antimetalepselor de genul: Ghiță Nițescu și Niță Ghițescu, din onomastica lui Caragiale, le corespunde, în același Joyce, aceasta: Edward Fitzgerald și Gerald Fitzzedward!)

E pentru ce, de altfel, *viceversa* se și



hipostaziază în *Destin*, fiind, în *Două loturi*, schema/schima aceluia (nu orb, însă „sașiu”!) al tragicomicului Lefter.

*

Unul din bunii exegeți ai operei marelui nostru clasic (e vorba de Al. Călinescu, *Caragiale sau Vârsta modernă a literaturii*, p. 191) conchide că „oximoronul este figura emblematică a carnavalului caragialian”.

Or, de acord cu justa observație, revendic un același titlu pentru chiasm.

Utilizez, în ocurență, *chiasmul* într-o nu tocmai ortodoxă accețiune, subsumându-i antimetateza (antimetabolă sau antimetalepsă), ca și, afină ei, conversia; și fără să-i uit sensul genuin, identic cu al *chiasmei* optice, de pildă, - acela de „încrucșare”, „(dis)punere în cruce” (sau „cruciș”). În orice caz, oricum le-am denumi (pedanteria e, mereu, aceeași!), adică antimetateză („defectuoasă”!): „Artă cu tendință și tendință fără artă” (s. m.), ba chiar anadiploză: „Important bărbat - bărbat serios”, aceste, să le spunem, „chiasmoide”, sunt reductibile, în fond, la *viceversa*.

La același se reduce, de altminteri, și destinul cel „sașiu” (cruciș, chiasmatic) al ipochimenului Lefter. Acesta nu lușează, de fapt, decât o dată (când, prepotent, s-ar vrea discreționar, - cu, firește, biete chivute); destinul (mai pe românește: *norocul*), însă, după ce-i va fi făcut cu ochiul, are să-l privească doar ponciș. Căci strabismul e, la Caragiale, atributul demonului însuși, - fie, acesta, îndrăcita Acrivița, Ianuloaia care va să zică, fie dracul gol din *La conac*, „sașiu”, și el, și cu putere de *malocchio*.

Dar, cu excepția celor *Două loturi* (în care chiasmul e fatidic și drăcesc, - tot astfel cum, cu Nichipercea, rimează tocmai „vițavercea”!), *viceversa* e, la Caragiale, figura însăși, pe cât cred, a aplanării oricărui conflict, a stării de indiferență, a „mortii termice”, a entropiei, - astfel făcându-se că în faimoasa tiradă a lui Rică, de amor, orbul iubește libertatea, sclavul iubind, în schimb, lumina! și, înainte ca reconcilierea din (*happy*-)end să se consume efectiv, ea este previzibilă, adesea, prin numărul suspect de mare, al chiasmelor împănând un text. Cazul clasic e cutare schiță, în care, de la Mihail Constantinescu și Constantin Mihăilescu, ziariști de colportaj și inamici, la „parchetul a fost *sezisat*” și, respectiv, la „s-a *sezisat* parchetul”, chiasmatica anticipează faptul că „părțile s-au împăcat”.

P.S. Sofist abscons și as al ironiei, echivocul nostru Caragiale e, în definitiv, indecidabil. Idilic după unii, feroce după alții; cinic în ochii unui Eminescu, iar într-ai lui, sentimental (!), - cum, oare, să l dezambiguizezi? și, mai cu seamă, cum să-i previi râsul?

E pentru ce, făcând din *viceversa* o cheie (un șperaclu?) a(l) acestei (tragi)comedii, o fac nu fără să mi aduc aminte butada lui Cocteau, anume: „Cher idiot, je vous remets les clefs de la ville. Dans le tiroir de gauche vous trouverez celles du tiror de droite et vice versa.”

■

Comedia ca triumf al artei: D-ale carnavalului

Mircea Tomuş

O frizerie de cartier

Principiul arhitectonic al dramaturgiei lui Caragiale și-a găsit sursa conflictului de bază, a opoziției principale a proiectului teatral, în *O noapte furtunoasă*, în progresia construcției fictive a principalului ei actant, Jupân Dumitrache, privitoare la agresiunea cuiva, a unui *bagabont*, coate goale etc., asupra onoarei sale de familist, confruntată cu manifestarea realului, impulsivă și chiar dirijată de jocul întâmplării sub forma coincidenței (meșterul Dincă, binagiul); în *Conu Leonida față cu reacțiunea*, tot progresia construcției fictive a principalului ei actant, de astă dată conu Leonida și, tot de astă dată, sub forma amuzantelor și prăpăstioaselor iluzii despre *revoluție* și republică, ipostaze ale unui civism deviat în ficțiune, față cu derizoria realitate a unui chef de cartier, prezidat de însăși autoritatea publică, poliția în persoană; în *O scrisoare pierdută*, în pericolul iminent și catastrofal al ruperii echilibrului dintre planul ficțiunii, dominant și integrator, și cel al realității, ascuns și protejat, traseul dramaturgic evoluând până aproape de zenitul, după care nu mai putea urma decât prăbușirea totală, și întorcându-se la stabilitatea și siguranța punctului de plecare, întărite încă prin absorbirea factorului opozant intern.

Văzută din această perspectivă de arhitectonică interioară, cea de a patra comedie oferă componente și raporturi mai puțin limpezi la prima vedere. Căci care ar fi să fie, aici, distribuția tactică a planurilor și nivelurilor de realitate? Iar mai întâi, ce reprezintă *frizăria* lui d. Nae Girimea? În mitologia spațiului fictiv caragialesc de ansamblu, bărbierul și atelierul său reprezintă, pe linia tradiției clasice, un loc de întâlnire a artelor între ele și a lor împreună cu meșteșugul practic; textul cel mai explicit, în acest sens, este cuprins în bucata intitulată *Un artist*, a cărei biografie editorială însăși mărturisește o preocupare constantă; dăm câteva extrase din varianta finală, preferată de îngrijitorii ediției *Opere*, de la Editura pentru literatură: „*Mai mult decât oricare alta, breasla bărbierească mi-e foarte simpatică... Briciul e rudă cu dalta, cu penelul, cu coturnul, arcușul, condeiul – mai știu eu cu ce! De aici, neînvinșă pornire către artele frumoase caracteristică la toți bărbierii. O sumă dintre dâșii, împinși de patima lor pentru teatru, s-au făcut artiști dramatici; mulți alții scriu poezii, de obișnuit lirice, mai adesea galante; mai toți trebuie să știe cânta cu un instrument, prin ajutorul căruia, în momentele pierdute, își traduc în melodii acea încărcare de simțiri ce ne-o dă, unora dintre noi, lumea cu lumina ei, cu formele, mișcările și zgomotul ei... ”*

O întâmplare frumoasă

Pe urmele acestei interpretări, am putea fi tentați să ne așteptăm ca spațiul cu care se deschide Actul I al comediei, „Un salon de frizărie de la mahala”, să fie unul din locurile predilecte ale iluziei și, deci, să reprezinte spațiul ficțiunii. Dar anecdotică faptică a debutului piesei nu pare să susțină o atare ipoteză; dimpotrivă, ajuns destul de curând la momentul povestirii instauratoare, protagonistul principal al primei scene, Iordache, calfa frizerului, spune o istorie destul de limpede despre războiul dintre fictiv și real. Este cunoscută întâmplare cu spișerul și falsificarea abonamentelor la frizerie, sub forma unor simple bilete, înscrisuri, mijloace vechi în teatrul caragialian, pe care calfa o povestește în cele mai mici detalii realiste, invitând auditoriul să savureze frumusețea ei de întâmplare: *Al dracului spișerul! Închipuiește-ți d-ta! Lua un bilet. Îl rădea, trăgeai o dungă. Să zicem că*

*asta era marți; bun! Joi iar o dungă; sâmbătă, alta: trei dungă. Marțea ailaltă, te uitai la bilet: numai o dungă. Peste asta mai trăgeam una: una și cu una două. Joi mai trăgeam una, care va să zică trei; bun! Marțea ailaltă... biletul alb. Dacă cel care ascultă întâmplarea pe scenă, în cazul de față Pampon, manifestă semne de nerăbdare, povestitorul îl liniștește și-l invită: *Așteaptă să vezi, că e frumoasă... Scopul nostru, însă, ne impune să sacrificăm frumusețea povestirii, care traduce, de fapt, frumusețea epică a luptei dintre adevăr și mistificare, dintre ficțiune și realitate, și să reținem doar că, deocamdată, echipa din frizerie pare să țină partea adevărului, a realității, că, înarmată cu destulă răbdare și șiretenie, a reușit să demonteze falsul și să proclame deplin adevărul, realul, chit că reacția ei de final a avut o evidentă turnură estetică: *N-a vrut d. Nae să facă scandal, măcar că era de un procuror ceva. D. Nae, știi, mai galant, i-a luat biletul și vreo cinci franci câți i-avea în buzunar, i-a făcut un moral bun, din porc și din măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme și l-a dat pe ușa afară...***

O altă scenă de control

La scurtă vreme după consumarea acestei povestiri instauratoare, începutul de piesă cuprinde ceea ce am putea numi, în contextul mijloacelor de construcție teatrală proprii lui Caragiale, o scenă de control; ceva în genul numărării voturilor din debutul actului II al comediei precedente; la această scenă participă, pe lângă vechea noastră cunoștință, calfa Iordache, un personaj nou, Catindatul, puternic torturat de o durere de masele, deci suferind, într-un fel, agresiunea realului, și recomandându-se singur: *catindez la percepție. (mâhnit) Dar catindez de mult... Știi, catindezi azi, catindezi mâine, o lună, două, trei, un an... Bine, până când? Nu zic să mă facă ajutor, ori reghistrat, domnule, dar măcar acolo ceva. Personajul trăiește, de fapt, în plină ficțiune, aceasta este condiția lui, legitimarea lui socială; acum, însă, se află sub bombardamentul realului, îl torturează maseaua și a venit la frizer, care este și *subfirug*, ca la un practician al concreteței, să i-o scoată. Aici, însă, cum se știe, el se supune, din proprie inițiativă, unui exercițiu de mistificare: *m-a învățat unul de la noi de la percepție... [..] Ei? Să zicem că mă doare! Întâi rabd cât pot... pe urmă, pui doftorii; pe urmă, dacă văz că nu mai merge, mă duc hotărât la bărbier să mi-o scoată...bun! Cum intru [..] zic serios: știi s-o scoți? Scoate-mi-o! De par exemplu, adineaori la d-ta... D-ta nici nu înțelegeai ce vreau eu... Și pe urmă, mă dau în vorbă, mai de una, mai de alta... Dar când intru, simț odată ca un cuțit (arată la falcă), cald, și pe urmă rece; pe urmă din vorbă-n vorbă, vii d-ta, subfirugul, cu cleștele: atunci deodată simț iar un cuțit... rece, și pe urmă numaidecât cald... și pe urmă nu mai simț nimic... Omul are, ca și odinioară Leonida, și o teorie, o explicație pe linie causală a fenomenului automistificării care, împreună cu suma evidentă de detalii realiste ale expunerii sale, dau corp și aparență de realitate ficțiunii, împlinind condiția ei de esență, care este de a fi dublul aparent, eventual plauzibil, al realității: *Vezi d-ta, pesemne, nu știu cum devine care va să zică de este al naturii lucru ceva, că maseaua, în interval de conversație, de frică trece...***

Iordache, ampolaiatul *frizăriei*, se arată însă sceptic, expunând și el o teorie, dar a *naturelului*, deci a realității: *Fugi, d-le, cu superstițiile italienești... Îmi pare rău de d-ta, om tânăr!... Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să*

*fie naturel? Ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale – că eu nu-l cunosc – te-a învățat adică să merge prin ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude... În ciuda acestui crez, care poate să ne fie suspect prin ușoara alterare fonetică a cuvântului său de bază, *naturelul*, și care, în cazul că ni s-ar confirma suspiciunea, nu ar fi, de fapt, decât o teorie a aparenței de realitate, deci tot a ficțiunii, dar sub forma ei plauzibilă, Iordache participă la experimentul de mistificare, încadrându-se, deocamdată, de voie, de nevoie, în convenția propusă de *catindat*, ceea ce chiar că poate pune sub semnul întrebării apartenența sa și a spațiului său la nivelul realității reale și amână pronunțarea în această chestiune.*

O figură simplă (de poker): două perechi

Suntem invitați, în continuare, să audiem pe ceilalți ocupanți ai listei de personaje a comediei. Putem începe cu ceilalți doi bărbați, Pampon și Crăcănel; fără a ne apărea ca producători direcți de ficțiune, cum au fost Jupân Dumitrache sau conu Leonida, relațiile lor cu spațiul iluziei sunt evidente. Cel dintâi cultivă, după propriile cuvinte, *cel mai sacru amor, pentru care mi-am sacrificat cariera de militar, fiin'că până să nu o cunosc am fost tist de vardiști la Floiești... Și sunt turbat de gelozie! Va să zică, numitul Pampon a părăsit domeniul realității (cazone) al exercițiului fizic al autorității pentru himera amorului sacru și mai este și turbat de gelozie, care este boala hrănită cu precădere din închipuire, după cum dovedesc experiențele marilor geloși ai tradiției clasice, începând cu Othello; pe deasupra, el își câștigă, în prezent, existența din jocul de cărți, care este un exercițiu esențializat de ficțiune, drept pentru care și-a câștigat, vorba poetului, din convertirea renumelui, o poreclă, un nume fictiv: „Conțina cu 5 Fanți”, și încă mai și trișează, așezând deci mistificarea peste iluzie; chiar și practica lui are o știință: *Aș! La mine nu e noroc, e știință: îi iau la sigur... poate că să am o goană nebună, să pierz. Eu joc conțina oarbă cu fanțele, și am eu merchezul meu. Bunioară, cărțile le țiiu în stânga și joc cu dreapta; am bătut cu fanțele, pui cărțile bătute jos, și fanțele la loc în mâna stângă, pentru altă ocazie...**

Perechea lui, într-un fel contrastantă, într-un fel asemenea, Crăcănel, este cunoscut și el mai degrabă prin poreclă, deci prin numele fictiv, decât prin numele real, căci îl cheamă *Temistocle și Razachescu*; dar iubita lui îi mai dă încă un supranume: *Mangafaua*, iar specialitatea lui e amorul păgubos, în limbajul precis al comediei: *traducerea*, care este, desigur, o mistificare totală; biografia lui de victimă adună un dosar bogat și savuros, prin rășfoirea căruia intrăm în plină ficțiune: *A opta oară tradus! [..] Nu ți le mai spui p-alelalte, domnule, numai una să ți-o spui, al șaptelea caz de traducere... în vremea războiului... Cu un muscal? Se interesează Pampon. Nu m-ar fi costisit atâta să fi fost cu un muscal, fiindcă eu eram de la început pentru convenție... știi, muscalii luptau pentru cauza sfântă a eliberării popoarelor creștine de sub jugul semilunii barbare... [decă, în spațiul ficțiunii politice, personajul s-ar fi simțit apărut, asemeni înaintașilor săi, Jupân Dumitrache și conu Leonida.] Dar cu un neamț, domnule... Cu un neamț? se miră iarăși Pampon. *Fă-ți idee, domnule, ce traducere! răspunde cel tradus, pentru care neamțul mitic poate să fie un pol al pragmatismului, deci al anti-ficțiunii; iar când celălalt se interesează: *Ei și?, Crăcănel face suma iluziei sale lacrimogen-amoroase: *Am plâns, cum plâng și acuma, căci eu țiiu mult la amor; am plâns și am iertat-o... pe urmă am prins-o iar, și iar am plâns și iar am iertat-o; nu de multe ori, dar cam des... așa cam de vreo cinci, șase ori... Ce-mi ziceam eu? Vorba d-tale: femeie! ochi alunecoși... În spațiul realului, Crăcănel descinde și se simte ca într-o altă lume, transcriindu-și experiența de contact cu concretul ca pe una halucinatorie: *Fână când, într-o seară, mă duc,*****



domnule, ca de obicei acasă; intru în sală, deschiz ușa iatacului... întunerec... „Te-ai culcat?” nu răspunde nimini. Inima începe să-mi bată rău; aprinz lumânarea, și ce gădesc pe masă, domnule? [...] Un răvășel: „Mache, m-am plictisit să mai trăiesc cu o rublă ștearsă ca dumneatale. Nu mă căuta; am trecut cu neamțul meu în Bulgaria...” În Bulgaria? Ce căuta neamțul în Bulgaria? se interesează celălalt practician al iluziei, Pampon. Nu știu!, răspunde simplu Crăcănel, care, prins total în realitatea ficțiunii sale, nu are, deloc, nici măcar puterea de închipuire, fantezia realității.

Punem, deocamdată, în paranteză pe celelalte două figuri masculine ale panopticolui teatral din *D-ale carnavalului*, pentru motive despre care credem că se vor dovedi, până în final, destul de întemeiate, și ne apropiem de figurile feminine ale comediei. Fiind două, nu ne putem aștepta, de la început, decât să prezinte asemănări și deosebiri; poziționarea lor pe schema abstractă a proiectului este absolut simetrică: de o parte și de alta a axului său principal, care este, evident, d. Nae Girimea, frizerul galant al acestei lumi, ele sunt prevăzute, în mod aproape identic, fiecare cu câte o anexă masculină: Pampon și Crăcănel, pe care tocmai i-am descifrat ca factori naturali și, în felul lor, activi, ai spațiului fictiv. Având o astfel de poziționare de principiu și prezența lor servind doar cuminte schema traseului piesei de la expoziție, prin încurcătura maximă, ajunsă la buza catastrofei, până la finalul împăcării generale, este ușor de presupus că miza existenței lor duble nu stă în deosebire, ci în asemănare; poate nici măcar atât cât se deosebește Pampon de Crăcănel, ca variante ale masculinității hrănindu-se din iluzie, unul sub formă forțos-agresivă, celălalt sub una sentimental-lacrimogenă, să nu fie diferența dintre Didina Mazu și Mița Baston. E în însăși cerința firească a legilor teatralității ca gruparea celor patru figuri în două perechi să se facă potrivit principiului contrastului: cel mai aparent puternic dintre bărbați cu cea mai aparent delicată dintre femei, și invers, cea mai aparent agresivă dintre femei cu cel mai aparent slab, moale, dintre bărbați. Cât le privește pe cele două dame, Didina este lăsată în determinatul ei inițial, ca element necesar de contrast într-un joc combinatoriu impus aprioric, câtă vreme Mița, „electrică telegrafistă”, cum o numise odată Nae Girimea, mai este încă împodobită cu capriciul feminin al elanurilor sale revoluționar-republicane, care o împing să se decidă pentru atacul cu vitriol, în stilul conspiratorilor anarhiști ai secolului, și făcând, din ea, un fel de Rică Venturiano combinat cu conu Leonida, în fuste: ea este cea care pune în mod firesc semnul de egalitate între scandal și gest, mișcare politică: *Da, (ridicându-se) vreau scandal, da... pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele cuige sângele martirilor de la 11 februarie; (formidabilă) ai uitat că sunt ploieșteancă - da, ploieșteancă! - Năică, și am să-ți torn o revoluție, da' o revoluție... să mă pomeneștil!...* Nu discutăm, acum, cât de reușită, ca impresie artistică în mozaicul colorat al ansamblului, este această pată de pitoresc ploieștean, care a și fost sancționată, în unele comentarii, cel puțin ca un delict de gust, dacă nu ca un exces al autorului; important este, pentru unghiul de vedere al ipotezei noastre critice, că această diversiune ornamentală a schemei de principiu o realiază pe purtătoarea ei, fără niciun dubiu, la domeniul ficțiunii; este, deocamdată, din creațiile feminine ale lui Caragiale, prima și cea mai evident cetățeană de sex feminin a domeniului iluziei, lăsând-o pe perechea ei contrastantă din jocul de cărți al *D-ale carnavalului* să rămână, cel puțin prin contrast, mai evident femeie și mai evident realistă și dependentă de real.

Mască (ficțiune) peste mască (ficțiune)

Acestea ar fi, în linile lor mari, contururile de ansamblu și traseele principale de relații din cea de a patra mare comedie a lui Caragiale; cam tot materialul de care ne-am servit pentru întocmirea acestei schițe

vine din actul ei prim. Nu scăpăm din vedere, niciun moment, că piesa, în întregul ei, se numește *D-ale carnavalului* și că, cel puțin spre deosebire de *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida față cu reacțiunea*, pentru care răstimpul special al lăsatului de sec fusese doar o ocazie de tip secundar, pentru aceasta, mușea de prăpastie a celor două regimuri de existență anuală, cel de sec și cel de dulce, cum li se spunea odinioară, devine un fapt fundamental; pe această deosebire totală, pe această prăpastie este construită piesa în întregul ei, carnavalul fiind întruchiparea integrală și autonomă a carnavalescului într-un timp întreg și autonom. Vedem, acum, că dihotomia post/dulce nu reprezintă ocazii pasagere pentru durata anuală a lumii lui Caragiale, că ele se organizează, se constituie și se instituie prin raporturi reciproce în adevărate niveluri diferite de existență (realitate), că opera marelui scriitor le cuprinde împreună și simultan, alimentându-se din potențialul lor, atât pozitiv cât și de contrast. Ceea ce a fost, pentru jupân Dumitrache, coana Veta și, mai ales, Zița, ca și, pentru conu Leonida și consoarta sa și, poate, în ultimă instanță, chiar pentru conu Zaharia, coana Joița și Fănică, atunci când au ieșit ei împreună „la lumină”, doar momente particulare, de scurte și trecătoare incursiuni prin tărâmul magic al sărbătorii, ori numai pe la fereastra lui, în *D-ale carnavalului* devine experiență completă, totală, sub semnul mistic al schimbului dintre cele două jumătăți absolut contrastante ale anului. Aceasta se vede mai cu seamă din actul al II-lea al piesei, în care febra unanimă a petrecerii colective se concentrează în evenimentul balului, care presupune frenezia dansului; numai că nu este un bal oarecare, adică o simplă petrecere colectivă cu dans, ci un bal mascat, în care costumarea și purtarea măștii este cvasi-obligatorie. Dar aceasta înseamnă, nici mai mult, nici mai puțin, că intrarea în bal, sub condiția costumării și a mascării, presupune nu numai o pierdere de identitate, ci asumarea benevolă și programată a unei identități fictive, într-un plan existențial în întregul lui deturnat în ficțiune, de asemeni conștient și programat. Mai mult decât atât; regizorul ascuns al spectacolului din acest act, dramaturgul demiurg care, de data aceasta, depășește evident rolul care i s-a rezervat, de un secol și aproape un sfert de interpretări, acela de observator realist de moravuri și comportamente, și devine maestru sforar, magician combinator, îi aduce, pe toți protagoniștii săi, în necesitatea scenică, adică esențial dramaturgică, iar nu pur și simplu caracterologică, psihologică sau de comportament, de a-și schimba costumele între ei; încât, la ficționarea programată și inițială, care îi prezentase, la începutul balului, într-un anume travesti, pe toți participanții la jocul combinatoriu al piesei, se mai adaugă o superficționare, care este travestirea unei travestiri. Evident că, culegând, cum se spune, întreaga recoltă de succes scenic de pe urma acestei travestiri a travestiului, proiectul dramatic caragialian nu se rezumă la efecte de astfel de jocuri gratuite; ținta lui este mai în adânc și mai departe: după ce a experimentat coexistența, dramatic, nu numai plauzibilă, dar și necesară, a diferitelor niveluri de realitate, pornind de la treapta din ultimul act al piesei *O scrisoare pierdută*, autorul forțează o formulă infinit mai complicată dramaturgic, aceea de a face să coexiste, pe cât de verosimil pe atât de necesar, din punct de vedere teatral, diferite și succesiv gradate trepte de ficțiune.

Gratuitul: actantul principal al superficțiunii

De altfel, în ritmul de sarabandă al muzicii de bal, de a cărei prezență și manifestare autorul-combinator se asigură încă de la începutul actului, scenele lui nu sunt altceva decât succesive escaladări ale succesivelor trepte de transfigurare la care sunt supuși, ca la o probă de foc, toți actanții; și, în primul rând, Catindatul care, ca o figură exterioară a jocului combinatoriu ce este, domină, prin gratuitate, asupra tuturor și tot prin gratuitate își rezervă, ca să-l releve numai celor care citesc printre semne, rolul de pilon principal și de factotum al piesei. Arătându-se, încă din prima scenă a actului, în costum de bal mascat, Catindatul

se droghează, încet dar sigur, cu alcool, sub forma romului de trestie de zahăr de Jamaica, împotriva durerii de măsele, care, ne amintim, era una din formele de agresiune ale realității împotriva sa; acestui proces de transpunere într-o altă stare decât aceea a unei lucidități comune, veșnicul candidat la un adevărat statut social și profesional îi spune magnetizare și îl resimte ca pe o creștere a regimului de temperatură a corpului: *Am început să mă încălzesc... ori magnetismul... ori electricitatea lui Matei... nu știu ce e... dar lucrează. [...] Unul de la noi de la percepție m-a învățat! „Vrei să-ți treacă? Mânâncă, bea, fă petreceri și magnetizează-te strașnic cu jamaică...” Și... mă magnetizez. Aici, în acest punct în care se arată iminentă desprinderea actantului de la solul realității și decolarea, cufundarea lui totală în înălțimea ficțiunii, intervine un ultim rapel al realului real, ca un fel de chemare de fata morgana a unui tărâm depărtat, ce pare fantastic pe lângă realitatea iluziei. Este un semnal, sub forma unui bilet - se putea altfel? - de la fratele Catindatului, nenea Iancu, *bcgasierul*, adică negustorul de toate cele, deci gestionarul realității în forma ei cea mai concret palpabilă, rămas acasă, la Ploiești, să vadă de afacerea familiei, polul realist al micului său univers: *Nenea Iancu, săracul, dacă ar ști cum mă magnetizez... și unde?* (scoate de sub costum din sân o scrisoare și o citește cu chef.) *„Am aflat că umbli prin cafelele și pe la baluri; dacă mai alți astfel de chestii, nu-ți mai trimet nici un gologan, viu să-ți lungesc urechile; te iau înapoi la prăvălie, și te pui la ipitropie, măgarule!”* Mie adică îmi scrie nenea Iancu., încheie el lectura acestui mesaj programatic al realității și realismului, pentru a face cât mai explicită poziționarea fiecărui element în schema coexistenței contrastante dintre realitate și ficțiune.*

De acum înainte, anunțată cu ajutorul atât de verificat până acum al biletului citit în scenă, fantasma lui nenea Iancu, atât de realul negustor de la Ploiești, va băntui spaimele bietului său frate mai mic în tot cuprinsul balului; pe de o parte, acest eșantion de realitate, manifestat, paradoxal, printr-o iluzie, îl va amenința mereu pe principalul purtător și agent al ficțiunii, implicat fără voie în comedie, factotumul ei gratuit dar cu atât mai eficient, cu ciomagul realului, iar pe de alta, va cauza goana lui neîntreruptă prin bal care va anima, la rândul ei, agitația cvasi-browniană a celorlalte personaje; sigur că toată această vânzoleală se află sub controlul unor determinări concrete de fapte și situații bine programate și strunite de dramaturgul demiurg care, cum se știe, avea vechea și înalta școală practică a teatrului clasic, cum ar fi aceea că, din clădirea petrecerii, nu se poate ieși decât numai prin bal, dar și altele, de factura detaliului minim, dar toate acestea rămân, în fapt, fără prea mare importanță reală față cu mișcarea ca atare a protagoniștilor care ies, intră și se combină în perechi sau grupuri în primul rând din necesități de situare și funcționare dramaturgică, pentru a căror tărie o motivație faptică ori situațională sau alta ajunge să conteze destul de puțin. Tot hazul și toată puterea de seducție esențial teatrală a piesei stau, însă, în succesiunea și compunerea lanțului de secvențe scenice semnificative prin ele însele; iar această putere de semnificație, reverberând continuu și întreșându-se fără oprire, se adună și se concentrează, se cumulează treptat în articulațiile solide ale puternice opoziții între iluzie și realitate, între diversele niveluri de existență din a cărei atât de dramatică simultaneitate se naște și se alimmentează magia teatrală caragialiană.

