

# T

serie nouă • anul II • nr. 22 • 1-15 august 2003 • 10.000 lei

# TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



LITERATURĂ  
BELGIANĂ  
FRANCOFONĂ

*Alain Berenboom  
Ion Cristofor  
Olivier Gillet  
Cristian Gyurkan  
Maria Mățel  
Vlad Mezei  
Philippe Roberts-Jones  
Pascal Vrebos*

Ilustrația  
numărului

Graficieni belgieni  
participanți în  
expoziții clujene



*Danielle Verté - Ochiul (2000)*

# TRIBUNA

Director fondator:  
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul  
Fundăției Culturale Române  
(Centrul de Studii Transilvane)  
și al Ministerului Culturii, Cultelor  
și Patrimoniului Cultural Național.

CONSILIUL CONSULTATIV  
AL REDACȚIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK  
MIHAI BĂRBULESCU  
MIRCEA BORCILĂ  
AUREL CODOBAN  
VICTOR R. CONSTANTINESCU  
ION CRISTOFOR  
CĂLIN FELEZEU  
MONICA GHEȚ  
ION MUREȘAN  
MIRCEA MUTHU  
IOAN-AUREL POP  
ION POP  
PAVEL PUȘCAȘ  
IOAN SBĂRCIU  
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 TOTĂZAN

Tehnoredactare:  
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:  
3400 Cluj, Str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98  
Fax (0264) 59.14.97  
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

## Consemnări

Teatrul Ariel Târgu-Mureș

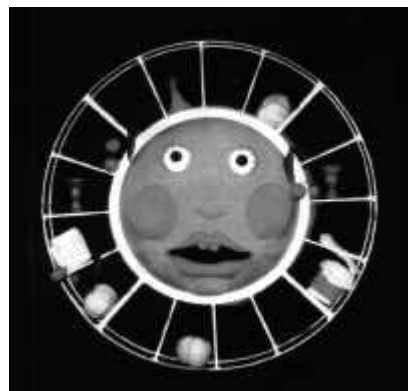
# Gargantua și Hess

■ Radu Țuculescu

Care Hess? Nazistul? Păi ce are nazismul cu Gargantua? Te pomenești că egipteanul Rudolf Hess (dacă s-a născut în Egipt, asta e!), fost adjunct al lui Hitler, citea cu mare satisfacție Rabelais, în timp ce lagărele sale de concentrare (erau și ale lui) înghițeau, cu sinistră plăcere gurmândă, milioane de oameni... Tot ce se poate, dar e cazul acum să termin cu asemenea „jocuri preambulice” și să trec la concretețea faptelor. Este vorba despre fapte de cultură care s-au petrecut într-o singură zi la minunatul teatru Ariel din Tg. Mureș. (Cînd folosesc cuvinte mari o fac pe propria răspundere și în depline facultăți mintale...)

Două spectacole. Unul cu păpuși-marionete dedicat copiilor (dar nu numai) și încă unul, cu actori „în carne și oase”, dedicat maturilor (și nu numai). *Gargantua* (după Rabelais) se numește primul spectacol pe care l-a „înscenat” Alina Nelega și a cărui muzică originală o semnează Iosif Herța, specialist în astfel de ilustrații scenice, dovedind o fantezie constant proaspătă, plină de inspirație. Omul-orchestră (Andi Brânduș) punctează cu aplomb aproape toate mișcările (gesturile) scenice și te întrebi, uneori, dacă nu cumva muzica, sunetele ei au fost cele care au născut spectacolul, l-au „propus”, l-au inițiat. Un spectacol unde se rostește „psalmodic” un singur cuvînt: Gargantua. Un spectacol plin de umor în care excelentele păpuși-marionete (plus costumele) create de Alina Herescu sînt de o furibundă expresivitate. Expresivitate ce n-ar exista la parametri amintiți fără minutorii Mariana Iordache, Alexandrina Moldovan, Cornel Iordache, Viorel Meraru și Iuliu Pop-Andrieș. Chiar dacă există câteva momente cam lungite, diluate și nefinalizate clar, produsul Nelega-Herța-Herescu e de calitate și fără termen de garanție.

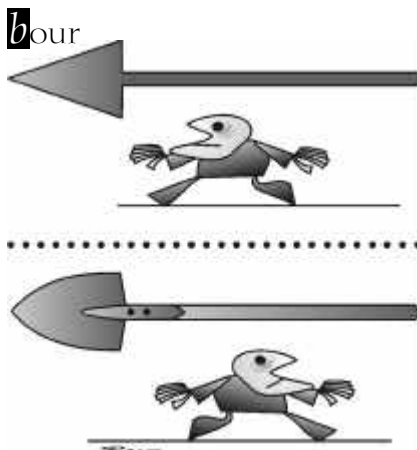
Dacă *Gargantua* se joacă înainte de prînz, Hess e un spectacol de seară, cînd te poți „pune pe gînduri”. Alina Nelega este autoarea monologului, Nicu Mihoc, interpretul. iar Gabi Cadariu regizorul. Controversatul și misteriosul (încă) nazist Rudolf Hess rostește un text cu momente dramatice de-o tulburătoare valoare general umană. Un rechizitoriu, o autoapărare, o motivație a actelor



Gargantua de Alina Nelega

sale. Scuze și acuze în care cinismul are gravitate și parfum de filozofie. Momentul cînd Hess vorbește cu Dumnezeu este unul dintre cele mai impresionante, zbuciumul său „dostoievskian” atingîndu-ne pe fiecare dintre noi, spectatorii, copleșindu-ne cu dureroase semne de întrebare. Există și „faze ha-zoase”, cînd textul face concesii gusturilor mai „largi” ale publicului, în care Hess vrea să ne convingă despre inutilitatea femeilor trecute de patruzeci de ani, care ar trebui împușcate că nu-s mai bune de nimic, ori despre cum țările estice, foste comuniste, au devenit acum un soi de țări americane second hand. În felul acesta, întreg publicul eterogen este mulțumit că s-a și rîs la spectacol...

Nicu Mihoc își construiește rolul cu „supărătoare” migală. Resursele sale actoricești se dovedesc surprinzătoare. Iată, actorul „comic” este, în cazul de față, un actor extrem de convingător-dramatic, cu momente de o forță de-a dreptul tragică, garnisite cu sarcasm și ironie tăioasă. Crediința lui Hess că a făcut bine tot ce a făcut în timpul vieții devine, prin interpretarea lui Nicu Mihoc, șocantă, iar agresivitatea sa verbală, în cele din urmă, de-o mare tristețe. Interogațiile sale alunecă în acuzații și nazistul se sinucide (ori este ucis?) senin, convins de nevinovăția sa. Am fost impresionat de mărturisirea pe care mi-a făcut-o Nicu Mihoc imediat după spectacol (fardul îi curgea pe față, pe gît, pe spatele gol și ud, avea cearcăne sub ochi, cearcăne ce i se ivesc după fiecare reprezentație): „Cît timp joc, îl înțeleg pe Rudolf Hess. După ce închei spectacolul și am ieșit din scenă, îl urăsc din nou”. Confesiunea unui actor de cursă lungă. Păreră mea.



Nicu Mihoc în Hess de Alina Nelega

# Din nou despre Capitală

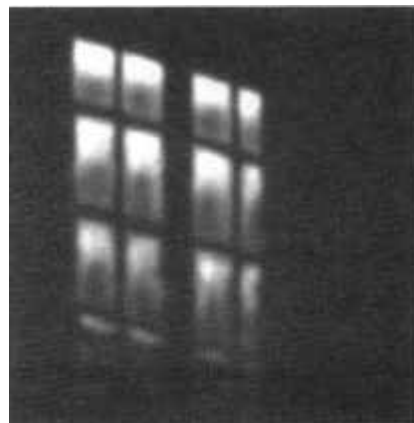
■ Ovidiu Pecican

Ultimul deceniu de istorie a adus România într-o situație care a antrenat și va antrena în continuare modificări spectaculare ale destinului ei istoric. Surparea din interior a sistemului statal socialist, patronat de URSS (1991), urmat de agregarea CSI, și, paralel, procesele de extindere spre răsărit a NATO și a UE au modificat, chiar și fără afectarea – în linii mari – a granițelor europene anterior stabilite, fizionomia continentului nostru. România și-a exprimat cu relativă promptitudine, unitate de opinii și consecvență dorința de a accede în organisme euroatlantice și occidentale, fapt care a marcat, implicit, și exprimarea acordului pentru delegarea anumitor competențe statale pe seama structurilor suprastatale în care dorește să accedă. În condițiile în care anul 2004 va marca intrarea noastră în NATO, iar anul 2007 va fi data accesării în UE, se poate spune de pe acum că evoluțiile internaționale în care România a devenit un actor dinamic au și vor avea repercusiuni notabile asupra tuturor compartimentelor vieții noastre publice și private. Odată devenită parte a UE, România se va comporta ca unul dintre statele confederate ale unei entități suprastatale care și-a diseminat instituțiile într-un teritoriu amplu (după cum se știe, „capitalele” UE sunt Bruxelles, Strasbourg, Haga). În aceste condiții, rolul Bucureștilor, actuala capitală a unei Româнії centraliste, va fi redesenat, câtă vreme metropola de pe Dâmbovița va îndeplini, în noile împrejurări, rolul unei capitale provinciale, într-o anume dependență de deciziile luate la Bruxelles și Strasbourg. Noua rețea de autostrăzi și de căi ferate, recondiționarea șoselelor naționale și lărgirea acestora, ca și liniile aeriene vor conduce, toate, la o integrare accelerată a țării în ritmurile, procesele și realitățile comunitare ale Uniunii. Cum printre politicile acesteia din urmă se numără și cele regionale, este de așteptat, pe viitor, atât o relansare a diverselor regiuni românești, cât și o regândire a raporturilor Bucureștilor cu celelalte metropole regionale autohtone (Iași și Suceava, în Moldova, Brașov, Cluj, Sibiu și Timișoara, la vest, Constanța și Craiova în sud). Capitala va înceta să mai însemne centrul prin excelență, care acumulează toate resursele umane, materiale și spirituale din teritoriu, delegându-și și distribuindu-și, în interior ca și în exterior, o bună parte din atribuții și rezumându-se tot mai mult să fie un coordonator zonal pentru România. O asemenea dinamică nu are cum să marcheze slăbirea locului Bucureștilor în istoria românească, ci doar să îl modifice calitativ. Alături de acest oraș, alte reședințe urbane semnificative vor reveni în prim-plan, acompaniindu-i realizările și suplinindu-i prin forțe proprii disfuncțiile, într-un alt tip de solidaritate urbană, mai descentrată și mai democratică, în ultimă instanță. Noul curs nu va mai atrage, ireversibil, ca până acum, toate elitele țării către polul magnetic bucureștean, ca spre singurul loc unde ele se pot pune în deplină valoare și pot beneficia de toate resursele. Unele vor găsi amplasament în cadrul spațiului unional european însuși, în timp ce altele, mai numeroase, probabil, vor rămâne pe loc spre a urni mecanismele bunăstării și democrației românești. Limitarea exodului către capitală, posibilă și prin măsuri de deplasare în teritoriu a

instituțiilor centrale ale statului, ar avea efecte benefice, pe termen mediu și lung, și asupra vieții bucureștenilor, scăzând prețurile din piețe, coborând plafonul chiriiilor, reducând aglomerația. În restul țării, o asemenea măsură ar revigora centrele regionale cele mai semnificative, punându-le la dispoziție resursele umane, inteligența și spiritul de inițiativă devenite excedentare în capitală, care, uneori, sunt atât de deficitare în celelalte zone ale României.

Nu toată lumea gândește însă în termenii unei asemenea echilibrări a raportului dintre reprezentanți și reprezentați. Pentru unii, Bucureștii au rămas și sunt un substitut al României înseși. Dorind o continuă extindere a capitalei, ei par că urmăresc, practic, să scoată din starea de dezvoltare lentă, inegală și incompletă restul teritoriului, așa-zisa provincie. De curând, unii reprezentanți ai PSD-ului au elaborat un plan de redimensionare a metropolei dâmbovițene într-o manieră ciclopică. S-a spus că, pentru a putea găzdui toate instituțiile UE și NATO delegate într-un viitor apropiat la noi, s-ar conveni ca Bucureștii să se amplifice de... nouă ori! Deja planul a fost criticat în presă de către unii gazetari și oameni politici. Este probabil că el nu va fi adoptat. Totuși, însăși formularea lui vorbește în mod semnificativ despre anumite dominante ale imaginarii politico-administrativ dominante, ca și de forța unei viziuni centralizatoare. Pentru că, la urma urmei, de ce nu s-ar deplasa în teritoriu, în mai multe mari orașe ale țării, acele instituții comunitare, oferindu-li-se întregul spațiu de care au nevoie pentru o dezvoltare armonioasă și creând, în același timp, și pentru alte orașe șanse suplimentare de dezvoltare și afirmare? Tot de curând, cu prilejul discuțiilor vizând ameliorarea constituției românești, deputatul Emil Boc observa, judicios, că nu există nici un temei pentru a include într-un articol constituțional propoziția „Capitala țării este la București”. Într-adevăr, de ce s-ar conveni făcut dintr-o realitate *de facto* una *de jure*, programând imuabilitatea capitalei? În trecut, reședințele statului s-au modificat în funcție de împrejurări și într-o anume viziune pragmatică. De ce ar fi mai necesar acum decât altădată ca sediul actual al capitalei să se permanentizeze în forma actuală? Poate că un context deocamdată incomplet conturat, însă foarte dinamic, cum este reconfigurarea alianțelor și a frontierelor geopolitice, va solicita o nouă abordare, inventivă și flexibilă, pe care, deși nu o putem deocamdată prevedea cu precizie, nu există nici un temei pentru a o înlătura aprioric din discuție.

Este de înțeles – nu neapărat și de acceptat în orice condiții – grija Bucureștilor de a-și rezerva și asigura o prioritate care este un fapt ce vine din trecut și trebuie luată ca atare. Ea provine nu doar dintr-un interes al cărui beneficii au putut fi probate de-a lungul timpului, ci și, foarte probabil, din observarea unui proces care poate îngrijora, câtă vreme nu mai asigură, necesarmente, o dominație necontestabilă – economic, social cultural și, până la urmă, politic – a capitalei asupra hinterlandului (mărit, oricum, peste limitele îngăduite de o guvernare funcțională). Totuși, o analiză, oricât de superficială, arată cu claritate că forța centrului se întemeiază întotdeauna pe vitalitatea energiilor provenind din hinterland, așa



Michel Cleempool

97 03 19

incât o perpetuare a situației actuale va trebui să se întemeieze, vrând-nevrând, pe ameliorarea raporturilor centru - provincie. O asemenea ameliorare include recondiționarea drumurilor și a căilor ferate existente, amplificarea și diversificarea lor, înzestrarea teritoriului cu poduri suplimentare și o rețea capilară de șosele regionale care să permită accesul până în cele mai îndepărtate locuri, scoțându-le din izolare. Totodată, va fi necesar să se găsească soluțiile economice și administrative pentru anularea subdezvoltării din anumite zone, mai ales cele montane, făcând mai fluid accesul la resurse și ajutând oamenii să dobândească necesara experiență managerială pentru a rezolva prioritățile absolute ale locului. Pentru o asemenea vastă, diversificată și necesară operațiune, centrul va trebui să învețe, de voie sau de nevoie, să delege anumite atribuții înspre teritoriu, să asigure din taxele publice părți mai semnificative decât până acum dinamicii despre care este aici vorba; practic, Bucureștii vor trebui să învețe că privilegiul unei capitale nu este acela de a fi cel mai puternic dintre orașele țării, ci cel mai bun administrator al averii comune, în folosul comun al tuturor. Deși nu prea sunt semne că s-ar dori așa ceva, nu este exclus ca, sub imperiul noilor configurări geopolitice acest lucru să se petreacă, în folosul tuturor.

# Imposibila analiză

■ Cristina Sărăcuț

LUCIAN IONICĂ  
*Imaginea vizuală. Aspecte teoretice*  
 Editura Marineasa Timișoara, 2000

Cartea lui Lucian Ionică optează odată cu precizarea din titlu - "aspecte teoretice" - pentru un excurs bibliografic semnificativ sub raportul cantității, a cărei finalitate o constituie redefinirea dintr-o singură perspectivă, cea epistemică, a conceptului de *imagine vizuală*. Deși rădăcinile etimologice *imago* și *icono* - ambele circumscriind termenul de "imagine" - au fost apropiate de discipline precum imagologia, iconologia și iconografia, fiecare din acestea studiind un tip sau altul de reprezentare, conceptul de imagine vizuală nu a constituit până acum, în opinia autorului, obiectul unei cercetări exhaustive, cea mai aproape de idealul unui astfel de demers fiind semiotica.

Imaginea vizuală înseamnă în cazul de față "orice configurație grafică bidimensională, cu sens, obiectivată pe un suport, cu o suprafață plană sau nu, situată în interiorul ferestrei noastre perceptivă" și suportă o clasificare simplificată, al cărei resort îl reprezintă distincția artistic/non-artistic: există astfel, imagini vizuale artistice și imagini vizuale lipsite de finalitate estetică, imaginile tehnice, utilitare, precum cele din domeniul cercetărilor medicale. Capitolul *Imagine, comunicare, cunoaștere* dezvoltă această tipologie, obținând alte trei entități vizuale: imaginea ca obiect fizic ("desemnează materia din care e alcă-

tuită și, atunci când e cazul suportul ei, în calitatea lor de lucru"), imaginea obiectului (obiectul ca imagine vizuală), al cărei autor poate fi cunoscut (creator de picturi, gravuri, fotografii) sau necunoscut (imagini radar, radiografii) și imaginea ca obiect ideal, care presupunând "o conștiință a ficțiunii și a plasticității", e folosită în artă, jurnalism, publicitate.

"Este imaginea doar un instrument auxiliar al cunoașterii sau este ceva mai mult, să zicem o formă distinctă a ei?" Răspunsul nu e unul tranșant: virtuțile cognitive ale unei imagini vizuale nu pot fi decelate decât în prezența cuvântului ("reconsiderarea valențelor cognitive și comunicaționale pe care le are imaginea vizuală nu se poate face în detrimentul cuvântului, ci doar în sensul complementarității lor"), prin urmare a limbajului, parte importantă a procesului cognitiv, ceea ce conduce implicit la aprecierea imaginii vizuale drept instrument și nu forma distinctă a cunoașterii. Trebuie precizată însă și accepțiunea termenului de *cunoaștere*, proces care în opinia autorului se desfășoară în două etape: identificare și investire cu semnificații (vezi capitolul trei: *Cum percepem o piatră întâlnită pe drum?* „Mai întâi se distinge o formă pe un fundal, în interiorul acelei forme se observă o serie de detalii care relevă textura aceluia corp... Un al doilea nivel al cunoașterii, după identificare, îl reprezintă aflarea eventualei sale semnificații"). Lectura unei imagini vizuale incită, pe lângă percepție și gândire, și un alt fenomen cognitiv: limbajul. În procesul cunoașterii imaginea vizuală și

limbajul sunt complementare, nici unul neputându-și aroga dreptul întâietății asupra celuilalt. Vizual și verbal se prezintă în trei situații de comunicare: enunțuri verbale imposibil de convertit în imagini, enunțuri și informații ușor convertibile în imagini, informații vizuale imposibil de convertit în cuvinte. Convertirea artistică a unui semn vizual în semn verbal, inventariată de către teoreticienii literari sub numele de *ekphrasis* (descrierea într-un text literar a operei de artă, tablou gravură, etc.) nu intră în atenția autorului, din teama de a nu transforma cartea într-un exercițiu de critică de artă. Înțelegerea imaginii vizuale rămâne condiționată de percepție, gândire și limbaj, relația ei cu celălalt proces cognitiv, memoria, situându-se din nou în afara interesului autorului.

În rezumat, patru sunt funcțiile cognitive ale imaginii vizuale bidimensionale pe care autorul le recunoaște: funcția *ostensiva* (imaginea indică un "anumit referent individual sau clasa acestuia"), funcția de *investigare* a realității din afara ferestrei perceptivă, funcția de *modelare* a realității și funcția *didactică* (imaginea ajută la înțelegerea fenomenelor complexe).

În opinia autoarei acestei prezentări, *Imaginea vizuală. Aspecte teoretice* este o carte cu dificultăți de lectură din cel puțin două motive. Primul îl reprezintă predilecția necontrolată a autorului pentru citate din critica de specialitate, fapt care ne prilejuiește câteva amintiri culturale. Piero della Francesca, mare artist al Italiei secolului XV, pasionat de geometrie, orbește la optzeci de ani și este nevoit, după cum afirmă biografii, să încredințeze redactarea lucrărilor sale despre perspectivă și corpurile în spațiu (în special desenele care îi însoțeau explicațiile) elevului său Fra Luca Pacioli. Acesta din urmă, pasionat și el de geometrie, scrie la rândul său o carte (*Divina proporție*, prima ediție în 1498) în care preia, fără a cita, însemnările celui care i-a fost profesor. Câteva secole mai târziu un cercetător compară cele două texte și decretează nu absolută identitate, ci periculoasa asemănare. Contemporaneitatea, odată cu explozia bibliotecilor virtuale de pe Internet, constată situații de plagiat mult mai numeroase, oferind chiar o cifră de 17 cazuri în care lucrări ale studenților din universitățile americane sunt copii fidele ale unor materiale de pe Internet. O astfel de comoditate intelectuală trădează și recursul repetat al lui Lucian Ionică la citatele din critica de specialitate. Conceptul de "imagine" este în cazul operei lui Platon asociat cu "ideile de asemănare (mimesis) și cea de copie", numai că analiza în sine a textului gânditorului antic se face prin simpla citare a bibliografiei aferente (Andrei Cornea, Valentin Mureșan, pentru a cita doar două nume). Teoria imaginii la Wittgenstein este prezentată după același model al preluării asertive a textelor critice. De data aceasta Allan Janik și Stephen Toulmin sunt autorii pe a căror carte (*Viena lui Wittgenstein*) se fundamentează autoritatea exercițiului critic al autorului.

Al doilea motiv al dificultății invocate anterior este neglijența tehnoredactare a cărții, fapt de care cu siguranță nu e vinovat autorul. Din nou o amintire livrescă: prima ediție în limba română din *Nunțile necesare* apare cu numeroase greșeli; atunci, în 1992, Dumitru Țepeneag se dezicea de carte din cauza acestui accident nefericit al proastei tehnoredactări. Nu am vrea să sugerăm că este și cazul volumului în discuție.



Monica Reygaerts

Zoițean a dada (1998)

# Mentalitatea războinică

■ Bogdan Toma

**T**ema războiului devine, iarăși, mai actuală decât oricând. Războiul real apropiat nouă, războiul mediatic de lângă noi, războiul prin mijloacele care ne stau la îndemână, războiul în scopuri ignobile și fundamentat instinctual, războiul tragic al diferenței cu indiferența și războiul crâncen al supraviețuirii cotidiene, toate acestea nu mai sunt actualmente, *coruperi* ale spiritului, ci chiar *spirit*, în cea mai autentică și comodă formă a sa. Ele sunt mobilul pentru care traversăm existența și ele sunt implicațiile inerente ale unei atari traversări. Ele sunt viitorul generațiilor care își caută inocența în anxietățile unui univers mai mult decât oricând indecis. Indecis dacă războaiete trebuie să se dea „la vedere”, ori dacă ele trebuiesc continuate în culisele percepției umanitare și ale bunului simț, înapoia măștilor și cu mize pe care nici cea mai primitivă minte nu și le-ar fi închipuit suficient de argumentate încât să întrecă valorile vieții omenști și să depășească sentimentele fraternității.

Sunt la modă toate cuvintele care își trag lexica rădăcină din substantivul „război” - așadar război, războinic, răzbuinare, răzbuinător, după cum și acțiunile pe care aceste sintagme le ilustrează. E la modă să te lupți după cum la modă e să urăști. E la modă să presupui că națiunile trebuiesc eliberate de o povară pe care fie au asumat-o, fie n-au asumat-o încă, o vor asuma cu precizie în zilele răfuielii. E la modă să ataci după cum nu mai e la modă să te aperi ș.a.m.d.

Moda, această habitalitate *prospectivă* (deoarece angajează viitorul multilateral al unor situații până nu demult izolate), își deschide larg brațele pentru a accepta, seconvențial și sub-seconvențial, oameni, atitudini, rase și ideologii. Așadar, pentru un moment singular, ea poate îngloba totul și cei care nu i se supun nu pot face decât o foarte proastă figură. Ei bine, în această substanțialitate tipic modernă, mai există unele enclave atipice, demodate și care nu vor să își întemeieze o realitate proprie utilizând binefacerile actualității. Drept pentru care acestor (conservatori, n.n.) li se poate sugera, întâi prin tușe fine, mai apoi prin presiuni de intensitate relativă și abia mai apoi prin forță, că a avea o atitudine adversă modei (așadar momentului) reprezintă un factor decisiv în împiedicarea tendințelor progresului mondial. La fel cum un bâzâit primăvăratec de insectă poate tulbura exasperant o simfonie bine temporizată, interpretată concertat și cu mare artă, și suflul conservator al unei regiuni a lumii poate stagna întreaga dezvoltare a acesteia. Iar lumea este datoare, întâi de toate, să își aducă aminte de interesul propriu...

Mă gândesc acum la un interviu luat filosofului Gianni Vattimo la începutul anilor '80, interviu în care se menționează ca lipsă de argument a umanității în fața terorismului tocmai asemănarea acestuia cu revoluția. Dacă revoluția, concept brutal până la un punct, presupune o eliberare a unei întregi mase de oameni, exact prin recursul la o formulă a violenței, atunci terorismul nu poate însemna decât anunțul unei atari revoluții. Dacă „interesul unei clase, rebotezat interes general al umanității”, arată Vattimo, justifică, printre altele, crima și violența, poate că realmente terorismul nu este chiar atât de rău, ori revoluția chiar atât de bună. Microcosmosul în suferință care poate salva întreg macrocosmosul e o înțelepciune și un ideal. Războiul, prin urmare, este

înțelept și necesar atunci când factorii săi se întulează umanitari și când strategia sa este nu pedepsitoare ci vindecătoare.

Întrebarea actuală este: era o altă soluție? Sau: au pus mai-marii lumii corect întrebarea care a decis întreg lanț de evenimente? O altă soluție ar fi presupus de la început o cooperare între morfolog și obiectul cercetării sale, ori aici subiectele au luat-o razna, iar analiza a devenit inutilă. Iar întrebarea, dacă a fost corectă, a cuprins răspunsul în sine: conflictul de idei a devenit conflict de interese, iar conflictul de interese a devenit conflict armat - așadar a devenit el însuși întrebare și a cerut un răspuns imediat.

România, chiar și acum, după succesiunea funestelor evenimente care au dezlănțuit empatia, groaza și, cel mai puțin, nedumerirea, pare dezorientată. Prin urmare nu știm de partea cui suntem. În războiul acesta - care continuă - internațional gândim, simptomatic, înspere viitorul nostru ca națiune. Cu alte cuvinte devenim disponibili față de cei puternici. Dar resimțim și o simpatie față de cei, asemenea nouă în atâtea cazuri, lipsiți de sprijin. Așadar nu ne implicăm brutal, *asistăm* doar. Însă asistența devine, în asemenea situații, un substitut al indiferenței. Deci devine necesar să arătăm că ne pasă. Numai că, de vreme ce ne pasă, întrebarea rămâne: ne-am lăsat pradă unei generozități infatuante arătate de o națiune nesocotită și avidă de forță, sau, realmente, era cazul să devenim la rândul nostru generoși, și să fi pus capăt unei atitudini care ne aduce în marginea unei primejdii materiale și morale. Din păcate, răspunsul pentru așa ceva nu îl pot stabili nici mai-marii noștri, nici noi: nu mai e la îndemâna noastră să angajăm în demersurile noastre *numai* gândirea proprie. Există și altfel de răspunsuri la astfel de probleme și ele sunt, de regulă, răspunsurile care te exclud din problemă. Ori Europa este, astăzi, excludentă. Ea a renunțat la ideile sale și a renunțat la ei mai avea probleme. Marota ei distinctivă este agitația incongruentă geografic, situată în limita unei gândiri obiective: ea recunoaște viitorul pe baza trecutului și solicită războiului să mai fie și altceva decât o afacere. Anume să fie un reper pentru culmile viitoare ale modernității, care nu pot aparține acțiunii ci interesului de clasă. Redenumit „interes general” ori „proletar”, de către o sumă de particulari, cum spunea Vattimo.

Dacă sau nu europenii gândesc în mai mare măsură etic decât extraeuropenii, dacă sau nu vocea lor mai este susceptibilă de a fi ascultată, dacă sau nu Europa mai este calificată să dea lecții de democrație, nu mai sunt impasuri actuale. În fond Europa întreagă devine impas tocmai pentru că *nu mai este actuală*, nu i se mai cere părerea, nu mai este întrebată ori, dacă mai este întrebată, întrebarea care i se pune este hazlie și retorică.

Războiul de lângă noi nu ne face să ne gândim decât la consecințele sale pentru existența noastră ulterioară, pentru bunele vecinătăți și, desigur, pentru dezvoltarea noastră economică. Dacă el agită spiritele locale până la autodistrugere, e limpede că acolo vor avea rost misiunile unei noi educații și morale, este? Dacă el angrenează o neliniște mondială este, oricum, bine, pentru că prin aceasta determină o percepție integratoare și un anume respect față de forțele și armamentul puse în joc, față de posibilitățile nelimitate ale colaborării și față de munca în

echipă a armatelor aliate, nu? Ce importanță mai are faptul că totul este supus și se consacră distrugerii?

Poate că trebuie să vedem altfel toată această serie de evenimente, ceva în maniera unui joc teatral. Mă refer la teatrul modern, în care punerea în scenă este ceva mai fastuoasă decât ne-am obișnuit, în care jocul actoricesc este în mare măsură improvizat și în care există efecte-surpriză care antrenează, adeseori, și spectatorii. Încet, încet, diferența dintre personajele negativ și pozitiv dispare și atenția celor care urmăresc jocul se îndreaptă asupra metodelor lor specifice de a improviza, de a conferi propria specificitate teatrală la ceea ce este nespecific ca obiect și piesă. Pe nesimțite cauzele războiului se pierd, iar protagoniștii devin agresor și victimă. În faza următoare și aceste statute se pierd, iar spectatorii nu mai pot distinge între cei doi, pentru că mișcările și jocul lor scenic se *sincronizează*. Odată sincronizat acest joc, spectatorii intră într-o stare oarecum hipnotică, de indiferență, până în momentul considerat dinamic al spectacolului - și anume unul dintre adversari face o mișcare diferită, o diversivare în raport cu bagajul uzual de gesturi. Această mișcare este menită să trezească interesul publicului și să vizeze *regăsirea* acestuia în spectacol. Din acest moment, abia, vor exista cu adevărat aderenți ai unui gen de dinamism teatral practicat de către unul din actori, și abia de acum se poate spune că piesa este realmente interesantă, căci jocul devine public. Transa generală devine *tranzitie* către altceva decât un loc comun al spectacolului. Ei bine, în acest moment, piesa se termină brusc, fără nici un obiectiv atins pentru că e expirat totul: termenii în care ea a fost pusă în scenă, momentului ei de grație, finalitatea și constrângerile ei. E o piesă modernă: artificierii scenei au muncit mai mult decât actorii înșiși, suflorul a muncit mai mult decât toți, pentru că a avut tăria de caracter de a *nu spune nimic*. Întocmai ca un om politic, nu a spus nici un cuvânt, nimănui, a lăsat improvizatia să decurgă până în momentul sfârșitului brusc și lipsit de consecințe evidente. Consecințele vor avea loc acolo, în mintea lor, preexista o mentalitate războinică, piesa aceasta nu s-a terminat realmente, acțiunea ei e continuă și sarcina actorilor a antrenat o dificilă misiune ulterioară. Iar dacă în mintea spectatorilor exista un suport pacifist, acesta a fost deja înlăturat: actorii s-au imitat într-o asemenea măsură unul pe altul încât s-au făcut purtătorii unei tendințe generale, a unei mode. Iar cum moda s-a instaurat cu adevărat în suflul lumii civilizate care a vizitat teatrul, așa cum războiul produs acolo a dat reciprocă, în locul spectatorului victimizat prin antrenarea sa în conflict a rămas spectatorul războinic, *imitatorul*, în locul suflorului a rămas politicianul, doar realizatorii de decoruri au rămas aceiași, lor nepermițându-li-se să imite pe nimeni, căci nimeni nu știe la fel ca ei *înșiși* să organizeze astfel de spectacole.

Iată cum tendința generală a lumii este menținută în stare de continuitate: prin modă, prin spectacol, prin joc și gest. Târziu de tot, când se vor stinge luminile, singurul care va pleca de acasă abătut va fi *gânditorul*, scenaristul, intelectualul și omul de cultură prin definiție, demulț uitat din angrenajul acestei piese, care se desfășoară fără să aibă nevoie de scenariu, fără un text anume, fără un sfat optimist, *fără operă*. Doar cu o regie ocultă și cu participare de nivel mondial.

Hunedoara, martie-aprilie, 2003

# Grigore Haralamb Grandea și Belgia

## ■ Mircea Popa

Începând cu anul 1830, când Belgia începea lupta pentru cucerirea independenței sale, ea intră mai vizibil în interesul publicațiilor periodice românești, care vor consacra spații largi problemei. În 1838 este salutată încheierea unui acord cu Turcia, în urma căruia vasele belgiene dobândesc acces în Marea Neagră. Ca urmare, schimburile comerciale cu această țară se intensifică și, în anii următori, presa din Principate anunță desfacerea mai multor produse belgiene pe piața românească. Aflăm astfel că mașinile pentru fabrica de postav a lui Mihail Kogălniceanu de la Tg. Neamț sunt aduse din Belgia, după cum și fabrica de hârtie de la Zărnești a lui G. Bariț va funcționa cu mașini belgiene. O rudă a soției lui C.A. Rosetti, Grant, desface și el pânzeturile de Belgia în Țara Românească, alți negustori anunțând desfacerea unor „partide de geamuri” sau de zahăr adus din Belgia, o firmă de comerț care tranzita mărfuri dinspre Belgia fiind înregistrată în 1858 la Galați. Tot din Belgia este adusă sămânța de rapiță de către N. Lahovari.

Alte știri despre Belgia provin de la consuli și viceconsuli acestor țări în Principate. Ziarele românești reproduc după *Le Moniteur Belge* sau *Le Progres international* rapoartele unor consuli belgieni, precum Bishop sau H.H. Krause, despre posibilitățile comerțului cu Principatele, care devin tot mai atractive pentru piața belgiană. La rândul ei piața românească are în vedere organizarea unei companii de comerț, deoarece mărfurile belgiene sunt cu 33% mai ieftine decât cele aduse la Brașov.

În anii imediat următori care au urmat unirii Principatelor se mai constată un fenomen îmbucurător: numeroși tineri valahi pleacă la studii în orașele și universitățile din Liège, Gand sau Bruxelles (ultimul și important centru al emigrației române după revoluția de la 1848). A fost un mare noroc pentru istoria relațiilor cultural-literare dintre cele două popoare că în 1866 se îndreaptă pentru studii de filosofie la Liège și compatriotul nostru Grigore Haralamb Grandea, tânăr poet romantic, puternic pătruns de ide-

alurile democratice europene. Abia ajuns aici, el se împrietenește cu un alt tânăr venit din România, Lazăr Löbel, student la Școala de mine, împreună cu care vizitează principalele orașe din Belgia, între care Bruxelles, Bruges și Ostende, impresionați peste tot atât de frumusețea locurilor, cât și de peisajul industrial oferit de aceste orașe și, mai ales, de impresionatele galerii de pictură flamandă. Ca rezultat al unui prim contact cu natura generoasă a Belgiei este poezia *Meusa la Liègeiu*, pe care Grandea o scrie în 1866 și o trimite spre publicare revistei *Familia* de la Budapesta, după ce ea apăruse mai întâi în „Anuarul Societății de Bele Arte din Belgia”, împreună cu versiunea franceză a acesteia realizată de profesorul Alfons Le Roy, profesor de estetică, metafizică și arheologie la Universitatea din Liège, care însoțește poezia lui Grandea cu un articol de recomandare foarte elogios intitulat *Un poet român*, articol reproduș și el în același număr din revista *Familia*.

Dar mai întâi să cităm câteva versuri din poezia lui Grandea, care se deschide cu un tablou din natură ce ne înfățișează valea Meusei:

„Ah! Iacă-mă pe culmea ce valea o domină!  
În purpură se stinge a zilei stea divină.  
Acum văd cetatea cu turnurile ei.  
Și Meusa întinsă cum scapără scânteii.  
Ah! cât de mult îmi place această panoramă  
Măreață și frumoasă! De câte ori mă cheamă  
S-admir ăst amfiteatru cu splendide colori,  
Ce farmecă vederea la mii de călători!”

*Meusa azurie curgi veselă spre mare,  
Căci țărnițele tale sunt demne d-admirare.  
Dar Gloria de care superbă strălucești,  
Sunt fiii tăi eroici. Tu poți să te fâlești  
Căci care fluvii scaldă un liber țărnamă  
Ce murmuri tu acestor câmpii întinse, pline,  
De avuții mărețe când umbrele se scol  
Din ale lor morminte și se avântă-n stol?”*

Urmează apoi, așa cum se poate vedea, elogium sincer al fiilor Belgiei, al poporului care a știut

să-și câștige libertatea și să se poată afirma fără opreliști în concertul popoarelor Europei.

„Le place lor s-audă șipotind undele tele?  
Da, da, căci n-au să afle nicidecum știri rele,  
Ci lauda și fala acestui brav popor,  
Ce și-a creat el singur un splendid viitor.  
Tu poți ca să te lauzi cu ale lui anale,  
Căci pline sunt de fapte eroici, triumfale;  
Tu ai văzut voioasă cum leul Belgian  
A spulberat în aer un fioros tiran.”

În continuare este lăudată hărnicia poporului Belgian, comparați cu albinele harnice ale unui stup, adunând mierea spre prosperitatea statului. Mulțimea preocupărilor locuitorilor ținutului contrastează în chip simpatice cu vechea catedrală și vechile palate ale orașului, în timp ce în anumite cartiere își fac apariția coșuri de fabrici și modernul peisaj industrial.

„Lucrarea îl absoarbe pe fiecare-n parte  
Industrie, comerț, științe, bele-arte,  
Prosperă tot aicea. Oh! cât de mult iubesc  
Activitatea rară și demnă să privesc  
După această culme ce valea o domină,  
Când vespere-azurului eterului lumină,  
Când ultimele raze a zilei apunând  
Pe naltle cupole se vede scânteind.

O barcă când mă duce în sus și jos pe valuri,  
Îmi place să contempul mulțimea de furnaluri,  
Al căror fum se-naltă în limpede eter  
Ca fumul de tămâie, rugând pe cel din cer  
Să binecuvânteze produsele simfite  
Și de sudoarea frunții și brațului stropite.  
Fierbinte ruga care aduce p-ăst pământ  
Tot binele de care popoarele se-ncânt.”

Strofele următoare îi oferă posibilitatea să gloseze pe marginea destinului popoarelor asuprite și a celor libere, cea mai de preț virtute a fiilor Belgiei fiind dorul lor de libertate. Nu numărul luptătorilor dă preț victoriei, ci puterea gândului și credinței de care sunt călăuziți. Tăria popoarelor stă în unitatea fiilor acestuia, orice dezbinare putând pune în primejdie viitorul unui neam („Nu marile armate popoarele ucid/ Ci cearta intestină, ci viciul perfid”). Convingerea sa este însă că ceasul tiranilor și tiraniei a trecut, căci fiecare popor s-a născut liber pe acest pământ și trebuie lăsat să-și ducă singur și după voie viitorul. „Popoarele sunt toate egale pe pământ/Și toate de la dânsul au dreptul ca în pace/A-și regăsi viața și soarta cum le place./Trecut-a de mult timpul când un cuceritor/Afla rezon a stinge din viață un popor.” Exemplul cel mai eclatant îl găsește în același timp al Belgiei și a dezvoltării ei libere spre un viitor fericit: „Te bucură de viață, o Belgie fericite/ Căci fiii-s demni de tine, și cerul ție-e propice”.

Cu ultimele două strofe se reîntoarce la situația grea în se află poporul său de la Istru și speră, că în viitor, și el se va elibera de lanțurile care îl strivesc, fiind convins că va primi sprijin din partea fraților belgieni și ei urmași al aceleiași neam nobil roman.

Versurile înaripate ale poetului nostru sunt salutate cu multă căldură de profesorul său Alphonse Le Roy, care găsește în versurile tânărului nostru compatriot „o vastă armonie” și frumusețea unei limbi care îl cucerește. E limba în care scrie Eliade Rădulescu, Alecsandrescu,



Ingrid Van Kogelenberg

Fetița



Ingrid Van Kogelenberg

Eucalipt

Cârlova, Văcărescu, ale căror opere i-au stârnit interesul cel mai sincer și i-a făcut să cugete la viitorul „acestei Belgii orientale“ a cărui soartă n-a fost prea fericită, dar pe care, e convins, că o așteaptă „o soartă brilantă“. Poeziile lui Granda, de care a luat cunoștință și prin volumul *Miozotis*, au cucerit românii de pretutindeni și i-a determinat și pe belgienii să se intereseze de scrisul românesc, prevăzând chiar o apariție a poeziilor sale într-o ediție franceză. În nota de subsol care-i însoțește reflecțiile stă scris că „peste câțiva timp va apărea din poeziile d-lui Granda o serie tradusă în valonesce și alta în franceze cu o prefață mai întinsă“. Deocamdată se publică poezia lui Granda *Meusa la Liège* atât în limba română, cât și în franceză, versiunea traducerii aparținându-i de asemenea am reprodus aici textul d-lui Granda“), dar crede că „el are prea mult preț în sine și pentru a rămâne ascuns în arhivele «Societății de Emulațiune» și iubitorii de limbistică comparată vor fi mulțumiți să aibă sub mână un specimen de idioma daco-română, care este pe cale de a deveni una din cele mai frumoase limbi literare ale Europei“.

Grigore H. Granda nu s-a mulțumit să cânte doar Liège-ul în poezia sa. Dintr-o altă poezie, intitulată *Salba*, publicată în *Albina Pindului* aflăm că a fost și în vizită la Anvers, unde a avut prilejul să vadă grădina zoologică din localitate: „*Zoologica grădina/Din Anvers am vizitat/Și azi inima mi-e plină/Vai! de câte am aflat!*“. Călătoria a avut loc imediat ce și-a revenit dintr-o „cumplită și lungă maladie“, boală de care vorbește și în alt loc: „*Când pe patul de durere/În Liegiu am căzut/Unde nici o mângâiere/De la nimeni n-am avut./Iama câmpii învelise/Cu lișoții de nea/, Frunzele se ofilise/Cerul plin de nori era*“ etc. Bucuria însănoșirii a coincis cu bucuria dezprimăveririi naturii, deoarece: „*Dar când pentr-năia dată/M-am tâtât din asprul pat/Și vederea întristată/Pre fereastră-am aruncat/Am țipat de bucurie/Căci văzut-au ochii mei/Primăvara rozalie/Aruncând din carul ei,/Peste câmpuri verzi covoare/Pentru pomi, albe flori,/Pentru paseri caldul soare/Pentru mine dulci fiori.*“

Se pare că acela care l-a adăpostit în casa sa și a vegheat să se facă bine a fost tocmai profesorul

Alphonse Le Roy, așa după cum aflăm dintr-o scrisoare pe care profesorul belgian i-o adresează în 1907, după ce Granda se reîntorsese în țară, și pe care acesta o publică în *Albina Pindului*, însoțind-o de această frumoasă prezentare: „Dl Le Roy este unul dintre filoromânii ce avem în Belgia. Simpatia sa pentru noi este rezultatul cunoștinței ce are despre limba, datinele și istoria noastră. Acest bărbat se află în relații amicale cu cei mai iluștri bărbați ai Franței, Jules Simon, Tiers, Victor Hugo, Guizot, Taine, Charma. Am avut fericirea de a vedea la domnia sa pe Jules Simon și Victor Hugo“.

Iată deci că prin intermediul profesorului său, Granda l-a cunoscut personal pe Hugo, de unde, poate, și faptul că i se dă în coloanele

*Albinei Pindului* poemul în proză *Regretul* semnat de Victor Hugo.

Pentru cei dornici să cunoască amănunte legate de activitatea literară a lui Granda în Belgia vom mai aminti un fapt inedit. Cu ocazia vizitei pe care am întreprins-o în Belgia în toamna anului 2001, am reușit să dau în biblioteca Universității Catolice din Louvain peste o altă revistă literară ce apărea în acea vreme la Liège și anume *Annuaire de la Societé Ligeoise de littérature wallonne*, număr apărut în mai 1867, revistă în care, la p. 135-137, am găsit publicată în românește o poezie a lui Haralamb Granda, poezie intitulată *Cântec de leagăn* dedicată „pruncului Dimitrie Zanne“. Poezia e compusă din 10 strofe și e datată „1860, septembrie 4“. Poezia este publicată în românește, dar și în versiunea franceză sub titlul *le chant de l'abance* și cu precizarea „Traduit du valaque de M.G.H.Granda“, la sfârșit având și semnătura lui Auguste Hock și data „18 decembre 1866“, cu o notă privind costumele valahe și credința românilor în ursitoare. Colaborarea cu Auguste Hock ar lărgi aria cunoștințelor belgiene ale lui Granda și ne-ar putea orienta spre o altă pistă de cercetare. oricum sejurul belgian al lui Granda a fost deosebit de profitabil pentru ambele părți și a adus în confreria prietenilor țării noastre câteva nume demnă de stimă.