(fragmente dintr-un studiu monografic)

verdele de Cluj

Manipularea ideii de Eminescu

Aurel Sasu

Un loc comun deja că marele poet încă **E**doarme într-un adânc pe care nu-l cunoaștem, că n-am ajuns încă la „miezul de foc” al poeziei sale, într-un cuvânt, că nu ne este încă limpede nici „revoluțiunea lui de idei”, nici „firea lui cea veșnică”. Omul deplin al culturii române a fost, mai mult de un secol, inocenta victimă a mediocrității noastre istorice, folosit ca unealtă în toate strategiile de putere și în toate frenezile utopiilor politice. Uneori, prin invocarea binelui, încărcat de scuza sentimentului de datorie. Așa cum a procedat și Titu Maiorescu, în 1884, publicând volumul de *Poesii* (cele apărute în *Convorbiri literare* și cele aflate „în manuscris pe la unele persoane particulare”), în lipsa poetului din țară, prin urmare, fără posibilitatea revizuirii, îndreptării sau remedierii lor. Nu întâmplător, Eminescu s-a decis de respectiva ediție, pentru gravele erori de tipar, lecțiuni greșite, omisiuni etc. S-a făcut arbitrara selecție doar din rațiuni politice? Poate fi considerată o diversiune pentru trecerea în uitare a publicisticii, devenită, peste noapte, egal de incomodă pentru ambele partide, liberal și conservator? Probabil! În orice caz, mucalitul Caragiale a gândit profund: „astăzi se mănâncă mulți bani – direct, cu opera lui [Eminescu], indirect, sub numele lui”.

Bani, influență și prestigiu. Pe de o parte. Pe de alta, în timp, formulele reverențios-sacerdotale: „rege al cugetării”, „omul complet” (Titu Maiorescu), „expresie integrală” a sufletului românesc (Nicolae Iorga), „miracol” (C. Noica) sau „conștiință deschisă către tot” se vor goli de conținut pe măsura transformării biografiei și operei poetului, cu bune și rele intenții, în „produs de larg consum” (Călin Cernăianu). Ori, pe măsura desăvârșirii mijloacelor de manipulare, de control ideologic și de influențare a imaginărilor politice. Începutul îl face Al. Grama (*Mihai Eminescu*, 1891), fericit să-și apere „poporul iubit” de amenințarea principiilor de jositoare ale „erotismului sălbătic”, ale „versurilor imorale”, „iubirii senzuale” și „cugetării confuze”, ferindu-l de trivialitatea, obscenitatea și „nulitatea literară” a unui „biet versificator” mediocru, blazat, searbăd, ordinar și ignorant („tâmpit pentru lumea aceasta prin natura sa”). Spus altfel, o „genialitate pretinsă”, un „suflet mohorât și putred” și un „emisar al haremului” care atentează, periculos, la „demnitatea omenească” și la inimile inocente ale tinerimii. Atacul vizează „comedia” cultului, „grandomania” direcțiunii lui Maiorescu și „pesimismul negru-disperat” al lui Schopenhauer (izvorul „maculatorului de versuri” eminescian). În esență, răul se numește poezia doar aparent „cuprinsă de lumea ideală”. O poezie indiferentă la ceea ce, mult mai târziu, va fi dogma unică a răstălmăcirii critice: iubirea de patrie și națiune, condimentată cu virtutea spiritului critic și a moralității nobile. Rămâne din pamfletul teologului blăjean o neașteptată profeție: „*Împărat și proletar...* în partea întâi, de bună seamă, va fi crezul comunistilor, când se vor încuibă și în România” (în 1955, Ion Vitner include poezia între cele care „oglinesc ura poetului împotriva orânduirii capitaliste”).

Condiția de azi a lui Eminescu e cea descrisă, în 1930, de Nicolae Iorga: „Îl pomenesc mulți, îl studiază câțiva și nu-l urmează mai nimeni”. De-a

lungul timpului, poetul e de toate: naționalist, „doctrinar fanatic” (Nichifor Crainic), omul extremei drepte, portdrapelul mândriei naționale, prorocul gândirii progresiste, „geniul pustiu” și visul de „falnică zburare” al românilor. Exploatată exclusiv conjunctural, opera e aruncată în anonimul efemerității lineare, anulată în proiecția ei orgolioasă de grandoare și monumental. În epoca martiriului postbelic, poezia e chemată să participe la lupta de clasă, în varianta internaționalistă a solidarității proletare, să demaște „arma otrăvită a ideologiei imperialiste”, să fie, cu alte cuvinte, un pedagog de școală nouă al politicii și vieții sociale românești. Ca „fiu al țării”, i se cere poetului să se pună „în slujba poporului” și să lupte împotriva politicianismului autohton. Al lui Titu Maiorescu („falsificatorul” literaturii românești), L. Blaga (promotorul „resemnării în fața dușmanului”), Gh. Brătianu (odiosul „hitlerist”) sau Lucrețiu Pătrășcanu („dușmanul clasei muncitoare”). În diatriba lui Leonte Răutu, din 1949 (*Împotriva cosmopolitismului și obiectivismului burghez în științele sociale*), lucrurile sunt cât se poate de limpezi: orice scriitor este o „moștenire a trecutului” și aspiră, prin urmare, la o identitate numai în măsura în care aparține sufletului colectiv. Un suflet răstignit, la rândul-i, pe patul de tortură al revoltei permanente, al urii, disprețului, descătușării, zdrobirii și nimicirii (asanării) răului în lume. Beneficiar, ideologic vorbind, al unei biografii „compromise”, limitate și confuze (format în Cercul „Junimii” – „expresia intereselor burgheziei și moșierimii” – Nicolae Moraru; influențat de Titu Maiorescu, „principalul ideolog al claselor stăpânitoare” – idem; marcat de morala și prejudecățile vechilor jefuitori – idem), opera poetului va intra, inevitabil, pe un traseu de reciclare politică în disciplina elanului revoluționar și a slujirii partinice a interesului național. Eminescu era, până acum, „fiul operelor sale”. De-acum va fi o simplă piesă de dosar în serviciul puterii creatoare a maselor. E stihia dezlănțuită a urii și „ropotul clocotor” al nemulțumirii. *Epigonii* denunță „trăsăturile artei descompuse burgheze”, *Scrisorile* reprezintă „imaginea profund realistă și critică a societății burghezo-moșierești”, *Glossa* e strigătul de „revoltă împotriva nimicniciei burgheze” (toate citatele din: Ion Vitner, *Eminescu*, București, 1955), *Cugetările Săimanului Dionis*, argumentele „vieții de mizerie pe care burghezia și moșierimea o impuneau creatorilor”, *Înger și demon* e „străbătut de un puternic suflu de revoltă împotriva societății bazate pe exploatarea omului de către om”, *Împărat și proletar* „îndeamnă la răsturnarea orânduirii capitaliste”, *Rugăciunea unui dac* este „un act de acuzare împotriva societății în care poetul era condamnat să trăiască”, *Scrisoarea I* sugerează „forțele noi, progresiste, care cresc în sânul societății, odată cu creșterea clasei muncitoare”, *Scrisoarea III* „denunță josnicia burgheziei”, în vreme ce *Lucașăru* este rezultatul direct al „disprețului cu care a fost întâmpinat (poetul) de clasele exploatoare” (citate din adnotările „redactate de un colectiv”, la ediția de *Poesii*, cu o prefață de Nicolae Moraru, București, 1950). S-ar părea, după toate aceste sloganuri critice, că situația lui Eminescu, în raport cu noile

„forțe care făuresc viitorul” este, oarecum, limpede. Și, totuși, în programul de modelare a conștiințelor și de inducere a adevărului totalitar, el rămâne „victimă egoismului, turpitudinii și fariseismului clasei dominante (Eugen Jebeleanu, în *Studii eminesciene*, București, 1950). De unde „refugiul reacționar în trecut” și prezența „influenței ideologice a claselor exploatoare în opera sa”. Ceea ce se numește deformarea acesteia de către „forțele intelectuale ale reacțiunii”, ia, sub condeii sociologismului vulgar, chipul monstruos al utopiei paradisului egalitar.

De ce-ar fi, totuși, suspectat poetul? De faptul că, revoltat fiind, „nu a găsit drumul firesc al acestei revolte”, că „nu cunoștea baza materială a raportului de forțe în societate”, că „nu s-a identificat cu lupta mare a poporului”, că, urând sincer inechitatea, „a făcut drum întors către reacțiune și conservatorism” (citate din: Ion Vitner, *Influența clasei muncitoare în opera lui Eminescu și Caragiale*, București, 1949), că „n-a fost un revoluționar în înțelesul propriu al cuvântului”, că „n-a intuit forțele născânde ale proletariatului”, că „n-a găsit forțele progresiste pe care să se poată sprijini”, că-i lipsește „înțelegerea științifică a răului”, că, văzând trădarea, „n-a priceput esența acestei trădări”, că e patriot, dar face critica societății „de pe poziții înapoiate” (Mihai Beniuc, în volumul: Mihai Eminescu, *Poesii*, București, 1950), în sfârșit, că-și preamărește neamul, dar „cade adesea în brațele ideologiei reacționare”, că n-are soluții „în indicarea drumului de urmat” și că, adept al pesimismului, resemnării, capitulării în fața răului, nu poate depăși „granițele impuse de însăși dezvoltarea forțelor progresiste din țara noastră” (Nicolae Moraru, în volumul: Mihai Eminescu, *Poesii*, București, 1950). Pe scurt, rămâne un *neclarificat* – „dă rezolvări confuze” și „nu merge până la capăt cu nimicirea exploatoarelor”, îndeamnă la răscoală, dar „eșuează în acțiune”, detestă orânduirea nedreaptă, dar „nu poate să adâncească legile luptei de clasă” (Nicolae Moraru, în volumul: *Mihai Eminescu*. Studii și conferințe, București, 1950). În ciuda atâtor păcate, poetului i se acordă, totuși, atenție, opera acuzatoare fiind obligată să facă „un salt în viitorime” (Mihai Sadoveanu), după indicațiile și directivele partidului. Gheorghe Gheorghiu-Dej îl citează la Congresul învățătorilor, așa cum, mai târziu, Nicolae Ceaușescu îl va cita „argumentând prin el pentru prezent” (D. R. Popescu, în volumul: *Omagiul Președintelui Nicolae Ceaușescu*, București, 1983). Eminescu „dădea glas”, era „uzina” spirituală, pe care un scriitor, la Congresul al II-lea al Educației Politice și Culturii Socialiste, din 1982, o opunea industriei ineficiente a societății multilaterale dezvoltate.

Absurda despărțire a lui Eminescu de Eminescu, prin succesive „interpretări abuzive” (Aurel Martin) și false jocuri de imagine, va sfârși prin transformarea poetului în omul providențial, icoana națională a „anticipărilor pe plan universal” în literatură, istorie, știință și teologie. Va fi, așadar, precursor al modernismului (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud), „deasupra romanticilor lumii”, prin ideea titanismului și a omului superior (Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, București, 1977), preeminent comentator european al ideii de „stratificare socială”, de „populație pauperizată”, ca masă de manevră și de „societate artificială”, sociologul „înaintării





întru civilizație” a istoriei române (Ilie Bădescu, *Sincronism european și cultură critică românească*, București, 1984). Pentru alții, este „veritabilul economist... de angajament politic”, creator de strategii economice (proprietatea asupra pământului, munca productivă, esența și funcția banilor, destabilizarea monetară, costuri aferente, protecționism etc.), superior contemporanilor în teoria „schimburilor economice internaționale” și în cea a „politicilor economice concrete” (Vasile C. Nechita, în volumul: Mihai Eminescu, *Economia națională*, antologie, Iași, 1983). Cinci ani mai târziu, același autor va oferi și varianta poziției de clasă a lui Eminescu, în „lumina materialismului dialectic și istoric”. Concluzia că poetul n-a fost „un adversar hotărât al structurilor capitaliste” repetă elucubrațiile, din anii '50, privind efectele asupra lui a nefastei ideologii burghize (*Meditații economice eminesciene*, Iași, 1989). Mult mai temerar pare Radu Mihai Crișan (*Economistul Mihai Eminescu*, 2003; *Actualitatea economiei eminesciene*, 2003) care, fascinat de teoria dezvoltării industriale a poetului, propune, nici mai mult, nici mai puțin, decât un program în 18 puncte, pentru „surmontarea perioadei dificile pe care o traversează economia țării noastre” (*Spre Eminescu*, ediția IV, București, 2008). Subtitlul ultimei cărți spune totul: *Răspuns românesc la amenințările prezentului și la provocările viitorului*.

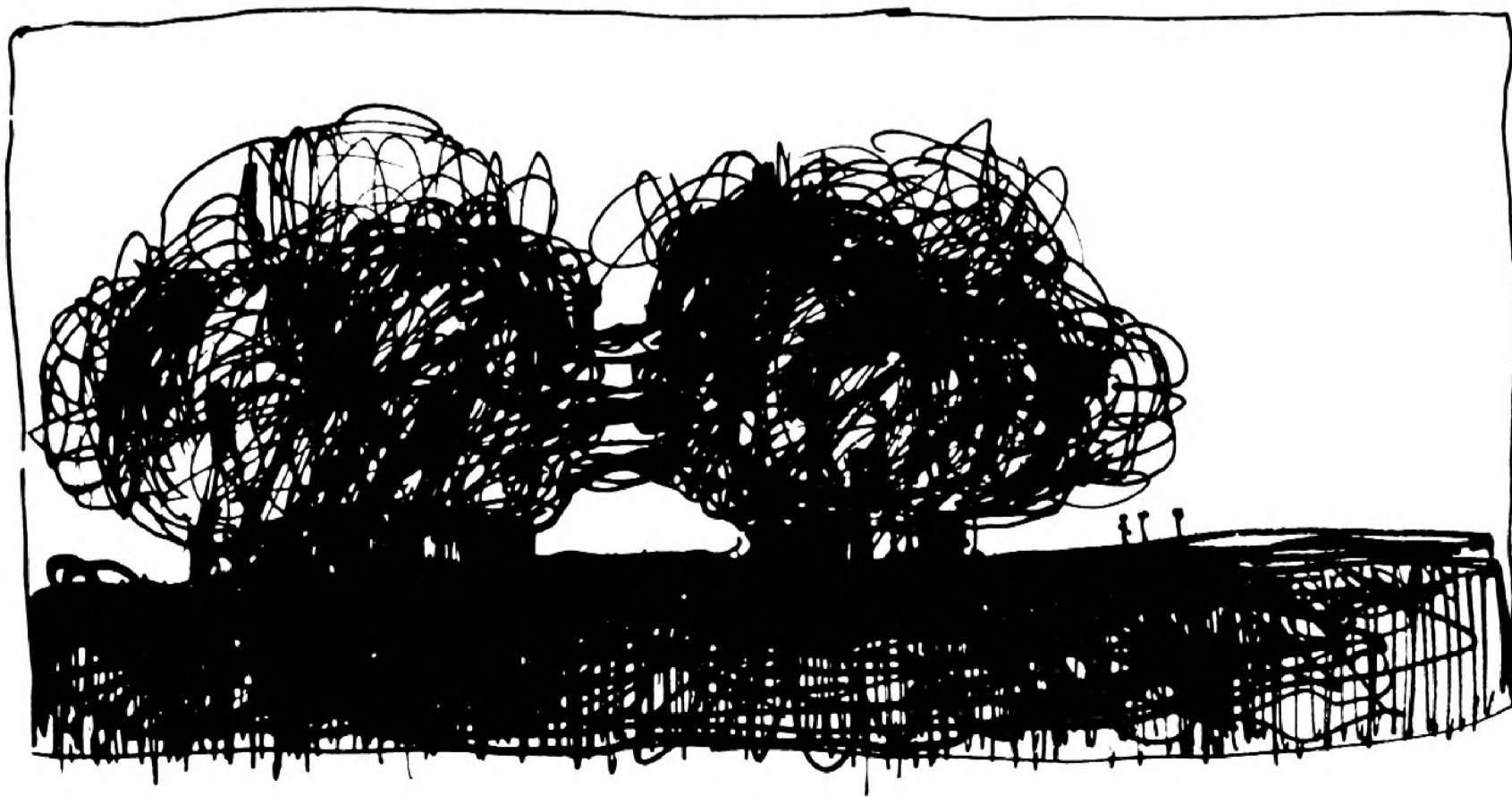
Înstrăinarea lui Eminescu de Eminescu, ia, în momentele de glorie a epocii totalitare, formele aberante ale unei adevărate exaltări mistice. Prin opera lui se interpretează filosofia lui Platon, Kant, Schopenhauer sau Heidegger. C. Ciopraga îl vede, „la înălțimea lui Decebal”, un fel de dimensiune originară menită să declanșeze „infinitul după infinit”, pentru Ilie Bădescu este precursorul european al teoriei capitalismului parazită și autorul „tezelor de serie mondială ale sociologiei critice”. Poetul e declarat „reprezentant istoric al poporului român în dialog cu destinul omenirii” și prioritatea românească absolută în raport cu modelele culturii universale. Prin urmare, Eminescu ajunge un fel de școală de educație națională: „cunoașterea operei lui este o contribuție la

cunoașterea României eterne” (Ilie Bădescu). Confuzia de planuri se naște de la sine. În 2008, se scria încă despre Eminescu („conștientizarea românității spirituale în lume” – Radu Mihai Crișan, sau: „conceptul integral, globalizant al ființei naționale” – Aureliu Goci) exact în termenii înflăcărați în care se scria despre Nicolae Ceaușescu, în anii dictaturii sale: „ceea ce nu se mai poate lua poporului” (Ion Gheorghe), „înțelegerea de sine a poporului român” (Mihai Diaconescu) sau „aerul neamului” (Nicolae Dan Frunteletă). Până la căderea în ridicol nu mai e decât un pas: din cartea lui Virgil Ene (*Previzuni științifice în opera lui Eminescu*, Timișoara, 2010), aflăm că poetul a întrevăzut „epuizarea rezervelor de combustibil ale omenirii” și a imaginat teleportarea „cu 70 de ani înaintea lui Einstein și Tesla”. În *Lucașfărușul*, Cătălina ar trimite mesaje în lumea extraterestră, pe care „abia azi astrofizicienii le trec prin unde radio” (un capitol din volum se intitulează: *Eminescu și extraterestri*). Așadar, operă cu „virtuți profetice”. În 1950, „rezolvări confuze” în relație cu jostnicia burghizo-moșierimii, în 1991, tranșant, un *Eminescu împotriva socialismului* (volumul tipărit la Craiova, de Tudor Nedelcea), împotriva „robiei occidentale” (idem, *Eminescu apărător al românilor de pretutindeni*, Craiova, 1995) și a alianțelor trans-naționale (vezi antologia „*Ne e silă...*”, alcătuită de Cornel Brahaș, București, 1991) etc.

Adevărul e că, față de Eminescu, n-am știut niciodată „să ne așezăm în răspundere” (C. Noica), să trăim în preajma lui cu scuza de a exista. N-am știut să-l iubim sau să scriem despre el numai din iubire. N-am știut să ni-l facem partener în numele lui, ci doar (cu excepții firește!) în numele intereselor noastre meschine și a minții noastre puține. Revoluția din 1989 nu l-a eliberat din această captivitate. Pe fondul din ce în ce mai evident al luptei dintre generații, renunțarea la „religia eminescianismului sfertodot” a fost simultană cu renegarea în totalitate a poeziei („carte de telefon versificată”) și a „rudimentelor de gândire politică” (să ne amintim că, la 1891, Al. Grama, teologul de la Blaj, numea aceeași poezie „maculator de versuri”). Replica vine dinspre caracuda publicistică, inițiativa unui cult *à rebours*.

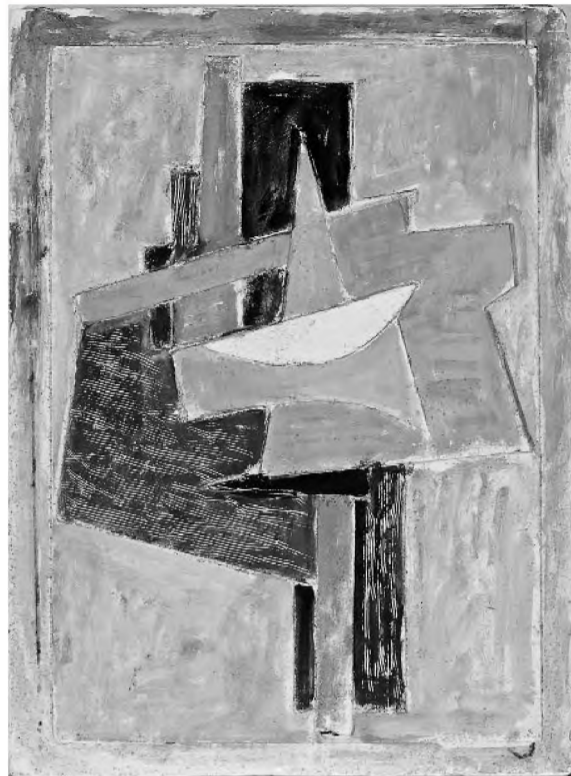
Poetul e „colos științific”, „demn precursor al mișcării ecumenice”, imbatabil în economie, dogmă și etnogeneza dacoromânilor. O inteligență care a atins „unitatea primordială”, „sâmburele întregului” și „substanța imaterială a lumii”. Altfel spus, un *homo carpathicus*, exemplar pentru „civilizația arhetipală a planetei” (I. Păchia Tatomirescu). Pe coperta volumului citat deja: *Spre Eminescu* (2008), al lui Radu Mihai Crișan, Eminescu e așezat, emblematic, într-un triunghi: sus – Iisus crucificat, stânga – gânditorul de la Hamangia, dreapta – lupul steagului dacic. Sugestie a eului Dumnezeu din mss. 2261? N-ar fi exclus.

De ce a afirmat E. Cioran că „afară de Eminescu, totul este aproximativ” în cultura română? A vrut să insinueze, cumva, că-n preajma lui n-am avut curajul să ne punem întrebările fundamentale ale inexplicabilului și ale inaccesibilului, că n-am știut face din om, după îndemnul lui, „umbră înzestrată cu veșnicie”, lăsându-l liber ca „bestie” prin lume? De ce nu învățăm de la el că „nepăsarea ne pierde”, că „abuzul de puterea cuvântului” e o crimă și că, în „domnia absurdă a frazei”, nu e bine să ne asociem oamenilor, ci principiilor? De ce nu înțelegem că politică mare fac sufletele mari, și politică de oportunitate, sufletele mici? De ce nu acceptăm că e bine să fim ceea ce suntem, nu ceea ce alții ar dori să fim, că ne-am făcut chip cioplit din simulacrul de civilizație și că nu-l putem îndatora pe cel puternic decât cu mândria demnității noastre. În sfârșit, că n-avem de unde lua ceea ce nu e în sufletul nostru! E. Cioran visa agonia „purificării din rădăcini”. Nu altceva înțelegea Eminescu prin lepădarea de „virtutea zdrențuită”. În fond, ideea de Eminescu s-ar traduce prin urgența de a înceta să mai fim *martorii fericiți ai rătăcirii noastre*.



Marcel Iancu, un vizionar al artei moderne

Ion Pop



Marcel Iancu *DADA-Relief*, 1917, ghips, 56x41 cm, Zürich, col. privată

Sub acest generic a fost deschisă la București, între 25 mai și 15 iunie 2012, la Galeria „Colors Art” patronată de Dl. Lucian Georgescu, o importantă expoziție Marcel Iancu (1895-1984). De la retrospectiva găzduită de Muzeul Național de Artă al României, cu ocazia centenarului marelui artist, nu s-a putut vedea la noi o asemenea selecție reprezentativă din lucrările pictorului, graficianului, arhitectului, teoreticianului și animatorului avangardist. Toate aceste deschideri ale creației sale sunt ilustrate substanțial de ansamblul etalat într-un spațiu generos, cu singurul dezavantaj că el nu se mai află în centrul Capitalei, ci în cartierul Pipera. Dacă notăm remarcabila carte-album scoasă anul trecut de Geo Șerban la Editura Hasefer, *Întâlniri cu Marcel Iancu*, ce reunește pentru prima oară articolele cu accentuat caracter programatic ale co-directorului revistei *Contemporanul*, din anii '20-'30, participant el însuși la mișcarea Dada de la Zürich, trecut apoi prin școala constructivismului european, imaginea sa de creator polivalent se rotunjește expresiv, fiind readusă oportun în spațiul de origine, unde opera sa nu e, totuși, îndeajuns de cunoscută. (Să ne reamintim că, după studiile de arhitectură din Elveția și „insurecția” dadaistă de la Zürich, Marcel Iancu s-a afiliat mișcării abstracționiste europene, a revenit în țară în 1922 ca „pionier al artei noi”, afirmându-se major ca artist plastic și arhitect, până ce, în teribilul pogrom legionar din 1941 i-a fost ucisă o rudă apopiată și a decis să părăsească România pentru a se instala definitiv în Israel).

Expoziția bucureșteană, foarte exigent selectată, cu numeroase lucrări din colecții particulare (mai ales cea a familiei Iancu, dar și altele, din Franța sau România și Israel), propune o suită de tablouri reprezentative, începând cu epoca dadaistă, eșantioane din celebrele măști,

pânze, litografii după tablouri Dada, afișe originale din aceeași epocă, ajunse, unele, pentru prima oară la noi. Au putut fi văzute aici câteva din celebrele „reliefuri” Dada, a căror geometrie severă e umanizată de culori ale materiilor primare – ocrul, verdele, maronul, compunând un spațiu de stricte geometrii în jurul vectorului vital al săgeții roșii – motiv prezent până târziu în lucrările sale. Un colaj-mască reprezentându-l pe prietenul Tzara reamintește celebrele spectacole nonconformiste „primitive” de la Cabaretul Voltaire, evocat și într-o litografie colorată ce trimite la compozițiile picturale evocatoare ale aceleiași atmosfere dinamice, cu o figurație desenată „naiv”, cu accente caricatural-umoristice, ori de câteva afișe de epocă; o copertă DADA 3 exploatează efectele de tipar „futurist” – titlu cu majuscule roșii îngroșate, o frază din Descartes imprimată în diagonală neagră, cuvinte în evantai alăturate unui desen abstract. Concentrate „studii pentru sculptură”, realizate cu creioane colorate, învecinează construcții pur abstracte, de moștenire cubistă, reiterând forma săgeții roșii, între mișcări angulare ori curbe, ovale care pot fi și sori reflectați în apa marină, lângă un vapor trasat în tușe rapide de negru și ocrul, ori elemente de natură moartă și varii piese de arhitectură; câteva litografii cubiste au servit de ilustrații la prozele din *Paradisul suspinelor* al lui Ion Vinea. Reluări mai târzii (din 1960) ale unor compoziții în gips colorat pe pânză de sac, precum *Săgeata roșie*, *Mandolină cu zar* sau *Compoziție cu flori*, refac imaginea unui moment în care disciplina abstracționistă a desenului de școală „cubistă” se îmbină armonios cu trăsături realiste ale unor obiecte ce pot fi approximate în ansamblul de forme și culori subtil armonizate. Un număr de uleiuri din anii '30-'40 (printre care o imagine din Portul Constanța) fac trecerea spre etapa mai



Marcel Iancu *Don Quijote*, 1955-1958, acuarelă pe hârtie litografiată, 22 x 16 cm, col. privată

nouă a plasticii lui Marcel Iancu din anii israelieni: fermitate a desenului, în linii apășate, în față cu arhitectura caselor de pe țărm, mai destinsă și în culori mai blânde – alb, albastru-pal, cafeniu; o pastă mai densă și tonuri mai vii pune artistul în alte uleiuri pe carton, ca *Marină verde* și *Compoziție II*, cu elemente de peisaj stilizat (1941, 1942), de o mare densitate materială și coloristică. Un aer aproape chagallian are tabloul intitulat *Viziune*, din 1951. Nu lipsesc, însă, nici ecouri ale frondei de odinioară, ca într-o *Mona-Lisa* din 1950, căreia i se pun, pe urmele iconoclastului Marcel Duchamp, o pereche de mustăți ca un mic mănunchi rigid de nuiele. Un pastel „expresionist”, în roșu, ocrul și negru pe fundal geometric, datat 1925, propune un „personaj cu mască-Cabaret Voltaire”; din același an și în aceeași tonalitate sunt și alte câteva „ilustrații pentru Vinea”, de un decorativism voit dezarticulat; vom regăsi culori și profiluri similare și în acuarelele mai târzii, de prin anii 1950-'60, mimând cu umor stângăcia infantilă, în *Clovnul* sau *Turc cu pipă...*

De mare efect este în expoziție și ciclul de desene combinate cu acuarelă, *Don Quixote* (1955-1958), unde imaginația plastică foarte mobilă a artistului asociază viziunea hieratică a celebrului „cavaler al Tristei Figuri” cu note caricatural-umoristice. Surprinzătoare și inedite până acum în spațiul expozițional românesc sunt nudurile în acuarelă și, mai ales, desenele din amplul ciclu „erotic”, în care senzualitatea faunescă a acuplării cunoaște înfățișări de o particulară expresivitate, fără a deveni vreun moment vulgare, căci întreaga desfășurare de „figuri venerice” compune un truculent spectacol de comedie, înscenat într-o diversitate de atitudini și de decoruri, dintre care nu lipsesc, desigur, nici coloanele antice, și în care comicul și grotescul se află în deplină osmoză.

Admiratorii desenatorului-portretist, cunoscut din atâtea pagini de reviste și de carte din perioada interbelică, au avut ocazia să se întâlnească cu originalele unora dintre compozițiile cele mai reușite din această amplă suită. Figuri de scriitori și artiști cunoscuți, prieteni și confracți, de la Ion Vinea, Tzara, Jacques G. Costin, Gheorghe Dinu-Roll, Maria Ventura, Margareta Sterian, Brâncuși, Eugen Ionescu, dar și... regele Carol al II-lea, alături de mulți alții sunt evocați de o peniță nervoasă imediat recognoscibilă. În fine, mai multe fotografii și machete evocă opera arhitectului novator care a realizat câteva dintre edificiile cele mai reprezentative ale capitalei României dintre cele două Războaie Mondiale.

E de remarcat excelentul album editat cu această ocazie, cu o prefață concentrată sub semnătura lui Cătălin Davidescu (*Realitatea unui vis*), încheiat cu o cronologie a vieții și operei artistului.) În totul, evenimentul cultural de mare ținută reprezentat de această expoziție se ridică la nivelele cele mai exigente pe care o galerie europeană de artă și le poate propune. E încă un pas important în cunoașterea mai largă și mai aprofundată a operei unui eminent artist al secolului XX.

Analogii „monstruoase” în teoria muzicală a Evului Mediu

Ionela Iacob

Azi numim muzică experimentală doar ceea ce depășește vizibil granițele unui gen specific sau încorporează ingrediente neortodoxe, iar gândul ne duce, de obicei, la celebrul John Cage, ca reprezentat al experimentalismului din cea de-a doua parte a secolului trecut. Până abia de curând, mai precis prin anii '60, de când experimentul muzical a început să fie din ce în ce mai apreciat, întreaga evoluție a muzicii a presupus inovații care, după cum se știe, au fost cel mai adesea marginalizate. Depășirea canoanelor muzicale, la fel ca în oricare altă artă, a constituit întotdeauna subiectul unor aspre critici din partea contemporanilor, în special a diferiților teoreticieni ai vremii. Cu toate acestea, sfidarea limitelor impuse de diferitele canoane a reprezentat o condiție a evoluției și inovației artistice.

„Corpuri monstruoase în teoria muzicală a Evului Mediu: mitologii și proceduri chirurgicale” este titlul prezentării susținute de Luminița Florea în cadrul Atelierului de Filosofie și Antropologie Medicală din data de 16 mai 2012. Cercetătoarea este cadru didactic la Universitatea Eastern Illinois din Statele Unite ale Americii, fiind recunoscută în domeniul istoriei muzicii ca specialist în perioada Evului Mediu târziu (secolele XIII-XV).

Un interes special de cercetare al Luminiței Florea îl constituie analogiile utilizate în tratatele medievale de teorie muzicală în scopul explicitării anumitor concepte muzicale din vremea respectivă. În studiul său, Luminița Florea a identificat și analizat în detaliu acele analogii prin care presupusele erori de compoziție, notație și interpretare muzicală erau comparate cu diferiți monștrii de factură mitologică sau corpuri mutilate în urma aplicării unor proce-

duri chirurgicale. Pentru teoreticienii muzicii din Evul Mediu, persoane care adesea nu aveau nicio tangență directă cu practica muzicală, orice îndepărtare de la normele teoretice ale compoziției muzicale reprezenta o greșeală care trebuia sancționată drastic, aceste așa-zice erori fiind descrise prin intermediul unor imagini discursive terifiante, bazate pe un bestiuar complex de ființe monstruoase. Aflate dincolo de limitele lumii raționale, aceste ființe monstruoase reprezentau o simplă negare a normei, ele devenind astfel cele mai potrivite figuri menite să indice anomalia anumitor constructe muzicale. Cu alte cuvinte, după cum sublinia Luminița Florea, bestiuarul mitologic de factură monstruoasă, multitudinea de creaturi deviate care popula imaginarul medieval și se încadra în contextul cultural al acelei perioade, a fost adeseori utilizat tocmai în scopul definirii, prin contrast, a normei.

În minuțiosul său studiu, Luminița Florea a analizat fragmente din operele a doi teoreticieni ai muzicii din Evul Mediu, Jacques de Liège și Ugolino da Orvieto. Primul, autorul tratatului *Speculum musicae*, utilizează analogii „monstruoase” pentru a demonstra caracterul deviant al unor valori ritmice „anormale”, mai exact *larga* (denumită și *duplex longa* sau *maxima*). Pentru a-și argumenta poziția, Jacques de Liège compara forma grafică prin care era notată această valoare ritmică cu unele creaturi fantastice pluricefale sau înzestrate cu un număr sporit de membre. Chiar dacă el nu denumește creatura monstruoasă la care face referire, aceasta poate fi identificată ca fiind Hidra, Cerberul sau Gorgona Medusa. Imaginea plastică utilizată de autor avea menirea de a pune cât mai pregnant în evidență anormalitatea acestei valori ritmice prelungite, atât în ceea ce privește execuția muzicală, cât și notarea grafică.



Cel de-al doilea exemplu prezentat de Luminița Florea este extras din tratatul *Declaratio musicae disciplinae* al lui Ugolino da Orvieto. Fragmentul supus analizei se referea la modificarea unei game utilizate în acea perioadă, denumită modul *deuterus* sau *frigian*. În acest caz, introducerea unui *Si* bemol în locul unui *Si* normal era privită de autorul tratatului ca o mutilare de neacceptat a gamei respective, rezultatul putând fi comparat cu un „biped cu un picior amputat și al treilea ochi grefat în frunte”. Stranițetea acestei analogii a fost punctul de pornire al unei minuțioase și extrem de aprofundate cercetări pe care Luminița Florea a întreprins-o pentru a căuta ceea ce se află la originea acestei imagini plastice. Pe această cale cercetătoarea a analizat numeroase tratate de chirurgie din epoca respectivă (Guy de Chauliac (*Inventarium sive Chyrurgia magna*, 1363), Michele Savonarola (*Practica maior*, 1440) și Ambroise Paré (*Apologie, et Traicté contenant les voyages faits en divers lieux, Des Monstres et prodiges, La manière de traicter les playes, toate după 1550*), descoperind modul în care amputarea membrilor inferioare în cazuri de cangrenă sau accidente era practică adeseori de către chirurgii vremii. Imaginea celui de-al treilea ochi grefat în frunte este una de factură mitologică, originea ei fiind legenda ciclopilor cu trei ochi din atelierul lui Hefaistos, situat sub muntele Etna. Este posibil în acest caz ca Ugolino da Orvieto să se fi inspirat dintr-o frescă din palatul Schinafoia din Ferrara, orașul în care locuia Ugolino în perioada în care a scris tratatul, frescă care îi reprezenta pe acești ciclopi.

Chiar dacă pentru noi aceste analogii monstruoase par acum cel puțin ciudate, apelul la un imaginar dominat de făpturi aparținând mitologiei antice reprezenta un lucru obișnuit în perioada Evului Mediu, acest imaginar făcând parte, la vremea respectivă, din însuși modul de abordare și înțelegere a lumii. Dincolo de exotismul acestor analogii, cercetarea întreprinsă de Luminița Florea a pus extrem de bine în evidență, după cum afirmă domnul profesor Pavel Pușcaș în discuțiile care au urmat prezentării, eterna aspirație către perfecțiune în muzică, la fel ca în oricare altă ramură a artei.

Notă: Cei care vor dori să asculte în întregime prezentarea susținută de Luminița Florea o pot asculta în varianta audio pe site-ul Atelierului de Filosofie și Antropologie Medicală (www.afsam.eu).



România și Polonia: o comparație ce nu are sens

Alin Codoban

În ultima vreme se vorbește tot mai apăsător despre succesele Poloniei pe plan economic și pe cel al politicii externe, această țară fiind dată mereu ca exemplu pe care România l-ar putea urma pentru a ieși din marasmul pe care îl deplângem cu toții. Totuși, avem tendința de a compara două țări care în principiu nu pot fi comparate, pentru că pe de o parte au un *background* istoric și cultural-religios complet diferit iar pe de altă parte pentru că ceea ce ne leagă, comunismul, a fost o experiență trăită diferit în țările noastre.

Pentru început trebuie spus că polonezii sunt un popor care au vie amintirea măreției imperiului de factură dualistă, pe care l-au avut cu lituanienii, stăpânind în secolele XV și XVI teritorii care se întindeau din Europa Centrală până în regiunea Moscovei. Pierderea acestui imperiu și divizarea spațiului locuit de polonezi între Rusia, Austria și Prusia au creat acestui popor o stare de combativitate permanentă, în speranța readucerii țării lor pe harta Europei.

În concordanță cu această memorie istorică colectivă, polonezilor le-a fost greu să se știe sub ocupația celor trei imperii continentale (rus, austriac și prusac). Polonia are o tradiție a revoltelor împotriva ocupanților, care e drept – cu două excepții – au fost înăbușite de către armatele ocupantului. Așadar, ocupația a dus la apariția unui spirit civic-patriotic ce le lipsește altor popoare – precum al nostru – urmare a compromisurilor istorice și sociale pe care sunt dispuse să le facă. Compromisul în istorie duce la anihilarea dorinței maselor de a se împotrivi nedreptății care li se face, și la apariția dorinței de „supraviețuire cu orice preț”.

În al doilea rând, publicul românesc ar trebui să conștientizeze ce a însemnat comunismul în Polonia. Cu toate că s-a procedat la industrializarea economiei și crearea unui așa-numit *avans social* (pol. *avans spoeczny*), prin accesul tuturor păturilor sociale la educația de masă și beneficiile secolului XX reprezentate de apă curentă și electricitate, ceea ce a dus în cele din urmă la destratificarea societății. Trebuie subliniat și faptul că în Polonia mediul rural nu a cunoscut transformările pe care le-a cunoscut în România,

respectiv *aproape în întregime pământul a rămas în proprietatea țăranilor*. Acest lucru a avut o însemnătate covârșitoare pentru evoluția ulterioară dispariției comunismului din Europa de Est, pentru că spiritul antreprenorial era cu mult mai dezvoltat acolo decât oriunde altundeva. Poate unii vor putea găsi astfel explicații la proporția foarte mare de produse alimentare de proveniență poloneză ce pot fi găsite pe rafturile supermarketurilor din țara noastră.

Practic, în paragrafele anterioare am vrut să identific două trăsături definitorii ale poporului polonez, care din păcate lipsesc în mare măsură poporului nostru, și anume atașamentul față de istoria și valorile naționale și un spirit de inițiativă și curaj, care sunt absolut necesare pentru crearea unui **model propriu de dezvoltare societală**. De fapt, am impresia că pentru a-și găsi cu adevărat calea în istorie, un popor are nevoie în primul rând de ambiție, să își dorească să îi depășească pe cei cu care se învecinează. Această ambiție a popoarelor a luat diferite forme de-a lungul timpului, dar cel mai adesea s-a caracterizat prin acapararea unor teritorii tot mai întinse. Or, cu două excepții, poporul român nu a avut niciodată ambiții de extindere teritorială, ci s-a mulțumit cu un puțin care a devenit tot mai puțin: teritoriul național.

Făcând abstracție de diferențele de dezvoltare economică și infrastructurală existente la începutul anilor '90, care în numeroase cazuri erau în favoarea României Socialiste și nu a Poloniei Populare, contextul istorico-sociologic pe care l-am evidențiat mai sus face ca cele două țări să aibă evoluții complet diferite după căderea cortinei de fier.

Modul în care ne-am luat rămas bun de la tipul de societate bazată pe monopolul statului în mai toate sferile vieții publice și întâmpinarea noii societăți în care fiecare individ deține monopolul acțiunilor și deciziilor sale a diferit fundamental.

Se spune că trecerea de la economia planificată la cea de piață poate fi asociată cu modul în care poate fi tăiată coada unui cățel. Operațiunea trebuie făcută curajos și fără jumătăți de măsură. În Polonia s-a aplicat terapia de șoc, echivalentă unei secționări aproape în întregime a cozii, cu o suferință pe

termen scurt deosebit de mare, în vreme ce România a decis o trecere graduală în trepte spre economia de piață, secționând pe etape coada cățelului, cu o suferință pe termen lung. Acest lucru a însemnat pentru Polonia trecerea mult mai rapidă la practici de piață și a oferit economiei timp să devină competitivă în raport cu cele ale statelor vecine, dată fiindu-i totodată marea piață internă – 38 mil. locuitori. De fapt, o piață internă semnificativă, la care se adaugă un spirit antreprenorial format, atât ca urmare a existenței proprietății private agricole cât și ca urmare a lungului periplu comercial al turiștilor polonezi prin diferitele țări ale Europei de Est în anii socialismului au determinat apariția câtorva companii poloneze foarte puternice în zonă, care mai ales după aderarea la UE a Poloniei din 2004, au depășit granițele naționale.

Toate aceste lucruri fac imposibilă comparația între o Românie care există doar de un secol și jumătate și o Polonie care cu 5 secole în urmă domina întreaga zonă de la Marea Baltică până la Marea Neagră. Totodată, nu pot fi comparate două popoare care nu se aseamănă deloc nici sub aspectul religiei, nici sub aspectul raportării la autoritate – merită în acest sens ținut cont de ipotezele vehiculate cu insistență în ultima vreme că Revoluția Română de la 1989 e de fapt opera unor servicii de informații externe, românii nefiind atât de doritori de răscoală. Și suplimentar, nu pot fi comparate culturile a două popoare, în condițiile în care Poloniei îi revin 4 premii Nobel pentru literatură, unul pentru pace și două în științe exacte (Marie Skłodowska-Curie), iar României niciunul (sau poate cel al Herthei Muller).

Cu toate acestea, merită a le fi recomandat celor care laudă mereu Polonia să studieze mai amănunțit această țară, care în ciuda faptului că are indicatori economici mai buni decât multe țări din regiune, se apropie tot mai mult de momentul unei explozii a datoriei publice. Așadar nu e exclus să încetăm în curând să ne comparăm cu Polonia, din simplul motiv că României comunismul nu i-a lăsat datorii.

Rog a se ține cont de faptul că prima și (încă) unica linie de metrou din Varșovia (care leagă sudul de nordul orașului) a fost dată în folosință abia în anii '90 iar o centrală atomică este un vis încă fierbinte al Poloniei.

Metaphysical Architecture

(urmărire din pagina 36)

Warlamis tratând întotdeauna mediul înconjurător ca o operă de artă în devenire, cu imaginație, dar și cu responsabilitate, conform ideilor unui Marshall McLuhan: - *It is possible to deal with entire environment as a work of art.*

Note:

*Vernisajul expoziției "Metaphysical Architecture" a avut loc, în spiritul unei bune, statornice colaborări și al schimburilor/programelor interinstituționale inițiate de prestigioasele instituții austriece reprezentate de artist și UAD Cluj-Napoca, marți, 5 iunie, orele 18, la Galeria Casa Matei, în prezența autorului, Efthymios Makis Warlamis, a

staff-ului UAD, a Președintelui Ioan Sbârciu, a Rectorului Radu Solovăstru, a Prorectorului Radu Moraru, inspiratul curator al expoziției, a numeroși profesori, studenți și iubitori de artă. Miercuri, 6 iunie, cu începere de la ora 17, artistul Efthymios Makis Warlamis a susținut în Sala Mare a Casei Matei o conferință însoțită și de o proiecție video pe tema lucrărilor sale și a colecției Muzeului de Artă Waldviertel.

** *The artist is a person who is expert in the training of perception.* (Marshall McLuhan)

*** presupus locaș de cult de origine celtică, strania piramidă din Waldviertel este locată în Oberneustift, „ascunsă” în pădurea dintre Castelul Rosenau și Gross Gerungs, Waldviertel, Austria Inferioară

**** *"Kunst ist für mich eine intensive Lebensstrategie.*

Kunst ist die Strategie des Überlebens.

Meine Kunst will ich nicht auf ein Produkt einschränken.

Mit meiner Kunst kann ich alles berühren und verwandeln. Die Verwandlung, die ich meine ist immer poetisch und imaginativ. Sich wundern und träumen."

***** Heide Warlamis, o binecunoscută sculptoriță, ceramistă, designer, *business manager* și profesoară, a dezvoltat renumita linie de porțelanuri "Vienna Collection", și conduce Österreichische Galerie für Keramik in Vienna precum și ale galerii de artă, fiind co-directoare, împreună cu soțul dânsului, a Centrului Internațional pentru Artă și Design din Austria de Jos - I.D.E.A., (1992) ori a Muzeului de Artă din Waldviertel (2009).

Iubire și înțelepciune (II)

Jean-Loup d'Autrecourt

Tipuri de iubire

a) Platon și iubirea-eros (erof)

În cazul lui Platon, trebuie evitate două erori grave: (o confuzie și un loc comun). *Eros*-ul grecesc, așa cum apare ilustrat în dialogul *Banchetul*, nu se poate confunda cu iubirea erotică. Pentru filosoful atenian, *eros* înseamnă „marele elan care-l împinge pe om să-și atingă propria finalitate”. Altfel spus, omul nu-și poate împlini existența fără iubirea-eros. Iar locul comun, prea răspândit, din păcate chiar și printre intelectuali, este că iubirea platoniană ar fi un fel de iubire ideală, ceva care nu se realizează, cea iubire nesatisfăcută, ba chiar neînțeleasă, o „iubire la distanță”. Nimic mai fals...

În *eros*-ul platonian există, bineînțeles, iubirea instinctivă, sexuală, reproductivă (pe scurt, biologică). Dar *eros*-ul nu se reduce la aceasta, el este mai ales: *ceea ce ne poartă către ceva ce nu posedăm!* *Eros*-ul este prin urmare un fel de sursă de energie, ba chiar energia, cauza care ne conduce către realizarea scopurilor noastre, oricare ar fi acestea. Atunci când avem un proiect de concretizat, un obiectiv de atins, un lucru de obținut, mobilizăm toate energiile (motivațiile psihice și fizice) în vederea împlinirii acestor scopuri. Aceste forme de energie sunt ipostaze ale *eros*-ului.

Dialogul platonian *Banchetul* se desfășoară, la propriu, în jurul lui Socrate. Acesta ar fi posedat de un fel de demon al iubirii (*daimon*, gr. *daimon*), nu în sens demonic, ci mai degrabă în sens angelic. Socrate este chiar simbolul iubirii-*eros*, este chiar *daimon*-ul, care ne împinge să facem ceea ce trebuie în viață, pentru a ne împlini. Textul este compus din cinci părți, care sunt de fapt cinci discursuri orale, ținute de invitați, cu ocazia unui banchet la care participă și Socrate.

Tema discuției este iubirea, se caută deci o definiție a iubirii, de unde și întrebarea la care și-au propus să răspundă: *Ce este iubirea?* La grecii antici, exista acest obicei, de a discuta filosofie la masă. Dealtfel, chiar noțiunea de „dialog” înseamnă la origine, discuție filosofică. Însă, avea loc mai întâi ospățul propriu-zis, după care, se servea vinul într-o altă încăpere. Cu această ocazie se desfășura și discuția, care se chema *simpozion*. Dialogul platonian ilustrează această a doua fază a banchetului: discuția despre iubire în jurul unui pahar de vin, adică o întâlnire între *apolinic* și *dionisiac*.

Sunt apărute pe rând concepțiile următoare, care-l vor nemulțumi pe Socrate, și pe care le amintesc rapid: *i*) iubirea tradițională, imaginea mitologică, *eros*-ul ca zeu, sursă a tuturor bunurilor, el însuși fiind binele cel mai mare; *ii*) distincția între două tipuri de *eros*, iubirea *celestă* și iubirea *terestră*, prima fiind gratuită, iar a doua necesară; *iii*) iubirea „medicală”, aș traduce mai degrabă „iubirea terapeutică”, înțelesă ca armonie și echilibru, care permite existența vieții, de exemplu, a organismelor; *iv*) *eros*-ul androgin, mitul acelei iubiri care vrea să refacă unitatea primordială (un mit care a avut mult succes, prin forța de sugestie), a omului originar care îngloba principiul masculin și principiul feminin, cele două jumătăți care se caută pentru a fuziona; *v*) în fine, *eros*-ul facil, iubirea arzătoare, plăcerea

care ne-ar oferi totul în viață.

Socrate este nemulțumit de toate aceste discursuri, foarte frumoase, dar care nu dau veritabile definiții ale iubirii; se vorbește *despre* iubire, însă nu se spune *ce este* iubirea, care este esența sau natura acesteia! Pentru a descoperi ce este iubirea, Socrate crede că *logos*-ul nu este suficient. Doar discursul filosofic, cu speculația și cu analiza, nu poate da socoteală despre iubire. În plus, trebuie să fim *inițiat*. De unde importanța iubirii. Cunoașterea acesteia nu se face prin simpla educație, prin simplă transmitere pedagogică de cunoștințe, trebuie de asemenea o participare la riturile de inițiere. Altfel, Socrate nu precizează acest fapt, descoperirea *eros*-ului poate fi periculoasă, șocantă.

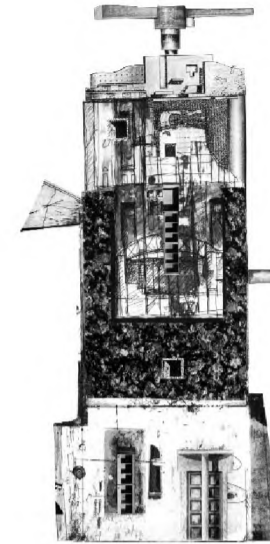
Ce remarcăm aici? Că demersul socratic, ilustrat de Platon, integrează practicile ancestrale, arhaice (riturile de inițiere), celor recente, proprii antichității grecești: speculația filosofică (educația). Altfel spus, Platon face o sinteză între *mithos* și *logos*. Socrate mărturisește că, în ceea ce-l privește, el a fost inițiat de o preoteasă - Diotime. Prin urmare, constatăm o dimensiune importantă a iubirii, care este de natură religioasă. Într-adevăr, iubirea este o legătură între ceea ce este etern și ceea ce este coruptibil, între inteligibil și sensibil; deci iubirea apare ca un mijloc, ca o mediație.

Astfel, iubirea-*eros* reprezintă relația între două lumi opuse, între imuabilitatea divină și perisabilitatea umană, între *sacru* și *profan*. Dar pentru că iubirea-*eros* este *ceva* intermediar între divin și uman, aceasta nu poate fi (pe scara verticală a ființelor) decât un demon (gr. *daimon*). Platon se referă de mai multe ori la acest aspect, în câteva din dialogurile sale: *Cratilos* (397e-398c) sau în *Republica* (x, 617e, 620d, 621b) și *pasim*. Reținem deci funcția sacerdotală a iubirii-*eros* la Platon.

Prin urmare, iubirea este legătura care unește Totul (lumea, natura) cu el însuși. Care face astfel încât, *ceea ce este* să fie, să se țină, să-și păstreze unitatea, permanența. Faptul relevă de o adevărată minunăție, faptul că lumea se ține... Altfel, fără această relație de iubire apare vidul, un vid ontologic dar și psihologic. De aici provin toate angoasele legate de lipsa de iubire. De unde și multiplicarea obsesivă (chiar dacă devalorizantă) a poveștilor de dragoste, în epoca contemporană. Presentiment al declinului unei civilizații, al sfârșitului unei lumi...

Am putea adăuga, că iubirea-*eros* înțelesă ca relație între toate lucrurile corespunde unui principiu metafizic: principiul comunicației - toate lucrurile comunică între ele. Există schimb de informație, de energie, de materie, între toate lucrurile existente. Nici nu putem concepe ideea că ceva poate să fie fără să comunice. Deci, prin extensie, putem prelungi speculația platoniană și justifică frenezia comunicațiilor contemporane (mass-media, telefonia, Internetul etc.) ca pe o obsesie pentru iubire, pentru ceea ce ne lipsește cel mai mult. Se speră, prin multiplicarea relațiilor de comunicare, suplینirea lipsei de iubire.

De asemenea, fiind în primul rând o legătură între divin și uman, iubirea-*eros* este sursă de inspirație religioasă și poetică. Sursă de creativitate artistică deci. Am putea afirma astăzi, în termeni actuali, că iubirea este sursă de



descoperiri, invenții și inovații. Într-adevăr, Platon utilizează efectiv expresia „sursă poetică”, care vine din grecescul *poiesis*, adică „producție” și „creație” (a nu se confunda cu termenul „poezie”). Deci iubirea-*eros* este în același timp productivă și creativă. Dar cine acceptă acest fapt, este obligat să includă: pe de-o parte, domeniile tehnicii și industriei (specific productive și inovatoare); iar pe de altă parte, domeniile artei (tipic creatoare). Deci iubirea-*eros* este la baza artelor și tehnologiilor, într-o concepție de tip platonian.

Tot o consecință a faptului că se prezintă ca mediatore între divin și uman, este iubirea-*eros* înțelesă ca relație dintre cunoaștere și ignoranță. Sub această ocurență, filosofia (sau iubirea de înțelepciune) este cea care exprimă cel mai bine această relație dintre savanți și ignoranți, dintre zei și oameni. Zeii știu totul, oamenii ignoră totul! Doar filosofii pot să le transmită, acestora din urmă, dorința de a cunoaște, de a progresa, de a gândi prin ei înșiși; altfel spus, pentru a satisface principiul autonomiei. Cum? Prin educație și inițiere.

Dar dacă acestea sunt modurile de funcționare ale iubirii-*eros*, ce se întâmplă cu oamenii care se află sub stăpânirea ei, către ce-i conduce și cu ce scop? Răspunsul imediat, deci eronat, pe care avem tendința să-l dăm, ar fi că iubirea-*eros* are drept scop Frumosul. În realitate, iar prin aceasta Platon rămâne fidel tradițiilor arhaice (mitologice, șamanice, alchimice, magice), iubirea-*eros* are drept scop *imortalitatea*. Sub două forme: pe de o parte, perenitatea lumii, înțelesă ca lume imuabilă, lumea Ideilor; iar pe de altă parte, perpetuarea ființelor vii, din lumea sensibilă, prin procreație și naștere „întru frumos”, cum ar fi spus Noica!

Pe scurt, prin iubire, noi putem să ne depășim condiția noastră umană, finită, limitată și să tindem către imortalitate. Iubirea-*eros* acționează deci în două moduri fundamentale pentru asigurarea perenității: prin *producere* (în cazul artefactelor) și prin *reproducere* (în cazul ființelor vii). Confuzia celor două moduri, amestecul și denaturarea lor, are prin urmare consecințe nefaste cu privire la imortalitatea ființelor, pentru că duce chiar la aneantizarea lor (prin clonarea, prin modificare genetică, prin nașterea artificială, prin hibridizare etc.).

Notă:

i Platon, *Banchetul*, 206e.

intersecții

Caricatura consumerismului în rubrici matrimoniale

Nicoleta Poenar

Mai bine spus, caricatura consumerismului se găsește ușor în ziarle de scandal, e o femeie cu forme pline, care se vinde și un bărbat cu bani, cumpărător.