Ingrid Van Kogelenberg

Bărbat cu porc

# O nouă reprezentanță diplomatică a Belgiei în România

*Delegația Comunității Franceze, Valonia -Bruxelles și a Regiunii Valone*

■ *Olivier Gillet*

**I**nstituțiile noii Belgii federale sunt cu siguranță printre cele mai complexe din Europa de astăzi. Deschiderea la București a unei noi reprezentanțe diplomatice a Comunității Franceze din Belgia și a Regiunii Valone necesită câteva explicații.

## Belgia federală

Belgia, stat independent începând cu 1830, a evoluat spre o structură federală eficientă. Pentru a se ajunge aici, au fost necesare patru reforme ale organizării statului : în 1970, 1980, 1988-1989 și 1993. Iată de ce, astăzi, articolul I al Constituției belgiene stipulează următoarele : „Belgia este un stat federal ce se compune din comunități și regiuni.” Astfel, puterea de decizie nu mai aparține în mod exclusiv Guvernului Federal și Parlamentului Federal. Administrația țării este actualmente asigurată de diverse instanțe, ce își exercită autonom competențele în domeniile de care răspund. Federalizarea Belgiei a permis, astfel, rezolvarea unei situații moștenite din trecutul istoric al țării, și anume existența a trei comunități lingvistice : de limbă olandeză, de limbă franceză și de limbă germană. Belgia se situează,

de fapt, chiar la frontiera lingvistică dintre lumea latină și cea germanică, din nordul Europei. Concilierea identităților regionale și culturale într-o structură federală prezintă avantajul de a apropia procesul decizional de populație.

Repartizarea competențelor prin succesivele reforme statale a evoluat pe două axe principale. Cea dintâi vizează limba, și, într-o perspectivă mai amplă, cultura. Comunitățile au luat ființă din acest curent. Conceptul de „comunitate” se referă la persoanele care o compun și la legăturile ce le unesc, respectiv limba și cultura. Belgia posedă trei limbi oficiale : olandeza (neerlandeza), franceza și germana. Belgia actuală este compusă din trei comunități : Comunitatea flamandă, Comunitatea franceză și Comunitatea germanofonă, acestea corespunzând celor trei grupuri de populație.

Cea de-a doua axă a reformei statale își află fundamentele în trecutul istoric și, mai cu seamă, în anumite aspirații legate de o mai mare autonomie economică, regiunile fiind însuși rodul acestor aspirații. Au fost, astfel, create : Regiunea Flamandă, Regiunea Bruxelles-Capitală, și Regiunea Valonă. Regiunile belgiene sunt, până la un punct, comparabile cu statele americane, sau cu landurile germane. Țara mai posedă și alte subdiviziuni : 10 provincii și 589 de

comune. Statul federal își păstrează, totuși, o serie de competențe, într-un număr mare de domenii, cum ar fi : afacerile externe, apărarea națională, justiția, finanțele, asigurările sociale, precum și o parte însemnată a domeniului sănătății publice și a afacerilor interne.

Comunitatea franceză își exercită competențele în provinciile valone, exceptând comunele germanofone din estul țării, situate la frontiera cu Germania și în Bruxelles. Comunitatea flamandă își exercită competențele în provinciile flamande și la Bruxelles, iar Comunitatea germanofonă, în comunele regiunii de limbă germană, situate în întregime în Provincia Liège.

Comunitatea are ca fundament noțiunea de „limbă”, care, după cum știm, se raportează la persoane. Putem, așadar, pune în seama comunităților o serie întreagă de competențe în domenii conexe : cultura (teatrul, bibliotecile, audio-vizualul etc.), învățământul, utilizarea limbilor, și serviciile ce pot fi „personalizate” și care cuprind, pe de-o parte, politica de sănătate (medicina preventivă și curativă), iar, pe de altă parte, ajutorul acordat persoanelor (protecția tinerilor, ajutorul social, ajutorul dat familiilor, primirea imigranților etc.). Comunele mai posedă atribuții și în materie de cercetare științifică și de relații internaționale, aceasta în cadrul domeniilor de care ele răspund. Comunitatea franceză Valonia-Bruxelles deține, deci, competențe în materie de cultură, arte frumoase și audio-vizual, învățământ și cercetare științifică, sport, medicină preventivă și educație sanitară, copii și tineret, precum și relații internaționale privind toate aceste domenii.

O importanță egală cu cea a statului federal și a comunităților o dețin regiunile. Acestea sunt în număr de trei. Numele celor trei foruri regionale sunt legate de numele teritoriului în care se află. Astfel, de la nord la sud, Belgia se împarte în : Regiunea Flamandă, Regiunea Bruxelles-Capitală și Regiunea Valonă.

Astăzi, Regiunea Valonă își exercită într-o deplină autonomie competențele ce i-au fost transferate, întrucât și-a dobândit capacitatea de a încheia propriile sale tratate. Aceasta poate, în consecință, să își asume, în deplinătatea ei, o vocație internațională. Regiunea Valonă are atribuții în materie de politică economică și comerț exterior, locuri de muncă, locuințe, amenajare a teritoriului, patrimoniul și arheologie, politică de sănătate și de ajutor social, transporturi și lucrări publice, cercetare științifică și noi tehnologii, energie și apă, mediu și agricultură, tutela exercitată asupra puterilor locale și provinciale, turism și relații externe în toate domeniile enumerate.

În fine, pentru ca această privire asupra populației francofone din Belgia să fie completă, vom face câteva precizări privind Comisia Comunitară Franceză (COCOF). Comisia Comunitară Franceză se ocupă de francofonii din regiunea din jurul capitalei, Bruxelles. Aceasta poate, în virtutea reglementărilor, să acționeze ca autoritate organizatorică în domenii ce țin de cultură, de învățământ și servicii ce pot fi „personalizate”. Ea mai poate exercita și competențe ce i-au fost delegate de Consiliul Comunității Franceze, adică de Parlamentul Comunității Franceze. În urma



*Ingrid Allaert*

*Drapelul – România (1989)*



transferului de competențe, efectuat de către Comunitatea franceză cu începere de la 1 ianuarie 1994, Comisia Comunitară Franceză poate legifera, în mod efectiv, emițând decrete cu aplicabilitate la instituțiile ce depind de Comunitatea sa, în domenii ca : infrastructurile private pentru educație fizică, sporturi și activități în aer liber, turism, promovarea pe scara socială, reciclarea și reconversia profesională, formarea continuă a claselor de mijloc, transportul școlar, politica de sănătate și ajutorul acordat persoanelor.

De vreme ce statul federal belgian permite o mare autonomie comunităților și regiunilor, asigurarea unei coordonări între toate aceste entități politice a necesitat o largă cooperare începută cu mai mulți ani în urmă. Revizuirile succesive ale Constituției belgiene au conferit, de altfel, comunităților și regiunilor puterea de a semna tratate internaționale. Începând, așadar, cu 1998, patru acorduri de cooperare încheiate între Comunitatea Franceză, Regiunea Valonă și Comisia Comunitară Franceză a Regiunii Bruxelles-Capitală au reorganizat sectorul Relațiilor Internaționale pentru a asigura o afirmare a Regiunii Valonia-Bruxelles în plan internațional.

Drept urmare, Spațiul Internațional Valonia-Bruxelles, administrație cu sediul la Bruxelles, gestionează concomitent acordurile și programele de cooperare ale Comunității Franceze, ale Regiunii Valone și ale Comisiei Comunitare Franceze a Regiunii Bruxelles-Capitală. CGRI – Comisariatul General al Relațiilor Internaționale face oficiu de veritabil „Minister al Afacerilor Externe al Comunității Franceze”, în timp ce DRI – Divizia Relațiilor Internaționale a Regiunii Valone – ar fi echivalentul unui „Minister al Afacerilor Externe al Regiunii Valone”.

Cele două organisme – CGRI și DRI – se ocupă de promovarea, la nivel internațional, a Comunității Franceze și, respectiv, a Regiunii Valone ; întrețin relații de cooperare bilaterală și multilaterală cu străinătatea și marile foruri internaționale – din cadrul mișcării francofone, sau ale Uniunii Europene ( OIT, FAO, OCDE). Tot ele inițiază programe de sprijin financiar acordat unor acțiuni întreprinse de organizații neguvernamentale.

## Delegația Valonia-Bruxelles la București

Prin deschiderea din acest an a două noi delegații, la Varșovia și la București, spațiul Valonia-Bruxelles dispune de o rețea de 14 delegații și de câte un birou în Africa, America de Nord, Asia și Europa. Acest dispozitiv este completat de două centre culturale – unul la Paris, iar celălalt la Kinshasa.

Delegația Valonia-Bruxelles de la București reprezintă Comunitatea Franceză din Belgia (Valonia-Bruxelles), Regiunea Valonă, Comisia Comunitară Franceză a Regiunii Bruxelles-Capitală. Biroul Delegației este acreditat pentru România, Bulgaria și Republica Moldova. Inaugurarea oficială a acestuia a avut loc în data de 24 octombrie 2002, ceremoniile fiind onorate de prezența Primului Ministru al Comunității Franceze, Hervé Hasquin și de cea a Primului Ministru al Regiunii Valone, Jean-Claude Van Cauwenberghe. Cu acest prilej, la Muzeul Național de Artă din București a avut loc vernisajul expoziției „Arta valonă în secolul XX”.

Înființarea în România a unei Delegații Valonia-Bruxelles demonstrează faptul că acest spațiu este considerat de autoritățile politice francofone din Belgia drept o zonă prioritară de

interes. România este un nucleu al francofoniei din această parte a Europei, care, într-un termen scurt sau mediu, va accede la Uniunea Europeană.

Delegația are drept misiune principală instaurarea unor relații diplomatice cu autoritățile țărilor deservite, afirmarea prezenței Valoniei-Bruxelles într-un număr maxim de domenii ce țin de competența noastră, îmbunătățirea cunoștințelor despre Belgia francfonă ale populației țărilor de care ne ocupăm. În măsura posibilităților de care dispunem, vom sprijini persoanele interesate din Valonia și Bruxelles în stabilirea unor contacte necesare realizării de diverse proiecte.

Guvernul Comunității Franceze, Guvernul Regiunii Valone și Comisia Comunitară Franceză au dorit să-și conjuge eforturile, pentru o mai mare eficiență și o prezență cât mai remarcantă. Iată de ce, astăzi, vorbim despre o „Delegație a Comunității Franceze, a Valoniei-Bruxelles și a Regiunii Valone” la București. Ea cuprinde actualmente serviciile Delegației Valonia-Bruxelles și birourile Atașatului economic și comercial al Regiunii Valone și al Agenției Valone pentru Export (AWEX). Funcția de ataș economic și comercial la București este deținută în prezent de către dna Béatrice Man, domnia sa ocupându-se în principal de investițiile valone în România.

Delegația îi reprezintă așadar pe toți francofonii belgieni, în toate cele trei țări în care este acreditată. Ea poate desfășura activități în toate domeniile de competență specifice celor trei instituții francofone din Belgia : Comunitatea Franceză, Regiunea Valonă și Comisia Comunitară Franceză. Dintre aceste domenii, le amintim pe cele mai importante: agricultura, amenajarea teritoriului, audio-vizualul, cultura, schimbările pe linie de tineret, turismul, economia, educația continuă, învățământul, mediul, cercetarea științifică, domeniul sănătății și cel social.

Nu a fost nevoie să așteptăm până la deschiderea noii Delegații Valonia-Bruxelles la București pentru stabilirea unor relații între Comunitatea Franceză, Regiunea Valonă și România. Vom da aici un exemplu de colaborare începută cu mai mulți ani în urmă, și anume sprijinirea, la Cluj, a unui Centru de Studii de Literatură Belgiană de Limbă Franceză, condus de dna Prof. Dr. Rodica Pop de mai bine de zece ani.

Un nou program de lucru, rezultând din Acordul de cooperare dintre Guvernul Comunității Franceze din Belgia și Guvernul Regiunii Valone, pe de-o parte, și Guvernul României, pe de altă parte, a fost semnat la București la data de 22 octombrie 2002.

Acordul de cooperare cu România a fost semnat în 1998 și a fost pus în aplicare de două Comisii mixte permanente (în 2000 și 2002), însărcinate cu elaborarea unui protocol bienal al acestei cooperări. Cea de-a doua reuniune a Comisiei mixte cu România a avut loc la București în zilele de 21 și 22 octombrie 2002, fiind deja stabilit noul program de lucru pentru anii 2003 și 2004.

Guvernul Comunității Franceze, cel al Regiunii Valone și Guvernul României au hotărât să realizeze în următorii doi ani o cooperare în următoarele domenii prioritare : agricultură și dezvoltare rurală, cultură, cooperare științifică, diversitate culturală și plurilingvism în Europa. În cadrul acestora, cele două părți – belgiană și română – au convenit asupra unui program de lucru pentru 2003-2004, cuprinzând 52 de proiecte.

Vom aminti aici următoarele domenii de colaborare: sprijinul tehnic și metodologic acordat autorităților regionale române în selectarea și



Jan Deconinck

Omagiu grupului „Hum”

aplicarea proiectelor SAPARD; sprijinirea întreprinderilor agricole și agro-alimentare și monitorizarea unor parteneriate între agricultorii valoni și români; sprijinirea dezvoltării turismului rural și a turismului balneo-climateric în România ; sprijinirea înființării unor activități-pilot de formare a unor consilieri ecologici ; modernizarea agențiilor de muncă și formare profesională în scopul dezvoltării pe linie de resurse umane în zonele de reconversie profesională. Mai menționăm tot aici și cele 18 proiecte de cooperare științifică și tehnică, dintre care 12 sunt legate de agricultură și dezvoltare rurală.

Delegația mai coordonează și prezentarea de expoziții. O expoziție intitulată „Suprerealismul” și o alta intitulată „lanchelevici” vor fi organizate în următorii doi ani la București. O altă colaborare este prevăzută în domeniul lingvistic, privind pregătirea României pentru aderarea la Uniunea Europeană prin formarea sau reciclarea interpretelor, diplomaților, cadrelor administrative, a profesorilor de limbă franceză (sunt prevăzute burse, stagii profesionale în administrație sau întreprinderi etc.).

Remarcăm de asemenea sprijinul acordat de Belgia pentru învățarea limbii franceze în România prin prezența a doi lectori belgieni la Universitățile din București și Timișoara, sau prin sprijinirea, în diferite moduri, a profesorilor români de limbă franceză, cum ar fi crearea unui Centru de Studii Francofone la Universitatea din București.

Cea de-a treia sesiune a Comisiei mixte permanente (CMP) se va desfășura în semestrul al II-lea al anului 2004. Între timp, putem deja constata că nu vom duce lipsă de lucru pentru anii care urmează.

Adresă de contact :  
Str. Știrbei Vodă nr. 26-28 (etaj 3)  
Sector 1, București  
Tel : (+4021) 314 06 65 / 85  
Fax : (+4021) 314 06 47

Traducere de Andrei-Paul Corescu, Membru al Asociației Române a Tinerilor Traducători

# Amélie Nothomb și obsesia numelui

■ Maria Mățel

Lasându-se la numai douăzeci și cinci de ani cu romanul *Igiena asasinului*, scriitoarea belgiană Amélie Nothomb s-a făcut imediat remarcată în mediile literare contemporane. De la *Igiena asasinului* (1992) și până la cea mai recentă creație a sa, *Robert des noms propres* (2002), această creatoare atât de prolifică a publicat în fiecare an câte un roman. Titluri ca *Le sabotage amoureux* (1993), *Les Combustibles* (1994), sau *Les Catilinaires* (1995) – toate apărute la editura Albin Michel – au reținut atenția criticilor, culminând cu *Uimire și cutremur*, operă care a primit în anul 1999 Marele Premiu pentru roman al Academiei Franceze.

În colecția Biblioteca Polirom au apărut în 2002 *Igiena asasinului*, în traducerea lui Giuliano Sfichi și *Uimire și cutremur*, în traducerea lui Dragoș Bobu.

Ultima apariție a romancierei, *Robert des noms propres* (Dicționarul Robert al numelui proprii) se leagă de prima publicație a acesteia prin ideea de moarte – și nu orice fel de moarte, ci moartea scriitorului – și nu oricum, ci prin violență. Dar, dacă în primul ei roman Amélie Nothomb dădea, în dialogul neîntrerupt pe care e construită cartea, rețeta strangulării unui scriitor, punctul forte din *Robert des noms propres* e uciderea... lui Amélie Nothomb. Scriitoarea nu numai că își regizează propria moarte, ci are și curajul de a se introduce în operă cu numele ei binecunoscut, după cum o declară ea însăși:

„Pentru un scriitor, nu există tentație mai mare ca aceea de a scrie biografia asasinului său. *Robert des noms propres*: un titlu de dicționar pentru a evoca toate numele pe care le va fi spus ucigașa mea înainte de a-mi pronunța sentința. E viața celei care îmi dă moartea.” (tr. n., coperta IV)

În *Igiena asasinului*, alegerea se opriese asupra numelui de Pretextat Tach, nume prin a cărui decompunere va fi aflată crima de care se face vinovat romancierul, o crimă pasională înainte de cealaltă crimă – asupra cuvintelor. Dar, după cum în *Robert des noms propres* autoarea se conține în operă, în primul caz romanul se auto-conține. Căci *Igiena asasinului* e – printre altele – și o exegeză a *sui generis* a romanului însuși: Pretextat Tach își dezvăluie crima în romanul său neterminat al cărui titlu e tocmai *Igiena asasinului*. Umorul surprinzător al Améliei Nothomb merge până la atacul asupra canoanelor literare; cititorul modern nu a respectat pactul autobiografic cu autorul; autobiografia cea mai riguroasă a fost luată drept pură ficțiune, de aici incomunicabilitatea.

În cazul romanului *Robert des noms propres* nu se poate vorbi de necomunicare; poate, pe alocuri, de a-comunicabilitate. Personajele simt nevoia de a se revela Celuilalt, dar aceasta nu se realizează decât prin nume. Numele – și, mai ales, prenumele – formează nucleele în jurul cărora se organizează trama romanescă.

Primul supus atenției e cel al viitoarei criminale, Plectrude. În jurul acestui prenume are loc drama prenatală a personajului. Lucette, care va deveni în curând mamă, are doar nouăsprezece ani, ca și Fabien, soțul ei. Pentru cei doi viața începe și se termină ca un joc. E mai întâi jocul de-a căsătoria, apoi jocul cu pistoalele practicat de Fabien (și în final de Lucette), dar numai atunci

când Fabien crede că se poate juca și cu numele copilului nenăscut încă. Lucette ia jocul în serios.

La alegerea prenumelui, i se alege, de fapt, copilului, un destin; iar, dacă Fabien îi dorește o viață obișnuită, în schimb Lucette îi pregătește o soartă excepțională progeneriturii. E prima oară în roman când apare dicționarul, colecția de nume semnificativă în devenirea caracterelor.

„Luase din biblioteca bunicului o enciclopedie din secolul trecut. Se găseau acolo prenume fantasmagorice care prevedeau destine hirsute.

Lucette le nota conștiincios pe hârtiute pe care de multe ori le pierdea. Mai târziu cineva găsea ici și colo câte un bilețel mototolit pe care era scris „Eleuthère” sau „Lutegarde” și nimeni nu înțelegea sensul acestor cadavre distinte.” (tr. n., p. 9)

De aceea copilul este cel care pare să dicteze – încă din uter – împușcarea tatălui. Voința lui Fabien era un obstacol pentru cea care e deja numită de ginecologi „un caz”. Numele e singurul motiv pentru care Lucette își amână sinuciderea doar până la boteluz fiicei sale:

„În aceeași noapte, își făcu o sfoară sfâșindu-și ceașafurile și se spânzură în celulă. Cadavrul ei ușor a fost găsit dimineața. Nu lăsase nici o scrisoare, nici o explicație. Prenumele fiicei sale, asupra căruia insistase atâta, i-a ținut loc de testament.” (tr. n., p. 21)

Tot prenumele de Plectrude e cel care îi atrage fetei venerația mătușii care îi ține loc de mamă, Clémence. Sarcasmul din *Igiena asasinului* face loc aici unei ironii abia percepute, cea a nominalizării, întrucât Clémence se dovedește în cele din urmă tocmai reversul clemenței. Ca o mamă denaturată, ea nu îi va putea ierta adolescenței Plectrude accidentalul – la care tot ea o împinsese – care îi va închide drumul dansului.

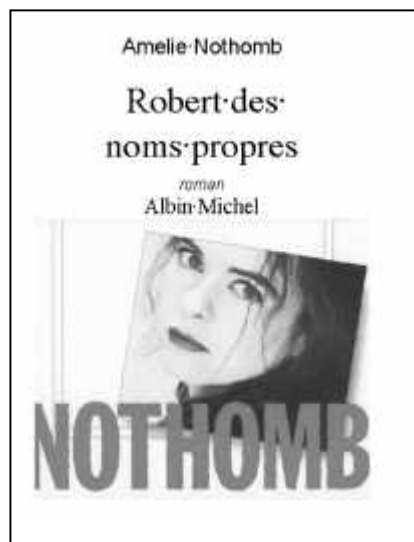
De aceea ne putem pune întrebarea dacă nu cumva toate numele personajelor – Béatrice, Roselyne și, în special, Mathieu Saladin – au importanță în economia acestei ironii.

Un exemplu e felul în care privește Plectrude cicatricea lui Mathieu:

„Pentru dansatoare, nu încăpu nici o îndoială: era o rană dintr-o luptă cu sabia. Patronimul băiatului îi evoca poveștile din *O mie și una de nopți*, și de altfel ea nici nu se înșela în această privință, căci era un nume de îndepărtată origine persană. Drept care, se înțelegea de la sine că băiatul poseda o sabie curbată. Trebuie să se slujească de ea ca să îl taie pe vreun nemernic de cruciat care venise să revendice mormântul lui Hristos. Înainte de a se prăbuși, cavalerul creștin, cu un gest răzbunător de o meschinărie revoltătoare (pentru că, la urma urmei, Mathieu Saladin se mulțumise să-l facă bucăți, ceea ce era normal în acele vremuri), îi aruncase sabia peste gură, însemnând pentru totdeauna lupta pe fața lui.” (tr. n., p. 89-90)

Prin aceste nominalizări ambii sunt clasificați ca făcând parte dintr-o lume a violenței. Evenimentele pe care Plectrude și Saladin le-au trăit în copilărie și-au lăsat amprenta asupra personalității lor, ceea ce explică gestul final de ucidere a scriitoarei.