Relațiile de gen în societatea actuală stau destul de mult sub semnul distanțării și lipsei comunicării. Într-o lume în care principalele funcții de socializare au fost înlocuite de un spațiu virtual, care permite individului să comunice cu mai multe persoane, dar neafectat și de la distanță, aduce și o problemă în cadrul evoluției noastre. Pentru ca oamenii să se cunoască și să aleagă nu e nevoie ca în cazul animalelor să trăim în grupuri mari. Dar pentru a face cele mai bune alegeri, în paradigma evoluționistă pentru a crea o genă mai puternică, indivizii trebuie să se cunoască.

Acest lucru este problematic, deoarece în societatea consumatorista, atât bărbatul cât și femeia lucrează și timpul petrecut în interes profesional a crescut, singurul mediu care permite o ușoară detașare fiind Internetul. Acesta oferă un fel de incubator artificial, un mediu fals, în care oamenii ajung să se cunoască. Bineînțeles, omul este compus mai înainte din instincte, emoții iraționale. A plăcea pe cineva nu se întâmplă indiferent de factori. Factorul vizual nu e decisiv. De aceea multe persoane care s-au "cunoscut" pe Internet și s-au plăcut, în realitate nu s-au mai agreat. E o practică superficială. Dar înainte de spațiul virtual de întâlnire, ideea s-a dezvoltat în ziare prin rubrica de matrimoniale. Acum există agenții și site-uri de acest gen, care încurajează persoanele singure să-și găsească iubitul/iubita după criterii de preferință, iar o altă modalitate sunt anunțurile din ziare, care se adresează cititorilor comuni, cu vârste medii, naivi, care încă visează să-și găsească perechea ideală, fără niciun efort.

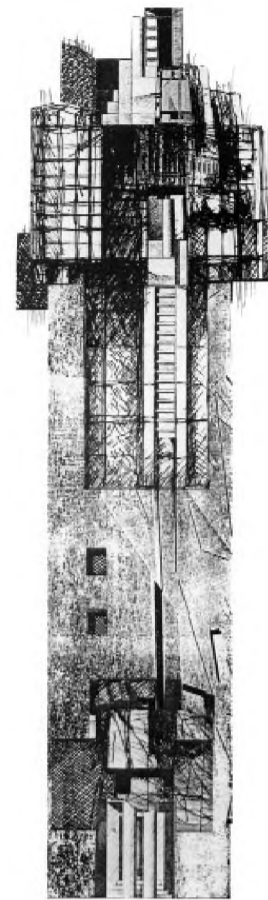
Studiind anunțurile din patru numere consecu-

tive din revista "Piața de la A la Z", mirarea mea a atins cote înalte. Da, se mai practică anunțuri, dar mai puține și de persoane de obicei de vârsta a doua sau a treia, care își caută un partener de viață după anumite criterii pe care le voi numi mai târziu, dar în special rubrica s-a specializat pe căutarea de servicii contra cost. Atât bărbații, cât și femeile caută iubirea practică, strict instinctivă. Femeia ideală e cu atribute fizice cât mai apetisante, iar bărbatul poate fi oricum, dar să aibă bani.

Există într-adevăr anunțuri de genul: "Romantică, 30 ani, interesată de o relație stabilă, de durată, bazată pe iubire și sinceritate, alături de un domn atent, pasional și familist. Își dorește o viață frumoasă în doi, eventuală căsătorie. Doar relații serioase." Dar e un segment mai redus de anunțuri decât anterior. Acestea, sunt similare și spre deosebire de anunțurile din trecut, nu mai caracterizează idealul masculin sau feminin prin atribute fizice, cât mai ales prin calități sufletești, de caracter sau intelect. Ceea ce demonstrează că tocmai oamenii care prețuiesc aceste lucruri sunt cei care pierd mai mult din lipsă de timp alocată dezvoltării relațiilor umane.

Pe de altă parte, anunțurile de genul: „Vrei relaxare!!! Tânără blondă sunt o ispită seducătoare cu plin șarm, 24/1, 72/61kg/ foarte feminină, costumații sexi, ofer clipe de vis domnilor generoși și pretențioși". Acestea reprezintă o categorie de oameni care trăiesc mecanic, fără implicații umaniste, doar utilitare și în cazul femeilor, fac parte dintr-o categorie socială marginală, cu dificultăți financiare sau care nu vor să muncească decent, iar bărbații sunt oameni comozi, care preferă să investească în bucuria momentului și în kitsch. Aceștia folosesc anunțurile pentru publicitate gratuită.

Totuși, pentru a reprezenta idealul femeii/

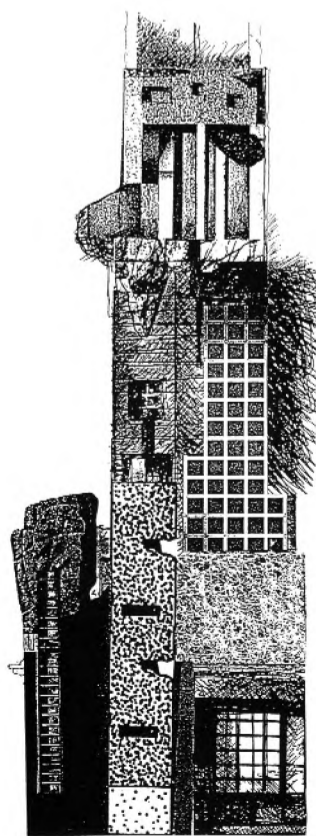
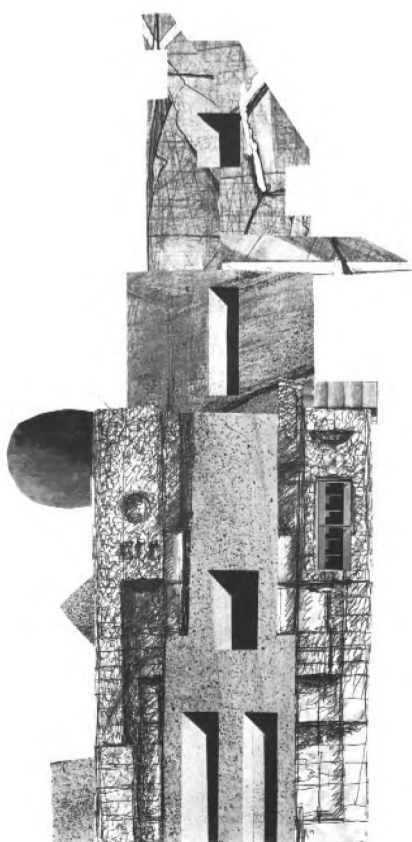


bărbatului în prezent din anunțurile matrimoniale voi folosi prima categorie, deoarece includ preferințe care ar putea fi extinse la un eșantion mai vast, iar șablonul anunțului este cel original, asemănându-se cu socializarea indirectă de pe rețelele virtuale de socializare. Acolo se trec preferințele unei persoane și în funcție de ele, se recomandă prieteni cu interese similare.

Analizând mai multe anunțuri, am dedus că portretul idealului masculin din rubrica de anunțuri se conturează mai ales pe atribute de seriozitate, implicare, bun simț, inteligență, spirit ludic și înțelegător. În vreme ce portretul feminin ideal se conturează încă de majoritatea bărbaților începând de la calitățile fizice, care trebuie să fie măcar existente într-o anumită măsură, dar se centrează tot pe calități de înțelegere, hărnicie, sprijin, suflet asemănător. Interesant în aceste anunțuri este că majoritatea oamenilor caută o relație serioasă sau de lungă durată. Vârsta este cuprinsă între 30 - 60 de ani, iar anunțurile sunt trimise mai multe de către femei. De ce acești oameni au încredere încă în acest gen de căutare, care nu se bazează pe contact direct sau pe comunicare verbală și nonverbală, rămâne explicabil prin modul în care s-a dezvoltat societatea și ființa umană. În mediul actual, un om fără loc de muncă e un alienat, iar oamenii care depășesc o vârstă cunoscută foarte greu oameni noi, nu se mai încurajează întâlnirile, comunitatea locală nu mai e mică, intimă și prietenoasă, ci globală, rece, distantă. Dacă în mediul rural se mai păstrează încă obiceiuri și tradiții, hore, șezători, în mediul urban întâlnirile sociale se întâmplă mai mult în cadrul grupurilor de tineri, nu și de restul. Așadar vor exista întotdeauna oameni care preferă să caute în modul acesta un om, să-și închipuie un ideal și să-l aștepte.

Resurse:

Revista "Piața A-Z", 2 - 30 August 2011



Un act de blasfemie impie Teodor Tanco. Studiu de caz

Mircea Popa

Cu ceva timp în urmă, poeta Ioana Diaconescu a publicat în *România literară* un dosar de urmărire de către Securitate al scriitorului, monahului și omului de cultură Bartolomeu Anania, ajungând la concluzia că marele ierarh n-a fost un colaborator al Securității. Nemulțumit de acest verdict, juristul scriitor clujean Teodor Tanco iese la bară pentru a declara „recurs”, luându-și în serios misiunea de procuror și acuzator al omului Bartolomeu Anania, încropind un text șchiop, penibil, atât sub raportul formei, cât și al fondului. Astfel, „documentarul” conceput de gazetarul clujean sub forma unui „studiu de caz” rămâne de cele mai multe ori în sfera unei cauzistici minore și marginale, fiind făcut cu mult *parti pris*, cu multă rachiună și rea credință. De altfel, textul este redactat cu o lipsă de responsabilitate revoltătoare pentru pretențiile unui ins de talia celui care se pretinde eroul nostru și, mai ales, cu o totală ignorare a regulilor gramaticale și de cunoaștere a limbii române, care trimit, în mod impardonabil, la categoria celor care nu practică scrisul. Textul apărut sub semnătura sa, în loc să contribuie la lămurirea unei chestiuni de ordin biografic, cât de cât acceptabilă în principiu, vedește mai degrabă incapacitatea unui suflet mărunț de a se ridica peste mizeriile inerente vieții omenești, voind neapărat să scadă valoarea, importanța și rolul jucat de tânărul monah în lupta pentru introducerea vieții democratice în Clujul anilor 1946 și apoi, prin întreaga sa activitate, pusă în slujba celor mulți și umili. Trufia de care suferă autorul poate fi tradusă printr-un simplu act de dedublare a personalității, așa cum i-o reproșează el personajului de care se ocupă, dar și o dovadă de micime a unui suflet care nu poate concepe zborul celest al îngerilor în jurul unei Cine de Taină dominată de un nou Iuda parșiv. Dar să le luăm pe rând.

1. Ceea ce îl determină să intervină este faptul că montajul publicat de Ioana Diaconescu „nu cîntește incriminarea de colaborator al Securității Statului, nu convinge opinia publică”, chestiune în care, cu toate eforturile sale, materialul său nu aduce nimic în plus. Insistența sa pe vina de „legionarism” din adolescență, explicată de ierarh în *Memoriile* sale, este făcută cu nespuse de multă răutate și chiar cruzime, atributele de „legionar și informator” (p. 27), fiind rostite fără niciun fel de discernământ.

2. Surprinde de asemenea încrâncenarea sa de a socoti că prima condamnare a monahului Bartolomeu, cea din 1942, pentru deținere de materiale legionare, a fost prea îngăduitoare, fapt pentru care noul

Torquemada îl suspectează și că ar fi devenit un „colaborator al Siguranței”, un om al lui Cristescu, situație în care rolul său de la Cluj n-ar fi fost altul decât acela de „instrument” al lui Cristescu. Oricâtă fantezie ar avea cineva care a scris la viața lui câteva romane, nu ne-am așteptat ca fantezia lui T. Tanco să capete asemenea proporții și să ajungă la asemenea concluzii trase de păr. Ne-am fi așteptat la multe, dar nu și la contestarea termenului de șase luni de condamnare primită de tânăr (condamnare efectuată de acesta în închisorile vremii, ba și în lagărul de la Tg. Jiu), sentință care nu-l mulțumește deloc pe noul procuror, care, spre a ne convinge să-i dăm dreptate, merge chiar la Codul Penal din acea vreme, spre a ne demonstra, culmea!, că n-a fost bine aplicat.

3. Materialul său face sforțări uriașe de a-i nega lui Valeriu Anania rolul avut în mișcarea studențească de la Cluj din 1946, un act de mare demnitate politică și națională, pe care exigentul procuror i-l confiscă, pe motiv că ar fi fost a „doua vioară” și n-a fost președintele ales al Centrului studențesc „Petru Maior”. Preopinutul nostru uită că el a fost desemnat purtătorul de cuvânt al studențimii clujene și că actele publicate și în presă îi acordă studentului medicinist Valeriu Anania din anul II această calitate, devreme ce chiar în presa de atunci Comunicatul Centrului Studențesc este semnat la 19 iunie 1946 de către Valeriu Anania în calitate de „președinte”, așa cum rezultă din ziarul „Tribuna nouă” nr. 191 din 21 iunie 1946, iar la 19 iunie 1946 un alt act al Comitetului are pe primul loc tot semnătura sa, în timp ce abia pe locul al doilea apare M. Bănescu (vezi *Starea de excepție. Valeriu Anania, omul și destinul 1946*, volum editat de Aurel Sasu, Ed. Eikon, 2010, p. 302-303). Așa cum s-a recunoscut de presă și de către organele de investigație, adevăratul conducător al grevei din 1946 a fost socotit Valeriu Anania, drept care și exmatricularea și sancțiunile primite. Nu stă în picioare nici concluzia preopinutului că acesta „și-ar fi atribuit titluri și funcții pe care nu le-a avut statutar”.

4. Acuza de „literaturizare și de exagerare” este pe cât de nedreaptă, pe cât de tendențioasă, deoarece *Memoriile* mitropolitului au pus lucrurile la punct, dacă vrei să le citești în litera și esența lor. A le socoti pe acestea purtătoare de „multe neadevăruri” este o blasfemie în plus în fața textului unui credincios care se spovedește în fața națiunii.

5. A considera că „ierodiaconul Bartolomeu și-a interpretat bine rolul de scenariu – în ipoteza că devenise instrumentul Siguranței Statului din mâna vestitului Cristescu, scos din închisoare și pus la dispoziția puterii noi, comuniste” ni se pare total aberant.

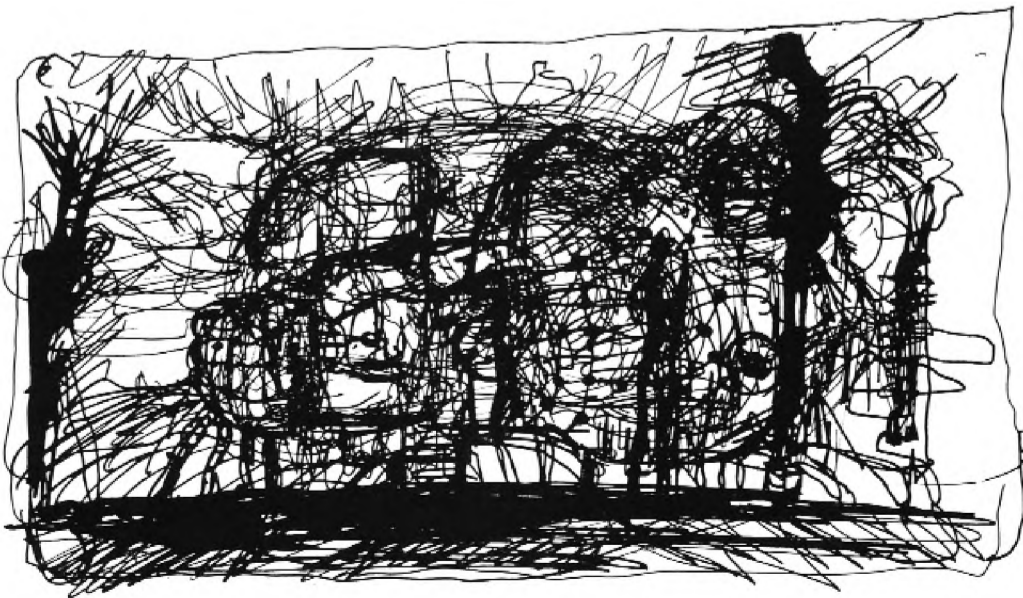
6. Nu puține sunt contrazițerile autorului, ca și brodarea de fapte pe alături, vădind acuza gravă că „s-a falsificat o parte a istoriei grevei clujene”. Argumentele prin care autorul îndreaptă aceste pretinse lacune sunt rizibile și nedemne de a fi luate în serios, devreme ce, contrar afirmației sale, avem la îndemână un dosar al extraselor din presă privitor la acest eveniment, iar insinuarea „căci până astăzi o lucrare temeinică a ceea ce exprimă sintagma *Greva studenților de la Cluj* nu există” nu se confirmă. În altă parte se contrazițe singur, devreme ce, negându-i monahului Anania rolul de „primă vioară” în declararea grevei studenților clujeni, arestați pentru faptul de a se fi apărat la căminul „Avram Iancu” împotriva atacurilor revizionistilor unguri, în altă parte este socotit „vârful provocator al grevei”.

7. Supărătoare, dacă nu de-a dreptul revoltătoare, sunt epitele pe care gazetarul clujean le adresează venerabilului mitropolit, între care nu lipsesc epitele de „haiduc”, „mareșal al Sinodului”, „notoriul legionar”, „nume al protipendadei literare în epocă, îndeosebi afundat în dramaturgie” etc. I-am răspunde că, dimpotrivă, scriitorul n-a beneficiat din partea regimului comunist de nici o grație, ci doar de cărți amânate și cenzurate.

8. Deși am avea încă foarte multe lucruri să-i reproșăm lui T. Tanco, nu ne putem abține, în final, să decretăm *coram publico* faptul că un text mai agramat, mai lipsit de îngrijire stilistică și lexicală („harul preoției predilect”, „Presa comunistă *infiltrase* puternic greva de la Cluj” (credem că e vorba de înfierare - n. n.), citarea cu *Idem* în loc de *Ibidem*, multele dezacorduri, virgule între subiect și predicat, fraze absconse și lipsite de sens etc.) nu ne-a fost dat de multă vreme să citim, mai ales că el vine din partea unui universitar, doctor și aspirant la gloria Academiei Române. Dacă gazetarul nostru scrie: „Studentul V.A nu *au* provocat” sau „Motivul real al grevei *au* fost”; dacă scrie „*aceiași*” în loc de „*aceeași*” etc. mai treacă meargă, dar aproape că nu există frază a acestui penibil pamflet în care să nu te intrige construcția frazei, exprimarea, stilul pedestru, zgrunțuros, scrâșnit, împodobit cu nenumărate greșeli de exprimare și formulare, demne fie de un corigent la bacalaureat, fie de un viitor ministru al Educației și Învățământului.

9. Extrem de supărător la un documentarist și un istoric literar așa cum se consideră este preluarea unor date greșite despre Societatea „Petru Maior” de la Budapesta, căreia îi face fără rost preistoria, când de fapt aceasta a fost înființată în 1862. Greșit ni se dă numele lui I. Iorgovici, ca făcând parte dintr-o asociație studențească la 1840, când în realitate e vorba de Paul Iorgovici, cunoscutul iluminist arădean. De asemenea în mod greșit ni se spune că primul ei președinte la 1840 ar fi fost Iosif Popovici, când acesta abia se naște în 1878; numele corect al președintelui acestuia în 1946 este Silviu Țeposu, iar nu Silviu Țepușă; numele eseistului Edgar Papu apare în titlul din *România literară* în acest fel și nu ortografiat Pappu.

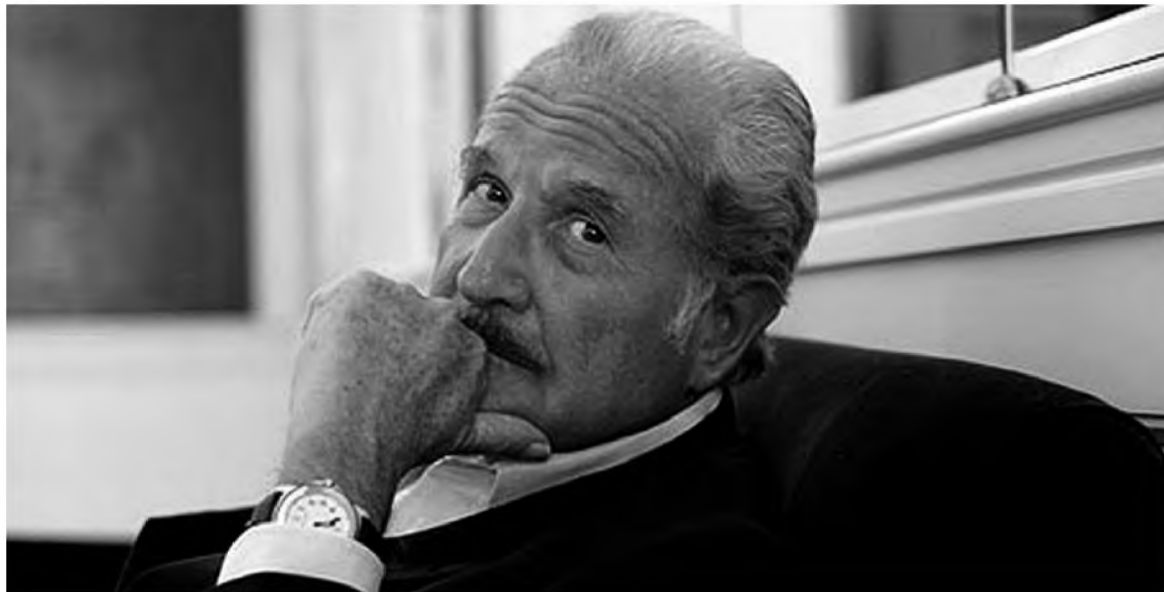
Va trece multă vreme ca obștea scriitoricească, pe care o denigrează cu multă seninătate pe motiv că i-ar cocoloși pe trădători și informatori („În URSS, îi onorează cu pensii speciale, cu decorații, cu posturi de conducere, mai cu câte o delegație în străinătate și cu ce se mai poate”), să uite penibila blasfemie adusă unuia dintre (preopinutul nostru scrie în mod curent *din* pentru *dintre*) marii scriitori ai acestei țări, poetul, dramaturgul, eseistul, prozatorul și excelentul editor de texte religioase Bartolomeu Anania, constructor de mari zidiri sufletești, participant activ la procesul de reconstrucție morală a țării din epoca postdecembristă. Prolific, dezarticulat și lipsit de argumente cât credibile, textul lui T. Tanco ni se prezintă ca o polemică tardivă și fără rost, compromițându-și irevocabil autorul.



flash meridian

Moartea lui Carlos Fuentes

Virgil Stanciu



La exact șaizeci de ani după ce a publicat *La Muerte de Antonio Cruz* (1962), Carlos Fuentes a părăsit această lume și literatura mexicană pe care a reprezentat-o cu strălucire și devotament, dobândind faima de romancier reprezentativ al spațiului central-american. Alături de alți scriitori de expresie hispanică, precum chilianul Jose Donoso, columbianul Gabriel Garcia Marquez, argentinianul Ernesto Sabato, peruanul Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, pe lângă a contribui la consolidarea așa-numitului „realism magic”, modalitate narativă caracteristică literaturii latino-americane a secolului XX, s-a remarcat și prin faptul că, așa cum scria ziarul *The Daily Telegraph*, a construit poduri între cultura latino-americană și cea anglofonă. Acest lucru era întrucâtva normal pentru un fiu de diplomat, educat în Statele Unite și interesat de timpuriu să exploreze „frontiera de cristal” dintre cele două țări. Așa cum spunea prietenul său, romancierul William Styron, Fuentes a folosit, cu referire la realitățile central și nord-americane, „o abordare voit ambiguă, pentru că el cunoaște prea bine aceste culturi ca să le preamărească sau să fie jenant de critic”. În realitate, umanistul liberal Carlos Fuentes a fost multă vreme privit cu suspiciune de către autoritățile nord-americane, care i-au refuzat intrarea în Statele Unite pe aproape întreaga durată a deceniului șapte din secolul trecut. Acest lucru s-a datorat în bună măsură simpatiilor comuniste ale mexicanului și prieteniei cu diabolizatul Fidel Castro, prietenie întreruptă la momentul oportun. Mai târziu, avea să predea literatura la universități americane de elită, precum Harvard, Princeton și Columbia. Relațiile dificile dintre scriitor și țara de la nord de Mexic aveau să fie explicate pe larg în cartea *Tiempo mexicano* (Timp mexican, 1972), în care el afirmă: „Statele Unite se pricep de minune să se înțeleagă pe ele însele, dar nu se pricep deloc să-i înțeleagă pe alții.” Cele două părți au învățat să se tolereze reciproc, dar Fuentes și-a păstrat întreaga viață vederile de stânga, ce-i drept moderate, opunându-se ferm politicii anti-teroriste americane, înăsprirea legilor imigrației și numindu-l pe Hugo Chavez un „Mussolini tropical”. Se poate afirma, în orice caz, că Fuentes, un *globetrotter* care și-a împărțit viața între Mexic, Londra (unde a fost și ambasador și unde și-a trăit o mare parte din ultimii ani ai vieții), Paris și alte centre de cultură europene, a rămas, din punct de vedere politic, un intelectual neangajat,

un observator fin și imparțial al scenei internaționale, a cărui preocupare de o viață a fost promovarea justiției sociale.

Născut în 1928 în Panama City, Carlos Fuentes a fost educat la Santiago și Washington D. C., ajungând în Mexic abia la vârsta de șaisprezece ani. „Am învățat să-mi imaginez Mexicul înainte de a-l cunoaște”, își amintea el. În Statele Unite l-a oripilat politica rasistă din Sud-Vest („Accesul interzis mexicanilor și câinilor”). Când tatăl lui a obținut un post la Buenos Aires, a refuzat să meargă la școală în Argentina dictaturii de dreapta, descoperind în schimb tangoul, femeile și pe Jorge Luis Borges. „Datorez dictaturii argentinienne cel puțin trei favoruri”, obișnuia el să se laude. Deși hotărât să devină romancier, după ce a studiat literatura la Universidad Autonoma de Mexico, a luat o diplomă în drept de la Institutul Superior de Studii Internaționale din Geneva. Se pare că în Elveția s-ar fi întâlnit cu Thomas Mann, care l-ar fi convins să se dedice scrisului. Întors în Mexic, a lucrat ca secretar de presă la Ministerul Afacerilor Externe și, sub conducerea lui Octavio Paz, ca redactor la *Revista Mexicana de Literatura*. A debutat cu un volum de proză scurtă, *Los Dias Enmascarados* (Zile mascate, 1954), primul său roman fiind *La Región mas Transparente* (Regiunea cea mai transparentă, 1958). Cartea descrie viața din Mexico City în anii 1940 și 1950 și a fost întâmpinată elogios de critică, datorită folosirii inovatoare a limbii și perspectivei cinico-critice. Adevăratul succes avea să-l cunoască însă după încă patru ani, cu *El Muerte de Antonio Cruz*, roman joyceean prin care Fuentes se înscrie în rîndul moderniştilor (târzi) europeni, o cronică structurată faulknerian a Revoluției mexicane din 1910-1920, considerată de autor „un dezastru social” dar „o cumpănă a apelor” din punct de vedere cultural, prin care a fost recunoscut drept unul dintre cei mai promițători romancieri tineri ai Mexicului. De altfel, Fuentes însuși părea pregătit să-și asume dificila misiune de a ridica literatura de expresie spaniolă la nivelul altor literaturi: „Literatura în engleză este foarte bogată și nu există nicio pauză în ea de la Chaucer până în prezent. Dar după *Don Quijote* nici un roman în limba spaniolă nu merită citit, până nu ajungem în a doua jumătate a secolului XIX. Moșternitorii lui Cervantes sunt Laurence Sterne și Diderot”. *El Muerte de Antonio Cruz* este

considerat și astăzi capodopera lui Fuentes, datorită pătrunzătoarelor analize psihologice, combinate cu sofisticarea formală a narațiunii.

Ca mulți alți scriitori latino-americani cunoscuți, Carlos Fuentes a știut cum să combine activitatea literară cu o carieră diplomatică, administrativă și jurnalistică. În anii 1960 a trăit preponderent în Europa, mai ales la Paris (unde avea să fie numit ambasador în 1974), unde s-a întâlnit frecvent cu alți scriitori din zona sa geografică: Alejo Carpentier, Octavio Paz, Julio Cortázar. Prezența atâtor scriitori cu greutate în capitala Franței este în mare măsură responsabilă de „boomul” internațional al literaturii hispano-americane. Fuentes a jucat un rol și în cinematografia mexicană: căsătorit cu starul Rita Macedo, a scris o vreme scenarii. Romanele importante pe care le-a realizat în această perioadă sunt *Cambio de Piel* (Schimb de piele, 1967) și *Terra Nostra* (1975). Acest din urmă text a fost numit un „mit panoramic al creației, de sorginte hispano-americană”. Este o „operă masivă, bizantină” – comparabilă cu *Earthly Powers* al britanicului Anthony Burgess și poate cu romanele lui Roberto Bolano – care se ambiționează să spună povestea întregii civilizații hispanice din vreme Conchistei până în secolul XX, modelată după *Finnegans Wake* a lui James Joyce. *El Gringo Viejo* (Bătrânul gringo,) este un roman despre ziaristul și prozatorul din San Francisco Ambrose Bierce, dispărut fără urme în Mexic în timpul Revoluției. A fost primul roman mexican care a figurat pe faimoasa listă de best-seller-uri a cotidianului *The New York Times*. A fost ecranizat în 1989, cu Gregory Peck și Jane Fonda.

În anii care au urmat, Fuentes a fost deosebit de prolific, atât ca romancier cât și ca eseist și polemist. A scris și publicat cărți într-un ritm amețitor, recunoscând că scrisul devenise pentru el o necesitate. „E ca atunci când așezi cărămizi sau faci tâmplărie”, spunea el. „Trebuie să-ți iei meseria în serios, să o practici zi de zi, altminteri o uiți.” Toată viața, indiferent în ce țară a trăit, Fuentes a scris despre Mexic: „E o țară foarte enigmatică, ceea ce e un lucru bun, pentru că îți ține atenția trează, te face să încerci mereu să descifrezi enigma Mexicului, misterul Mexicului, să înțelegi o țară care este foarte, foarte complicată și plină de surprize.” Romanele sale examinează istoria mexicană, revoluția, dilemele identității naționale. Printre cele mai recente se remarcă *Diana, o la Cazadora Solitaria* (Diana sau zeița care vânează singură, 1994), fictionalizarea unei furtunoase relații amoroase pe care a avut-o cu actrița Jean Seberg, *Inez* (2003), *La Silla del Águila* (tronul vulturului, 2003), un roman epistolar care ridiculizează complexitățile și absurditățile vieții politice mexicane, *Todas las Familias Felices* (Toate familiile fericite, 2006), *La Voluntad y la Fortuna* (Voința și norocul, 2008), al cărui narator este un cap despărțit de trup. Se spune că înainte de a muri, Carlos Fuentes a terminat un nou roman, *Federico en Su Balcón* (Federico în balconul său). În ziua decesului (15 mai 2012), lui Carlos Fuentes i-a apărut un eseu despre schimbarea politică din Franța, în cotidianul *La Reforma*.

O bună parte a operei lui Carlos Fuentes a fost transpusă în limba română. Ultima apariție este romanul *Voința și norocul*, tradus de Horia Barna la editura „Curtea veche”.

"Săracii nu sunt o categorie, ci tot atâtea situații individuale care trebuie gestionate"

de vorbă cu Pierre Rosanvallon

L'Histoire: După război și perioada de prosperitate dintre 1945-1975 (cunoscută sub numele de „cei 30 de ani glorioși”) exista impresia că sărăcia ar fi dispărut. E doar cuvântul cel care dispare sau avem de-a face cu o realitate?

Pierre Rosanvallon: Înainte de toate trebuie să operăm o distincție între sărăcia-condiție și sărăcia-situație. Sărăcia-„condiție” e cea la care se referă în mod clasic în secolul XIX termenul de pauperism. E vorba de o condiție socială, aproape o categorie socială. Sărăcia ca „situație” rezultă dintr-un anumit număr de accidente ale vieții, o boală gravă, un doliu, o despărțire, o concediere. Odată cu „cei 30 de ani glorioși”, aceste două tipuri de sărăcie au fost reabsorbite: datorită transformărilor dreptului muncii și creșterii nivelului de trai, pe de-o parte, și datorită plasei de siguranță a Statului-providență care a permis rezistarea în fața principalelor accidente ale vieții, pe de altă parte. Însuși cuvântul „sărac” aproape că dispăruse din vocabular, chiar dacă se vorbea mereu de condiția muncitorilor, de situație modestă, chiar și de - în vocabularul marxist - proletariat.

L'H.: Când s-a reînceput să se vorbească despre săraci?

P.R.: Cuvântul a reapărut la începutul anilor 1980 în același timp cu reîntoarcerea pe scena publică a abatelui Pierre și nașterea „Restaurantelor inimii”, în momentul în care dezvoltarea șomajului (pragul de 2 milioane de șomeri e depășit în 1981) a dus la reapariția unei sărăcii de situație. S-a vorbit atunci de „noi săraci”. Într-un prim timp acest fenomen a fost înțeles ca o consecință mecanică a crizei economice născută la mijlocul anilor 1970. Se credea că e vorba de un eveniment conjunctural. S-a început deci gestionarea acestei situații într-o manieră tradițională, generozitatea fiind posibilă datorită numărului limitat de cazuri. Astfel, în 1975, un șomer primea pe durata unui an 90% din salariul lui.

Dar nimeni nu a înțeles atunci că dezvoltarea șomajului masiv era una din consecințele și expresiile apariției unui nou mod de producție datorat transformărilor capitalismului, că acesta era de ordin calitativ și nu doar cantitativ. Dacă reînnoirea sărăciei de situație a fost rezultatul șomajului, acesta a corespuns - și e foarte important - unei evoluții economice și sociale extrem de profunde: apariția unei societăți de indivizi mai nemiloasă în privința persoanelor slabe și puțin calificate. În consecință, noile criterii de angajare au fost înăsprite, și au produs efecte masive de excludere de pe piața muncii. O mai mare instabilitate a legăturii familiale și o presiune psihologică crescută asupra indivizilor (imperativul de a fi autonom, la înălțimea situațiilor) au accelerat această apariție a unei noi ere a vulnerabilității sociale.

Statul providență „clasic”, de esență mecanic redistributivă, a fost destabilizat de această nouă

sărăcie de situație. Au trebuit luate în grijă situații individuale, cu specificitățile lor, încetându-se funcționarea la modul unui ghișeu distribuitor. Nu a trebuit gestionată doar o masă de 2 milioane de șomeri, ci și 2 milioane de drumuri particulare de excludere.

L'H.: Cum poate crea noul capitalism sărăcie?

P.R.: Capitalismul industrial fusese caracterizat de un mod de producție standardizat care mobiliza simpla forță de muncă a indivizilor. Îi



atrăgea într-un proces de producție constrângător. Muncitorilor necalificați (începând cu muncitorii specializați, folosiți la sarcini repetitive în munca în lanț) nu le era greu să-și găsească un loc de muncă.

Astăzi situația e cu totul diferită, modul de producție mobilizând mai mult ceea ce e specific fiecărui individ. Asta schimbă tot, chiar și pentru locurile de muncă cele mai puțin calificate. Un muncitor specializat nu era altădată decât executantul unor proceduri. Astăzi se cere, oricare ar fi munca, o permanentă adaptare și luare de decizii. Munca cea mai modestă cere o automobilizare totală, cu toată personalitatea proprie. O casierită de supermarket trebuie să poată da dovadă de cunoștințe de psihologie în atitudinea ei față de un client dezagreabil, să reacționeze dacă un preț e indicat greșit, etc. Până și sarcinile subalterne necesită inițiativă.

Se înțelege, aceste noi forme de muncă sunt mult mai exigente și discriminatorii. Găsirea unui loc de muncă pentru cineva care iese dintr-o boală îndelungată sau care suferă de probleme psihice a devenit destul de dificilă. De aceea, șomajul se închistează, iar sărăcia de situație devine una de condiție. Se observă înmulțirea angajărilor necalificate, prost plătite, și adesea cu

jumătate de normă. De unde reapariția „muncitorilor săraci”. Iar pentru oamenii pe care subvențiile Statului providență nu reușesc să-i scoată din dificultăți, sărăcia devine o condiție durabilă, și ajutorul/asistența, un mod de viață.

L'H.: Câte persoane sunt afectate în Franța?

P.R.: Între 5 și 8 milioane. Și răspunsul nu se găsește, după mine, în simpla dezvoltare a procedurilor clasice de redistribuire.

L'H.: Vreți să spuneți că tratarea economică a sărăciei nu e de ajuns?

P.R.: Da, nu e de ajuns să ajutăm o persoană să depășească financiar o dificultate temporară; trebuie s-o ajutăm să iasă din precaritate recalificându-o, sau chiar ajutându-o să se reconstruiască personal. Luarea în seamă a acestei dimensiuni devine un veritabil imperativ democratic. Ce e de fapt o societate care se vrea

solidară? E vorba de o societate în care autonomia fiecăruia e asigurată, în care demnitatea fiecăruia e recunoscută și în care posibilitatea de a ne construi propria istorie și de a ne asuma existența e facilitată. Să ne ferim deci de o interpretare strict statistică a sărăciei. Trebuie să-i măsurăm dimensiunea relațională. E astfel mult mai grav să fii un sprijin de care nimeni nu e interesat și care e condamnat public de societate decât să-ți fi pierdut în mod conjunctural locul de muncă.

L'H.: De ce nu mai reușește Statul-providență să rezolve problema sărăciei?

P.R.: Statul-providență redistributiv traversează o criză ce poate fi calificată ca fiind una morală. A fost destabilizat în profunzime deoarece ideea pe care ne-am făcut-o despre solidaritate s-a modificat fără zgomot. De fapt mulți le reproșează implicit exclușilor că au o parte de responsabilitate în situația lor. Revine astfel în forță, fără a fi însă explicitată ca atare, vechea ideologie liberală a secolului XIX care critica ajutorul social și pasivitatea săracilor. Rezultă de aici o formă de delegitimare a solidarității.

Această atitudine are două consecințe: la nivel

macro-social, asistăm la dezvoltarea fenomenelor separatiste – astfel, italienii din nord nu vor să mai plătească pentru cei din sud, europenii bogați nu vor să mai plătească pentru cei săraci; la nivel micro-social, oamenii vor din ce în ce mai puțin să plătească pentru cei care nu le împărtășesc comportamentul, abstenenței pentru băutori sau fumători, cetățenii unei țări pentru imigrați. Observăm acest lucru și în dezvoltarea a *gated communities*, acele cartiere rezidențiale în care accesul e interzis pentru protejarea de ceilalți. Societatea tinde astfel să se organizeze progresiv în segmente omogene și izolate. Acestui fapt îi corespunde profund ceea ce numim „criza încrederii”.

L'H.: Chiar și în țările nordice?

P.R.: Ne dăm bine seama că totul s-a schimbat în momentul în care îi privim pe vechii campioni ai democrației, Olanda, Flandra, Danemarca sau Suedia – Norvegia, țară producătoare de petrol, rămâne un caz special. Statul-providență se sprijinea pe o viziune a solidarității fondată pe o oarecare omogenitate. Astăzi, dacă se dorește producerea de solidaritate, aceasta trebuie construită pe alte baze, căci omogenitatea produce separatismul social: „Sunt solidar față de cei care conduc la fel de bine ca mine”, „Sunt solidar față de cei care mănâncă cinci fructe și legume pe zi ca mine” etc.

L'H.: Era mult mai ușor să plătim pentru ceilalți acum cincizeci de ani?

P.R.: Pe vremea votării marilor legi sociale de după cele două Războaie Mondiale, se putea cere mult de la fiecare căci exista sentimentul de a fi suferit și riscat mult împreună. Să nu uităm niciodată că rata marginală de impozitare a venitului la începutul celui de-al Doilea Război Mondial era de 92 % în Statele Unite! În Franța ajungea până la 70 %. Fiscalitatea e un indicator extrem de interesant al raporturilor dintre indivizi și societate. La începutul secolului XX, în Statele-Unite, în Franța și în Anglia, circula ideea că, cu un impozit pe venit de 5 %, se trăiește într-o societate comunistă! Revoluția contribuțiilor de solidaritate care a avut loc între 1900 și 1950 a avut un impact determinant asupra operațiunilor de redistribuire.

L'H.: Avem cu toate acestea impresia că de douăzeci de ani încoace Statul-providență s-a întărit cu măsuri precum RMI și o întreagă bază legislativă care pare să fi sporit măsurile de protecție.

P.R.: Da, dar venitul minim de inserție (RMI), instaurat în 1988 de către guvernul Rocard și a cărui vocație era să ajute reinserția, a sfârșit prin a nu mai fi decât o alocație de ajutor. Investiția în „I”-ul inserției a fost întotdeauna prea slabă. Și asta dintr-un motiv simplu: pentru a crește alocația lui X la X+10%, ajunge să fie modificat un program informatic, în vreme ce pentru a rezolva problema șomajului de lungă durată a unui milion de persoane trebuie să ne ocupăm de fiecare în parte, cu istoria și dificultățile lor personale. Aceasta costă evident foarte mult.

Marele eșec al tentativelor de reformă ale Statului providență e de a nu fi știut, sau putut, să investească suficient în aceste ajutoare calitative. Un șomer poate astăzi să aibă un consilier în angajări care să se ocupe în mod personal de el, dar cu mijloace care nu sunt la înălțime. Problema e să se știe când și cum s-ar

putea găsi mijloacele acestei investiții în tratarea specificității fiecăruia. Ajutorul social poate permite tratarea urgențelor, dar, pentru a trata sărăcia, trebuie luat în considerare fiecare cetățean în parte. Săracii nu sunt o categorie, ci tot atâtea situații individuale care trebuie gestionate.

L'H.: Pe de-o parte spuneți că sunt 5-8 milioane de săraci în Franța iar pe de alta că trebuie tratați individual.

P.R.: Nu e același lucru. O persoană care are un loc de muncă cu jumătate de normă, de 700 de euro, nu se tratează la fel cu o mamă celibatară care se îmbolnăvește și își pierde locul de muncă. Se poate continua lupta împotriva situațiilor scandaloase a anumitor muncitori săraci prin încercarea de a modifica condițiile de muncă și ale contractului salarial. Aceste lupte țin de acțiunea sindicală clasică. Ele sunt decisive. Dar nu de ajuns.

L'H.: Este acest fenomen universal?

P.R.: În toate țările industriale, poate cu excepția țărilor nordice, istoria ultimilor treizeci de ani reprezintă o destrămare a societății de redistribuție, sau, în orice caz, o destrămare psihologică. Creșterea redistribuției nu mai e gândită ca o necesitate pozitivă. Aici e fenomenul cel mai grav. Dacă stânga a fost mult timp subordonată politic și electoral, ea conducea din punct de vedere intelectual: valorile sale, chiar dacă erau discutate, erau dominante; dominau tonul. De acum înainte ele nu mai constituie referința de avansare în societate. Problema decisivă e că totul se petrece ca și cum societatea ar consimți de fapt majoritar la inegalități, cu excepția extremelor (ca în cazul respingerii generale a bonusurilor extravagante).

L'H.: Au partidele politice o viziune corectă asupra acestei situații?

P.R.: Pentru dreapta franceză, sărăcia reprezintă o fatalitate. Stânga, ea, nu e conștientă că e vorba de începutul unui nou mod de

producție și nu doar de o întărire a capitalismului tradițional. De asemenea, ne confruntăm cu noi indivizi, cu noi exigențe, cu noi mentalități.

Nu putem înțelege ce a însemnat altădată solidarismul dacă nu observăm că a fost concomitent o mișcare intelectuală și un proiect instituțional. Din acest motiv nu ezit să spun că falimentul intelectual e în centrul chestiunii sociale actuale.

L'H.: Credeți că redistribuirea e încă posibilă?

P.R.: Da, dar trebuie întemeiată. La origine, ea se baza pe un sens al încercărilor comune, pe o viziune a societății. De aceea trebuie ca în ziua de azi să facem ca valorile de cetățenie și de redistribuire să fie în tandem. Nu din întâmplare cuvinte precum „umilire”, „respect”, „recunoaștere” au reapărut cu atâta forță. Oamenii nu vor doar să fie mai bine plătiți, ci și mai bine apreciați.

L'H.: Trebuie totuși ca oamenii să aibă ce mânca și un acoperiș deasupra capului.

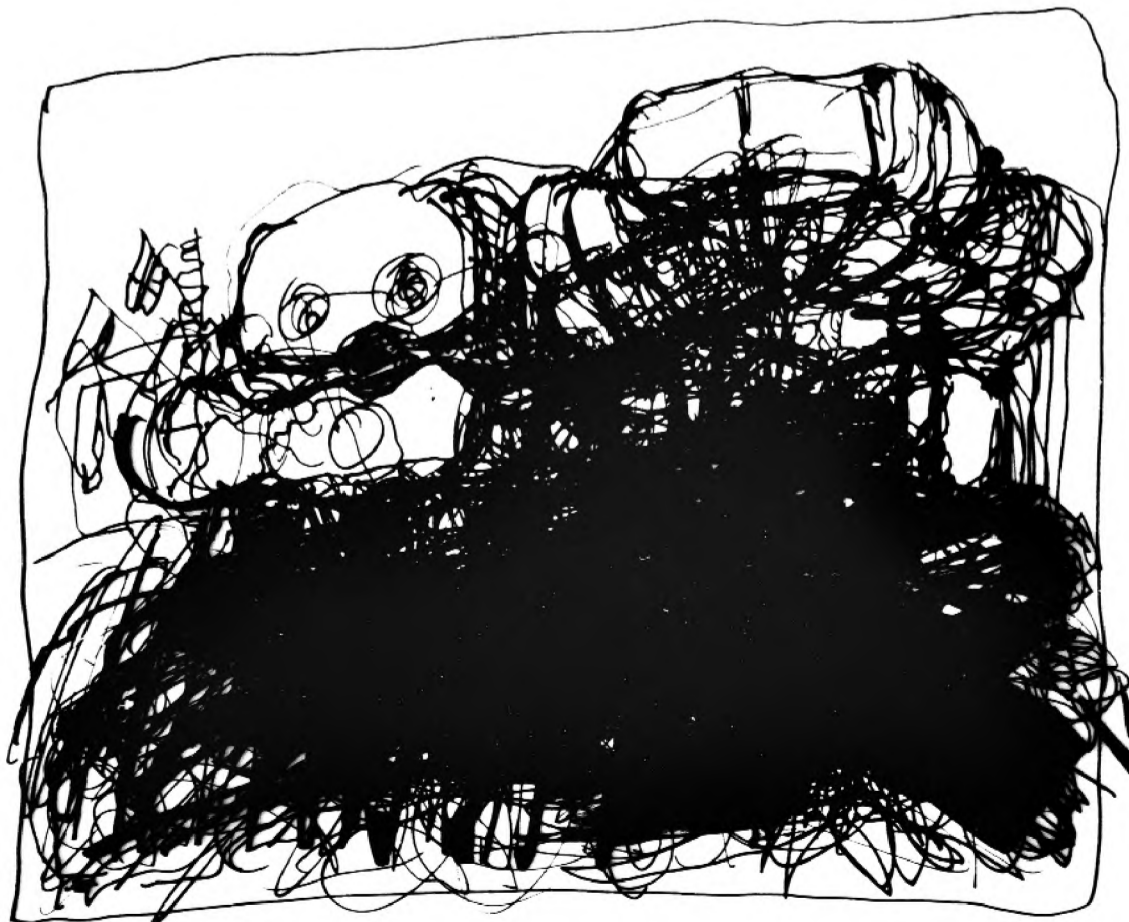
P.R.: Evident. Dar trebuie ca la bază să se fi produs cetățenie și respect pentru a întemeia o solidaritate puternică, care să nu fie doar o formă de ajutor social puțin condescendentă.

L'H.: Vreți să spuneți că politica trece înaintea economiei?

P.R.: Da. Trebuie să unim indivizii, să reproducem cultură democratică. Înainte de a vorbi de măsuri economice, problema constă în a reface țesutul democratic.

Interviu cu Pierre Rosanvallon, realizat de Michel Winock și publicat în revista *L'Histoire*, 348, ianuarie 2010, p. 89-91.

Traducere din franceză de
Ana-Maria Suciuc



atelier

M.T. Romanescu - memoria privirii

Viorica Guy Marica

Apartinând precumpănitor ultimului deceniu și doar episodic sfârșitului de secol, paginația expoziției Romanescu (Artexpert Gallery, mai 2012), judicios selectată, relevă o inspirație neconținut revigorată, seducătoare prin contraste și îndrăzneală imagistică. Personalitate extrem de puternică, decisă în inovare, pictorul dă dovadă de plenitudine maturității sale în creație. Oarceum dificil de încadrat, deoarece pendulează între concret și abstract cu aceeași siguranță tulburătoare, apare uimitor în tot ceea ce întreprinde. Se dezvăluie neobosit, cu dezinvoltură și sinceritate. El este mai mult decât un ochi versat și o inspirație aleatorie, justificând deplin recunoașterile elogioase ale unor comentatori foarte avizați.

Originar din Piatra Neamț, unde și azi locuiește, Mircea Titus Romanescu expune din 1974 pe numeroase simeze, nu doar în țară, ci și pe mapamond, înregistrând notabile participări internaționale în Olanda, Republica Cehă, Italia, Austria și Franța, dar și în Dubai ori Tunisia. Nu puține dintre operele sale se regăsesc în muzee europene de prestigiu și au fost ocazional răsplătite cu alese premii.

Activitatea sa este susținută și variată, concretizându-se și în alte domenii ale culturii. După această scurtă biografie a unei rodnice activități pe mai multe planuri, inclusiv acela al scrierilor despre artă, vom încerca să dezbatem mai pe larg înruderile stilistice, reluând apropierea sa de mișcarea cubistă, de Picasso și Braque, care a mai fost semnalată.

În cartea sa, editată în 1982, Serge Fauchereau lămurea cu acribie încrengăturile a ceea ce numește cu un termen global - *revoluție cubistă*. Curentul este înfățișat în multiplele sale ipostaze și implicații, nu doar artistice, ci și culturale, cu accent pe protagoniștii Picasso și Braque, alături de nume poate mai puțin celebre, ca Juan Gris și Max Jacob, colateral însoții de poeți ca Apollinaire și singuraticul Pierre Reverdy.

Lucru știut, cubismul - activ mai ales între 1907 și 1914 - a avut ecouri ulterioare, unele persistente. Nu este așadar de mirare că Romanescu este interesat, deși a-i atribui o filiație stilistică *ad literam* s-ar părea discutabil. Apropierea lui de Picasso, trădată mai curând de fotografia celor doi artiști în dublu profil, nu certifică neapărat și învățăminte de stil preluat. Apropierea de Braque pare mai legitimă, chiar de Gris și de Jacob, deși nu totală.

Încerc să mă explic. Indiferent de fazele sale evolutive, considerate ca trei etape (cubism negro-cézannian, cubism analitic și cubism sintetic), această artă este în accepțiunea ei clasică un univers fără animație. Gris o definește succint, ca pe o *estetică și chiar o stare de spirit*, alții - ca Ozenfant - vorbesc despre *tabloul-obiect*, rezultat din *jocuri de forme și culori inventate*. Cât despre André Gide, acesta o expediază în două rânduri disprețuitoare. Părerile erau împărțite chiar printre contemporani. Gris recunoaște de altminteri că o *tehnică se poate inventa, dar un procedeu nu se inventează în întregime*.

Romanescu, chiar când goleşte paginația de respiro, rămâne alert, savant impulsiv. El

epuizează spațiul suportului cu virtuozitatea decorativă, cu un fel de aplecare spre *horror vacui* (oroarea de vid), epuizându-l atât simbolic, dar și ca plan decorativ. Elimină în întregime pauze și goluri, conferind o unitate absolută imaginii. Există, firește, o anumită îndreptărire în a-l apropia înainte de toate de Braque. Dar acesta nu proliferază atât de bogat motivele fundamentale ale geometrizării, ci păstrează o anumită zgârcenie însoțită de economie cromatică. În consecință, afirmația judicioasă a lui Valentin Ciucă, anume că Romanescu reinvie cubismul într-o *cheie personalizată* este întru totul valabilă. Oricât de ispititor ar fi a revendica un creator *estic* dintr-o sorginte consacrată, cred că este mai de preț a consemna ceea ce este nou și personal în demersul său stilizator.

Frazarea imagistică a lui Romanescu este clară, lipsită de subterfugii. Oricât de repetitivă ar fi abordarea motivului geometric, acesta se supune unei ritmici riguroase, explicite. Desfășurarea plastică este întotdeauna *inginerescă* - cum s-a mai spus - amintindu-se formația sa politehnică primordială. El este condus de o nevoie aproape tiranică de a coordona structura tabloului, mai ales când se lasă cuprins de o nobilă atracție ludică, cu un fel de elan pasional, de altfel inteligent disimulat. Lectura este întotdeauna limpede, personalitatea sa puternică îi îngăduie să inventeze o anume ordine creatoare. Volitional și selectiv, artistul se comportă asemenea unui demiurg stăpânitor. Își supune propriei voințe coordonatoare posibilitatea bivalentă (real - geometric) și ajunge la finalitatea dorită, prin conversia sensurilor picturale, dominat de un instinct impetuos. Este ceea ce îl face atât de original, deși ar putea intriga reacțiile unor pedanți, prin surprinderea pe care o stârnește.

Tulburător, universul său se naște din contraste premeditate. Memorie fidelă și superbie născocitoare, el stăpânește perfect alternanțele figurării, suferind o tentație bivalentă ce izvorăște dintr-o cultură vizuală temeinic asimilată. Dar



M.T. Romanescu

Compoziție



M.T. Romanescu

Natură moartă

care nu îl împiedică să fie mai curând un artist singular, legitimat prin putere investigatoare și coerență în exprimare.

În arta sa, totul este o problemă de superioară coeziune, dincolo de care vibrează însă o anume rezonanță emotivă, profundă, atracția împătimită a pictorului călător. Deplasările sale europene dezvăluie de pe o parte severitate, pe de alta elocință cromatică. Austerul Köln, cu fațade înghesuie, constrastează cu Praga învăluită într-o filtrată aură autumnală. Canalele din Amsterdam, mărginite de clădiri oscilante, malurile lor subminate parcă de un seism iminent, se opun prestanței unui Delft, dominat de verticalitatea turnului său gotic. Un Balcic se confruntă cu vesela iarnă de la Gura Văii. În sfârșit, Veneția. Orașul lagunelor a constituit de câteva secole un atât de stăruitor pretext figurativ încât te-ai fi întrebat ce se putea aduce nou în reflectarea sa. Ei bine, Romanescu oferă imaginea cea mai stacojie, cea mai vibrantă, mai somptuoasă în culoare a cetății maritime. O efervescență controlată, dar deloc surdă, transmite cea mai puternică emoție picturală a solarizării, obținută doar prin înfruntarea tonurilor plate, prin sonorizarea armoniilor de impact. Impresiile sunt atât de intense încât nasc un sentiment incendiar. Desigur, uneori, preaplinul cromatic își domolește ardența prin interveția pedalei cerebrale ce niciodată nu dă graș. Spectacularul este convertit în miraj.