După moartea părinților, Plectrude îndură atmosfera școlii de balet, unde fetele nu mai sunt ființe umane, ci „șoricei de operă”; și nu



orice fel de „șoricei”, ci unii împărțiți în trei categorii: slabe, normale și vaci. Personalitatea anterioară le e astfel de-compusă pentru a face loc mentalității de mare stea a baletului pe care trebuie să și-o asume. Și în acest moment apariția dicționarului e revelatorie:

„Dicționarul Robert îi furniză alimentația de care nu mai avea parte. Plectrude citi cu lăcomie și delectare: „șobolan de canalizare, a fi făcut ca un șobolan, față de guzgan, avar ca un șobolan, hrăpăreț ca un guzgan”. Da, într-adevăr, școala își merita cu prisosință numele.” (tr. n., p. 117)

Odată cu slăbirea organismului are loc și depersonalizarea. Sentimentele îi vor dispărea până la șocul accidentalului, ocazie cu care se operează recuperarea istoriei personale. Plectrude se grăbește să o ajungă din urmă pe mama ei biologică, să facă un copil și apoi să moară la vârsta de nouăsprezece ani. Numai că sinuciderea îi este împiedicată de același nume care, strigat de Mathieu, simbolizează regăsirea și asumarea propriei identități. Identitate care se sublimază în condiția nouă de cântăreață:

„Faptul că trăia o dragoste perfectă cu Mathieu Saladin, de profesie muzician, îi dăduse Plectrudei curajul de a deveni cântăreață, sub un pseudonim care era un nume de dicționar și care se potrivea astfel cu dimensiunea enciclopedică a suferințelor pe care le cunoscuse: Robert.” (tr. n., p. 168)

Legați prin nume și prin violență, cei doi vor rămâne legați unul de altul nu numai prin dragoste, ci și prin crima comisă. Problema pe care o vor avea de rezolvat e de acum înainte „ce e de făcut cu cadavrul?”.

Dim care cauză falsul final de poveste al romanului deschide la modul ironic calea pentru multiple interpretări:

„Nici până la ora aceasta Plectrude și Mathieu nu au găsit soluția.” (tr. n., p. 171)

# Dominique Rolin – autobiografia ca deconstrucție

■ Vlad Mezei

În ciuda numeroaselor repere autobiografice prezente în text, romanul *Le futur immédiat* [*Viitorul imediat*] al scriitoarei belgiene Dominique Rolin nu se rezumă nicicum la o privire retrospectivă asupra anumitor secvențe temporale, fragmente de memorie formate de-a lungul unei existențe. Produs al unui spirit autocratic, de o acuitate cu totul excepțională, cartea propune un adevărat experiment scriitoricesc. Pe parcursul lecturii, cititorul are surpriza să descopere un eu narativ care nu se povestește pur și simplu, ci încearcă să se reconstruiască de la o pagină la alta, pe măsură ce procesul scrierii se derulează. „A trăi nu se mărginește numai la a trăi, ceea ce ar fi o meschinărie de neacceptat. A trăi cu adevărat înseamnă a se re-naște constant din clipa crucială dar benefică în care suntem expulzați, fără voia noastră, dintr-un pânțec de femeie”. (t. n., p. 106) Aceasta este convingerea sub semnul căreia Dominique Rolin își înscrie romanul. Accesul la cele mai intime sfere ale eului este garantat de punerea sub semnul întrebării, într-o primă fază, a tuturor realităților. Timp, spațiu, imaginea propriului chip, memorie, viață, moarte, limbaj, scriitor, scriitură, operă, toate acestea cunosc metamorfozări menite a le reda limpezimea.

Cel dintâi element care trebuie să sufere transmutarea este limbajul, instrumentul cu ajutorul căruia eul încearcă să se re Creeze.

„Marea Realizatoare a decis să-și destrucereze opera. *A destructura*, cuvânt admirabil, cuvânt fascinant. A înlătura căptușeala groasă a unui palton. A conferi suplețe arhitecturii sale prea riguroase. A restabili intimitatea dintre corpuri și țesuturi pentru ca acestea să alunece, să se mângâie, să se placă și să se înțeleagă, să schimbe fluide, căldură, mirosuri, respirații. [...] A destrăma o haină înseamnă a te năpusti cu violență asupra cuvintelor. Le împrăștii, le aduni, le întorci pe toate fețele, le schimbi sensul, le deformezi, le modelezi. Sfârșești astfel prin a crea un nou model de narațiune, poate contorsionată, dar cu mult mai suculentă.” (t.n., p. 26-27)

Un limbaj astfel epurat permite stabilirea unor noi relații între semnificat și semnificant, care eclipsează arbitraritatea semnului lingvistic. Această purificare înlesnește transgresarea altor limite. Dominique Rolin realizează o deconstrucție a timpului și a spațiului, introducând în text un cronotop pe coordonatele căruia vocea narativă se poate deplasa necondiționat. Se remarcă astfel existența în carte a două forțe antagonice: conștientizarea acută a scurgerii necruțătoare a timpului și încercarea scrierii dacă nu de a opri fluxul temporal, cel puțin de a-i sustrage, de a-i smulge frânturi de durată. Opoziția constantă dintre aceste două forțe conferă un echilibru destul de fragil romanului, gata oricând să se rupă, atunci când una dintre ele amenință să o sufocă pe cealaltă. Dimensiunea temporală cunoaște o adevărată exacerbare, împrumutând măști din galeria grotescului: divinitate necruțătoare, femeie într-o perpetuă și furioasă naștere urmată de uciderea progeneriturilor, fiară ale cărei răgete se fac auzite din sfert în sfert de oră. Scris cu majusculă, substantivul „Timp” își încolăcește tentaculele în jurul textului. Anxietatea provocată de văltoarea acelor de ceasornic se traduce în roman prin propoziții scurte care se succed rapid și sacadat, aidoma reprizelor întretăiate ale unei respirații accelerate.

Voracității timpului Dominique Rolin îi opune, într-o primă fază, uciderea memoriei. Fiecare amintire trebuie mai întâi metamorfozată, pentru a putea fi înlocuită cu ceea ce scriitoarea numește „viitoruri imediate”:

„Cum să definesc ce înțeleg eu prin viitor imediat? Îmi închipui că acest zeu numit Timp ni-l reproșează clipă de clipă cu insolenta unui stăpân primordial. Voi dovedi ridicolul aforismelor de care acesta se servește pentru a ne înșela: timpul trece, timpul mă apasă, nu am timp, mi-am pierdut timpul, sunt în criză de timp, mi-am omorât timpul. Această criminală orgie de minciuni hăituieste plină de orgoliu, dezgust ori satisfacție neputința noastră de a trăi. Nici mai mult, nici mai puțin. Și nimeni nu îndrăznește să vorbească despre așa ceva.

Îmi voi ogei armele.

Dușmanul îmi vrea moartea de care nu mă tem [...]. Voi muri, de acord, dar nu voi accepta niciodată să fiu moartă. Nuanță. Eu sunt cea care supraveghează turnul de control al marelui circ.” (t.n., p. 13-14)

Mecanismul acestor „viitoruri imediate” funcționează aidoma unui sabotaj, constituindu-se într-o serie de scurt-circuite în cadrul linearității cronologice. „Străfulgerări”, „revelații”, „extaze”, „viziuni”, „epifanii”, „incandescențe” anihilează timpul reducându-l la o dimensiune în care noțiunile înainte și după nu mai au nici un sens, „făcutul” și „ne-făcutul” se contopesc. Rezultatul deconstrucției timpului este, în ultimă instanță, nunta alchimică, transformarea dualității în unitate, ceea ce în limbaj jungian garantează

atingerea celei mai profunde instanțe a psihicului, Sinele. Astfel, concepte relaționate prin raporturi antagonice ca apa și focul, cerul și pământul, infernul și paradisul, tinerețea și bătrânețea își pierd discontinuitatea odată transmutate în unitate, pentru a depăși mediocritatea temporală. În ceea ce privește dimensiunea spațială, aceasta este redusă prin anihilarea distanțelor, la un „aici-aici”, spațiu lăuntric, sinteză a întregului univers.

Persoana întâi singular a pronumelui personal nu se mai simte în stare să țeasă de una singură trama narațiunii, neputându-se percepe în integritatea complexității sale decât în cadrul unui dialog cu o a doua persoană singular, care își asumă rolul de instanță critică. Această distanțare se face simțită și în maniera în care chipul naratorului, marcă esențială a identității, este redat în text. Deconstruite într-un fascinant joc de oglinzi, trăsăturile feței ajung să se contemple reciproc într-un efort de a se redescoperi una într-alta.

Însuși procesul de deconstrucție și reconstrucție a identității este convertit în imagini metaforice. Aceasta este marcată prin recurența obsedantă în roman a imaginii unui hotel căzut în decrepitudine și a cărui restaurare se derulează pe parcursul cărții. În paralel cu reconstrucția eului, clădirea își leapă una câte una schelele pentru ca în final să ofere privirii o imagine purificată, întinerită.

Scris într-un limbaj complex, care funcționează după reguli intrinseci, romanul nu acordă nici o șansă unei lecturi superficiale. Parcurgerea textului soliciță neconținut atenția cititorului propunându-i un veritabil joc de puzzle ale cărui piese se situează undeva la confluența dintre semnele grafice ale cărții și conștiința receptorului. ■



Sonja Brys

Quark (2000)

# Hubert Juin și revista *Viața Românească*

■ *Cristian Gyurkan*

**H**ubert Juin, pe numele său adevărat Hubert Loescher, s-a născut în 5 iunie 1926 la Athus, un mic sat din Belgia. Anii zbuciumați ai copilăriei petrecuți aici îl marchează profund și vor constitui mai târziu sursa de inspirație pentru ciclul de romane *Les hameaux*. În 1952 se mută definitiv la Paris, unde colaborează la o serie de reviste (*Combat*, *Esprit*) și realizează emisiuni pentru postul radiofonic *Club d'essai* și mai târziu pentru *France-Culture*. Între anii 1956-1958 vizitează țările din blocul sovietic, printre care și România, ocazie cu care învață limba noastră. Interesat de literatura română, traduce și publică mai mulți poeți (Eminescu, Arghezi, Beniuc), și alcătuiește două antologii de poezie românească, traduse și prefațate de el (*Poèmes roumains des origines à nos jours, Introduction à la poésie roumaine*). Autorul unei opere vaste și variate, Hubert Juin semnează mai multe volume de versuri (*Chants profonds, L'animalier, Un soleil rouge, Dessins de la mise à nu, Le cinquième poème, Le livre des déserts*), eseuri autobiografice (*Les bavards, Célébration du grand-père*) sau consacrate unor autori ca Léon Bloy, Aimé Césaire, Pușkin, precum și o voluminoasă monografie dedicată lui Victor Hugo. Nu lipsesc nici lucrările de critică literară cum ar fi *Les libertinages de la raison, Les incertitudes du réel, Chroniques sentimentales* sau *Lectures du XIXe siècle*. Hubert Juin moare la Paris la 3 iulie 1987.

Comunismul și-a pus amprenta și asupra presei literare românești din "Epoca de aur". După cum se știe, cenzura era acerbă, iar noutățile din mediul cultural occidental ajungeau la noi din ce în ce mai greu. Desigur, în paginile *Vieții Românești* din anii '50-'60, se regăsesc recenzii ale unor reviste din Franța, Italia sau Germania, însă predomină rubrici de genul "Carnet sovietic" sau numere speciale dedicate ba zilei naționale a Chinei sau a Bulgariei, ba aniversării lui Lenin. De aceea, rămânem oarecum surprinși să descoperim o serie de șase articole, intitulate "Scrisoare din Paris", semnate de Hubert Juin<sup>1</sup>. E drept că scrii-

torul belgian, fervent susținător al stângii la vremea aceea, se integra în politica editorială a revistei. De altfel, tocmai aceste convingeri politice, precum și dorința de a promova literatura țărilor din est, l-au determinat să viziteze țara noastră. În același timp, prezența lui Hubert Juin în revista românească se înscrie în contextul unui dialog intercultural belgiano-român care a început prin colaborarea scriitorilor simbolști și de avangardă din cele două țări. Scriitorii ca Alexandru Macedonski și Ovid Densusianu erau cunoscuți și apreciați în Belgia, în timp ce avangarda belgiană era prezentă în presa românească prin texte semnate de Georges Linze, Pierre și Victor Bourgeois, Victor Servrancks sau Pierre Fluquet. "Scrisoare din Paris" rezonază, astfel, cu seria "Scrisorilor din Belgia" semnate de Georges Linze și publicate în revistele *Contemporanul* și *Punct*.

Revenind la articolele din *Viața Românească*, Hubert Juin face adesea referire la scriitorii români și demonstrează că este un bun cunoscător al literaturii noastre. Astfel, pe Arghezi îl compară cu Paul Claudel, iar pe Eminescu îl numește "fratele" lui Hölderlin, cu care a avut în comun nebunia, dar "ar fi trebuit să împartă cu el și gloria" (nr.9, sept.1957, p. 130). Din păcate, puțini au auzit de Eminescu dincolo de granițe, fapt deplăns de Juin: "acest mare poet al vostru, [...] nu credeți că ar trebui să-l cunoaștem, în sfârșit, și noi?" (*Ibid.*). Primii care i-au vorbit despre poezii români au fost Eugen Jebeleanu și Demostene Botez pe care i-a întâlnit la Paris, înainte să viziteze România, și cu care a colaborat mai târziu la revista *Viața Românească*. Însă cel care l-a determinat să vină la București pentru a-l traduce pe Eminescu a fost Albert Béguin, a cărui deviză era "să traducem, să facem cunoscut". Primul articol din seria "Scrisoare din Paris" este, de fapt, un omagiu adus de către Juin "maestrului", "mentorului" său căruia îi face un portret elogios și plin de afecțiune și, în același timp, îi ia apărarea, Béguin fiind descori atacat din cauza concepțiilor sale politice.

Hubert Juin aparținea categoriei de intelectuali care aveau o viziune utopică asupra comunismului, tipică de altfel Occidentului, care credea cu convingere că doar comunismul poate să vindece bolile societății contemporane. De aceea, vorbind despre un autor, Juin subliniază cu satisfacție dacă acesta este un susținător al filosofiei marxiste. Astfel de scriitori "progresiști", cum îi numește el, sunt Albert Béguin, Roger Vailland sau reprezentanții Noului Roman. Cu toate acestea, Juin rămâne un critic obiectiv și nu se lasă influențat în lectură de crezul său ideologic. Cartea lui André Bonnard, *Civilizația greacă*, îi atrage atenția în mod deosebit prin noua perspectivă din care acesta abordează cultura greacă: demitizată și deconstruită, lumea greacă în viziunea lui Bonnard este centrată pe om. "Dacă profesorii mei ar fi rostit o frază asemănătoare, ar fi salvat în mine dragostea pentru Grecia", declară Juin (nr.10, oct. 1957, p. 169). Acesta consideră modul în care Bonnard vede civilizația greacă o dovadă a faptului că marxismul îndeplinește "o misiune utilă conștiinței umane în ansamblul ei", aceea de "a da o explicație lumii" (*Ibid.*, p. 169).

Articolele lui Hubert Juin din *Viața Românească* reflectă imaginea contextului cultural și politic francez de la sfârșitul deceniului al cincilea. Pentru cititorul de astăzi aceste informații sunt cu atât mai valoroase, cu cât mulți dintre scriitorii despre care vorbește Hubert Juin au devenit între timp nume consacrate. Putem, așadar, citi comentarii despre "tinerii scriitori" ca Roland Barthes (care publica în acea perioadă *Le degré zéro de l'écriture*) sau despre un nou curent literar, Noul Roman. Hubert Juin insistă asupra opoziției dintre reprezentanții acestui curent și scriitorii care, aidoma lui Françoise Sagan, creează în romanele lor "un univers superficial și infidel", cititorii devenind "complicii personajelor fără adâncime și neveridice" (nr.12, dec. 1957, p. 195). Noul Roman are, în schimb, după cum reiese din "Scrisoare din Paris", o viziune "progresistă" care "denunță într-un mod eficace o stare de lucruri". Operele nou create reflectă lumea înconjurătoare așa cum este ea, astfel încât receptorul o poate judeca în mod obiectiv, fără să se implice în operă sau să se identifice cu eroul acesteia.

Din articolele lui Hubert Juin se poate desprinde o adevărată teorie a reprezentării realului pe care acesta și-o fundamentează pornind de la receptarea dinamică a operei de artă. Într-una dintre "Scrisori", face o scurtă istorie a romanului francez, plecând de la realismul lui Balzac și al lui Zola, și constată că Stendhal "sistematizează" elementele realității pe care le restituie în opera lui cu un "maximum de forță", pe când Zola "spune tot, fără prea mult discernământ, și mai cu seamă, fără o ordine anumită" (*Ibid.*, pp. 192-193). Dacă romanul lui Stendhal redă culoarea istorică, cel al lui Zola exprimă o teză. Juin îi sfătuiește pe tinerii romancieri francezi să găsească o cale de mijloc între cele două tendințe. Ca și Barthes, el consideră că există o strânsă legătură între realism și stil: "Realismul înseamnă să spui ceea ce este, dar în așa fel încât ceea ce este să devină real în însuși limbajul folosit" (*Ibid.*, p. 192). Cum însă condițiile socio-istorice se schimbă, estetica perimată trebuie și ea înlocuită cu alta nouă. Este ceea ce au încercat Albert Camus cu *Străinul* și Bertholt Brecht cu teatrul său, precum și scriitorii Noului Roman. Noua generație de artiști respinge limbajul falsificat, elimină din el orice intenționalitate. Juin îi ia ca exemplu pe Jean Cayrol. Acesta, în trilogia *Je vivrai l'amour des autres*, "aprofundează" realismul tradițional, insistând în special pe raporturile pe care omul le întreține cu propria sa singurătate și cu lumea lucrurilor" (*Ibid.*, p. 195).



Ludo Vets

Romania with love (1998)

Această tendință se regăsește și în pictură. Forma este un "tipar al conținutului", adică este determinată de ceea ce vrea să exprime pictorul, prin urmare forma se schimbă odată cu condițiile istorice.

În momentul în care Hubert Juin scrie aceste articole, arta abstractă suscită vii discuții, fiind permanent contestată. Până și termenul de "pictură abstractă" este refuzat de unii critici care spun că aceasta "nu abstrage nimic de dincolo de natură, sau din lumea obiectivă ca pretext de a fi" (nr. 3, mar. 1958, p. 117). Acest curent pierde tot mai mult teren în fața unui "nou realism". Juin evocă aici mai mulți pictori contemporani (Pignon, Soulages, Matta, Marc Petit), care fie au dat picturii un sens "progresist", fie au încercat să pătrundă în adâncul sufletului uman și să transpună în pictură o "mitologie a omului contemporan".

Orientarea de stânga a lui Hubert Juin merge oarecum mână în mână cu anticolonialismul, el fiind împotriva politicii franceze "imperialiste". Franța, confruntată cu mișcarea de independență din Algeria, trebuie să înfrunte și situația economică din ce în ce mai zdruncinată de inflație. Juin, revoltat, exclamă: "La orizontul unui fost imperiu colonial, oamenii mor zilnic, oameni care sunt tineri și nevinovați. [...] Cât curaj ne trebuie ca să redevenim acest mare popor care a arătat lumii, totuși, primul, silabele cuvântului «Libertate!»." (nr. 9, sept. 1957, p. 131) Sentimentele lui Juin față de Franța sunt tipice intelectualului francofon născut în afara Hexagonului. Chiar dacă el spune "noi" când vorbește despre francezi, ca pentru mulți canadieni, belgieni, sau elvețieni, și pentru el coexistă două imagini diferite ale țării mamă. Înainte de toate, se impune imaginea Franței glorioase, populate de marile figuri istorice. De partea cealaltă se află însă Franța contemporană lui Hubert Juin, cu problemele ei sociale și politice. În aceste condiții, rolul omului de stânga este acela de a combate instituțiile care sprijină imperialismul.

Prin urmare, nu este de mirare că Juin manifestă simpatie față de scriitorii de culoare, în majoritatea lor originari din colonii. În articolele sale găsim diseminate nume ca Nicolas Guillen, poet cubanez, sau Kateb Yacine, scriitor algerian. Juin laudă inițiativa lui Aimé Césaire de a organiza un Congres al Intelectualilor Negri, semn al emancipării oamenilor de culoare: "Dintr-un om despre care se vorbea, negrul a devenit un om care vorbește" (nr. 10, oct. 1957, p. 172).

Imaginea care se desprinde din articolele semnate de Hubert Juin este cea a unui fin cunoscător al fenomenului literar și a unui critic receptiv la tot ceea ce este nou sau original. Seria lui de "Scrisori" din *Viața Românească*, deși cu siguranță cenzurate, a reprezentat o sursă prețioasă de informații pentru intelectualul român, dornic să afle despre noile tendințe culturale din occident.

#### Notă

1. *Viața Românească*, nr.9, septembrie 1957, pp. 127-133; nr.10, octombrie 1957, pp. 165-173; nr. 12, decembrie 1957, pp. 190-196; nr.2, februarie 1958, pp. 170-174; nr. 3, martie 1958, pp. 116-122; nr.4, aprilie 1958, pp. 189-194.

Jacques Defrang  
Căine poet (1995)



## O istorie literară belgiană

■ Ion Cristofor

Cercetătorul de la noi deplânge adeseori absența istoriilor literare, a dicționarelor și a lucrărilor de sinteză. Constatarea nu e lipsită de teme. Publicarea, de pildă, a *Dicționarului scriitorilor români*, coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, a constituit o adevărată aventură editorială. S-ar părea că acest sentiment al "zidului părăsit și neisprăvit", materializat în cunoscuta baladă a meșterului Manole, se întâlnește și pe alte meridiane. Consultând masiva *Littératures belges de langue française. Histoire & perspectives (1830-2000)* (Le Cri édition, 2000), constatăm că grupul de cercetători belgieni a pornit la lucru cu convingerea că "lipsea o lucrare de sinteză asupra literaturii belgiene de limbă franceză de după 1830". Să fie un simplu reflex al celui ce pornește la drum cu sentimentul urgenței de a acoperi o mare pată albă din istoria cunoașterii domeniului sau e, cu adevărat, o realitate probată de rafurile bibliotecilor? Indiferent care ar fi adevărul, să recunoaștem că o lucrare de sinteză nu prisosește niciodată. Christian Berg și Pierre Halen, coordonatorii vastei lucrări, și-au propus realizarea unei volum cu o deschidere largă spre celelalte arte și domenii ale culturii. Cei doi coordonatori ai istoriei sunt reputați specialiști ai domeniului literar, cu o riguroasă formație universitară. Christian Berg este profesor de literatură franceză și comparată la Universitatea din Anvers, fiind recunoscut pentru excelența lucrărilor consacrate operelor unor J.-K. Huysmans, Max Elskamp și Jean de Boschère. A colaborat la o lucrare similară, *Dictionnaire des oeuvres*, consacându-se mai ales studiilor literaturii decadente, fin-de-siècle. Cel de-al doilea, profesorul Pierre Halen, își desfășoară activitatea didactică la Universitatea din Metz, fiind specialist în literatura generală și comparată. E unul din fondatorii revistei *Textyles*, autor a valoroase studii dedicate unor scriitori de limbă franceză din Belgia, remarcându-se mai ales prin eseurile și studiile închinare operei lui Marcel Thiry sau literaturii coloniale.