Romanescu realizează un maximum de luminozitate zenitală obținută prin pigment. Despovărată de umbre, imaginea se afirmă liber în întreaga sa splendoare, cufundată însă în muțenia lină a păcii sale toride ce evocă versurile lui Alfred de Musset:

*Dans Venise la rouge,
Pas un bateau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot.*

mofteme

Frica de sau la Caragiale

Vasile Gogea

Într-un interviu de acum vreo doi ani (mai exact, cel publicat la 26 mai 2010 în *Jurnalul național*), unul dintre cei mai aplicați exegeți ai operei lui I. L. Caragiale, el însuși „reîntrupat” spectaculos (și efemer) într-un „personaj deplin” al lumii acestuia, în anii agitați și tulburi ce au urmat Revoluției din decembrie 1989, profesorul Ștefan Cazimir declara: „Frica de Caragiale ar trebui să ne stăpânească pe toți, în măsura în care nu am izbutit încă, după aproape un secol de la moartea scriitorului, să ne smulgem de sub sigiliul său, și nici n-o să însemne că vom izbuti în viitor.” Cum, ca să fiu sincer, „frica de Caragiale” nu m-a „cutremurat” nicio clipă vreodată, am încercat să „văd” câtă frică se poate găsi chiar în opera lăsată nouă ca „grea moștenire” de Nenea Iancu. Am lăsat, cuminte, la locul ei în raftul bibliotecii, de-acum arhicunoscuta lucrare *La peur en Occident*, a lui Jean Delumeau și am procedat la o „cartografiere” panoramică a eventualelor „forme de relief” ale fricii în „teritoriile” literare ale lui Caragiale. Chiar dacă nu au „altitudinile” (sau „adâncimile”) altor „forme de relief” emoționale, *natura* și *intensitatea* fricii sunt detectabile în toate gradele ei *naturale* (îngrijorare, neliniște, teamă, spaimă, groază) ori *patologice* (psihoză obsesivă, nevroză).

Tipologia fricii este și ea bine și divers reprezentată, chiar dacă cel mai adesea e doar un fundal. Nu e nevoie de o investigație exhaustivă a operei caragialiene pentru a ilustra această prezență, când intensă și violentă, când difuză și anemică, dar însoțind aproape continuu zgomotul de carnaval

din prim plan. În fond, ce este *carnavalul*? Un ritual socialmente acceptat de exorcizare a răului (a celor șapte păcate fundamentale) în speranța de a ne elibera de frica acțiunii punitive. „Carnavalul era un bărbat gras; în timpul sărbătorii era obligatoriu să se mănince mult, mai ales lucruri grase, cum ar fi porcii și dovleci și să se consume băuturi corespunzătoare. La Nantes, Marșea Absoluțiunii era dedicată Sfântului Dégobillard (Sfântul Vomă), despre care am fi înclinați să credem că era patronul întregii sărbători...”, afirmă Bossy. (Pentru mai multe amănunte, se poate consulta lucrarea lui John Bossy, *Christianity in the West 1400-1700*, accesibilă și în traducerea românească apărută la Editura Humanitas). Ori, așa cum a observat profesorul Alexandru Călinescu (în minunatul său eseu *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Institutul European, 2000, p. 90) „Se mănincă și se bea mult în schițele și povestirile lui Caragiale...”. O adevărată „bulimie de stres”! Dînd o expresie originală (și savuroasă) celei mai profunde angoase existențiale, Mitică se apără de moarte (dar, nemărturisit, de judecata de după aceasta)... *mîncînd!* Să mai spună cineva că Nenea Iancu nu e abisal!

Cîteva forme ale fricii, așa cum se manifestă ele în textele caragialiene, merită amintite acum. *Frica atavică*, originară – în schița *Bubico*, dar și în *Noaptea furtunoasă*, provocată de prezența în „peisaj” a cînelui, „cel mai bun prieten al omului”! *Frica domestică* – în relația Veta – jupîn Dumitrache sau Spiridon și același Titircă Inimă-Rea, din



Noaptea... dar și a Catindatului din *D' ale carnavalului* față de Nenea Iancu. *Frica socială* – a Zoiei, în *Scrisoarea pierdută* sau *politică* (de trădare), a tandemului Farfuridi-Brînzovenescu, în același loc. *Frica morală* – la nefericitul Nene Anghelache din *Inspețiune* sau cea vag creștină din *Năpasta*. În fine, *frica rasială* – în *O făclie de Paște* și, apoteotică, *teama cosmică* – în *Un pedagog...* în raport cu „comeata”. Uneori, și în forme patologice, *frica* e generată nu de „fatalitate”, ci de incertitudinea ei, ca în nuveleta *În vreme de război*.

Sub orice mască s-ar ascunde, *frica* pare să fie, în universul literar al lui Caragiale, singurul sentiment uman rezistent la coroziunea *moftului*. Așadar, aș spune parafrazînd, că nu de Caragiale mi-e frică, ci de monumentalele lui frici *mă cutremur!*

Notă: ilustrăm rubrica cu portrete ale marelui dramaturg împrumutate din expoziția virtuală *I. L. CARAGIALE în arta grafică mondială*, realizată de graficianul Nicolae Ioniță pe site-ul său <http://www.personality.com.ro/caragiale.htm>.

zapp media

Săpânța pe harta filmului transilvan

Adrian Țion

*titl cu filme m'o hrănit
le-am mâncat pân'am murit*

Fără să aibă o legătură directă cu filmul, „cimitirul vesel” din Săpânța s-a dovedit a fi un brand turistic național foarte bine valorificat la ediția din acest an a TIFF-ului. Afișele cu epitafuri parodiate după modelele originale au invadat străzile Clujului, descrețînd pentru o clipă frunțile și aducând un zâmbet inocent pe fețele tot mai îngrijorate ale oamenilor amenințați cu alte silnicii din partea politicienilor. Între candidatul independent la primărie, deputatul Mircia Giurgiu, și delegatul filmului internațional pentru România, clujenii l-au ales pe Tudor Giurgiu și, credeți-mă, n-au avut decât de câștigat. Pe fondul „albastrului de Săpânța”, pictura naivă și-a etalat din nou farmecul inegalabil, vetust și proaspăt în același timp, oricum împospătat cu subiectele actualității, aducând în prim-plan personaje poznașe, desprinse din rândul cineaștilor rurali ce au la masă rola de film în loc de mămăliga tradițională, înlocuiesc dezinvolt coasa sau plugul cu telecomanda sau, transformate în ceterași trași în străie maramureșene, fac reclamă cluburilor și formațiilor muzicale prezente la festival. „Dăntăuși de bizuală”, cum ar spune Grigore Leșe. Neașismul

se dovedește mereu tonic în substanța lui. Adormitul întru Domnul Stan Ioan Pătraș, fondatorul cimitirului de la Săpânța, n-are a se plânge, deși regretul a fost scris pe crucea lui de către urmași: „Când am fost să iau folosu/ Moartea miau luat cu totu.” Cine ar fi crezut că moștenirea lui poate rodi până și în afișul publicitar al festivalului?

În aceeași gamă jovială, portretul cinefilului la tinerete prinde contur din cele două spoturi ghidușe, inspirat concepute ca repercusiuni ale dependenței de film. Primul, în absența lui, are tentă grotesc-morbidă, căci împătimitul s-a săvârșit din lume prea devreme din exagerat de marea dragoste de filme („După lume îmi pare rău/ Că prea iute am murit eu”). În postură de mamă îndoliată, Luminița Gheorghiu se jeluiește sfâșietor în fața camerei iar ceilalți din anturajul dispărutului îi completează profilul din mărturie puse cap la cap de Marian Crișan. I se impută ba că *downloada* filme de pe internet la serviciu, ba că „dădea banii de mâncare pe filme”, ba că „era defect rău”. Concluzia răutăcioasă și anti-TIFF ar putea suna ca banale titraje tv: pentru o viață sănătoasă renunțați la ficțiuni edulcorante și îngrijiiți-vă de propria

voastră viață, nu a celor din filme. Voi sunteți cei mai importanți! se aude un glas din străfunduri. În ciuda acestei evidențe ironic prezentate, TIFF-arii n-au luat în seamă avertismentul și bine au făcut, căci filmele, spun ei, ne învață, printre altele, cum să ne îngrijim propria noastră viață.

Reversul la „tragedia” simulată de clipul lui Marian Crișan îl dă al doilea spot oficial al festivalului, realizat de Iulia Rugină, amuzantă incursiune în viața de cuplu. Cu clopul ardelenesc îndesat pe scăfărlie, rămas dintr-un alt film cu țărani, unde și-a verificat autenticitatea de clasă, Adrian Cucu belește ochii la filme cu telecomanda în mână. Suntem într-un sat de oameni harnici unde e o rușine să nu lucrezi, dar dependentul nostru nu-i pasă. Nu se sinchisește prea mult nici când apriga nevastă (Anca Hanu) îl ocărăște de mama focului. Dependentul cu ochii bulbucați de viziuneri emite abia auzit un singur *noa* ardelenesc (aproximativ transcris) de toată frumusețea oricum. Soața, enervată, îi aruncă telecomanda... în lună, adică aluzie la spotul din 2005, inspirat din *E.T.*, filmul lui Spielberg. Acum trimiterile pot fi mai grave. Mâna asta lipită de telecomandă s-ar putea transforma în imaginea hidoasă apărută la un moment dat pe ecran într-o secvență din seria *horror shorts*, e vorba despre *Abandoned* al mexicanului Francisco Ruiz Velasco, prezentat în acest an la Cluj. Un alt avertisment, morbid, apocaliptic de data aceasta. Ca și în cimitirul din Săpânța, în filmele TIFF-ului 2012 morbidul coexistă cu veselia, muritudinea cu speranța nașterii într-o simbioză tragi-comică relevantă de multe ori.

sport & cultură

Bac-ul olimpicilor, bac-ul vrajbei noastre

Demostene Șofron

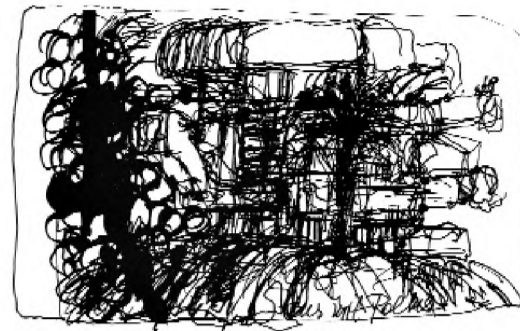
Trăim într-o mizerie de nedrescis, materială, financiară, morală, mizerie prezentă în toate sferele vieții noastre cotidiene. Nu ar mai trebui să ne mire nimic, nu ar mai trebui să fim surprinși, trebuie să luăm totul ca pe ceva firesc, în nota balcanismului care ne caracterizează

Sportul românesc este de ceva ani buni, pe butuci. Rezultatele bune sînt sporadice, ne fac cinste și nimic mai mult, nu mai au valoarea de acum 20 sau chiar 30 de ani. Ne prezentăm și reprezentăm mondial printr-o *agenție* pentru și de sport, măsură exactă a rezultatelor sportive de acum. O *agenție*, fie ea și de sport, nu spune nimic. La capătul celălalt avem un alt minister, cel al educației și cercetării, un minister în care experimentele sînt la ele acasă, fără rezultate concrete. Îl vom numi ministerul groazei, pentru care sportul nu există decît printre hîrtii... Rezultatele se cunosc, baza de selecție mai toate ramurile și disciplinele sportive este în mare suferință. și nici viitorul nu se arată mai bun.

Într-un asemenea moment un bac al olimpicilor de talia celui de la Bacău, mai 2012, ne face de rîs în întreaga lume. Tinerii nu se mai îndreaptă spre sport și cu atît mai puțin spre sportul de (înaltă) performanță. La nivelul federațiilor sportive se *plînge cu lacrimi de sînge* absența tinerilor din arenele sportive. Dar aceleași federații au înaintat liste cu tineri "olimpici", gata să-și susțină sesiunea specială de la Bacău. Și - acum surpriza... Pentru bac-ul de la Bacău s-au înscris 877 candidați/potrivit altor surse 921 de elevi - competitori/sportivi.

Practic este vorba despre 47 de elevi - competitori la concursurile pe discipline de învățămînt, restul fiind elevi - sportivi. În condițiile în care sportivi olimpici avem, dacă cifrele Comitetului Olimpic și Sportiv Român sînt corecte, doar 108 !?! Diferența de peste 800 este supărătoare și jenantă. Se putea întîmpla numai în România anului 2012. Supărător este și faptul că în acest bac al olimpicilor sînt cuprinse nume de referință ale sportului românesc de acum 20, 25 de ani. Nume care au preferat să-și murdărească blazonul în numele iubirii de copil, altfel gest frumos dar păgubos. Nume care au plusat prin contestațiile depuse, culmea și cîștigate. Cred că v-ați convins, acțiunea are loc în România anulului 2012. Nici lui Alfred Hitchcock nu i-ar fi reușit un scenariu atît de bun, care bate orice Oscar, BAFTA, Glob de Aur sau GOPO.

Ancheta bac-ul olimpicilor este în plină desfășurare, la nivel ministerial, respectiv la cel al federațiilor de profil. Frauda este fraudă și trebuie pedepsită. Dar va fi ea pedepsită? Am dubii serioase. Numele implicate sînt prea mari și însemnate. Pentru falsuri în acte și în înscrisuri oficiale ar trebui să cadă multe, foarte multe capete ministeriale, președinți ai unor federații sportive, în culpă aflîndu-se și părinții tinerilor în cauză. În culpă sînt și tinerii care au acceptat acest dar ceresc numit bac-ul olimpicilor, sesiune specială. Specială pentru cine? Pentru tinerii implicați direct în examenele de bacalaureat deloc, chiar deloc. Sînt ratați, vor rămîne ratați, numele părinților neputînd rezolva prea multe. Pentru că educația fiecăruia în



parte este în suferință. Sînt tineri care s-au obișnuit să primească totul de-a gata, inclusiv un bacalaureat !!!

M-am așteptat la o poziție oficială din partea justiției. Care justiție? Este o alăt întrebare cu răspunsuri greu de oferit atîta timp cît justiția română e admirabilă și sublimă, dar deloc interesată de falsurile în acte la bac-ul olimpicilor, sesiunea specială Bacău, 2012. O sesiune pomană curată, de care au încercat să profite mulți, foarte mulți. Că nu toți au reușit este altceva. Este egalitatea care se poate pune între învățămîntul românesc și sportul românesc, ambele la *pămînt*. Ne furăm căciula, ne mințim frumos, ne vopsim gardurile, ne prefacem că sîntem buni și eficienți. În învățămînt și sport se vede cel mai bine. și urmează Jocurile Olimpice, iulie - august 2012, un alt bacalaureat, o altă sesiune specială, o altă șansă de fraudare a probelor de concurs. Unde au loc Jocurile Olimpice 2012? La Bacău? Din păcate nu. Am putea profita cumva? Nu prea. Avem valoare? Nu.

Disidență și cochetărie, sau despre datul după cires

(Urmare din pagina 2)

spus, după 1990, Stelian Moțiu, în semn că nu-i poartă pică scriitoarei, a publicat-o în cotidianul *Azi*, cu un grupaj substanțial de versuri, de data asta în cunoștință de cauză.

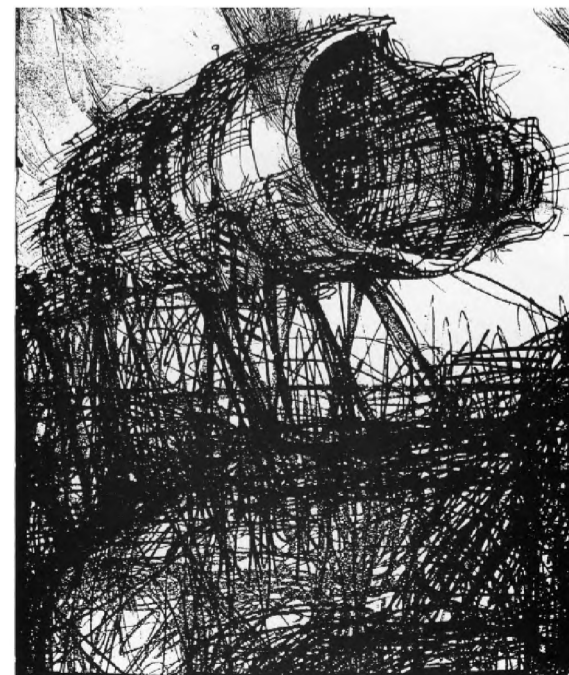
O altă observație care se impune se referă la poziția lui Romulus Rusan în „conflictul” Anei Blandiana cu puterea. Din câte știm, Romulus Rusan nu a participat în niciun fel la „protestul” soției sale față de realitățile politice ale vremii, nu s-a raliat ei cu vreun text semnificativ, de susținere, nu s-a disociat etc., ceea ce te împinge să-ți pui nu puține întrebări. În sfîrșit, nu putem să nu ne întrebăm cum se face că în biografia „declarată”, după 1989, a Anei Blandiana nu contează, cu adevărat, decît momentul „disidenței”. Să recapitulăm puțin: din 1962, anul cînd intră la Filologie, la Cluj, pînă în 1986 - vreme de 24 de ani!!! - scriitoarea are toate ușile deschise: publică, este apreciată, primește premii, este primită în Uniunea Scriitorilor, este trimisă un an de zile în Statele Unite (împreună cu soțul,

într-o vreme cînd diplomații erau obligați să-și lase familiile acasă!) etc. etc. și totuși, în ciuda tuturor acestor avantaje de care s-a bucurat, singurul lucru pe care și-l amintește, cu adevărat, este că sistemul comunist era ticălos! Asta te face să te gîndești la binecunoscutul proverb „Cînd îi dai îi fată vaca, iar cînd îi ceri îi moare vițelul”. Abilitatea unora de a-și construi o biografie convenabilă, conform cerințelor vremurilor pe care le trăiesc este greu de apreciat la justa ei valoare.

PS. În același număr din *Tribuna*, am citit cu mare interes despre profunda amărăciune a lui Laszlo Alexandru, sentiment prilejuit de „situația scandalosă creată de un juriu literar (format din criticii Eugen Simion, Daniel Cristea-Enache și Bogdan Crețu) care l-a răsplătit cu un premiu pentru poezie pe Ioan Es. Pop, fost colaborator al Securității ceaușiste...” Firește, nu pot să nu consonez cu autorul articolului, mai mult, sugerez, pentru a evita pe viitor ca un poet de talent, cu antecedentele știute ale lui Ioan Es. Pop să primească un premiu literar, să i se confişte pe termen nelimitat pixul și să i se interzică de a mai comite versuri pînă nu primește un certificat de bună purtare de la CNSAS. O bună măsură reparatorie ar fi și aceea de a i se retrage premiile deja acordate și să fie exilat la Tomis. În sfîrșit, sugerez ca membrii juriilor literare să fie aleși, de-aucum înainte, numai din rîndurile celor care

dețin certificat de revoluționar.

PS1. Acest articol a fost refuzat de o importantă revistă de cultură, fără explicații, eu făcînd imprudența să atrag atenția redactorului adjunct că textul meu prezintă unele asperități; probabil că, potrivit altor exemple, ilustre, de-acum, dacă tăceam filosof rămîneam!!!



jazz story

Jazzul free, partea a doua

Ioan Mușlea

Cu riscul de a vă surprinde, vă mărturisesc că - după umila mea părere - așa-zisa eliberare a jazzului nu este în fond, cine știe ce sau o treabă nemaipomenită întrucât - chiar dacă jazzmanul procedează mai mult sau mai puțin conștient, la urma urmelor, nu lucrează decât împotriva intereselor imediate ale jazzului sau ale amatorilor de jazz, îndepărtându-i pe aceștia de excesele atâtor și atâtor avangardiști care caută încă și astăzi, cu orice preț, originalitatea și - de bună seamă - renumele. Convingerea mea fermă și de neclintit stă în faptul că - azi - la atâția ani după inventarea de către Ornette a *libertății*, nu s-a prea schimbat mare lucru față de îndrăznelile /cutezanțele pe care și le îngăduiseră - prin anii '45 - marii/radicalii maestri ai *bop*-ului; astăzi, - mie, cel puțin - mi se pare că muzica quartetului Ornette & Don Cherry seamănă adeseori leit cu performanțele cuplului Bird & Dizzy Gillespie. Și nici nu e de mirare dacă ne amintim că primele experiențe, primii pași în explorarea *free*-ului au fost întreprinse de un vajnic & fascinant pianist-*bop*, pe numele său Lennie Tristano. Pe de altă parte, e adevărat că de la „faptele de arme” evocate au trecut mai bine de cincizeci de ani care n-au făcut decât să „tocească” impactul spectaculos/senzațional al noutăților și inovațiilor unor ani atât de dramatici și de frământați cum au fost cei din perioada '60-'70. Peste toate cele de mai sus, mai cred de asemenea că - dincolo de tensiunile rasiale, politice și sociale din lumea americană a timpului - un rol important în exacerbarea importanței „eliberării” muzicii de jazz l-au avut de jucat și convingerile stângiste ale celor care se îndelepteau cu semnalarea și comentarea fenomenului-jazz în publicațiile de specialitate vest-europene, știut fiind în ce măsură se aflau intoxicați de comunism, troțkism, maoism sau chiar terorism. La urma urmelor, fiecare bisericuță sau grup de inovatori/eliberatori, apărute ca ciupercile după ploaie aveau un program radical și își propuneau să desființeze o mulțime de reguli și principii care „încorsetau”, așa-zicându-se - muzica negrilor. Cel mai adesea acești inovatori s-au străduit și s-au ținut de cuvânt însă nu știu cum se făcea și efectul final se materializa doar într-o creștere (remarcabilă, greu de trecut cu vederea) a intensității muzicii. Iată de ce, cu prilejul concertului dat în Sala Palatului din București de către Ornette Coleman Quartet, șocul l-a constituit, de fapt, intensitatea aproape demonică a unei muzici nemaiauzite până atunci pe meleagurile noastre. Cei patru supermeni au cheltuit sub ochii noștri o energie teribilă, ieșită din comun, pe care nimeni nu o bănuise ca fiind cu putință.

De fapt, ar mai trebui să semnalăm, neapărat, prezența frecventă - în aglomerarea greu de imaginat a *free* jazzului - a unor impostori și falsificatori care au profitat de naivitatea și debusolarea publicului ca și de „prăbușirea” unui sistem de coduri unanim acceptate, impunându-și prezența alături de adevărații creatori. Pe de altă parte, cel mai adesea, generarea unei asemenea intensități ieșite din comun poate avea ca efect senzația de strigăt, *free* jazzul fiind adeseori pândit de pericolul repetării unor paroxisme și - pe cale de consecință - publicul spectator nu va rămâne decât cu „o trăire imediată și extenuantă a spectacolului/concertului”. Nu vă grăbiți însă să

generalizați și să fiți convinși că totul a fost un circ, o mascaradă!! Au existat în anii despre care am vorbit o serie de muzicieni lucizi și convinși că jazzul trebuie cu orice preț să meargă mai departe, înlăturând orice obstacol.

Un veritabil superstar al înnoirilor reale ale jazzului a fost pianistul Cecil Taylor, născut în 1929 la New York. Taylor are „la bază” studii clasice de pian (începute la șase ani), el absolvind un conservator de primă mână (The New England Conservatory). Pe la începutul anilor '50 îl vom găsi oscilând între grupuri R&B și altele, ținând de *swing*, dar foarte curând va pune pe picioare o formație proprie în care îl va avea alături pe saxofonistul Steve Lacy, orientându-se deja vizibil spre ceea ce înțelegem prin *post-bop*. În anul 1957, apare LP-ul „Coltrane Time” care consfințește întâlnirea dintre cei doi viitori giganti: Cecil Taylor și John Coltrane. Poate că nu este vorba de un document decisiv, însă este vizibil felul cum fiecare își caută drumul și își încearcă puterile, testând posibilitatea oricărui inovații/innoiri. În decursul anilor, Taylor se va remarca, progresiv, printr-un stil percusiv, printr-un atac/*approach* extrem de energetic/fizic al pianului, prin „producerea”/improvizarea unui sistem de sunete complexe, de-a dreptul aiuritoare, ținând de poliritmii savante și revărsându-se în acorduri de o mare violență care alternează cu plaje/zone de un romantism nebănuț, copleșitor.

Anii '50-'60 vor fi marcați de multe probleme financiare, deoarece grupul condus de Cecil Taylor se va dovedi sistematic a fi cu totul și cu totul non-comercial, netrezind nici un fel de interes. Singura noutate va sta, cu toate acestea, în apariția LP-ului „Unit Structures” (1966) care se va impune atât prin solo-urile absolut vulcanice ale componentilor (Jimmy Lyons la saxofon alto și Sunny Murray sau Andrew Cyrille, la tobe) cât și prin comuniunea totală, aproape paroxistică a acestora. La începutul anilor '70, pianistul - devenit foarte sigur pe el - iese pe piață cu un LP de pian-solo care va face vâlvă, deschizând noi perspective, nebănuite pianului solo; e vorba de *Indent* (1973) urmat în timp, de-a lungul anilor '70, de splendidele *Silent Tongues* și *Garden*, sau *The Spring of Two Blue-J's*, și mergând până la albumul *The Tree of Life* din 1998. După

dispariția lui Lyons, își reface trio-ul cu Tonny Oxley (tobe) și William Parker (contrabas), însă va performa frecvent în formule de *big band* sau formații mai numeroase. Începând cu anul 1988, va petrece o mare parte a timpului în Europa, înregistrând cu crema avangardei occidentale; amintim doar câteva nume: Derek Bailey, Evan Parker sau Han Bennink; toate aceste colaborări au fost înregistrate la case de discuri europene, dar mai ales la FMP. O excepție ar constitui-o splendidul *Momentum Space* editat la Verve/Gitanes, în care i-a avut ca tovarăși pe faimoșii Dewey Redman și pe Elvin Jones. O mare noutate, din multe puncte de vedere, a fost - în anul 1998 - înregistrarea unui duet cu violonistul Mat Maneri, intitulată *Algonquin*, transformată într-un LP rarism de către labelul clasic „Bridge”. Un element cu totul și cu totul special stă în caracteristicile pianului personal al lui Cecil Taylor, un superbisim *Boesendorfer* care este prevăzut cu nouă clape suplimentare, corespunzând unor superjoase rarissime în stare să producă efecte de-a dreptul surprinzătoare. Anii 2000 au însemnat mai puține înregistrări, însă ritmul concertelor și recitalurilor (în cadrul unor trio-uri sau al unui *big band*!) a rămas extrem de ridicat.

Un aspect cu totul și cu totul original al prezenței scenice a lui Cecil Taylor l-a constituit - de la un anumit moment - faptul că obișnuia (asemenea marelui Thelonius Monk!) să întrerupă pe neașteptate discursul pianistic și să prindă să danseze; se pare că era modalitatea prin care înțelegea să-i aducă un omagiu mamei sale, ea însăși fiind cândva o dansatoare remarcabilă. De la acest „nărav” i se va trage, se pare, și compunerea unui balet pentru Barichnikov. Deloc surprinzător ne va apărea, în aceste condiții, faptul că pianistul s-a dovedit a fi un poet (recunoscut), influențat de Charles Olson, Amiri Baraka și Robert Duncan. În performanțele sale, el nu se sfiește să-și întrerupă dansul sau cântatul la pian pentru a proceda la recitări destul de greu de înțeles. Este momentul să cităm un cunoscător: „viziunea muzicală a lui Cecil Taylor, atât de lipsită de orice compromis nu se adresează oricui”. De altfel, multă lume îl consideră a fi unul dintre cei mai importanți pianiști ai secolului XX.



Cecil Taylor

Alți ani de pelerinaj

Mugurel Scutăreanu

Știți, de bună seamă, că la noi nici măcar să donezi ceva nu este ușor. Se fac brațe de hârtoage și cineva - donatorul sau dăruitul, nu mai știu (oricum este absurd) - dă ceva nemilosului fisc, astăzi însetat cum n-a mai fost. Așa că, închipuiți-vă domniile voastre, ce va să zică în aceste vremi să scapi un pian de concert din ghearele distrugerii (cu toporul), eludând casarea, să găsești bani pentru a-l purta pe coclauri, mai ales prin orașe mici, cu dubă izotermă, sanie specială de transport, oameni pricepuți la manipularea unui asemenea mastodont, acordor, cățel, purcel, iar la sfârșitul periplului de zile și nopți sa-l faci cadou unui târgușor de provincie unde, de când e lumea, nu s-a auzit de *Steinway* sau *Blüthner*. Și, lesne de-nțeles, nu e vorba numai de un pian călător ci și de un pianist călător, fiindcă cineva trebuie să dea suflare de viață aceluia uimitor mecanism, grațiat pentru noblețea lui în stare de a bucura încă multe suflete. Ideea gestului de generozitate, găsirea fondurilor, migăloasa plănuire, aventuroasa punere în practică - toate acestea au răsărit în capul câtorva oameni, au muncit nopți întregi pe mult mai mulți oameni și, până la urmă, vor face fericiți zeci de mii de oameni. Căci bunătațea, arta, munca, dezinteresul, puse la un loc, funcționează ca un amplificator de fericire.

Cum s-au pornit, de fapt, lucrurile? Pe la începutul anului trecut, după propriile mărturisiri, bravul pianist Horia Mihail își întocmea planul de bătaie al sezonului, căci misionarii nu stau - au o chemare a lor. Câteva potriviri se conturau ceșos, încă în neorânduială: se împlineau 200 de ani de la nașterea lui Franz Liszt; Liszt colindase prin 1846-47 Principatele Române, cărând după el un klavier de concert marca *Elder*; un pian *Steinway*, îmbătrânit la Casa Radio, își aștepta călăii (așa-i la noi - instrumentele casate trebuie zdrobite, conform legii, nu cumva sa fie...palmate); *duelul viorilor* avusese mare succes. Trebuia o idee unificatoare și ea a scăpărat, dând sens nou acestor elemente „vom cere clemență pentru pianul veteran, îl vom duce prin țară, eu îi voi da glas, chiar și pe-acolo pe unde nimeni nu se-asteaptă, iar la urmă îl vom dărui unui nevoiaș cultural, care nici în fanteziile sale cele mai exaltate n-ar putea visa la așa ceva!” Pianistul s-a sfătuit cu alți sufletești născători de bucurii, printre care omul de radio Oltea Șerban Pârâu, apoi și-a pus în mișcare *Asociația Culturală Accendo* și plâpânda idee a prins vigoare. În primul an turneul a cuprins 12 orașe din țară iar *pianul călător* s-a oprit la Mediaș. Însă o asemenea străfulgerare genială nu putea rămâne stingheră - plăcuse tuturor, adusesse peste tot (mai ales în locurile uitate de lume) miracolul instrumentului-orchestră, umezise ochi, innobilase un podium modest, transformându-l în soclu pentru o operă de artă. Gestul trebuia repetat și nu o dată ci de câte ori se va putea. Până se vor umple colțurile țării asteia de plane de concert, mai va! În acest an, periplul este mai complex, există două programe - unul de recital, celălalt de concert cu orchestra - iar orașele mai rar călcate luate la ochi sunt Dumbrăveni, Mamaia, Buzău, Focșani, Roman, Caracal, Reșița, Sânnicolau Mare.

Rândul Clujului a fost în 5 iunie. Așa cum ar fi făcut-o și Liszt, probabil, recitalul pianistului călător s-a ținut pe scena Operei Maghiare. Chiar pe scenă (nici n-am știut pe unde sa intru!). Câteva scaune, așezate în amfiteatru cel puțin, două statui dintr-o recuzită uitată prin colțuri de magazine, un pian *Yamaha*, cu sonoritatea sa destul de... japoneză. Se considera, desigur, că la Cluj nu merita osteneala de a purta încercatul pian călător. Nu știu cum să vă spun, dar

tare mi-ar fi plăcut să aud *Blüthner*-ul itinerant al anului 2012, care și-ar fi râs, fără-ndoială, de cruda nepoțică niponă. Ziceam ceva de *câteva scaune*; și acelea s-au dovedit a fi prea multe - am avut loc destul sa-mi așez umbrela și nelipsita geantă lângă mine. O rușine pentru o asemenea urbe, chiar dacă, printr-un nefericit concurs de împrejurări, toate instituțiile artistice aveau ceva pe afiș în acea seară. Peste toate - TIFF-ul, cu arta sa directă, ultima venită, atât de pe placul tânărului subțirel. Dar poate că toate acestea au fost, până la urmă, de bun augur, mâna de oameni adunată acolo, la Opera Maghiară, având acele fizionomii inconfundabile ale împătimitilor muzicii. Nu era prin preajmă nici picior de curios sau de snob venit să se-arate. Horia Mihail a răsărit discret dintre niște cortine laterale, a vorbit atât cât trebuia, deslușind în câteva cuvinte, cu o oarecare sfială adolescentină, nașterea ideii și firul conducător al repertoriului, apoi s-a așezat, întinzându-și mâinile deasupra clapelor, ca niște aripi. Și în acel moment, orice șovăială s-a risipit, rămânând numai hotărâre, siguranță, magie. Parcă dirija, nu cânta. Daruri peste daruri, școli înalte (o parte însemnată peste ocean), inteligență, meșteșug. Mă nimerisem chiar în spatele unui alt cavalier al pianului, Csiky Boldizsár și îi vedeam intimele tresăriri la câte-o linie ascunsă, aflată în polifonie latentă, admirabil reliefată, sau la câte o cadență de virtuoziitate înflorită cu acea nonșalanță aparentă a maeștrilor. Am zâmbit chiar la un chix primit cu pueril amuzament, un fel de *și tu ești om, colega...*

Horia Mihail și-a ales piesele după ideea metamorfozei, un principiu omniprezent, principiul vieții în

sine. Am ascultat ciclul mozartian de *10 variațiuni pe o temă de Gluck*, în care geniul de la Salzburg s-a jucat magistral cu o idee modestă, *Ciacconna* în re minor pentru vioară solo de Bach, adusă de Busoni în secolul XX, o *Rapsodie Română* de Liszt (română mai ales prin țitura de cobză reținută de ungur de la Barbu Lăutaru pasămite), *Dansurile Românești* de Bartok (în versiunea originală), două transcripții Schubert-Liszt (*Valse Caprice nr.6* și *Swanengesang*) și cuplul kreislerian *Liebesleid - Liebesfreud*, în viziunea orchestrală și savuroasă armonic a lui Rahmaninov. Deși cu publicul suflându-i în ceafă, pianistul și-a demonstrat cu detașare clasa înaltă, fiecare idee trăindu-și viața, nestânjenită de simultaneitatea cu alte linii, fiecare cezură dovedindu-și trebuința, fiecare climax căpătând atâta greutate câtă se cerea. Aplauze multe pentru puținătatea fidelilor și între piese și la final și totuși nu ni s-a oferit deliciul unui bis.

Am vorbit preț de câteva clipe cu Horia Mihail, mi-a spus vorbe frumoase despre elevația publicului nostru (parcă pentru a-mi spori jena), mi-a dat de înțeles că ne vom revedea cel mai târziu în toamnă, cu o nouă înfățișare a *duelului viorilor*. Era doar cu camera-manul turneului, în acea cabină sărăcuță și vorbea cu modestia sa fără cusur. Ca Gabriel Croitoru, ca Răzvan Suma, ca Alexandru Tomescu, ca Liviu Prunaru. Toată generația aceasta de superinstrumentiști are același aer de non-vedetă, calitate pe care n-o veți găsi, nu înțeleg de ce, la confrății lor cântăreți...

Pus pe drumuri la 21 mai, în 30 iunie *Blüthner*-ul călător va își va găsi odihna la Sânnicolau Mare, locul de baștină a lui Bela Bartok. Iar noi vom aștepta un alt an de pelerinaj al lui Horia Mihail, artistul cu idei care mângâie oameni.

Magie, romantism, dans

Baletul *Giselle* de Adolphe Adam pe scena Operei Române din Cluj este fără îndoială un reușit proiect destinat artei dansului. Libretul are mai multe surse, din literatura romantică franceză și germană legată de spectacularul popular, cu momente fantastice și înspăimântătoare ce au inspirat atât dansul cât mai ales opera (*Der Freischutz* de Weber, *Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer). Există multe similitudini între structura baletului compus de Adam și spectacolul de operă, împletirea dintre naivitate și inocență și izbucnirea vulcanică a pasiunilor, *pathosul*, finalurile de act ample, cu explozii dramatice, trăsături atent valorificate în spectacolul de la jumătatea lunii mai.

Montarea lui Vasile Solomon este o etalare a virtuoziității mișcării, a imaginii de basm și a muzicii. Regizorul nu se rezumă doar la "transcrierea" corectă a formulei cvasi-imuabile, tiparul impus de coregraful francez Marius Petipa, ci contribuie prin resuscitarea "partiturii" de mișcare pe baza interpretării actuale, prin emoția autentică a interpretului contemporan. Regizorul evidențiază claritatea dramatică a dialogurilor gestuale, a narativului nonverbal corporal, a situațiilor și a compozițiilor de grup. În același timp muzicalitatea coregrafiei este elementul ce coordonează expresivitatea (un specific al regiilor semnate de Solomon), condiționează dezvoltarea situațională, emoțională, progresia dramatică. Întregul "discurs" pantomimic este trasat cu claritate literară. Mima (vitală pentru baletul clasic) și gestul sunt coregrafiate cu eleganță pe specificitatea intonațională, pe intervențiile instrumentale, pe inflexiunile armonice ale muzicii.

Efortul, talentul, măiestria dansatorilor au fost nucleul producției de pe scena Operei Române.

Andreea Jura este un nume al scenei de balet clujene ce s-a impus de la rolul remarcabil din baletul *Coppelia*. Prezența sa este sinonimă cu execuția și tehnica impecabilă, cu eleganța și echilibrul, cu grațioasele arabescuri și flexibilitatea (emoțională și corporală), susținută de mult talent histrionic. Întripează coloratura romantică de la exuberanță și lumină la căderea abisală în latura întunecată a sentimentelor, zona distructivă a afectelor. Momentul de nebunie este redat în etape clare, de la calm la exploziv până la cădere. Baletul *Giselle* este condiționat de expresia dramatică obținută prin valorațiile și fizionomiile multiple ale gestului "muzical", de la decorativ, pantomimic până la gestul hipnotic cvasi-mecanic. În prestația Andreei Jura asistăm la un transfer total în rol, la exprimarea fără rezerve a emoției personale, la "posesiunea" muzicii și a dramei. De asemenea, personajul creat de Dan Haja (prințul Albert) excelează în momentele solistice de bravură.

Orchestra dirijată de Adrian Morar realizează o interpretare verosimilă, o experiență dramatică reală, o artisticitate sublimată care subliniază teatral momentele de intensitate emoțională, climaxurile de situație, stările sufletești contrastante, nuanțele psihologice calme, expresia furiei și a disperării.

Producția *Giselle* de la Opera Română din Cluj a adus în sală un public numeros, în special tânăr, care a reacționat cu mult entuziasm. Spectacolul este un elogi adus „clasicității” și rafinamentului artei baletului, calități demonstrate de exploziva și lungă apreciere din partea audienței pentru mișcarea elegantă și muzica de cel mai înalt nivel.

Alba Simina Stanciu

Un Shakespeare pentru România (II)

Claudiu Groza

Un alt spectacol antologic al Festivalului Shakespeare de la Craiova a fost, anul acesta, *Romeo și Julieta*, în regia faimosului Oskaras Korsunovas (Okt, Teatrul Municipal Vilnius). Montarea lituaniană este totodată barocă și minimalistă, burlescă și dramatică, intensă și expozitivă, într-un ansamblu care taie uneori respirația prin frumusețe, provoacă hohote de râs ori te face să simți, cu pulsul spectatorului de azi, riziabilul unor replici ale textului shakespearian.

În decorul somptuos-compozit al lui Jurate Paulekaite, ce imaginează două bucătării, în rafturile cărora, alături de polonice, capace de oale, tingiri și cuțitoaie, descoperi uimit, de-a lungul reprezentației, și câteva schelete - simbolul discret-manifest al dușmăniei "istorice" dintre Montague și Capulet -, delimitate de un ax median, pe care circulă un mare malaxor care, iarăși simbolic, devine *vasul destinal* al eroilor, dinamica acțiunii capătă tonuri din cele mai diverse. De la începutul burlesc, în care orgoliul de clan se manifestă prin frământarea celui mai mare aluat, arătat cu trufie "celorlalți", transformat apoi, primitiv-viril, în falusuri grotești prin dimensiuni, fluturate demonstrativ către adversari, apoi retezate de aceștia, intriga se edifică net, crescând în intensitate și alternanță a registrului spre scena balconului, consumată pe acoperișul bucătăriei, cu un Romeo (Gytis Ivanauskas) aproape acrobat, măcinat de pasiune, și o Julieta (Rasa Samuolyte) nu mai puțin răvășită de intensitatea iubirii, riscând, adolescentin-periculos, orice pedeapsă pentru a prelungi momentul. E una din cele mai frumoase secvențe ale spectacolului în care Korsunovas mixează formule regizorale variate. Scene de răfuială sângeros-mafiotă alternează cu momente profund-simbolice, ce țin de o întreagă mitologie a iubirii, vieții și morții. Drama socială se întrețese cu cea individuală, palierele fiind limpezi și clarificând mecanismele intrigii. Orgoliul social, patima ce nu ține cont de reguli, o umbră a tainei

sacrosancte, raportul dintre individ și soartă sunt ingredientele scenice din care se construiește un spectacol opulent și cuceritor. În *vasul destinal* din centrul scenei se învârt nu doar eroii, ci viețile lor, pe care un zeu nevăzut le amestecă, le separă, le ghidează către finalul tragic. Korsunovas este un maestru al combinației de planuri semantice, de aceea secvențele spectacolului său sunt atât de diferite în formula de reprezentare.

Cu o echipă actoricească de primă mână, de mare expresivitate și mobilitate, cu costume "civile", foarte potrivite cu concepția regizorală, cu un light design ce potențează admirabil contextele scenice, cu o mișcare de scenă aproape acrobatică, uneori, *Romeo și Julieta* e un spectacol memorabil, de uimitoare intensitate pe alocuri, care certifică un hermeneut impecabil al operei shakespeariene, cu mijloacele percepției contemporane.

Spectacolul lituanian a fost precedat de o altă versiune cu *Romeo și Julieta*, aparținându-i cunoscutului coregraf și regizor Peter Uray (Studio M, Sfântu Gheorghe). O montare experimentală, o re-povestire, în limbaj coregrafic, a textului shakespearian, executată însă cu atâta măiestrie conceptuală și actoricească încât devenea permeabilă chiar și pentru privitorul inocent. Spectacolul mizează pe expresivitatea corporală, și aici aproape acrobatică, cu interacțiuni variate, unele catifelat-afectuoase, precum cele dintre Romeo și Julieta, celebrând atingerea pasională, altele belicoase, "contondente", precum cele dintre "masculii" Montague și Capulet, cu secvențe de grup extrem de dinamice, dând mereu impresia unei impetuoșități în derularea intrigii. Ca și în alte spectacole ale sale, Peter Uray a reușit admirabil să transpună în limbaj vizual povestea piesei, beneficiind de un decor simplu și eficient - grilaje metalice, care asigurau atât "retragerea" interpreților din poveste, cât și distanța ce-i separa - imaginat de Carmencita Brojboiu. *Romeo și Julieta* devine, în această versiune, un regal de teatru-dans, riguros și



Romeo și Julieta, versiunea Peter Uray

dezlănțuit, geometric și entropic, interpretat admirabil de echipa de la Sfântu Gheorghe, din care-i menționez pe Attila Nagy (Romeo), Imola Magyarosi (Julieta), Andriás Györgyjakab (Paris), Attila Péter Dávid (Mercutio), aceștia fiind puși cel mai bine în valoare de anvergura partiturilor scenice. Nu mai puțin însă, întreaga trupă rămâne exponenta unei maniere teatrale care începe să reverbereze în teatrul românesc.

Un spectacol de rafinat esteticism, dar și de o remarcabilă forță scenică, a fost *O furtună*, în regia lui Silviu Purcărete (Teatrul Național "Marin Sorescu" din Craiova). "Testamentul" shakespearian a devenit, în lectura românească, un testament al creatorului, o confesiune oarecum atipică a lui Purcărete, dar și semnul de *gourmet* al unui teatrotor cu manifestări gourmande (dacă ne gândim doar la legendarele *Filafuri cu parfum de măgar* ori *Cumnata lui Pantagruel*).

Purcărete transpune scenic textul accentuându-i inflexiunile de substanță și alternând planul ludic cu cel inițiativ, astfel că întregul dobândește o dublă semnificație. Tema lumii ca teatru și a creatorului ca stăpân al universului se rotunjește admirabil, nota ludică fiind mereu contrapusă unui ton hieratic, ușor elegiac.

Într-un splendid decor imaginat de Dragoș Buhagiar - o încăpere cu ziduri cenușii, cu un dulap străvechi și un pat delabrat, în străfundul căruia se află încă mumia vrăjitoarei Sycorax, simbolul trecutului pulsional-negromagic-primitiv -, luminat doar de un candelabru-lampadar, lăsând personajele mereu în penumbră, ambiguizându-le expresiile, Prospero (jucat cu o profunzime remarcabilă de Ilie Gheorghe) este un Creator în zenit, ce-și educă fiica transmițându-i nu doar moștenirea familiei - prin tablourile pe care i le arată, rame goale ce trebuie umplute, stârnind astfel efortul cultural-genetic -, ci și moștenirea lumii, *cârca de înțelepciune* conținută în cărțile ce se rostogolesc devălmaș din dulapul ticsit, ca și în multele hârtii aruncate de furtuna recurentă, cu zgomote feroase. Manuscrise și naufragiați, memorie culturală și memorie personală, asta aruncă furtuna în grota lui Prospero, marcând contingentul și imuabilul din viața omenească. Miranda poartă rochii de hârtie, deloc gratuit, e un personaj livresc, e Creația nu doar biologică, ci



Romeo și Julieta, versiunea Oskaras Korsunovas



Sorin Leoveanu în *O furtună*

și culturală, a lui Prospero, depozitarul științei acestui cărturar-inițiat-magician și, prin reverberare, insula nu mai e un spațiu geografic, ci unul simbolic. Nu mai puțin simbolică e distribuția unui singur actor - Sorin Leoveanu, de o extraordinară finețe, cu schimbări de stare de un firesc uluitor, cu o știință impecabilă a nuanței - în rolurile Mirandei și al lui Caliban, configurând un soi de androgin cultural primordial, ce conține atât pulsuni sălbatice, rebele, primitive (Caliban învață să ne-njure, scria odată Nicolae Manolescu), cât și acea sensibilitate

nativă care e materialul de plămadă al Creatorului. Miranda e Caliban în neșlefuirea sa ce poate oricând deveni instinct, așa cum Caliban e Miranda prin disponibilitatea nativă a caracterului său, și dincolo de orizontul biologic ambele personaje sunt fețele unei singure personalități.

De cealaltă parte, dimensiunea ludică - nu mereu ascultătoare - e configurată de un Ariel (Valentin Mihali, năstrușnic în rol) cu nas clovnesc și ghidușii cuminți, acompaniat de un stol de tovarăși asemenea (Iulia Lazăr, Iulia Colan, Petra Zurba, Monica Ardeleanu), dar și de pitoreștii bahici Trinculo (Nicolae Poghiric) și

Stephano (Constantin Cicort), savuroși într-o scenă de deambulare alcoolică pe plaja insulei, unde execută chiar un dans cu primejdioase pierderi de echilibru, ademenindu-l pe Caliban cu drogul din sticlă - personajele de aici duc cu gândul la montările de consistență ludică ale lui Purcărete.

Nu lipsesc din spectacol nici câteva elemente de *thriller* - ca în joaca lui Ariel ce le face părul măciucă, la propriu, naufragaților (Adrian Andone, Cătălin Băicuș, George Albert Costea, Angel Rababoc, Mircea Tudosă). Nu lipsește însă nici o secvență de frumoasă sensibilitate, pură, autentică, un complement al cunoașterii cărturărești, cea dintre Miranda și Ferdinand (întruchipat cu farmec de Romanița Ionescu).

"Iertarea" acordată de Prospero dușmanilor săi e un testament efectiv; va ajunge la ei în timp ce acesta va fi murit, lăsându-le moștenire nu doar insula, ci lumea. "Umila mea grotă" e universul, de fapt, iar asta se simte limpede din spectacolul lui Silviu Purcărete. Muzica lui Vasile Șirli adâncește semantica scenică, potențând-o, catalizându-i sensurile, într-o zbatere năstrușnică și gravă.

O furtună este o poveste impresionantă, de cuceritoare frumusețe și intensă emoție, despre lumea magică a teatrului și literaturii, despre imaginație și realitate, despre pragurile pe care le trecem mereu, izbindu-le uneori cu capul, despre experiența intimă și general-umană pe care o lăsăm, pedagogi mai mult ori mai puțin hăruiți, în urma noastră. O poveste a cărei morală trebuie să ne-o gândim fiecare.

Semnal teatral

Cristina Rusiecki
Radu Afrim. Țesuturile fragilității
București, Editura Tracus Arte, 2012



Remarcabilul critic teatral și jurnalist cultural Cristina Rusiecki "sparge gheața" exegezelor editoriale afrimene cu acest volum-album, prima monografie dedicată unui regizor în plin ambitus profesional, devenit însă deja un "fetiș" al tinerei generații de spectatori de teatru. Cartea configurează poetica lui Radu Afrim manifestată în cele peste 35 de montări realizate între 2000-2011, adăugând, pentru completarea acestui portret teoretic, cinci interviuri cu actorii preferați ai regizorului - Elena Popa, Rodica Mandache, Constantin Cojocar, Marius Manole

și Cezar Antal -, un interviu cu Radu Afrim și o iconografie impresionantă a montărilor acestuia, care-l face pe cititorul avizat să rememoreze, cu deliciu și melancolie, spectacolele văzute, iar pe cel "începător" să viseze la ele.

Cartea Cristinei Rusiecki este un studiu teatrolitic impecabil în perspectivă academică, scris însă cu o empatie ce-l face accesibil oricui. De altfel, autoarea mărturisește: "Regizorii de teatru nu sunt staruri rock. Nu au cohorte de admiratori care să-i vâneze și să cerșească după un autograf. Singurul care face excepție, care are fani autentici este Radu Afrim. (...) Urmărindu-l cu toată pasiunea și entuziasmul pe regizorul care a spart barierele teatrale ale vremii, s-ar putea ca volumul de față să nu fi câștigat totdeauna necesara distanță critică pe care ar fi îngăduit-o trecerea timpului. (...) ...Radu Afrim. Țesuturile fragilității rămâne o 'carte îndrăgostită'".

Mihai Pascaru
Atitudinea primului om față de coastele sale.
Teatru
Cluj, Editura Eikon, 2012

Cunoscut în mediul literar ca un prozator de mare forță, în descendența unui Agârbiceanu, de pildă, prin volumele sale *Firamida* și *Cuțitul de vânătoare*, Mihai Pascaru debutează - tardiv - și ca dramaturg/scenarist, cu două texte scrise în anii '80, primul susceptibil încă unei reprezentări scenice, al doilea semnificativ în ordine istorică.

Cele două texte - *Atitudinea primului om față de coastele sale* și *Când nu vorbește dragostea*, primul dând și titlul cărții - sunt scrise în maniere diferite, ceea ce denotă o versatilitate scripturală

Mihai Pascaru



de bună calitate. Cel dintâi are forma unei *parabole ghidușe*, o reinterpretare a biblicei creații a femeii, în paradisul primordial, pe când al doilea, mai "ancorat" în realism, ba chiar propunând o situație dramatică "de epocă", mixează o diversitate de planuri, în formula unui scenariu de teatru tv, mai apropiat astfel, prin amploarea virtualei sale reprezentări, de structura filmică. Ambele sunt însă caracterizate de prospețimea imaginilor, de inventivitate lexicală, de o bună știință a răsturnărilor de situație, cu finaluri neașteptate și exploatarea inteligentă a clișeelelor. Uneori, cititorul poate avea reacții de respingere din cauza asperității unor secvențe; la lectura integrală însă, piesele își demonstrează coerența și vădesc *intenția* auctorială de bruscare a receptării tocmai prin alternanța formulelor dramaturgice.

(cl.g.)

De ce eu, român, prefer Teatrul Maghiar

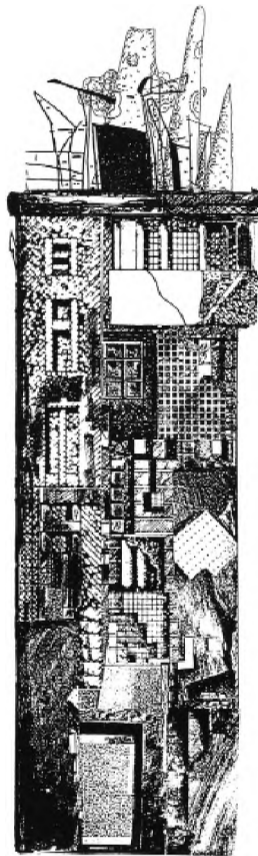
Reflecții la încheierea unei stagiuni

Lucian Țion

Dacă de câțiva ani încoace stridentele glasuri de sticlă ale prezentatoarelor care se consideră profesioniste dacă vorbesc agresiv, repede și fără inflexiuni verbale m-au făcut să renunț la vizionarea oricăror canale de televiziune românești, mai nou, fenomenul s-a extins și în alte arii ale vieții, să-i spunem, culturale. Prin urmare, mai nou am început să realizez că aceeași agresivitate pătimășă care evada din glasurile reci ale prezentatoarelor a început să se instaleze încet-încet și pe scenele până-nu-demult inocentei Thalii. În ciuda unei stagiuni bogate, cu multe premiere și montări îndrăznețe, deși îmi doream mult să regăsesc măcar în acest sanctuar al artei care este Teatrul Național Cluj ceva din bunul simț uitat al unei culturi în descompunere, doleanțele mele au rămas încă o dată fără răspuns. În toate piesele vizionate din septembrie încoace, mi se părea tot mai mult că teatrul devine o experiență repetitivă în care, indiferent de subiect, curent teatral sau registru, piesele în sine nu mai erau decât pretext pentru revărsarea unei frustrări epidemice ancestrale care părea că a luat societatea, artele și relațiile inter-umane cu asalt, nepermițând umilului public spectator nicio formă de recreere, apreciere sau evadare din supra-saturarea cu agresivitate. La început am crezut că este vorba despre o caracteristică intrinsecă a culturii românești care, copleșită de un acut sentiment de inferioritate, încearcă să își compenseze aparenta lipsă de valoare îngroșând nota printr-o exprimare grosolană, de tip primitiv. Dar am avut plăcuta surpriză de a urmări spectacole de teatru românești pe scenele altor orașe din țară, unde actorii păreau a armoniza interpretarea lor cu cerințele textuale pentru a produce un spectacol pe care nu pot să îl descriu în niciun alt fel decât pur și simplu ca "normal". Pentru montările de la teatrul clujean, în schimb, firul roșu cu care a fost cusută această ultimă stagiune (dacă nu și multe din cele anterioare) este reprezentat de nevoia de a striga fără motiv și de a folosi orice situație potențial conflictuală pentru a-i maximiza gradul de violență fizică și verbală, ca și cum toate personajele din istoria teatrului, indiferent dacă au fost scrise de Gellu Naum, Emily Bronte sau William Shakespeare, sunt exclusiv dezaxați psihotici victimizați prin experiența traumatizantă a abuzului. La acestea se adaugă situațiile cu conținut explicit sexual, cum ar fi șocanta și total nemotivată scenă a violului din *Machiavelli: Arta terorii* de Robert Cohen, la care managementul teatrului nici nu se obosește să avertizeze publicul despre existența nudității fizice în spectacol, în pofida prezenței în sală a unui număr considerabil de minori. Regizorii de la Teatrul Național nu par a fi învățați legile elementare ale sugestiei, care, în experiența vizionării altor montări din medii culturale diferite și-a dovedit eficacitatea sporită a efectului artistic. De asemenea, regizorii noștri nu par a-și fi însușit cele mai elementare lecții despre convenționalitatea spațiului teatral, dorind, se pare, realizarea unui realism de tip postmodern care riscă însă să alunece în kitsch și subcultură. După umilele mele cunoștințe în domeniu, reprezentarea violenței scenice este o artă care

trebuie studiată în procesul de formare al oricărui regizor și care face parte din seria de obligativități educaționale a oricărei școli teatrale care pretinde pregătirea unui regizor în stilul teatral realist, cum pare a fi cazul la Cluj-Napoca. Pentru a lua un alt exemplu, exagerarea violenței fizice în adaptări teatrale de tipul celei realizate în *La răscruce de vânturi* denotă o nepermisă lipsă de documentare și produce un efect de uimitoare neverosimilitate pentru scena unui teatru național, vulgarizând mișcarea romantismului englez din societatea victoriană, caracterizată printr-o sensibilitate rafinată și o prezență a bunelor maniere, producând astfel un efect de adevărată ruralizare de tip românesc a atmosferei din clasică lucrare a romancierei britanice.