Deși e vorba de o vastă, originală lucrare sintetică asupra literaturii de expresie franceză din

Belgia, cu puncte de vedere noi, în măsură să modifice perspectiva tradițională, coordonatorii prezentei istorii nu ezită să se situeze în continuitatea altor lucrări, cum ar fi monumentală *Histoire des lettres françaises de Belgique* (1958), coordonată de Joseph Hans și Gustave Charlier. Vasta lucrare nu ambiționează să fie una enciclopedică, ci un "ghid substanțial și diversificat, destinat să permită cititorului nespecialist să se orienteze cât mai rapid și mai sigur într-un teritoriu din ce în ce mai frecventat de critică" (p.8). Trebuie să subliniem de la început că lucrarea aceasta e o splendidă reușită, la realizarea ei contribuind cercetători contemporani de marcă: Christian Angelet, Paul Aron, Jacques Carion, Anne Cassart, Paul Dirks, Joseph Duhamel, Pascal Durand, Paul Gorceix, Catherine Gravet, Veronique Jago-Antoine, Jacques Mercier, Marianne Michaux, Pierre Piret, Marc Quaghebeur, Jean-Louis Tilleuil, Éric Van der Schueren, Yves Winkin. Fiecare dintre cei amintiți efectuează o "balizare" a domeniului, fără pretenții enciclopediste, căutând să sintetizeze principalele date referitoare la perioada respectivă, fără să intre în amănunte fastidioase. Sunt reținute liniile de forță ale problematicei abordate, metodele folosite fiind adeseori cele clasice, validate de o lungă tradiție. Principalele etape ale acestei lucrări sintetice se referă la 1) începuturile literaturii belgiene (1830) până în epoca realismului; 2) posteritatea lui De Coster și epoca simbolistă până la începutul primului război mondial; 3) perioada interbelică și avangardele; 4) literatura de după război, până în anii 90. La acestea se adaugă și o scurtă dar consistentă sinteză asupra literaturii ultimului deceniu al secolului trecut.

Una din cele mai interesante secțiuni ale cărții este cea semnată de Marianne Michaux, intitulată *La difficile conquête de l'autonomie*, care pune în lumină începuturile unei literaturi naționale și delimitează căutările unui specific. Cercetătoarea refuză în fond câteva din prejudecățile *Istoriei ilus-*





trate (1958) a lui Gustave Charlier și Joseph Hanse, care considerau adeseori literatura belgiană ca "un ecou fidel al literelor franceze", ignorând raporturile ivite "între câmpul literar și cel politic, supradeterminarea constantă a sferei culturale de cea a puterii" (p. 17). Marianne Michaux subliniază faptul că după independența Belgiei (1830), "literatura n-a fost considerată ca o instituție autonomă", ci ca un factor susceptibil să contribuie la dezvoltarea unei națiuni ce nu-și găsisese încă stabilitatea politică. Pe plan internațional, existența statului belgian era pusă sub semnul întrebării de marile puteri europene, situație atât de apropiată de cea a României. Pe plan intern, două curente se opuneau statutului autonom: orangismul, care solicita fidelitate Olandei, și reunioniștii, favorabil unei uniri cu Franța. O singură clasă socială, burghezia mijlocie și intelectuală, a fost susținătoarea ideii de menținere a noului stat. Programul ideologic al acestei clase se va reflecta în literatură prin crearea conceptului de "suflet belgian", sinteză a unor virtuți burgheze, opunând sistematic caracteristicile Belgiei celor ale statelor vecine. Odată cu recunoașterea internațională a Belgiei, în 1839, se vor produce mutații sensibile în structurarea mitului unui "suflet belgian", în care ar fuziona componenta latină și cea nordică, ce va deveni un veritabil topos al literelor belgiene prin Edmond Picard. Constituirea unei națiuni literare e analizată de cercetătoare prin intermediul unor societăți ce consacră tipul "omului de litere", reviste, alte instituții culturale, dintre care nu lipsește Academia. Romanul istoric devine în această perioadă "receptacul privilegiat al icoanelor tinerei națiuni". Figura scriitorului - ca poet, autor dramatic sau romancier - nu va reuși să se impună în perioada 1830-1850, ci mai degrabă cea a omului de litere poligraf, a intelectualului angajat. Situația e similară cu cea a epocii pașoptiste de la noi. E interesant să constatăm că, după 1850, statul belgian s-a pronunțat "în favoarea unei anume independențe a artei în limitele unui intervenționism moderat". Statul va încuraja o concepție utilitaristă a artelor în cadrul unui proiect economic liberal. Arta e menită să contribuie la edificarea ideii de grandoare a națiunii, de emancipare a maselor. Pentru realizarea acestor obiective, statul acordă subsidii, luptând astfel împotriva presiunilor economice ale pieții. Marianne Michaux studiază cu pertință raporturile puterii cu intelectualii, modul în care realismul devine "agent al unei revoluții politice", în care se amalgamează valori precum adevărul și justiția. Literatura francofonă belgiană își va căpăta autonomia estetică printr-o ruptură simbolică datorată apariției unei publicații (*Ulyenspiegel*) și unei societăți culturale (*La Société des Joyeux*), care se remarcă printr-o primă mișcare de frondă literară și politică. Demersurile ce converg spre autonomia scriitorului și profesionalizarea lui sunt privilegiate de atenția autoarei. În acest context, originala *Légende d'Ulenspiegel* (1867), operă inclasificabilă, ce amestecă genurile și stilurile, e văzută ca o veritabilă epopee națională. Studiul lui Christian Angelet surprinde primele etape parcurs de literatura francofonă belgiană "spre recunoașterea internațională". Sfârșitul secolului al XIX-lea coincide cu o modificare esențială a statutului scriitorului în societate. În forme mai timide la început, el începe să respingă ideologia burgheză și conformistă, proclamându-se adeseori adept al artei pentru artă. Un anume context socio-cultural va da trăsături specifice, de pildă, simbolismului belgian, deși legăturile sale cu cel francez și influențele acestuia nu pot fi negate. Simbolismul belgieni au acces direct la idealismul german (profesat de Schopenhauer sau Novalis), la misticismul flamand (Ruysboeck). Spre deosebire

de confrății parizieni, scriitorii belgieni par a fi mai atenți la mișcările sociale. Din sânul acestei mișcări se va ivi personalitatea strălucitoare a unui Maurice Maeterlinck, născut la Gand, în 29 august 1862, dintr-o bogată familie de rentieri, catolici și francofoni. După o scurtă trecere printr-un colegiu ieziuit, va face, fără tragere de inimă, studii de drept la Paris, descoperindu-i acolo pe simbolști, fiind sedus mai ales de poezia lui Mallarmé și de proza fantastică a lui Villiers de Lisle-Adam. Aceste contacte vor provoca o adevărată revoluție în sensibilitatea sa, marcată în profunzime de sensul misterului și fatalității. Debutază ca poet prin volumul *Serres chaudes*, dar prima sa piesă, *La Princesse Maleine*, va fi considerată o capodoperă, iar autorul un nou Shakespeare. Succesul va fi confirmat în 1911 de atribuirea premiului Nobel. O figură majoră a sfârșitului de secol este și Émile Verhaeren, voce profetică a noului ev, cu o influență considerabilă asupra expresioniștilor. Prin Georges Rodenbach, Max Elskamps, Albert Mockel, Camille Lemonnier, Charles Van Lerberghe și alții, literatura belgiană francofonă își găsește propria albie, câștigându-și răvnita autonomie estetică.

Modernitatea teatrului lui Maurice Maeterlinck apare cu pregnanță în *Pelléas et Mélisande*, în care e refigurată teatrul lui Ionescu și Beckett. Dar o revoluție în domeniul dramaturgiei se va produce, după cum subliniază Paul Aron, abia în perioada dintre cele două războaie mondiale. Acum se schimbă radical maniera de punere în scenă, "textul se impune, iar interpretarea câștigă în claritate și concentrare". Autorii belgieni care se vor bucura de o recunoaștere internațională sunt acum Fernand Crommelynck (1866-1970) și Michel de Ghelderode (1898-1962). Fiu de actor, nepot al unui actor celebru, Crommelynck va urca și el pe scenă înainte de a-și vedea jucată prima piesă, montată la Théâtre du Parc. Capodopera sa, *Le Cocu magnifique*, va traversa întreaga Europă. Cel de-al doilea autor va explora procede de avangardă, modificând relația actorului cu personajul, recurgând la teatrul de marionete sau la tehnici ale music-hallului. Piesele celor doi autori interiorizează limbajul punerii în scenă, mizând pe ruptura de iluzia realistă a teatrului tradițional. Deși formați la școala simbolistă, ambii dramaturgi părăsesc teatrul tradițional, optând pentru un teatru baroc, cu accente shakespeariane, ce amestecă scenele tragice cu umorul feroce. Michel de Ghelderode explorează mituri și eroi ai istoriei (Sfântul Francisc, Cristofor Columb, Isus, Barabas), accentuând asupra laturii lor umane. Tehnica proprie lui este cea a teatrului în teatru, evidentă mai ales în *Le soleil se couche* (1943), în care Carol Quintul conversează cu dublul său. Aici dramaturgul edifică un "spațiu al visului și al ficțiunii mai real și mai gratifiant decât însăși realul", după cum sublinia Marc Quaghebeur. În schimb, Crommelynck nuanțează vechi tipuri literare, cu pasiuni împins la paroxism (avarul, Othelo). Ambii autori au împărțit un destin similar al recunoașterii internaționale. Marile opere ale lui Crommelynck vor fi montate la Paris, în timp ce piesele lui Michel de Ghelderode au găsit apreciere în lumea germanică sau în cea a Europei de Est. Același destin al receptării problematice în propria țară avea să-l repete mai târziu și Paul Willemes.

Paul Aron subliniază că tradiția literară belgiană nu acordă un loc operelor ce relevă o angajare politică. Cu toate acestea există și excepții, cum e cazul lui Charles Plisnier (1896-1952), al cărui parcurs literar a fost caracterizat de Albert Ayguesparse ca unul situat "între Evanghelie și Revoluție". În 1935, scriitorul va scrie o piesă radiofonică menită să susțină propaganda

Partidului Muncitoresc Belgian, făcând elogiu unui socialism cu accente creștine și umaniste, inspirat din marii clasici ruși, pentru care avea o mare admirație. El procedează asemeni lui Jean Anouilh, preluând mitul biblic și plasându-l pe Isus în fața unei cohorte de șomeri și emigranți. Piesa sa *Le Christ chez les domeurs* e una de propagandă politică, după cum propagandistice sunt și poemele dedicate lui Lenin și Troțki. De la teatrul de propagandă la ficțiunea politică și lirismul militant, Charles Plisnier a parcurs toate etapele unei literaturi angajate. Lucid, scriitorul va denunța mai târziu acel complot al tăcerii care, în numele apărării patriei socialismului, făcea uitate oribilele crime staliniste. Perioada de după cel de-al doilea război mondial va accentua preocupările pentru istorie ale romancierilor și dramaturgilor belgieni de limbă franceză. Raportul literaturii cu socialul e prezent și în opera lui Jean Louvet, grevele din iarna anului 1960 servindu-i ca detonator. Dramaturgia sa explorează naufragiul clasei muncitoare, raporturile intelectualului cu aceasta. De la piesa *L'Homme qui avait le soleil dans la poche* (1982), la *Conversation en Wallonie* (1978) și *Un Faust* (1985), discursul său e preocupat de turbulențele unei istorii belgiene, dar și de cele ale unei Europe neoliberale în care marile mase au mereu sentimentul de a fi trădate în așteptări. La 7 noiembrie 1968, era pusă în scenă *Mort d'une souris* a unui dramaturg a cărui straniețate continuă să uimească și azi. De numele lui Jean Sigrid se leagă câteva din noutățile de esență ale instituției teatrale belgiene. Un filon tragic are și opera caracterizată prin "scriitură barocă, plină de ironie și deriziune" a lui René Kalisky, cel care dezvăluie mecanismele prin care totalitarismele au desfigurat epoca. Kalisky eliberează teatrul de "nostalgii neoclasiche și de maniheisme post-brechtienne". Marcat de experiența dureroasă a genocidului, textele sale pun în lumină și "derivele sionismului", mai ales în *L'Impossible Royaume* (1979). Dacă René Kalisky explorează cosmarul istoriei europene, iar Jean Louvet își concentrează meditația asupra istoriei proletariatului valon, nu lipsesc nici reflecțiile asupra unui specific belgian, care diferențiază cultura francofonă de aici de cea din Franța. E așa numita "belgitude", termen forjat de romancierul Pierre Mertens după modelul celui al negritudinii. Chiar dacă discutabil, termenul are meritul de a exprima modificările vieții trăite și ale sensibilității ivite în inima unei literaturi a cărei istorie e atât de diferită de cea franceză.

Chiar dacă această sinteză masivă e greu de descris în câteva pagini, e ușor de constatat că ea surprinde principalele linii de forță ale unei literaturi extrem de bogate și diverse, fără să privilegieze un anume gen în favoarea altuia. Chiar dacă personal am fost atras de modul în care această istorie receptează mișcarea teatrală, poezia, proza sau esul sunt bine reprezentate. Eforturile de reflectare obiectivă a unui fenomen aflat în mișcare sunt evidente, iar buna credință a autorilor și competența lor nu pot fi puse la îndoială. Chiar dacă cercetarea își împinge limitele, din exces de zel, și în domeniul benziilor desenate sau al muzicii ușoare, istoria coordonată de Christian Berg și Pierre Halen e exemplară prin rigoare științifică, prin echilibru, constituind un excelent ghid, o lucrare utilă nu numai pentru simplii cititori dar și pentru specialiști.

# La teatru, totul este posibil, mai ales imposibilul, inexprimabilul, utopia

■ *Pascal Vrebos*

Se naște la Bruxelles în 1952. La vârsta de trei ani, Pascal Vrebos îi dicta deja poeme mamei sale.

Laureat la 11 ani al concursului "Pêche aux trésors", autor la vârsta de 20 ani al unei prime piese, *L'Agenda orange*, jucată de mai mult de o sută de ori într-un café-théâtre parizian.

Predă semiologia și stilistica, analiza textuală și istoria teatrului la Conservatoire Royal de Bruxelles și la Institut Corremans, precum și un curs despre mass-media la Universitatea Liberă din Bruxelles.

Om de radio și de televiziune (la RTBF, apoi la RTL-TVI și Bel RTL), este în prezent moderator emisiunii duminicale binecunoscute, *Controverses*, difuzată de postul de televiziune RTL.

Creator de teatru, tradus și reprezentat în foarte multe țări, câteva titluri: *Tête de Truc* (1990), *L'Avare II* (1992), *La Piaule* (1996), *Crime*

*magistral ou l'homme descend du songe* (1999), *L'Imbécile* (2000). Ultimele două piese menționate au apărut în traducere românească la editura Libra, București.

Prozator: *L'Homme-Caramel*, roman (1995), *Sur un air de Glinka*, roman (1992), *Le Fouillemerde*, povestiri (1987), *Apocalypses* (2002), roman.

Autor al mai multor documentare: *Ultime Entretiens avec Henry Miller* (ediție însoțită de un CD, 1991), *Les Stars russes* (1985), *Le Gorbatchov* (1989).

Premii literare: Premiul Societății Autorilor și Compozitorilor Dramatici (SACD) pentru întreaga sa operă; Premiul *Best of California* pentru piesa lui din 1990, publicată în ediție bilingvă (engleză-franceză) și jucată de nenumărate ori în SUA, *Tête de Truc*.



– Nu este deloc ușor de răspuns la întrebarea dumneavoastră: unui scriitor nu-i este indicat să vorbească despre limbajul pe care îl inventează, despre această alchimie care îl depășește chiar dacă el a conceput-o. Pentru mine, limbajul este o armă nemaipomenită care reinventează realul, îl duce la extreme asemeni unui scanner sau unei bombe. Fiecare personaj își are propriul limbaj care îl modelează și care îl modelează pe actor, este un balet sau o sarabandă de semne ce scurt-circuitează deprinderile de gândire, de visare, de ființare, pentru ca în interiorul spectatorului cealaltă scenă să se lumineze treptat ...

– *Dar întâlnirea cu Henry Miller...*

– Un moment de neuitat... un dialog de o săptămână, de o intensitate, de o creativitate, de o sinceritate totală între două generații îndepărtate și cu toate acestea atât de apropiate. Îmi amintesc de această săptămână de parcă ar fi fost ieri: tânărul autor ce eram întâlnea un uriaș al literaturii care îi vorbea ca de la egal la egal, care îi punea întrebări... un dialog de viață furibundă, din pasiune pentru literatură care m-a marcat profund.

– *În cartea dumneavoastră despre „Henry Miller, l'initié malgré” (Henry Miller, inițiatul fără voce), scrieți: „Este vorba despre găsirea adevăratului sens al vieții, de exorcizarea coșmarului climatizat ce este civilizația noastră, de exorcizarea acestei morți din viață care nu poate duce decât la apocalipsă.” Se poate descria astfel și actul de a scrie la Pascal Vrebos?*

– Da, fără îndoială. Mă regăsesc întrutotul în această frază... dar, uneori, coșmarul civilizației noastre nu este nici măcar climatizat!

– *Adică viața este „un eșec dureros”? O sintagmă care apare în mai multe dintre textele dumneavoastră, credeți în ea?*

Pascal Vrebos, cu imaginarul său locuit de prototipuri umane specifice lumii în care trăim, i-ar putea apărea cititorului român un soi de Caragiale al acestui sfârșit de mileniu: același gust pentru demascări spectaculoase, aceeași plăcere a cuvântului pus în scenă a cărui menire este de a găsi drumul spre un adevăr profund uman. Pentru dramaturgul belgian, cuvântul se joacă pe scenă pentru a face să cadă măștile pe care el însuși le instituie.

Personajele sale, de o luciditate uneori dezarmantă, au conștiința imposturii lor, dar și pe cea a imposturii sociale, iar principiul lor de bază este de a disimula ceea ce sunt și, mai ales, de a simula ceea ce nu sunt, fapt ce implică, în mod evident, să nu spună niciodată ceea ce gândesc, ci mereu contrariul. Astfel, orice cuvânt proferat în public devine minciună, adevărul fiind ezoteric, ascuns, niciodată accesibil celui alt. Minciuna este incontestabil o armă și, în egală măsură, un mod de a fi.

Prin urmare, piesele lui Vrebos sunt populate de către marginali puși la microscop cu tarele lor, cu toate complexele și minciunile lor, iar scriitura sa dobândește rostul unei exorcizări bine calculate a limbajului corupt de convențional și de minciuna cotidiană.

– *O primă întrebare, domnule Pascal Vrebos, de ce teatru? Teatru favorizează demascarea, din acest motiv la-ți ales ca formă literară?*

– De ce teatru? La 6 ani, am văzut *La Plage aux Anguilles*, piesa lui Paul Willems în care unul dintre personaje ținea un discurs fără noimă și fabulos pe care îl putea fiecare înțelege după bunul plac. Mi-am spus că, fără îndoială, la teatru, totul este posibil, mai ales imposibilul, inexprimabilul, utopia. Viața adevărată! Totul este semn în teatru. Ca un scanner al realului și al culiselor lui. Am ales teatrul și pentru că este forma în care mă simt cel mai bine. Este spațiul în care, prin excelență, „grimasca” socială poate fi denunțată cu umor, locul unde cad și se sparg

măștile! Iar la teatru comedia umană înfloreste, autorul poate în același timp să provoace râsul dar și să provoace reflecția aruncând-o direct în vâltoarea jocului, fără nici o intermediere, nu ca la cinema, ci în inima vie a vieții, a metafizicii!

– *De asemenea, tabu-urile, obsesiile, interdicțiile sunt puse în scenă și semn în acest spațiu teatral unde spectatorul își întâlnește dublul mereu refutat. Sunteți un pasionat de adevăr, am putea considera literatura dumneavoastră ca o cale de inițiere în adevărul profund uman?*

– Literatura, teatrul în special, este o cale inițiată: scrisul, acest față-n față cu tine însuși, un șoc care demască în fața oglinzii, o despuiere... Adevărul? Dar ce este adevărul? Nu am nici cea mai vagă idee. Nu am încredere în adevăruri, deci nu am încredere în adevăr... adevărul este o impostură, o iluzie, ca să nu mai lungim vorba... literatura este acea căutare de adevăruri improbabile și o dinamitate a adevărilor false de care ne împiedicăm la tot pasul... mergând spre adâncurile cele mai profunde ale ființei noastre cu riscul pierzaniei, autorul îl „pofteste” pe celălalt să intre în jocul lui sau în intimitatea sa pentru a-i delimita propriu-i „perțij” ...

– *Limbajul pe care îl inventați se individualizează printr-o forță extraordinară, mânățiți verbu puterii pentru a despuia convențiile; putem explica în acest fel folosirea unui limbaj atât de direct, atât de puternic?*



Martin R. Baeyens



PF 2002 (1)



Martin R. Baeyens

– Este o replică, e adevărat, care se perindă prin mai multe texte de-ale mele... e pesimismul meu fundamental, nu încapă îndoială, care își miște capul... viața, în momentul în care se creează, nu este un eșec, aici mă consider un epicurian optimist care știe foarte bine că secunda de fericire și de plăcere este inestimabilă (un cadou!), ci viața în fine... care se sfârșește prin moarte. Până și frumosul nostru soare va da ortu' popii într-o mare prăjeală cosmică! Și să nu uităm degradarea inexorabilă a oricărui lucru, a oricărei ființe, a oricărei relații, oricât de furișândă ar fi fost ea la început, putrezirea... să te pregătești pentru acest eșec ține poate de un soi de înțelepciune pentru a-l include mai bine în minunata și patetica noastră condiție umană...

– Un pesimism totuși înmormântat de „epicurianul optimist”, cum vă definiți. În multe din piesele dumneavoastră lăsați aproape tot timpul o ușă întredeschisă personajelor pe care le creați; mă gândesc la texte precum La Piaule, Crime magistral, Le Bigame de asemenea, dar mai ales L'Imbecile...

– În străfundurile întunericului, ca în peștera lui Platon, există întotdeauna lumină, ah, nu din abundență, lumina se câștigă, ci scântei, licăriri de scântei... Ființa umană este în căutare de moarte, dar și de Eros, de cer albastru, de iluminări interioare în cel mai bun caz. Și dacă teatrul ar fi acest îndemn la depășirea mocirlei condiției noastre umane...

– Piesa dumneavoastră, Crime magistral ou L'homme descend du songe, a fost de curând repusă în scenă la Bruxelles. Ca să fii tu însuși, este nevoie de șocuri?

– Să fii tu însuși! Lucrul cel mai îndrăzneț, cel mai riscant, cel mai subversiv cu puțință într-o societate căreia îi place să modeleze ființele... să fii tu însuși înseamnă să te descotorosești de toate straturile cu care ai fost spoit de la naștere (și toată lumea își dă silința la această spoială: părinți, profi, societate, religii, stat...), și-atunci, să fii tu însuși se dovedește a fi o provocare, ține de speologia interioară, este o aventură filosofică, psihică, o inițiere în ceea ce privește propria ființă cu toate obstacolele și încercările pe care o astfel de inițiere le presupune. Da, șocurile ajută. Dar și întâlnirile. Experiența amoroasă când este și sexuală. Cuvântul celuiilalt. Întâmplările vieții. În Crime magistral, a fost nevoie ca profesorul să fie dat afară pentru ca, în ultimul său curs, să devină dintr-o dată adevărat, pentru ca să-și lase măștile să cadă în direct, în fața studenților săi uluiți. Să fii tu însuși... este calea unei vieți, dar suntem cu adevărat noi înșine? O mască adevărată poate ascunde o altă mască...