Și pentru a nu crede că avem de-a face cu



excepții, mă voi aventura să afirm că acestea nu sunt singurele montări la care m-am simțit deranjat, agresat și bulversat din cauze nu imediat artistice. Agresivitatea pătrunde invaziv relațiile dintre personaje și în *Nu trageți! Sunt deja moartă*, *Bravul nostru Micșă*, *Cântăreața Cheală* sau chiar *Visul unei nopți de vară*.

Pe moment, se părea că un iubitor de teatru obișnuit, neversat în lumea expresionismului de tip postmodern, nu mai avea ce căuta într-un spațiu cultural în care epatarea artistică a devenit normă. Dar iată că de această dată am greșit, deși cu urmări pozitive. Îndrăznind să dezertez din tabăra Naționalului clujean pentru a viziona spectacolele puse în scenă la Teatrul Maghiar, am fost extrem de surprins să constat persistența acelor valori banale cum ar fi o scenografie credincioasă textului sau o regie "normală". Cu câtă sensibilitate își conduce de exemplu Robert Woodruf actorii în *Aniversarea*, o piesă despre abuz sexual într-o rafinată familie daneză... Ce

frumos, pe nesimțite și cu eleganță este dezvăluită intriga de la începutul confuz și până la șocantele dezvăluiri de la final, într-un cadru la fel de postmodern precum cel atât de căutat de teatrorii români... Și iată că, deși și aici este vorba despre o adaptare – de această dată din domeniul filmului – și deși textul prezintă situații extrem de ofertante pentru un regizor care ar dori să sublinieze decăderea și dezumanizarea omului în societatea modernă, profesioniștii de la Teatrul Maghiar aleg să trateze totul cu bun gust, neatențând la liniștea și integritatea spectatorului, deși în această piesă spectatorul se află literalmente la dîneu cot la cot cu actorii.

Este extrem de ciudat că și un regizor român ca Andrei Țerban, devine extrem de plin de bun-simț atunci când montează la Teatrul Maghiar, învățând pesemne lecția integrării la spațiul cultural din țara sa adoptivă. Dacă *Hedda Gabler* este o revelație de sorginte americană, dat fiind că Broadway-ul pare a prefera, monta și populariza acest text al lui Ibsen în defavoarea celorlalte, mai bine cunoscute la noi, acest lucru nu îl împiedică pe regizor să își găsească propria nișă și să imprime un ritm și o sensibilitate de superioară calitate artistică celor trei "gri" ai teatrului, Imola Kézdi, Bogdan Zsolt și András Hatházi, care, extrăgând tragismul de tip existentialist din textul ibsenian ca dintr-o vână de aur, reușesc să atingă nivele de adevărat sublim într-un spectacol care redă teatrului realist adevăratul înțeles al termenului.

Să nu mai vorbim despre alte montări de la Teatrul Maghiar cum ar fi *Ubu Rege* sau *Caligula*, care, deși tratează inclusiv tema violenței și a abuzului (în special un spectacol vădit "greu" din acest punct de vedere cum ar fi *Caligula*), reușesc să se înscrie pe o traiectorie decentă, transmițând mesajul pe care vor să îl transmită fără a aluneca în exagerare, lipsă de calitate artistică și forțare. Spuneam mai sus că acestea sunt reflecții la încheierea unei stagiuni. Ele se aplică însă la fel de bine la întreaga generație de actori și regizori post-decembristi care au ieșit de pe băncile școlii de teatru clujean. De ce violența și agresivitatea sunt în continuare încurajate în contextul în care atâtea alte teatre din țară (indiferent dacă românești sau aparținând altor etnii) înțeleg diferența dintre convenționalismul artei și realitate? De ce se pune atâtea preț pe exploatarea sexualității vulgare, a agresivității inter-umane și a lipsei de pudoare artistică la Teatrul Național Cluj, practici care au ca efect nu atragerea spectatorului de bun gust, ci perpetuarea valorii scandaloase a pseudo-culturii primitiv-adolescentine moderne? Sau să fie oare aceste false valori chiar atât de înrădăcinate în spiritul post-decembrist românesc încât nici nu ne mai dăm seama de cât de sălbatici am devenit în răstimpul acestor derutanți douăzeci de ani?

Mai are rost oare să ne întrebăm încotro ne îndreptăm în contextul în care folosim bunul-simț elementar pentru a încerca să elucidăm cauzele problemei? Sau ar trebui pur și simplu să ne urcăm undeva, pe o schelă arborată ostentativ într-un decor nepotrivit și să strigăm a la Sidney Lumet în *Network*, celebra sa producție a anilor 70: „Opriti-vă! Ne-am săturat! Suntem obosiți, triști și nervoși ca dracu' și nu mai avem chef să ascultăm bălăriile voastre niciun minut în plus?” Nu îmi dau seama care ar fi atitudinea potrivită. Important e ca cineva, cumva, să ia în sfârșit o atitudine...

film

Premiile TIFF 2012



În perioada 1-10 iunie a.c. la Cluj-Napoca s-a desfășurat cea de a XI-a ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF). Redăm mai jos premiile acestei ediții, iar în numărul următor al revistei „Tribuna” vom reveni cu un supliment special dedicat acestui eveniment major al culturii române.

Trofeul Transilvania, în valoare de 15.000 de euro, oferit de Institutul Cultural Român: *Oslo, 31 august / Oslo, August 31st* (Norvegia, 2011; r. Joachim Trier)

Premiul pentru cea mai bună regie, în valoare de 5.000 de euro, oferit de Centrul Național al Cinematografiei: *Maja Miloš* pentru *Clip* (Serbia, 2012)

Premiul Special al Juriului, în valoare de 1.500 de euro, oferit de Vodafone: *Chapiteau Show* (Rusia, 2011; r. Sergei Loban)

Premiul pentru cel mai bun scenariu, în valoare de 1.500 de euro, oferit de ziarul „Evenimentul zilei”: *Joachim Trier, Eskil Vogt* pentru *Oslo, 31 august / Oslo, August 31st* (Norvegia, 2011; r. Joachim Trier)

Premiul pentru cea mai bună imagine, în valoare de 5000 de euro – cotă de peliculă Kodak Vision 3, oferită de Kodak Cinelabs România: *Bárbara Álvarez* pentru *De joi până duminică / Thursday Till Sunday* (Chile / Olanda, 2012; r. Dominga Sotomayor Castillo)

Premiul pentru cea mai bună interpretare, în valoare de 1.000 de euro, oferit de Vitrina Advertising: *Kim Kold* pentru *Teddy Bear* (Danemarca, 2012; r. Mads Matthiesen)

Premiul FIPRESCI, oferit de juriul Federației Internaționale a Criticilor de Film: *Tiranozaur / Tyrannosaur* (Marea Britanie, 2011; r. Paddy Considine)

Premiul Publicului, oferit de MasterCard: *Chapiteau Show* (Rusia, 2011; r. Sergei Loban)

Premiul de Excelență, oferit de Mercedes-Benz: *Iosif Demian*, regizor și director de imagine și *Helmut Stürmer*, scenograf

Premiul pentru întreaga carieră: actorul *Ion Caramitru*

Premiul pentru întreaga carieră: actrițele *Geraldine Chaplin* și *Mari Töröcsik* și regizorul *Claude Lelouch*

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea lungmetraj, în valoare de 2.000 de euro, oferit de Institutul Cultural Român: *Toată lumea din familia noastră* (România, 2012, r. Radu Jude)

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea scurtmetraj, în valoare de 1.500 de euro, oferit de Volksbank și o zi de filmare oferită de Studiourile MediaPro: *Blu* (România, 2011, r. Nicolae Constantin Tănase)

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru debut, în valoare de 1.000 de euro, oferit de URSUS: *Bogdan Ilie-Micu* pentru regia filmului *Un gând, un vis, Dcyle... și-un pix* (România, 2012)

Mențiune Specială în cadrul Zilelor Filmului Românesc: Constantin Cojocaru și Victoria Cociaș, pentru interpretarea din *Trei zile până la Crăciun* (*Ultimele zile din viața Elenei și a lui Nicolae Ceaușescu*, România, 2012; r. Radu Gabrea)

Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj din secțiunea Umbre, oferit de Transilvania Media Group: *Hope* (Canada, 2011; r. Pedro Pires)

Premiul Let's Go Digital!, pentru cel mai bun film realizat în cadrul atelierului de film pentru adolescenți, oferit de UPC: *It sees you*, realizat de echipa formată din Mara Șimon, Denisse Conntubacu și Cristian Georgescu

Premiul competiției locale, în valoare de 1.500 euro, oferit de Terapia Ranbaxy: *Családi film / Portret de familie* (r. Ábel Visky)

Mențiune Specială în cadrul competiției locale, oferită de Fabrica de Pensule: *Connection Lost* (r. Paula Oneț și Manuela Borza)

Premiul HBO pentru cel mai bun scenariu de lungmetraj din cadrul Concursului Național de Scenarii organizat de HBO România în parteneriat cu TIFF, în valoare de 3.000 de dolari: *Cristina Bilea* pentru *Vara s-a sfârșit*

Premiul HBO pentru cel mai bun scenariu de scurtmetraj din cadrul Concursului Național de Scenarii organizat de HBO România în parteneriat cu TIFF, în valoare de 1.500 de dolari: *Adina Militaru* pentru *Dus întors: 3 minute*

Premiul HBO pentru cel mai bun scenariu de documentar din cadrul Concursului Național de Scenarii organizat de HBO România în parteneriat cu TIFF, în valoare de 2.000 de dolari: *Adina Popescu* și *Iulian Manuel Ghervas* pentru *10 perfect*



Geraldine Chaplin

Undeva la Palilula

Lucian Maier

Undeva la Palilula are ceva din intențiile conceptuale ale lui Palfi din *Taxidermia* și ale lui Fellini din *Otto e Mezzo*, are panorame și traveling-uri care amintesc de *Dogville* (scenografia și imaginea sint puncte forte al *Palilulei*), are în interior elemente din imaginarul românesc prin care, uneori, pelicula își stabilizează pulsul, dar are și mult balast – glume, insistență pe aceleași glume, toată încercarea de a surprinde *sufletul valah* (aceia care trece pârleazul cu hazul, care-i petrecăreț din cale-afară și care e paradoxal în acțiunile sale) – care alterează ceea ce e bun în film. *Undeva la Palilula* se salvează de ridicol prin intenții, aspecte salutare în universul imaginat de Silviu Purcărete.

Taxidermia lui Palfi vorbește despre fantomele care bîntuie inconștientul colectiv maghiar și despre artă. Palfi discută superioritatea *imperială* pe care și-o arogă conașionalii săi, discută visurile lor de mărire socială și sportivă, discută modul în care puterea comunistă ridică realizările obișnuite din orice domeniu la nivelul unor performanțe umane colosale, discută ceea ce înseamnă arta canonică (muzeul, Michelangelo, expunerea filmică), toate acestea fiind ironizate printr-una dintre cele mai dezgustătoare povești pe care le-a cunoscut cinematografia. Dar acest dezgustător e atât de bine coregrafiat și atât de bine susținut în pîrghiile filmului încît devine *frumos*. În comparație cu *Taxidermia*, *Palilula* e ca imitația unui ucenic după opera unui maestru, imitație în care ucenicul pune ceva din spiritul său și lucrează pe o pînză mai mare.

Ceea ce-i lipsește *Palilulei* pentru a reliefa serios (edificator din punct de vedere artistic) lumea pe care o discută (aceea cuprinsă de comunism, așa cum l-a cunoscut România în a doua parte a secolului XX) e simțul măsurii, știința de a se opri la timp și de a diferenția ceea

ce e necesar de ceea ce transformă intențiile bune în mascaradă. Filmul este mult prea lung (în jur de 140 de minute), iar lungimea nu este rezultatul unei acumulări de imagini care servesc transpunerii elocvente a unor idei. Secvențele numeroase în care cei de pe ecran pretrec și trîncănesc la beție repetă una și aceeași idee – că atunci cînd beau și vorbesc, *ai noștri* sînt niște circari demni de milă. Poate că moșicul de care vorbim uneori așa este; însă nu o spunem ca pe ecran.

Cînd enumerăm defectele românului, spunem că e bețiv, flecar, neserios, că rareori se mobilizează chiar dacă interesul său e la mijloc. Neajunsul nu stă numai în repetiția inutilă a acestor idei, ci și în faptul că, în felul în care o spune, filmul nu depășește frivolitatea umorului de periferie. În loc să pună sub semnul întrebării aceste idei preconceptuate despre românism, sau în loc să le semnifice într-un mod deosebit, Purcărete repetă o serie de situații comune (nume de personaje căutate, replici, beții, multe dintre ele interpretate cabotin) în care lucrurile respective sînt vizibile. În loc să traducă în *altceva* acest prost gust național, în loc să-l facă să grăiască prin *altceva*, sau în loc să îl ducă pînă la limitele suportabilului (precum Palfi), autorul doar îl preia gata-făcut din programele de televiziune și din presa îndoielnică de pe tarabe. E un *mimesis* care taie elanul filmului, îi dă caracterul lălăit și îl face, finalmente, plictisitor.

Din cauza acestor spații dizgrațioase, filmul se despică în mod categoric. De o parte sînt umorile descrise mai sus, de cealaltă parte sînt figurile cheie ale filmului, pe care lucrurile descrise anterior ar trebui să le susțină. Atît coborîrea în mitologie (drumul către moarte ca înot în Styx, capra, trecerea de la lună plină la lună nouă), cît

și interferențele cu basmul fantastic (povestea cu lupul, depășirea barierelor impuse de forțele fizicii, întîlnirea tată-fiu din final – care, în același timp, e și o marcă autoreferențială, în genul celor vizibile în *Persona* sau *La nuit américaine*, însă fără aceeași subtilitate estetică, dată fiind imaginea de ansamblu a proiectului lui Purcărete) și jucăriile autorului (cozile de pe vremuri devin un *mise-en-abîme*, cu oameni care, în interiorul istoriei de pe ecran, asistă la o reprezentație teatrală, care e însăși acțiunea filmului pe care îl urmăresc spectatorii din sală; locomotiva care duzduie și care reflectă monstruoșitatea totalitarismului de orice fel; cheflii care încep să cînte operă; insecta zburătoare, fotografia animată) se îneacă în bîlmăjeala comică inserată de Purcărete în film.

O secvență elocventă în acest sens e cea în care comunitatea pune la cale un ospăț. Participanții consumă o cantitate uriașă de broaște, tocmai pescuite, iar mesenii, în timp ce molfăie cărnița broaștelor, urmăresc o operă. Toată coregrafia acestei secvențe este deosebită și punctul ei culminant (mesenii se ridică în picioare cîntînd și devin parte din operă) ar fi fost cu adevărat percutant prin caracterul său iconoclast, dacă marșul grotesc al istoriei din secvență nu ar fi fost constant întrerupt de prim planuri în care personajele, la masă, comentează ceea ce se petrece în opera montată în fața lor prin mesaje care au substanța și chipul cîrcotelii microbiste de la colțul străzii. Iar cînd fiecare episod interesant e poleit cu elemente de tip *La cap, la bani, la oase*, e prea mult. Un prea mult care face filmul greu suportabil și care îi transformă intențiile bune în pretenții și prețiozități triviale. E ca și cum ai deschide un *Golem* de la Basilescu și, după ce îl aerisești cîteva ore, îl servești sub formă de șprîț.

colaționări

Labirinturi albe și subsoluri cu șobolani

Alexandru Jurcan

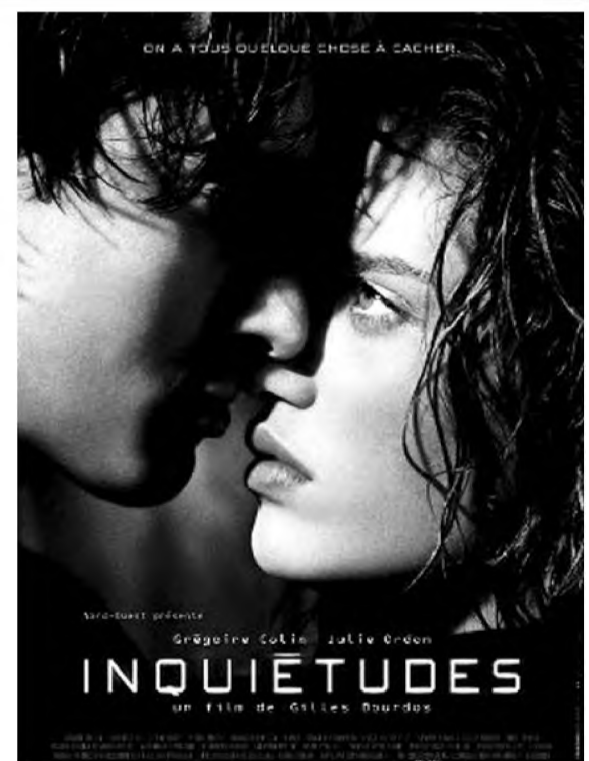
Ti se propune uneori un film de către un prieten. Nu ai auzit de el. Îl vezi, îți place, te documentezi. Pe generic scrie că e inspirat de cartea... Nu ai auzit nici despre autor. Alergi la domnul google și realizezi lipsa ta de informație. Atâtea cărți a scris și tu habar nu aveai! Apoi ești total înfuriat cînd altcineva afirmă că nu cunoaște filmul. Bine că mai avem ce învăța, bine că avem opinii diverse, contradictorii.

Regizorul Gilles Bourdos a realizat filmul *Inquiétudes / Neliniști* în 2003, după cartea *A sight for sore eyes* de Ruth Rendell. Numele exact e Ruth Barbara Rendell. A scris și sub pseudonimul Barbara Vine. S-a născut la Londra în 1930 și a scris romane polițiste și psihologice... criminale. Despre ce? Neînțelegeri familiale, efecte ale unor secrete... A primit numeroase premii și distincții, mai ales Edgar Allan Poe. Mari regizori i-au adaptat cărțile: Almodovar, Chabrol, Claude Miller.

Despre *Inquiétudes* s-a scris mult și bine: „o reușită... un polar hipnotic... autentic...”. Ce

face Bruno? Taie mobile, tace, se ceartă cu un tată alcoolic, vopsește totul în alb... Aici e găselnița! Albul ca uitare, albul ca puritate, albul ca aspirație. Își ucide tatăl. Plus alte crime. Freud, Lynch, Hitchcock. Să nu uităm frumusețea plastică, imaginile paralele, violența mascată, muzica extrem de sugestivă. Fata îl va ajuta să scape de trecut, de culpă, de violență? Labirinturile sunt tot mai albe, iar subsolurile concrete sau metaforice conțin șobolani reci. Bruno, tot mai... psihopat, să fie el o victimă a destinului implacabil? Unirea mâinilor prin sticlă e arma fatalității. Ei nu trebuiau să se întâlnească. Bruno o zidește puțin în zid. Arta și crima, culpa și obsesia. Lumea e o îngemănare de frustrări. Copilăria se răzbună, răzbate, face ordine. Grădina Domnului e încăpătoare și ciudată.

Gilles Bourdos denotă creativitate și putere imaginată. Filmul său degajă suspens, implicare totală, dar și o stranie neliniște, care rămâne în spectator mult timp. Descinderile în infern au



fulgurații vizuale tulburătoare. Da, avem de-a face cu un polar „s sofisticat și vertiginos” – cum scrie revista „Studio”.

sumar

puncte de vedere		
Ion Crețu	Disidență și cochetărie, sau despre datul după cireș	2
editorial		
Sergiu Gherghina	Fisurile europene	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Viața la timpul trecut	4
Ștefan Baghiu	Efectul "Coande"	5
comentarii		
Irina Petraș	Sanda Cordoș și intermitențele Istoriei	6
Florentina Răcățianu	Din punctul de vedere al infinitului...	7
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Circumscrieri identitare prin literatură	9
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	La dreapta-mprejur! (II)	10
poezia		
Ioana Diaconescu		11
emoticon		
Șerban Foarță	... și viceversa	12
caragialiana		
Mircea Tomuș	Comedia ca triumf al artei	13
verdele de Cluj		
Aurel Sasu	Manipularea ideii de Eminescu	15
arte		
Ion Pop	Marcel Iancu, un vizionar al artei moderne	17
dezbatere & idei		
Ionela Iacob	Analogii "monstruoase" în teoria muzicală a Evului Mediu	18
Alin Codoban	România și Polonia: o comparație ce nu are sens	19
remarci filosofice		
Jean-Loup d'Autrecourt	Iubire și înțelepciune (II)	20
intersecții		
Nicoleta Poenar	Caricatura consumerismului în rubrici matrimoniale	21
polemos		
Mircea Popa	Un act de blasfemie impie. Teodor Tanco. Studiu de caz	22
flash meridian		
Vitgil Stanciu	Moartea lui Carlos Fuentes	23
excelsior		
de vorbă cu Pierre Rosanvallon	"Săracii nu sunt o categorie, ci tot atâtea situații individuale care trebuie gestionate"	24
atelier		
Viorica Guy Marica	M.T. Romanescu - memoria privirii	26
mofteme		
Vasile Gogea	Frica de sau la Caragiale	27
zapp media		
Adrian Țion	Săpânța pe harta filmului transilvan	27
sport & cultură		
Demostene Șofron	Bac-ul olimpicilor, bac-ul vrajbei noastre	28
jazz story		
Ioan Mușlea	Jazzul free, partea a doua	29
muzica		
Mugurel Scutăreanu	Alți ani de pelerinaj	30
Alba Simina Stanciu	Magie, romantism, dans	30
teatru		
Claudiu Groza	Un Shakespeare pentru România (II)	31
Lucian Țion	De ce eu, român, prefer Teatrul Maghiar	33
film		
Premiile TIFF 2012		34
Lucian Maier	Undeva la Palilula	35
colaționări		
Alexandru Jurcan	Labirinturi albe și subsoluri cu șobolani	35
plastica		
Livius George Ilea	Metaphysical Architecture	36

plastica

Metaphysical Architecture

Livius George Ilea

O aspecte rar al Galeriei Casa Matei, artistul austriac Efthymios Makis Warlamis (galonat, pe plan mondial, cu nenumărate premii și distincții, Doctor Honoris Causa al UAD Cluj-Napoca) ne invită prin recenta sa expoziție "Metaphysical Architecture"* la un ingenuu exercițiu de „re-vrăjire” a lumii, instrumentat prin lentila magică/recuperatoare a universului paradisiac al Copilăriei (personale & a Omenirii), uzând de uneltele îndelung rodite ale unei depline maturități creatoare. Dedicat artelor, animat în bună tradiție renescentistă de un viu spirit inovativ, de bucuria de a iscodi lumea, în deplină deschidere pentru nou, prof. dr. arh. Efthymios Makis Warlamis a dezvoltat o personalitatea proteică, structurată inițial sub rigorile arhitecturii (ca primă dragoste), alegând apoi să se exprime și în varii domenii ale artelor vizuale, explorându-și cu virtuozitate vocația de *homo faber/homo ludens* în desen, grafică, pictură, sculptură, ceramică, instalație, film de autor, etc. În arhitectură, a dezvoltat un tip de structuri funcționale în armonie cu natura, împrumutând din repertoriul formal organic, dar având și o puternică trăsătură de utopie poetică, imbinând caracteristici ale funcționalismului de tip Bauhaus cu imaginarii deszăgăzuit al unui Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926) ori cu viziunea surprinzătoare a lui Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), de care îl lega o statornică prietenie, ca spirite afine, și de care îl apropie și arhitectura bazată pe principii ecologiste, vibrând în lumină și culoare, în care adeseori performează, liberă, linia sinuoasă. Plastica sa realizată în afara muzeului - lucrările reprezentate pe simezele expoziției de față venind să confirme *in nuce* parte din direcțiile explore de artist - aduce un gen inedit de prospețime a vocabularului plastic, (inovator și recuperator în același timp), plin de savoare și umor. În desen, (a se vedea seria spontanelor desene în peniță) cât și în mai elaboratele compoziții, gen *Flakat*, (seria „Arhitecturilor Poetice”), unde artistul pare că respectă regimul compozițional „clasic-modern”, de respirație neocubistă, Arhitectul se întâlnește cu Metafizicianul, cu Poetul vizionar, dar și, în ultimă instanță, cu imaginarii nostru colectiv. Personaj al timpului său, promotor de elită al spiritului experimentalist, cu tot cortegiul său implicit de „libertăți”, dl. Warlamis își asumă, în pandant, nostalgia central-europeană a formării tinerilor în sensul unui (cât se poate de) germanic *Anständigkeit*, și, odată cu acesta, statutul de „educator/modelator al percepției”**. Se configurează astfel, în întreaga activitate susținută de dl. Efthymios Makis Warlamis, o inevitabilă relație a modernității cu tradiția, care susține viziunea sa universalistă, enciclopedică, de certă încărcătură etică/morală, vizând „sinteza între raționalismul Luminilor și comunitarismul și organicismul specific romantice”. Creația sa plastică, aparent marcată de diversitate stilistică, se dezvoltă însă omogen, după un principiu intrinsec, crescând sub semnul tentației

și a „marilor sinteze”, ce permite artistului să asimileze armonios atât resursele istorice ale artei universale (curente și „modele” de circulație internațională) cât și tezaurul culturilor locale frecventate. Născut în Grecia, la Veria (în Macedonia Centrală), și stabilit în Austria Inferioară, (Waldfiertel - țara pădurilor de nepătruns și a piramidei în trepte din Oberneustift***) artistul se situează, spiritual, dar și ca *praxis*, într-o zonă de confluență a paradigmelor civilizaționale est și vest-europene, balanța înclinând spre formula occidentală a țării de adopție, mixând în retortele alchimice ale artei sale, pe de o parte, etosul pozitivist saxon și reveriile *arheului* celtic, iar pe de alta -, aerul de mister al străvechilor civilizații din bazinul Mării Egee și parfumul cosmopolit al epocii alexandrine ori elenistice. Etatismul culturii de seră tip *Fin de siècle* versus nihilismul și alienarea împinsă la paroxism a expresioniștilor vienezi nu sunt, nici ele, teme străine artistului și omului de cultură Efthymios Makis Warlamis, reflectându-se implicit în activitatea sa, acesta reușind să problematizeze atât pierderea de ființă, *gândirea slabă* (Vattimo) cu care se confruntă omul contemporan, tot mai îndepărtat de esența sa și de Lecția Naturii, cât și să contureze soluții practice, flexibile (mai mult sau mai puțin etatiste ori instituționalizate) ca politici de corectare a inegalității șanselor de a accede la cultură și artă. Profund militantă, nu atât prin tematică, deși teme ca „Pacea” ori „Toleranța” nu sunt excluse, arta sa implică efortul susținut de a facilita accesul maselor largi (desigur, nu în sensul presupus de limbajul de lemn, „de tristă amintire” care ne mai bântuie pe noi, esticii), a cetățenilor din Niederösterreich, și, în special, de familiarizarea tinerei și foarte tinerei generații cu arta, în deosebi cu producția/industria cultural-artistică a momentului. Pentru dl. Warlamis, după cum însuși mărturisește, arta este ridicată la statutul de „*intensive Lebensstrategie*”****, continuându-se cu maximă naturaleză în proiecte culturale de anvergură, ca de exemplu Centrul Internațional pentru Artă și Design din Austria de Jos - I.D.E.A., (1992) ori Muzeul de Artă din Waldviertel (2009), ambele inițiate și manageriate de către artist și doamna sa - Heide Warlamis****, cât și în modelele cognitiv-axiologice pe care le propagă de la înălțimea unor prestigioase catedre europene. Participând la o nouă re-așezare valorică în sfera artei (și nu numai), la formarea unei noi sensibilități artistice, care să asculte atât vocile Naturii (macro și micro-cosmice) cât și vocile Istoriei - resuscitând interesul pentru o lectură contemporaneizată a tuturor formulelor civilizaționale umane, artistul austriac își aduce obolul său la descentralizarea și deteritorializarea artei contemporane. Propunerea sa ține și de o viziune integraționistă/holistică, de tip New Age, care vizează depășirea conflictului Natură-Cultură, precum și dezamorsarea conflictelor derivate din varii intoleranțe (etnice, religioase, etc.),

(continuare în pagina 19)

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL I9232 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.