– Apocalypses, romanul dumneavoastră a apărut în această toamnă. Este un periplu polifonic în care moartea și iubirea se întrepătrund. Romanescul vă atrage la fel de mult ca dramaticul?

– Romanescul mă atrage în viață! Îmi place să trăiesc și să deslușesc itele aproape nevăzute ce leagă ființele și lucrurile, loviturile uneori de teatru ale destinului... dar forma mea de scriitură privilegiată în care mă simt ca un pește în apă este

PF 2002 (2)

teatrul. Un roman îmi ia mai mult timp: rup paginile, o iau de la capăt... De altfel, în Apocalypses e un pic de teatru... e un roman în care personajele vorbesc mult.

– Chiar și împletirea narativă din Apocalypses este oarecum tributară unei structuri profund dramatice: discursurile, „caietele” și confesiunile se întretaie și se împletesc asemeni replicilor rostite pe scenă. L'homme caramel, romanul dumneavoastră din 1995, este de asemenea interesant din acest punct de vedere. Dar, de data aceasta, introduceți o tehnică specifică romanului, povestea este încadrată de tehnica manuscrisului găsit.

– În romane, este adevărat, îmi place să mă joc cu „inima romanescului”, cu „les mises en abyme”, oglinzi care reflectă bucăți de real, dar și să amestec ficțiunea adevărată cu Istoria falsă, astfel încât cititorul să pună la îndoială tot ceea ce știe și crede, să „fricționeze” realul ajungând la culisele lui, să interogheze lumea așa cum pare ea că merge...

– „Să interogheze lumea”... Aceași dorință de a cunoaște se manifestă și în emisiunile dumneavoastră televizate sau radiofonice. Uneori persistă impresia că emisiunile dumneavoastră sunt concepute asemeni unui platou de teatru.



Martin R. Baeyens

PF 2002 (3)

– Pentru un scriitor, este extrem de important să fie conectat la fierberea politică, socială și economică a lumii și țării sale... iar în studioul de televiziune, să-i adune pe mai marii și mai micii acestei lumi, să încerce să stabilească dialogul, uneori tensionat, de multe ori în contradictoriu... televiziunea, da, este teatru în măsura în care în televiziune, ca pe scenă, totul este semn, căci nimic nu este real. Semnificantul nu este referentul, după cum pipa lui Magritte nu este decât o imagine! Esențial e să nu existe limbajul de lemn, discursurile să se interșocheze pentru ca cetățeanul să-și poată face idee de ceea ce se întâmplă în realitate...

– Sunteți tradus în mai multe limbi. Traducerea o percepeți ca pe un act de rescriere sau unul de trădare al textelor dumneavoastră?

– Traducerea, mai ales în teatru, este o adaptare a unui text original, adaptare la structurile lingvistice din cealaltă limbă, la cultura sa, la conotațiile ei politice; cuvântul trădare nu are sens pentru mine, sau ar însemna un „montaj” arbitrar al unui text... traducătorul trebuie să-și însușească textul, să pătrundă în el, să facă trup și senzații comune cu tot ceea ce distilează textul, este vorba, prin urmare, despre o rescriere sub autocontrol.

– Este adevărat, traducătorul este constrâns în munca lui de textul pe care și-l însușește, iar, pe de altă

parte, el se supune constrângerilor limbii sale, ale culturii sale. Dar spuneți-ne ce simțiți atunci când puneți punctul final unui text?

– Când scriu SFÂRȘIT pe ultima pagină a unei piese, apare un amestec curios de sentimente: ușurarea de a fi încheiat, de a fi ajuns la capăt în ciuda obstacolelor, îndoielilor... fericirea unei aduceri pe lume și speranța ne bună de a lăsa ceva în urmă... dar și certitudinea că munca e departe de a se fi sfârșit: suprimări, revizuirii până în ziua punerii în scenă!

– Cum vedeți literatura secolului XXI?

– Oho! Nu sunt clarvăzător! Sincer, nu am nici cea mai mică idee... sper că literatura veacului al XXI-lea va rămâne creație de libertate și de explorări ale realului și ale ființei, că va rămâne frumoasă, forță și subversiune, că va da plăcere și reflecție, că nu va fi cenzurată de integritățile în creștere de tot soiul... și mai ales că speța umană își va mai găsi timp pentru a se adânci în cărți sau pentru a se duce la teatru...

– Frumoasă imagine a viitorului... dar să revenim la trecut, ați amintit la începutul acestui interviu numele lui Paul Willems, ne-ați vorbit de asemenea despre Henry Miller. Care sunt, așadar, numele ce au avut un impact asupra scrisului dumneavoastră?

– Numele? Autorii? Sunt mulți în ordine și în dezordine... conștient și inconștient... autorii, nu sunt de fapt asemenea unui absorbant ce se îmbibă cu real și deci cu tot ceea ce citesc? Molière (pe care l-am descoperit de foarte tânăr, la 5 – 6 ani, ce experiență!), Rimbaud, mai târziu, autorii greci dintre care Aristofan, Menandru,

presocraticii, Voltaire, Artaud, Lautréamont, Jarry, Ionesco, evident, Beckett, Ghelderode. Intertextualitatea nu e deloc un cuvânt gol!

– O întreagă listă a revoluțiilor și novatorilor! Vă mulțumesc, domnule Pascal Vreboș, pentru acest interviu și, din moment ce el va fi publicat în revista literară Tribuna din Cluj, ați binevoi să adresați câteva cuvinte cititorilor dumneavoastră din România?

– Întâi de toate le-aș spune că am fost, de fiecare dată când am ajuns în România, uimit de cunoștințele lor de limba franceză și de interesul pe care îl poartă literaturii belgiene și franceze. Iar cititorilor mei, în special, sper ca piesele sau proza mea să le producă mai întâi plăcere și-apoi cine știe? Să-i inițieze în a se cunoaște pe ei înșiși, căci oare arta nu e tocmai un șoc, o întâlnire, o armonie dintre un dincolo și dincoace la care, umani și foarte muritori, visăm cu forță și vigoare?

Interviu realizat și tradus în limba română de RALUCA LUPU-ONEȚ



# Întâlnire cu Anna

■ Alain Berenboom

ALAIN BERENBOOM, profesor la Universitatea Liberă din Bruxelles, avocat specializat în legea dreptului de autor, este de asemenea un binecunoscut romancier care știe să îmbine într-un mod unic umorul specific spațiului francofon belgian cu gustul narațiunii. Cele mai cunoscute titluri sunt *La Position du missionnaire roux* (roman, Ramsay/Le Cri, 1991), *La Jérusalem captive* (roman, Verticales, 1997), *Le Lion noir* (roman, Flammarion, 2000). Recent apărut la editura Le Grand Miroir din Bruxelles (în colecția «La littérature», 2002), volumul de proză scurtă *L'auberge espagnole et autres histoires belges* cuprinde în paginile sale căutările unui narator ce își asumă existențe multiple pentru a se explica, pentru a se spune într-un stil concis și dens.

## Întâlnire cu Anna

Nu aș fi remarcat-o niciodată între cei douăzeci și opt de elevi din clasa mea, dacă nu ar fi avut obiceiul ca, de fiecare dată când o ascultam, să-și dezgolească antebratul cu un gest nervos înainte să-și lase să cadă mânăca de la cămașă. Preț de câteva clipe, îmi oferea un braț lung, subțire și rotund, de o rotunjime perfectă. Și o piele brună strălucitoare sub un pufuleț auriu. Și aluniță palidă la încheietura mâinii. Treptat, vederea mâinii se transformă în obsesie. Noaptea, îmi dansa în gânduri, iar la curs, întrebările mele pentru ea se-nțețeau. Ca să nu o întreb chiar tot timpul și să las loc bănuielilor, am fost nevoit să țin o contabilitate tare încurcată. Când în sfârșit îi venea rândul să răspundă, intram în clasă cu inima cât un purice de teamă să nu-mi citesc condamnarea în ochii celorlalți elevi. Ea părea să nu bage în seamă tulburarea mea. Dar se ridica parcă prea repede când își auzea numele, după care își relua ritualul mult așteptat. Își răsfrângea mâncăca de-a lungul antebratului, o lăsa să cadă, o ridică și mai mult până ce îi dădeam voie să ia loc. Apoi, vocea mi se gătuia de emoție și de plăcere. Dar îndată mă cuprindea tristețea; urmau zilele lungi de așteptare până când cei douăzeci și șapte de elevi

defilau, fără să-mi stărnească interesul, într-un ritm infernal până să-i revăd brațul!

Școala se afla la marginea orașului; majoritatea părinților veneau să-și ia copiii cu mașina. Gara era departe. Autobuzul, care nu trecea decât din oră în oră, făcea un ocol mare până în centru. Săptămâni întregi, rămâneam la școală până la terminarea orelor, dar nimeni nu o aștepta. Pleca pe jos, trecând pe lângă stația de autobuz și o lua pe un drum care trecea prin spatele gării. Un drum pustiu pe unde era riscant să o urmăresc. Am fost, firește, în recunoaștere, în timp ce ea avea ore, dar ancheta mea nu a dat nici un rezultat. După câteva ferme, drumul se fărâmița într-o mulțime de cărări care șerpuiau spre satele din împrejurimi. Ca să ghicesc pe care drum merge ea, am luat pe rând fiecare cărare la sfârșitul orelor pornind de fiecare dată din sate diferite. Dar în zadar. Ajungeam la școală fără să o întâlnesc în cale. Îmi veneau cele mai fanteziste idei: să angajez un detectiv particular, să-i pun în geantă un lichid fluorescent despre care am citit eu într-o zi că, în întuneric, strălucește și care m-ar fi dus pe urmele ei noaptea. Dar de ce să nu închiriez un elicopter! Lunile treceau fără ca eu să pot afla cătuși de puțin despre ea. Anna Florensen – așa se numea – rămânea o necunoscută. M-am gândit, firește, la registrele școlii, dar, de ceva vreme, erau introduse pe calculator. Iar eu sunt pur și simplu incapabil să manevrez instrumentul acesta. Habar nu am nici măcar cum să-l deschid. Nu îndrăzneam să apelez la director, un moșneag bănuitor care nu mă avea deloc la suflet. Iar în cartea de telefon, nu era nici un Florensen prin zonă.

Și iată că a sosit vara cu examenele. La noi în școală, profesorul poate să-și aleagă proba scrisă sau orală. Evident că eu am ales oralul. În ziua stabilită, ea nu a venit. Colegii pe care i-am întrebat dacă știu ceva despre motivul absenței ei, m-au privit ciudat înainte să-mi răspundă, încurcați, că nu știu nimic. Deși m-am abținut până atunci, i-am abordat pe colegii mei: domnișoara Florensen s-a prezentat la examenele lor? Profa de franceză, o snoabă care nu vorbea decât la Marguerite Duras, ridică din umeri fără să-mi răspundă. Vanzype, profu' de chimie, strigă: „Florensen? N-am auzit în viața mea de ea!”



Claire Mambourg

Fără titlu

– Cum să nu! Am insistat. Fata aceea înaltă cu ochi verzi care... Sigur că nu am putut să-i vorbesc despre brațul ei gol, despre pielea ei sau despre pufulețul fin.

– Ah, da! Exclamă Vanzype. Am auzit de fantoma care vine la cursurile duminicale. Bună metodă, chestia cu stresarea elevilor și cu imaginea asta de sperietoare! Un sfat, însă, nu exagera! Va veni vremea când se vor obișnui, or să te ia drept un zănat și-atunci să te ferească sfântu' de circ! Să-l întreb pe Vanzype! Ce idiot am fost! De la specialistul ăsta în bancuri proaste nu aveam cum să obțin un răspuns serios! Oare cum se descurcă el cu elementele chimice? Am renunțat să-i mai întreb pe colegii mei și m-am resemnat în fața ușii directorului. Absența Annei Florensen era un motiv serios ca să mă interesez de cazul ei.

„Știu ce vreți să-mi spuneți! Îmi strigă el din capul locului dindărătul unui morman de hârtoage. Domnul Vanzype tocmai a trecut pe aici.” L-am privit interzis. Directorul nu-l suporta pe colegul meu care făcuse în mai multe rânduri „glume” pe seama lui. „Nu există și nu a existat niciodată vreo domnișoară Florensen în școala noastră” a continuat. Și a mai adăugat ridicându-și ochii severi spre mine: „Până acum, mi s-a părut că sunteți unul dintre oamenii noștri cei mai buni. Sunt tare dezamăgit să vă văd de partea glumeților.” Mi-a întors spatele atât de ostentativ încât nu mi-a mai rămas decât să plec din biroul lui.

Câteva luni mai târziu, după ce m-am mutat într-un alt oraș, am primit o carte poștală pe care erau scrise câteva cuvinte: „Regret că nu am putut să particip la întâlnirea pe care mi-ați pregătit-o. Examenle orale îmi provoacă o așa emoție, că nu sunt în stare să mă prezint! Sper din tot sufletul să vă revăd în curând. Sunt emoționată încă de pe acum.” O picătură de apă a șters semnătura din care nu a mai rămas decât o urmă ușoară, curba unui L, la fel de grațioasă ca desenul brațului ei. Dar nu a mai apărut nicicând. De atunci, în fiecare an am schimbat mai multe școli. Cu timpul, cartea ei poștală a început să pălească și nu am mai primit alta niciodată.



Gabriel Belgeonne

Compoziție

Prezentare și traducere de  
RALUCA LUPU-ONEȚ

## Funeraria Dacoromana

■ *Radu Ardevan*

În reconstituirea trecutului mai îndepărtat, sărac în izvoare scrise, istoricul nu se mai poate lipsi de aportul arheologiei. De peste două secole, aceasta din urmă s-a validat ca o știință de sine stătătoare, un instrument aparte și de neîmlocuit pentru cunoașterea istorică. Specificul arheologiei a fost și rămâne studiul artefactelor, al obiectelor și instalațiilor create de oameni, material primar și martor obiectiv al societăților trecutului. Ea evoluează, se perfecționează și își sporește aportul științific și cultural în măsura în care descoperă, reconstituie și interpretează cât mai mult material.

Și totuși, inevitabil, spiritul cunoscător simte nevoia să mediteze din când în când pe marginea moștenirii materiale a lumilor apuse. Chiar dacă știe prea bine că ceea ce are la dispoziție este doar o rămășiță din patrimoniul unei vechi civilizații, chiar dacă e sigur că mâine și poimăine ceea ce se știe azi va fi mult îmbogățit, revizuit, amendat și simțitor modificat, omul de specialitate – și cu atât mai mult omul de cultură – nu se poate opri a încerca din când în când interpretarea datului arheologic, pentru a trece dincolo de hotarele ei, pentru a surprinde în vestigiile materiale viața, ideile, sensibilitatea și credințele oamenilor de altădată. Altfel spus, pentru a folosi arheologia spre înțelegerea vieții complexe a comunităților umane dispărute – a căror creație, de cele mai multe ori, înărușește inconștient prezentul – și pentru a-i integra aportul specific în spiritualitatea contemporană. Asemenea demersuri sunt necesare, periodice, în oricare cultură modernă.

Aș numi un asemenea demers – cu un termen poate cam pretențios – drept “meta-arheologie”.

Volumul la care ne vom referi în continuare reprezintă tocmai o binevenită realizare de acest fel în câmpul cunoașterii istorice din România. El înmănușează eforturile unei întregi echipe de specialiști – cei mai mulți tineri – conduși cu competență de prof. dr. Mihai Bărbulescu (șef al Catedrei de Istorie Antică și Arheologie din

cadru Universității “Babeș-Bolyai”), distins cercetător al antichității daco-romane. Sunt specialiști ai universității clujene, dar și ai altor instituții de învățământ superior ori muzee din Transilvania. Punctul comun care-i unește este interesul pentru a surprinde credințele, mentalitatea și comportamentele înaintașilor noștri din Dacia romană. Este o direcție de cercetare mai pretențioasă, încă insuficient explorată la noi, dar pe care profesorul M. Bărbulescu a abordat-o cu mulți ani în urmă și pentru care a depus mereu eforturi considerabile. Când, în urmă cu aproape trei decenii, vedea lumina tiparului cartea domniei sale *Interferențe spirituale în Dacia romană* (distinsă îndată cu premiul Academiei Române), ea stârnea surprindere și încântare tocmai pentru că era altceva decât o simplă lucrare de arheologie – anume un eseu documentat asupra personalității unei culturi dispărute, cea daco-romană. Este deosebit de îmbucurător să vedem astăzi asemenea eforturi reluate și aprofundate de o pluralitate de discipoli, sub îndrumarea unui specialist devenit între timp maestru și șef de școală.

Cartea de față nu este un tratat, dar nici un volum miscelaneu oarecare, pus sub semnul hazardului. Ea poate fi definită ca un volum tematic. Diferiți autori și-au coordonat eforturile, spre a surprinde cât mai complet un sector limitat din moștenirea civilizației romane din Dacia.

Aspectul avut în vedere este unul de maxim interes – grija pentru defuncți, înmormântările și credințele legate de lumea de dincolo. Domeniul este deosebit de important din mai multe motive. Mai întâi, în cimitirele unei vechi civilizații se focalizează extrem de multe date despre lumea celor vii, ele reflectă structuri și ierarhii sociale, credințe și rituri, sensibilități și mentalități colective; tot aici se pot găsi monumente artistice care materializează idei subtile și credințe greu de surprins în lăsmântul material al unei lumi dispărute. S-a observat de mult că “lumea celor morți reflectă lumea celor vii”. Apoi, arheologic vorbind, mormintele sunt – de obicei – complexe închise, unde obiectele și rămășițele umane nu mai suferă agresiuni ale vremurilor mai noi, așa că artefactele din cimitire sunt adesea mai bine conservate și mai apte de-a furniza date istorice ori culturale, ba chiar există categorii de monumente și obiecte care apar numai în necropole. În plus, morminte lasă în urma lor chiar și civilizațiile cele mai modeste, chiar și păturile ori grupurile umane mai defavorizate, mai puțin ilustrate prin vestigii majore. Așa că nu trebuie să surprindă pe nimeni faptul că astăzi, în cadrul arheologiei performante, se constituie chiar o subramură, specifică pentru fiecare mare civilizație – arheologia funerară.

Organizarea cărții reflectă efortul de a acoperi, pe cât posibil, toate implicațiile domeniului. După o binevenită introducere a coordonatorului, care explică scopul și metoda lucrării, primul capitol are în vedere ritualurile funerare din Dacia romană (judicios sunt urmărite separat “ritualurile de înmormântare” și “ritualurile periodice”, căci ele constituie problematice deosebite, iar o atenție specială se consacră fenomenului “obolului lui Charon” – adevărat test de apartenență la civilizația mediteraniană). Efortul de a surprinde ritualul funerar este nu numai meritoriu și reușit, dar putem spune că reprezintă prima sinteză completă a fenomenului pentru toată

Dacia romană. Iar tratarea depunerii rituale de monede în morminte (“obolul lui Charon”) este bine documentată și condusă, ea punând în lumină manifestările din Dacia, care se înscriu în parametrii normali ai epocii; remarcăm doar că nu s-a avut deloc în vedere problema tezaurelor monetare depuse în morminte – fenomen foarte slab atestat în provincia noastră, dar bine cunoscut în lumea romană. Capitolul a fost scris de prof. M. Bărbulescu și tânăra cercetătoare Mariana Pislaru.

Al doilea capitol, cu titlul “Monumental funerar, oglindă a societății provinciale”, trebuie să se refere la extrem de numeroase semnificații și mesaje ale acestei categorii de vestigii. Așa că structura lui este mai complexă și sunt implicați mai mulți autori. Al. Stănescu, muzeograf doctorand, a urmărit mai întâi monumentul funerar ca formă specifică de autoreprezentare a defunctului și a familiei sale, ca mesaj către restul societății; analiza a fost bine făcută, iar concluziile sunt pertinente și în consonanță cu cercetarea modernă a domeniului. Același autor a abordat apoi studiul complex al relației dintre text și imagine pe monumentele funerare, domeniu cu ample implicații de istorie socială. Subcapitolul său consacrat familiei, deși foarte documentat și modern tratat, denotă încă unele scăpări ori carențe în informare; nu trebuie să ne mire acest lucru, căci studiul familiei și înrudirii în societățile romane provinciale este un domeniu imens și în plină expansiune, care mobilizează energiile a numeroși cercetători eminenți din întreaga lume, și care oferă mereu surprize. În orice caz, tânărul autor a făcut dovada erudiției sale, iar paginile acestea reprezintă un real câștig pentru cercetarea de specialitate. Problema reprezentării Lupoacei Capitoline cu cei doi gemeni (Romulus și Remus) este discutată exhaustiv tot de prof. M. Bărbulescu, și ea cuprinde argumente grele pentru romanitatea societății din Dacia în secolele II-III. Alte două contribuții se impun prin noutatea lor în cercetarea românească de specialitate: studiul social-juridic al cunoscutului “testament de la Sucidava” (datat lui Ilie Șandru, prematur dispărut) și sinteza asupra poeziei funerare din Dacia romană (autoarea, dr. Ana-Maria Sămărghișan, are formație de filolog clasic). Ambele subcapitole aruncă lumini nebănuite asupra societății daco-romane, mult mai evoluată și mai “romană” decât se crede îndeobște. În sfârșit, cercetătoarea franceză conf. dr. Catherine Wolff se apleacă asupra monumentelor unor aristocrați provinciali răpuși de “lotri” (*latrones*). Sagacitatea și cultura vastă a autoarei fac ca demersul ei să fie binevenit, iar fenomenul din Dacia își află acum încadrarea în manifestări analoge din Imperiu. Dar nu putem trece cu vederea că i-au scăpat anumite precizări ale cercetărilor românești mai noi (evident, greu accesibile specialiștilor străini), ceea ce pune sub semnul întrebării unele concluzii.

Cel de-al treilea mare capitol se intitulează “Religie și credințe funerare”. Titlul însuși și stabilește clar scopul: deslușirea relațiilor între diferitele credințe și culte existente în lumea romană provincială a epocii și manifestările funerare pe care le poate surprinde cercetarea arheologică. S-a pornit, așa cum se cuvine, de la izvoarele scrise: doctorandul Silviu Chiș deschide problematica prin studiul său “Geografia funerară în literatura și filosofia epocii Principatului”. Este un efort serios și bine documentat pentru a sintetiza imaginea “lunii de dincolo” așa cum apare ea nu doar în religia și mitologia oficială, ci în credințele și superstițiile



Carla Vervoort

Complex sculptural

vremii și – mai cu seamă – în literatură și filosofie. O asemenea cercetare este absolut necesară pentru a interpreta corect vestigiile arheologice funerare. Iar tabloul obținut este deosebit de colorat, epoca fiind caracterizată printr-o pluralitate de idei și reprezentări, unele chiar antagonice. Apoi Sorin Nemeti, asistent universitar, intervine cu contribuția denumită “Stăpânii lumii de dincolo”, în care distinge diferite ierarhii divine infernale, semn al coexistenței în provincie a mai multor credințe și reprezentări – aduse de diferitele populații colonizate. În articolul “Hercules și Mercurius gubernator” prof. M. Bărbulescu pune în lumină atribuțiile funerare ale acestor două divinități din panteonul clasic greco-roman și explică semnificațiile oculte ale unor reprezentări plastice din Dacia romană. Dar autorul nu uită să sublinieze că mai există o serie de alte personaje mitologice care primesc în epocă semnificații legate de înmormântări. Cu felurite reprezentări ale lumii morților, materializate în monumente, se ocupă următoarele trei partide din text – anume “Cavalcada funebră” de S. Nemeti (decriptarea monumentelor funerare ce înfățișează călăreți cu ajutorul credințelor din lumea antică – clasică ori barbară – și chiar cu recursul la motive culturale medievale), “Destinul” de dr. Irina Nemeti (se urmărește ideea de soartă în mentalul provincial-roman și oglindirea ei în monumentele din Dacia) și “Din simbolistica ascensiunii sufletului: Vânturile” de același S. Chiș (unde sunt explicate valențele funerare ale vânturilor personificate și se interpretează în acest sens aparițiile plastice din provincia noastră). La acest ultim studiu remarcăm faptul că autorul a omis (poate deliberat) puținele reprezentări din Dacia ale vânturilor care nu au deloc caracter funerar. Toată această parte a volumului discutat acum reprezintă un progres considerabil al cercetării românești în tâlcuirea sensurilor – nu totdeauna clare – ale plasticii funerare antice, iar strădania este răsplătită prin evidențierea unui univers cultural extrem de bogat și variat. Încă o dată se dovedește că “monotonia apăsătoare” a lumii romane<sup>1</sup>, deplănsă de unii vechi cercetători, este doar o impresie superficială, deloc justificată.

Partea a patra a volumului atinge o problemă de primă însemnătate pentru istoria Daciei romane și a societății Imperiului în general: “Reflectarea unor grupuri etnice prin rit, ritual și monumente funerare”. Cunoașterea diferitelor valuri de coloniști veniți din tot Imperiul în provincia carpatică, fiecare cu moștenirea sa culturală și cu aportul său specific la romanizarea Daciei, a fost și este mereu o prioritate a cercetării. Dar, cum sursele scrise sunt extrem de puține, arheologia funerară rămâne mijlocul privilegiat de a pune în lumină, sub masca unei civilizații materiale relativ uniforme, felurite etnii și culturi. Diferiți autori au tratat, pe acest plan, principalele grupuri de populație imigrată, fiecare constituind un alt areal etno-cultural și fiecare beneficiind de un subcapitol: “Italicii” (Al. Stănescu), “Norico-pannonicii” (conf. dr. Adrian Husar), “Tracii și illirii” (Irina și Sorin Nemeti), în sfârșit “Palmireni și sirienei” și “Maurii” (ambele de lector dr. Eduard Nemeth). Evident, capitolele sunt inegale ca pondere, deoarece atât rolul acestor populații cât și procentajul prezenței lor în Dacia au fost diferite. Dar posibilitatea de a-i surprinde pe fiecare prin intermediul manifestărilor funerare depinde în primul rând de amploarea cercetărilor de acest fel efectuate în patriile lor de origine, precum și de măsura în care aceste realizări pot fi cunoscute de specialiștii din România. Dacă celții (în care se integrează și populațiile din Noricum și Pannonia) sunt bine cercetați și relativ ușor de identificat, despre cultura materială a tracilor și illirilor din epoca

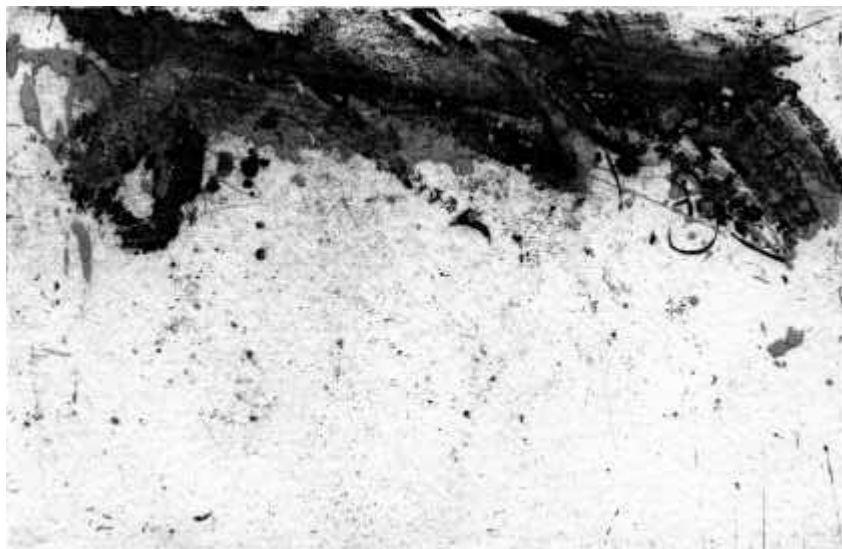


Luc Fierens

Ochiul (1999)

romană se știe mai puțin, iar pentru populațiile orientale ori nord-africane este greu de găsit literatură echivalentă de specialitate. Realitatea aceasta a informațiilor generale despre populațiile din Imperiu se oglindește bine în ponderea fiecărui capitol, ceea ce marchează și limitele cunoașterii noastre în această etapă. Aparent surprinzător, cei mai greu de identificat rămân italicii, tocmai datorită universalizării civilizației lor și romanizării intense a provinciilor. Mai observăm că, în această direcție, cercetarea se mai poate extinde în viitor; rămân încă grupuri de populație greu de identificat (diferiți microasiatici, ori occidentali – germani, celți sau iberi, poate și alții), care n-au fost luate deocamdată în discuție.

Ultimul capitol, poate cel mai pretențios și mai surprinzător, se numește “Reminiscențe antice în spiritualitatea tradițională românească”. Domeniul este bine cunoscut culturilor Europei occidentale, dar o cercetare a fenomenului în spațiul românesc se lovește de dificultăți uriașe, cauzate în primul rând de foarte lunga “epocă întunecată”, lipsită de izvoare, ce se interpune între cultura Daciei romane și cea românească. Așa că terenul rămâne alunecos, cu puține puncte de sprijin pentru cercetare, iar orice eroare metodologică poate da aberații mari și greu de remediat. În România s-au înregistrat deja în



Gabriel Belgeonne

Invitație la hoinăreală (2000)

domeniu mai multe demersuri cognitive eșuate. Este meritul incontestabil al acestei cărți că a evitat capcanele și derapările predecesorilor. Chestiunea a fost tratată cu luciditate și rigoare științifică, ținându-se mereu seama de sursele existente, interpretate într-un context larg european. Este capitolul cu cea mai largă deschidere culturală, un adevărat model de cercetare interdisciplinară, unde arheologia se întâlnește cu etnografia, filologia și mitologia. Se compune din două studii complementare – “Credința în des-tin” de Irina Nemeti și “Practici funerare românești” de Mariana Pîslaru. Moștenirea anti-chității romane în domeniul funerar din folclorul românesc, atât cât poate fi ea decelată, este circumscrisă corect și interpretată convingător.

Volumul mai cuprinde un rezumat german extins și foarte util (datorat lui E. Nemeth), fapt care deschide posibilitatea receptării rezultatelor lui și în alte arii culturale europene. Mai remarcăm bogata listă de abrevieri bibliografice, precum și condițiile tehnice foarte bune în care a apărut.

În concluzie, ne aflăm în fața unei cărți de referință, care marchează un câștig incontestabil pe terenul cercetărilor românești de arheologie clasică, într-un domeniu restrâns și precis delimitat. Deși nu se aduce în discuție material arheologic nou, interpretarea datelor cunoscute se face la un nivel net superior, iar informațiile oferite de arheologie își află integrarea firească într-un act cultural larg, “antropologic” (în sensul anglo-saxon al noțiunii). Putem spune că, prin eforturile echipei conduse de prof. dr. M. Bărbulescu, cercetarea clujeană de specialitate a făcut un încă un pas semnificativ spre un nivel modern european. ■

Notă:

1. Expresia aparține renumitului profesor francez Ferdinand Lot, activ în prima jumătate a secolului XX.

## Jurnal de "Atelier" (II)

Festivalul Internațional de Teatru Atelier, Sfântu Gheorghe 2003

## ■ Claudiu Groza

**Z**ăua a patra. Urmare. Tot un spectacol paradoxal - jucat bine dar montat prost - a fost *O2 - Amprente neidentificate ale unei tragedii grecești*, regizat de Teodor Smeu Stermin, într-o coproducție Compania de Teatru Santart din Santiago de Compostela și Teatrul de Nord Satu Mare. Smeu nu s-a desprins încă de formula pretențioasă a teatrului așa-zis antropologic, musai aglomerat de simboluri absconse, patetic, aluvionar chiar la modul fizic, cu risipă de mil și vopsele. Paradoxul a fost accentuat de inspirata formulă scenografică imaginată de Adrian Mătioc - cetatea construită din lut și păpușile minuscule pe care le manevrează cei doi actori -, ca și de jocul foarte bun al Paulei Chirilă și al lui Adrian Mătioc. *O2...* este, până la un punct, un spectacol captivant, însă excesul semantic, molozul de pe scenă și prețiozitățile regiei plictisesc și opacizează spectatorul.

Pline de vitalitate și dinamism au fost în schimb cele două reprezentații de seară: *Un om pentru o cauză* și *Chelnerul mut*. În prima - montată de Theo Hergheliegi după Eugen Ionescu (deși n-am identificat din Ionescu decât celebra secvență despre guturai din *Cântărețul cheal*) - Daniel Iancu a făcut un rol excelent. El a jucat cu o sobrietate pozată, ca-și-fioroasă, persiflant, mizând pe orice semn primit din public. Un spectacol de jucat oricând, în orice spațiu public.

Mai stângaci, vizibil inhibați, dar totuși foarte buni au fost Ciprian Nicolăiaș și Rareș Pîrlog, într-o adaptare după Harold Pinter, expresivă, deși prea lentă uneori. Ei au dovedit oricum că au resurse destul de ample.

*Ziua a cincea* a început cu un spectacol foarte special, *Torre di Venere*, o dramatizare după nuvela lui Thomas Mann, *Mario și vrăjitorul*, realizată de András Loránt la Teatrul "Tomcsa Sandor" din Odorheiu Secuiesc. Un spectacol de mișcare, fără cuvinte, desfășurat într-un decor net circumscris de plase de sîrmă și grileje, cu decorul constînd din vase de toaletă, chiuvețe, căzi de baie și dușuri, sticle și cărămizi. *Torre di Venere* are o mare

acuitate vizuală. E aproape un spectacol-dans, deși actorii joacă cu gesturi extrem de economice, abia sugerate. Interacțiunea masculin-feminin se consumă prin apropieri-recururi reciproce, prin înstăpîniri sau respingeri, iar acuplarea (în toate sensurile cuvîntului) e exprimată de apa dușului care curge peste protagoniști. Splendidă coloana sonoră, care alternează bucăți clasice cu șansoete franțuzești, de pildă, într-o curgere cu totul firească. O formulă spectaculară inedită în spațiul teatral românesc, dar pregnantă. Foarte bine au jucat toți actorii, într-o coordonare aproape perfectă. Am remarcat, încă o dată, disciplina și seriozitatea actorilor de limbă maghiară din teatrele noastre, calități care cam lipsesc actorilor români.

Nici ziua a cincea nu putea să treacă fără un spectacol ratat: *Memoria celor care au trecut*, în regia Ancăi Berlogea, este unul din cele mai proaste spectacole pe care le-am văzut și, indiscutabil, cel mai slab al festivalului de la Sfântu Gheorghe. Un spectacol stupefiant prin lipsa de calități, deși imaginat ca să itinereze prin toată Europa (!). Purtînd subtitlul pompos *Fragmente din Evanghelia după Ioan și mărturii contemporane*, spectacolul nu este decât o jalnică schiță neizbutită, patetică, o litanie mai degrabă decât o reprezentație teatrală, cu actori absolut inexpressivi. Nu am reușit să înțeleg miza acestei mîntări, din care se putea realiza, cu mai multă inspirație și decență, aș spune, ceva. În mod aparent accidental scena a fost instalată în dreptul intrării. Pentru ca spectatorii să nu iasă înaintea finalului, am realizat curînd.

*Ziua a șasea* a început plăcut, cu un nou spectacol-lectură, dar nu pe malul lacului de la Arcuș. (Regret enorm că nu am avut răgazul de a vizita întreg domeniul - splendid - de la Arcuș. Anul viitor îmi voi rezerva o zi anume pentru asta.) Piesa prezentată a fost *Noaptea arabă* de Roland Schimmelpfennig. Un text cu o atmosferă destul de familiară est-europenilor, pentru că acțiunea se petrece într-un bloc oarecare, în care nu prea curge apa, liftul se mai blochează, iar locatarii sînt de toate felurile, categoriile și națiile. *Noaptea*

*arabă* are o construcție postmodernă, cu intarsii ironice, cu accente parodice. În torida noapte germană se insinuează fierbințeala Orientului pătimaș, astfel încît întregul este, în cele din urmă, un soi de *vînătoare* erotică, cu dozaje atente, cu o intrigă ofertantă regizoral. O piesă care ar merita montată, deși poate fi destul de ușor ratată de un regizor nepriceput.

Oficial, ziua a început cu un *one man show* al cărui protagonist ar fi meritat, indiscutabil, premiul de interpretare. *Oglinda*, spectacol imaginat de David Stanley după poemele în proză ale lui Baudelaire (Compania Triporteur, Montreuil) a ținut timp de o oră spectatorii "în priză". Jucat calm, susținut, fără momente moarte, fără șarje, comunicativ, pe un scenariu bine încheiat, din istorioare "cu poantă", *Oglinda* este un model de teatru bun și fără costuri exagerate de producție. David Stanley este un actor foarte expresiv, de o expresivitate naturală, și cu o dicție absolut impecabilă. Un actor care poate umple o scenă.

Ambiguu mi-a părut spectacolul Teatrului "Toma Caragiu" din Ploiești, *Don Perimlin și Belisa*, după García Lorca, în montarea lui Alexander Hausvater. Spectacolul se joacă cu actori și marionete, într-un spațiu care sugerează burduful unui aparat foto de pe vremuri - parabolă a privitului pe gaura cheii, dar și al accesului într-o lume aparte -, luminile compun o poveste foarte colorată, actorii joacă rezonabil, regia e făcută cu sensibilitate, dar... Spectacolul nu prinde, emană un aer de artefact rece, indiferent. Nu-mi pot încă explica această dez-implicată senzație, așa cum nu pot emite o judecată de valoare asupra spectacolului.

Seara s-a încheiat cu un spectacol în afara concursului, realizat de actorul Florin Vidamski - *Novecento*, după un text al lui Alessandro Baricco, de curînd publicat în românește. Un spectacol simplu, care mizează pe calitățile actoricești, aproape un monolog, punctat de interludiile muzicale ale lui Zeno Apostolache și de momentele coregrafice de mare prospețime ale Fatmei Mohamed, care manevrează... un pian uriaș din burete. Și *Novecento* este un spectacol care pretinde senzațivitate și trezește emoție. Vidamski a jucat susținut, reușind să evite accentele patetice ale textului. Mai puțin reușite au fost momentele în care el a cîntat, momente la care s-ar putea renunța. *Novecento* este un proiect personal, asumat și cîștigat, după părerea mea. (Merită spus, fie și în paranteză, că Florin și Fatma se ocupă și de cei cîțiva liceeni care joacă teatru. Ei au prezentat un savuros *Începem!*, un colaj din mai multe schițe caragialiene, jucat în vervă, cu plăcere juvenilă, care a pus în valoare cîteva talente promițătoare.)

De a *șaptea zi* se leagă marelui meu regret. Din motive obiective, am reușit să văd doar prima parte din *Romeo și Julieta*, spectacol-eveniment, regizat de Bocsardi Laszlo la Teatrul "Tamas Aron" din Sfântu Gheorghe. Nu pot, prin urmare, să-l comentez. (Întîmplarea a făcut să nu-l pot vedea nici în februarie, la Cluj, pentru că se juca în paralel cu lansarea Teatrului Imposibil. Din prietenie, am ales... imposibilul.)

Să începem cu începutul, însă. În ziua a șaptea a avut loc ultimul spectacol-lectură, cel mai bun, regizat de însuși Victor Scoradeț și avîndu-l printre interpreți și pe regizorul Cristi Juncu (un actor destul de bun, trebuie să spun). Textul, incitant încă din titlu - *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* - a fost scris de Lukas Barfuss și poate fi rezumat ca o pledoarie anti-political corect-

Secvențe din *Romeo și Julieta*

ness. Eroina piesei este o adolescentă handicapată (deși handicapul ei ar putea fi inocența, mai degrabă), care devine sclava sexuală a unui bărbat. Din indiferență, dar și din rațiuni de onorabilitate socială, părinții ei și psihiatrul care o tratează îi propun o operație de ovariectomie, care, zic ei, ar fi reversibilă. Textul lui Barfuss, extrem de ofertant scenic, are inflexiuni absurde și se construiește pe opoziția dintre replicile dezinhitate ale fetei și ipocrizia burgheză a celorlalți. *Nevrozele sexuale...* nu poate fi socotit drept un text cu mesaj. Totuși, repet, este un text care sparge convențiile sociale și scoate la iveală toată lipsita de fond corectitudine politică, care înlocuiește comunicarea interumană și preocuparea față de ceilalți cu o sumă de formule fără conținut, pline de o indiferență condescendentă.

Șirul spectacolelor-dezastru nu s-a încheiat, ci a continuat glorios cu *One Shakespeare show*, interpretat - de fapt mormăit, mestecat - de Mihai Baranga. Scenariul și direcția de scenă îi aparțin lui Nicolae Gafton, profesor de vorbire scenică la UNATC, din câte am aflat (dar nu-mi vine să cred). Maestru și învățăcel s-au întrecut să ne prezinte câteva monoloage din Shakespeare, jucate ca pe la începutul secolului trecut, declamativ, șarjat, exterior, cu replici morfolite otova, de neînțeles. Spectatorii au părăsit sala copios, la fiecare heblu, tropăind (e și asta o formă de huiduială).

A opta zi. Excelent a fost *Paradis serial*, spectacol-dans imaginat de Cosmin Manolescu și interpretat impecabil de Eduard Gabia, Mircea Ghinea și, evident, Cosmin Manolescu (coproducție a Companiei de Dans DCM și Centrului Cultural European). Un spectacol parodic, care persiflează toate clișeele societății contemporane. O compoziție-puzzle, în care registrele se schimbă permanent, în care nuanțele fine pretind mereu atenția spectatorului, un spectacol contemporan pentru că se revendică de la evenimentele contemporane. Nu întâmplător, în una din scenele finale cei trei dansatori apar cu chiloși în culorile UE, SUA și, respectiv, României, acest din urmă protagonist fiind eliminat aproape instantaneu din scenă. În general însă, semnele scenice sînt mult mai discrete, sugerate abia. *Paradis serial* și-a meritat cu prisosință premiul.

Oarecum la marginea teatrului a fost *Chiar avem de ce rîde* al Teatrului Poème din Bruxelles, pe texte de Jean Tardieu. Un recital dramatic, de fapt, pe un scenariu cu inflexiuni absurde. Un interludiu pe care-l urmărești cu oarecare interes, dar îl uiți repede. Ca simptom, însă, un demers semnificativ, care încearcă să reducă literatura în spațiul public prin mijloacele mai dinamice și mai de succes ale teatrului.

Cel mai scurt spectacol din istoria teatrului românesc a avut loc la Sfîntu Gheorghe! El se numește *EU\_GEN\_IONESCU sau Alogic 14* și ar fi trebuit jucat de Andrei Gheorghe și Roxana Guttman. Doar că cei doi vorbeau atît de încet, încît nu puteau fi auziți nici de la masa alăturată (reprezentăția avea loc într-un club), astfel că spectatorii au început să murmure între ei. După o scurtă parlamentare improvizată, cei doi au ieșit din "scenă". Reîntorși în scurtă vreme, Andrei Gheorghe a început să afișeze binecunoscuta mutră-i "fioroasă", interpellînd arogant chiar un membru al juriului. După care amîndoi "actorii" și-au luat jucăriile și au plecat. Direct la București. Atitudinea lui Andrei Gheorghe a fost stupefiantă, de o bădărănie incalificabilă. În momentul în care joci un spectacol, îți asumi o convenție, niște reguli. Dacă nu le poți respecta, atunci e preferabil să renunți. De notat că în spectacol Andrei Gheorghe nu-și juca propriul



### Secvență din *Paradis Serial*

rol, astfel încît poza lui "civilă" ori radiofonică nu-și avea locul. Inexplicabilă a fost însă prestația estompată a Roxanei Guttman. actriță rasată și bună știutoare a convenției teatrale. O fi Andrei Gheorghe atît de fioros?

Primul spectacol al ultimei zile a fost *Pîine, orbi și saxofoane*, producție a Teatrului Imposibil din Cluj, pe care am prezentat-o la începutul acestui an în *Evenimentul Zilei*. Un spectacol bine primit la Sfîntu Gheorghe, cu toate că lumea era deja oboșită, după opt zile de teatru.

Revelația festivalului a fost însă, indiscutabil, *Trei surori*, montat de Radu Afrim chiar la Teatrul "Andrei Mureșanu". Cu siguranță, dacă ar fi intrat în competiție, acest spectacol ar fi primit Marele Premiu. Îmbolnăvirea uneia din actrițe a împiedicat acest lucru, dar din încăpățînarea regi-zorului, piesa s-a jucat chiar și așa, cu replicile Mașei spuse de suflucă. (Acest lucru i-a determinat pe actori să șarjize benign unele momente, accentuînd dimensiuna umoristică a spectacolului.)

Trebuie să spun că Radu Afrim este unul din puțunii regi-zori de teatru români care citesc corect dramaturgia rusă. Cehov, caz exponențial, este montat de cele mai multe ori cu o lipsă de inspirație deconcertantă. Așa apar spectacole uscate, chinuitoare, plicticoase ori pretențioase (vezi *Revizorul*), fără nerv, seci. Montări de referință din dramaturgia rusă există doar cîteva (între care, după părerea mea, *Livada de vișini* a lui Andrei Șerban sau *Mantaua* regizată la Cluj de Mona Chirilă). Radu Afrim personalizează cheia de lectură a piesei cehoviene, citînd-o grotesc, absurd uneori, mereu însă în *spiritul* textului. El a folosit un scenariu redus, care exhibă statutul liminar al personajelor, dar fără doza de patetism cu care acestea sînt încărcate de obicei. Eroii cehovieni par niște "ciudați", Moscova multvisată e ceva de domeniul fantasticului anecdotic, tronurile sînt îngroșate ostentativ, totul este cînd dezlîțuit, cînd rulat cu încetinitorul, cu reluări de secvențe, gesturi, replici, arcul acestei lumi pare să se învîrtă mereu, ca tras de o cheie nevăzută. Actorii au jucat cu o vervă de zile mari, toți strălucitori, fiecare reușind să "se vadă". Excelent a imaginat-o Elena Popa pe servitoarea Anfisa, o babă cu nenumărate ticuri, purtînd veșnic cu ea un samovar cu care conversează; la fel de bun David Kozma în Cebutîkin, moș surd și idiosincronic; merită pomeniți și Daniel Rizea (Andrei Prozorov), Valentina Cazacu (Natașa), Mona Codreanu

(Olga), Fatma Mohamed (Irina). Întreaga echipă merită însă felicitări. *Trei surori* este un spectacol excepțional, care sper că va fi văzut și de spectatorii din alte orașe românești. Un eveniment al actualei stagioni.

Am lăsat la final colocviul din dimineața ultimei zile, *Festivalurile de teatru la români, căutătură critică*, pentru că cel mai mult s-a vorbit, firește, despre Festivalul "Atelier". Discuția a fost destul de amplă, deși adesea consensuală și constatativă. Aș insista pe un singur aspect: eclecticismul de care a fost acuzat festivalul de la Sfîntu Gheorghe, unde au fost prezentate și montări de anvergură, mai puțin potrivite profilului manifestării, iar reprezentațiile "pe linie" n-au fost întotdeauna cele mai bune. Deși consider că numărul montărilor studio, *one man show* ori atelier ar trebui să aibă o mai mare pondere în programul festivalului, spectacolele de factură clasică sînt binevenite. Din două motive: criteriile de selecție ale Festivalului Național sînt evident limitative, iar Festivalul de la Sibiu are o anvergură datorită căreia apare un frustrant *embarras du choix*.

Festivalul de la Sfîntu Gheorghe este un eveniment fericit, care oferă, în primul rînd, imaginea *vitală* a teatrului românesc, cu toate tendințele, căutările, eșecurile, noutățile sale. O oglindă a ceea ce va însemna spectacologia românească în sezoanele următoare (oricît de stupid-metaforic ar suna primul cuvînt). Semnificativ în acest an mi s-a părut faptul că teatrul nostru regăsește actorul și cuvîntul, că cerebralul postmodernism este înlocuit, încet-încet, de un neo-umanism care îngăduie emoția, că am putut din nou folosi, după mulți ani, cuvîntul "frumos" ca judecată de valoare, că publicul există și reacționează, că teatrul românesc a ieșit, în fine, din criză - și-mi asum conștient riscul afirmației. Mi se par destule motive ca "Atelier"-ul să existe. Măcar încă o sută de ani.

P.S. La întoarcerea spre Cluj, împreună cu prietenii de la Teatrul Imposibil, unul din actorii a propus să jucăm „mașinuțe“, un joc, văd, în mare vogă în lumea teatrală. Am refuzat cu toții. Promit însă să mă specializez în acest joc. Face parte, se pare, din meserie.

# Pianistul – un eșec artistic

■ *Mircea Dumitrescu*

Starea conflictuală, altfel spus lupta dintre contrarii, este esența vieții, de la formele ei cele mai simple, la cele mai complexe, factorul ei dinamizator. Și în cazul regnului uman, orice stare conflictuală, privind sistemic, se poate rezolva prin acțiunea unor legi interne (este vorba despre capacitatea de autoreglare), generând o altă stare conflictuală ș.a.m.d. sau prin (în combinație cu) acțiunea conștientă a omului. Uneori însă, cel mai adesea, de la nivelul individului, la cel al alcătuirilor social-politice, în anumite condiții, anumite stări conflictuale pot fi invadate și deviate de la mersul lor firesc, de erupția unor forțe iraționale, afective, emoționale, sentimentalistice, acestora găsim-li-se justificări prin variate artificii, sub forma unor demonstrații teoretice sau emiterea unor “adevăruri” axiomatice. Stările conflictuale, firești sau provocate, prin urmare, se manifestă de-a lungul unui registru foarte larg, de la obiectiv la subiectiv, de la inconștient la conștient, de la întâmplător la provocat, de la afectiv la rațional. Aceste stări conflictuale, deși apar, se manifestă și se rezolvă (sau nu) sub semnul relativității, ele pot fi considerate ca date generale și etern umane, căpătând în timp și spațiu un număr nelimitat de forme particulare de manifestare. Tot de complexul stării conflictuale și metodele prin care se încearcă rezolvarea acesteia, una dintre aceste metode fiind *violența*, de la explozia spontană, directă, la organizarea minuțioasă, în acest caz putându-se vorbi despre aspectul ei instituționalizat, ca de exemplu mai frecventă, războiul sau violența generalizată. Un alt aspect al stărilor conflictuale este devenirea lor ca elemente ale memoriei individuale și colective, ca obiecte de cercetare și cunoaștere dar și, foarte adesea, ca instrument de manipulare. De la începuturile lumii, și, îndeosebi, în epocile moderne și contemporane, datorită dezvoltării impetuoză a științei și tehnicii, dirijarea stărilor conflictuale este o certitudine, de la folosirea unor procedee empirice, la o sofisticată profesie, de dimensiunea unei industrii. Această dirijare se manifestă indiferent de nivel (individual, familial, grup, partid, clasă, neam, etnie, națiune, rasă, credințe religioase), compartiment, premiză și scop, mai ales prin manipularea iraționalului, a afectului, a psihologiei individuale și de grup. Artele și-au asumat frecvent astfel de stări conflictuale, sub forma unor teme, idei sau motive, încercând să le dea o înfățișare cât mai credibilă sub aspect documentar, dar și cât mai atrăgătoare din punct de vedere estetic, sub aspectul ficțiunii. În istoria cinematografului universale foarte puține sunt acele lucrări artistice care, evocând sau transfigurând anumite stări conflictuale, subiecte istorice îndeosebi, au parvenit la statutul operei de artă. Lipsa talentului, a unei corecte perspective istorice, incapacitatea de a găsi legături adecvate între analiză și sinteză, între particular și general, între local și universal, dar, îndeosebi, implicarea afectului, intenția de manipulare, au dus la eșuarea unor astfel de tentative. În acest sens, prea adesea, se face o legătură de determinare mecanică între importanța unei teme, a unui motiv, a unei idei și finalizarea estetică a acestora. Sub acest aspect, ultimul film al lui Roman Polanski, *Pianistul*, o producție Franța –

Germania – Polonia, este un eșec artistic. Cele dintâi fotografe, în alb / negru, din prima secvență (*Varșovia 1939*), ele însele putând fi considerate o importantă secvență, semnificând o lume, un univers, o stare, o mentalitate, sugerează o așezare urbană tihnită, parcă în afara timpului și spațiului, ireală, un ideal de pace și iubire, un Eden. Explozia unui obuz sau a unei bombe, asemenea bătăii destinului, readuce cu brutalitate în istorie acest paradis. Momentul marchează devierea de la o evoluție normală a unui talent artistic de excepție și începutul calvarului etniei căreia acesta îi aparține. Individul exemplar, o personalitate accentuată, un talent înnăscut, pianistul *Wladislaw Szpilman*, familia acestuia, colectivitatea din care face parte, evreiască, și forța agresoare, oprinatoare, ocupantul german, în fond *pangermanismul*, sunt cele patru planuri care, interferându-se, conturează țesătura conflictului, a intrigii. Pentru toți, orașul Varșovia apare ca un spațiu închis, ca o anticameră a morții, ca un joc cu consecințe imprecizabile. Evenimentele sunt urmărite strict cronologic, în devenirea lor istorică, intenția fiind aceea de a prezenta o epopee, o frescă a suferinței, a disperării și a speranței (*Varșovia, 1939; 31 mai 1940; 25 martie 1942; 19 aprilie 1943; 16 mai 1943; 1 august 1944*). Orașul Varșovia, distrus treptat și sistematic, pare efectul unui cataclism. Expresive sunt culoarea locală, ambianta (blocuri, vile, case, bulevarde, străzi, interioare, adăposturi subterane, într-un proces accelerat de ruinare) și atmosfera de sfârșit de lume care semnifică un spațiu al suferinței, Infernul, dar și unul al ispășirii, Purgatoriul, Paradisul conturându-se doar în planul dorinței de izbăvire, de supraviețuire, de eliberare. Evreii din Varșovia sunt înghesuiți într-un ghetou și vânați ca urmare a unui aberant demers ideologic, în principal *esențialist* (credeau că fiecare etnie are o “esență”, o structură psihologică centrală împărtășită de toți reprezentanții ei) și *universalist* (dacă unii evrei apar ca fiind indezirabili, înseamnă că toți evreii sunt indezirabili de vreme ce posedă același complex de trăsături pe care “noi”, adică “ceilalți”, “nonevreii”, le valorizăm negativ), traieci al suferinței ce evocă, paradoxal, gustul cristic. Roman Polanski, respectând datele istoriei, dezvoltă existența și mentalitatea unui personaj existent, *Iuda*, multiplicat în componenții poliției evreiești, ai cărei membri au fost recrutați dintre congeneri și al căror comportament deosebit de crud a întrecut deseori comportamentul agresorilor (“El – Wladislaw Szpilman, n.n. – prezintă realitatea acelei epoci cu o obiectivitate surprinzătoare, aproape rece. În cartea lui sunt polonezi buni și răi, așa cum sunt evrei buni și răi, nașiști buni și răi” – Roman Polanski). Dar tensiunea și desfășurarea dramatică a filmului, dimensiunea și semnificația tragică se diluează prin repetabilitate, prin folosirea unor clișee, prin manipulare emoțională, prin lungimea obositoare și mai ales nejustificată a peliculei, consecință a acumulării cantitative. Regizorul Polanski, *artistul*, el însuși implicat în această tragedie și urmărit de amintirea mamei sale deportate, nu s-a putut detașa de *omul* Polanski, care substituie opticii estetice aparținând celui dintâi o optică *sentimenta-*



*listă*. Anumite fapte, reale din punct de vedere istoric, au devenit clișee nu atât prin folosirea lor abuzivă, cât prin nefinalizarea lor estetică, prin nearmonizarea într-o viziune coerentă, lipsită de oscilații, de impurități, de îngroșări, conștiente sau inconștiente, de intenții moralizatoare, pil-duitoare, propagandistice. Altfel spus, regizorul îi scapă de sub control materia filmică, raportul dintre luciditate și afectivitate (care este adecvat numai sub raport estetic) fiind grav perturbat de efuziunile afective și de specularea emoționalului. În ceea ce privește holocaustul, s-au realizat până în prezent doar două filme valoroase din punct de vedere estetic (nici un alt criteriu nu poate fi luat în considerare pentru a emite o judecată sau judecăți de valoare, în orice artă și pentru oricare lucrare artistică, indiferent de importanța temelor, a motivelor și a ideilor asumate): *Viața e frumoasă*, r. Roberto Benigni și, mai ales, *Trenul vieții*, r. Radu Mihaileanu, o complexă radiografie a comunității evreiești și o splendidă metaforă a “Jidovului rățacitor”. Roman Polanski, strălucit component al școlii naționale poloneze și regizor cu statut internațional, care se situează la confluența suprarealismului și expresionismului cu realismul simbolic și poetic, receptând și unele ecouri postmoderniste, eșuează, de această dată, într-un film *ideologic*.

# Bunica, baronii și baștanii

■ *Mihai Dragolea*

În copilărie, din când în când, mergeam cu un prieten să-l atragem la un meci și pe un băiat cam zăpăcit, Paulică; locuia la parter și de obicei, prin preajma ușii se foia bunica lui, o mogildeață tăcută. Cum o vedeam, o întrebam dacă năstrușnicul nepot e acasă. Răspunsul, invariabil, suna așa, reproduc fidel: „Da-da. Nu-nu, Da-da, Nu-nu“. Atât, scurt, cum nu se poate mai concis, mai limpede, mai eficient! În consecință (și pentru că bunica refuza să pronunțe orice alte cuvinte!), eu și cu prietenul meu ațt de bine ne lămuriam, încît mai rămîneau vreo două minute în fața scării, treceam apoi pe dinaintea geamurilor și-l fluieram pe Paulică. Dacă nu apărea, nu mai era de făcut altceva decît să ne luăm mingea și să plecăm în căutarea altor amatori de fotbal. Destul că ne sfiam să-l întrebăm pe amicul Paulică cum să interpretăm mesajul mai mult decît cifrat al bunicii. Dar s-a făcut lumină într-o zi cînd, de cum ne-a văzut, bunica a început refrenul dadaistonihișt, dar nu oricum, pentru că pe trepte se afla chiar nepotul, strîgînd ca din gură de șarpe. Paulică își prinsese capul între două bare metalice ale grăjului scării așa de bine încît nu mai știa, săracul, cum să-și scoată capul dintre ele, îl țineau înjugat

urechile destul de voluminoase. Ne-am repezit la el și ne-am chinuit destul pînă să-l desprindem, sub privirile îngrijorate ale bunicii. După ce l-am scos din prizonierat, Paulică a venit cu noi la fotbal și ne-a explicat că bătrîna e surdă cît cuprinde și sclerozată rău, nu mai vrea (sau nu mai ține minte) decît pe „Da-da, Nu-nu, Nu-nu, Da-da“. Ne-am lămurit, în sfîrșit, și noi, că eram ca trași între cămilele „da-da și nu-nu!“. Citind ce mai zic ziarele noastre, nu găsești o gazetă care să nu povestească ce isprăvi mai realizează baronii și baștanii din dotare. După cum reacționează legea și chiar după spusele lor, toți sunt în situația bunicii lui Paulică: și „Da-da“ și „Nu-nu“. În urma desfășurării nestingherite și îndelungate a acestui proces rezultă un cenușiu perfect lipit pe ochii tuturor celor care nu știu formula magică. Poate, la urma urmei, va fi fiind la mijloc și o formă cultivată de ubicuitate; pentru că iată ce se mai poate întîmpla, și tot la nivel înalt: „Celebra prezicătoare Aurelia declarată ca cea mai bună vrăjitoare din țară, o găsiți numai în București. Altele se dau în numele ei în diferite județe, dar pe Aurelia autentică o găsiți în București la telefoanele... Rezolvă orice problemă. Garantat. Specialistă în domeniu“. Dar dacă



Sonja Brys

Explorator arctic (2000)

Aureliile din județe vin la București și-și trag niște telefoane tare asemănătoare, cum să mai zică bietul client care e cea autentică și sigură?! Uite cum dau de furcă asemenea clonări, pînă ce se instalează cenușii în care nu se mai poate distinge chiar nimic!

## Teledependența

# Protocol cu Bucluc (1)

■ *Monica Gheț*

Într-o bună seară, zăppez ca tot omul, și ce găsesc? Pe *Antena 1*, față în față cu „Tucă-Show“ e așezat președintele meu! Al meu, de vreme ce este al tuturor românilor. Amîndoi, ziarist și președinte, democrație sprîjinindu-și coatele de aceeași masă a studioului amintit (Tucă ținea o mîină-n șold!), ambii în cămăși de culoare deschisă, președintele înveșmîntat cu mîineci scurte. Tot el răspundea diplomatico-evaziv anchetei decontractate inițiată de „băiatul“ Marius. Despre „Marius“ știți și dumneavoastră că nu mai este cine a fost, ori cum a fost. Nu mai este umbra mimetic timorată a modelului Larry King, cu bretele și cravată neasortate. S-a „lăsat“ de bretele, a devenit mai „ponderal“, are frizura lui Napoleon la Austerlitz, îi lipsește doar jiletca unde să-și proptească o mîină jurnalistic-imperială. În rest, a dobîndit ceva siguranță de sine, te privește în albul ochilor, cu aceeași stăruință dinspre pupilele apropiate. Fruntea-i dă semnele unei „înțelepciuni“ galopante, deci poate chestiona pe oricine, oricum...

Sunt normale interogatoriile-interviuri ale celei de-a „patra puteri în stat“. Altminteri, la acest capitol, s-au făcut remarcabile progrese, chiar de către Marius Tucă în persoană, cînd a luat poziție în favoarea inviolabilității existenței private (cazurile Andrei Gheorghe, Andreea Marin etc). Simpla bună desfășurare a activității lui Mircea Toma în monitorizarea presei denotă o schimbare, fie și timidă, a mentalității și comportamentului jurnalistic. Ce mă deranjează și ar tre-

bui să le sară revoltător în ochi consilierilor de toate nuanțele și responsabililor cu protocolul este INADECVAREA PERSOANEI CU LOCUL.



Sonja Brys

Steaua nordului (2000)

Nu chemi președintele unui stat – de la străveche democrație occidentală la republică „bananieră“ –, nu-l chemi pe președintele în activitate al Țării la interviu în studioul X sau Y. Oriunde în lume, *președintele activ* al unei țări dă interviuri în sediul instituției prezidențiale! Celebri reporteri se deplasează frumușel la biroul/cabinetul de lucru al președintelui, după protocolara reglementare a agendelor de lucru. Acolo pot să-și spună ce vor, asumîndu-și totodată răspunderea pentru interpelările inerente din partea altor poziții de presă. A, cînd nu mai ești președinte activ, te lași invitat prin studiourile TV, ori ceri să fii audiat. (Există pretutindeni asemenea exemple.) Este, însă, o falsă percepție a democrației să ignori protocolul necesar supremei instituții în stat. Desigur, se găsesc mereu motivații electorale, perspectiva altui tip al prezenței publice ulterioare funcției îndeplinite. Chiar atunci, însă, discursul justificator ar trebui să aibă loc în afara studiourilor tv.

Ce deduc din această gafă a personalului de resort („protocolarii“, adică): faptul că nu-și cunosc meseria, iar prin această ignoranță ei nu știrbesc atît autoritatea personajului de a cărui imagine își leagă existența, ci pe cea a instituțiilor statului; fiindcă ele ar trebui, indiferent de cultivarea foarte necesarului spirit critic al opiniei publice, să trezească încrederea concetățenilor și pe cea partenerilor externi. Se poate realiza această minimală pretenție în condițiile descrise mai sus? ■

## Consemnări

Radu Țuculescu: Gargantua și Hess • 2

## Editorial

Ovidiu Pecican: Din nou despre Capitală • 3

## Cartea

Cristina Sărăcuț: Imposibila analiză • 4

## Ĉseu

Bogdan Toma: Mentalitate războinică • 5

Mircea Popa: Grigore Haralamb Grandea și Belgia • 6

## LITERATURA BELGIANĂ FRANCOFONĂ

Olivier Gillet: O nouă reprezentanță diplomatică a Belgiei în România • 8

Maria Măteș: Amélie Nothomb și obsesia numelui • 10

Vlad Mezei: Dominique Rolin autobiografia ca deconstrucție • 11

Cristian Gyurkan: Hubert Juin și revista

Viața Românească • 12

Ion Cristofor: O istorie literară belgiană • 13

Alain Berenboom: Întâlnire cu Anna • 17

## Interviu

Pascal Vrebos • 15

## Historia

Radu Ardevan: Un studiu despre Dacia romană • 18

## Teatru

Claudia Groza: Jurnal de "Atelier" (II) • 20

## film

Mircea Dumitrescu: Pianistul - un eșec artistic • 22

## Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: Bunica, baronii și baștani • 23

## Teledependența

Monica Gheț: Protocol cu Bucluc (1) • 23

## Poezia

Philippe Roberts-Jones • 24

# Poezia

## Philippe Roberts-Jones

Personalitate de o mare profunzime și sensibilitate, scriitorul belgian Philippe Roberts-Jones și-a exprimat talentul în multe genuri – critică de artă, poezie, proză – reușind cu măiestrie să transpună într-un limbaj adecvat o imaginație prolifică și fascinantă. Interesat de pictură în același timp, Jones nu o practică, dar o analizează cu un ochi pătrunzător și are capacitatea uimitoare de a reda în cuvinte imaginile surprinse. Este prezent în permanență pe scena literară și se impune cu succes în oricare din genurile abordate.

Volumul de versuri *Chansons doubles* (Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2002), din care am selectat poemele de față, este cel mai recent, oferindu-ne prilejul de a pătrunde într-un univers care stă sub semnul trecerii timpului, al efemerității, al fragilității, al nestatorniciei lumii. Tema timpului pare să-l preocupe în mod deosebit pe autor, revenind obsedant în toate poemele volumului. Jones îndeamnă la trăirea clipei ("clipa trăită vă aparține", "vreamea nu este mâine", "totul trece și se diluează", "viața e așa de fragilă", "ziua întreagă se deapănă / firul e fără

retur"), la conștientizarea fragilității prezentului și la efortul, chiar dacă utopic, de a "repetă ora", de a prelungi clipa într-un prezent etern.

La nivel stilistic, poetul construiește fraze eliberate de sintaxă în care, în umbra aparentei ambiguități, transpar sensuri absolut surprinzătoare, inedite. De aceea poezia sa este greu accesibilă ochiului neavizat. Versurile lipsite de punctuație se înlănțuie conform unei logici personale a autorului, care își permite această libertate tehnică datorită unui puternic simț al limbii. Poemele sale au dimensiuni mari, supunându-se unei avalanșe de ritmuri, unei structuri muzicale aparte, iar alăturările deseori șocante de cuvinte le fac destul de greu digerabile. Aspectul polisemantic este însă o mare calitate a acestor poeme și derivă tocmai din caracterul lor ermetic.

Valoarea poemelor lui Philippe Jones rezidă în virtuozitatea cu care poetul stabilește un dialog neîntrerupt între cuvânt și imagine, în precizia cu care mănuieste condeiul în dificila operă de scrutare a lumii și sinelui.

C. M. M.

### Chemări de octombrie

Lui Ion Cristofor

cu fiecare oră ne-abatem  
departe de origini  
nimic nu-mpicdică vântul  
nimic nu-mpicdică vorbele  
ce-adună amintirea

scrisul este maree  
întregu-alfabet de alge  
și cifrele se-amestecă

se-aruncă-n reflux  
astfel se-aruncă

\*\*\*

și de la izvor la vărsare  
nimic nu eliberează nimic  
șuvoiul crește sau scade  
după pofa ceasului  
tunete uneori fulgere  
vin să-nșele curbele  
să trădeze forma norilor

\*\*\*

fătul ce-ai fost  
își caută legătura  
umbrela și căldura  
îmbrățișarea apei  
și totul se-ndepărtează

țărnul se șterge  
nimic nu mai reține ochiul  
tendoanele oboșec

tălăzuirea e zilnică  
crește tălăzuirea

\*\*\*

zilnic viața se-narcă  
de valize grele  
de panglici zurgălăi medalii  
carnea expusă  
la soare se arde

intim se crapă  
sub suflarea unui gol

\*\*\*

ziua vie se deapănă  
firul e fără retur  
în acest spațiu găunos  
unde hazardul se joacă  
de-a soarele sărind într-un picior

în așteptare și-n nemișcare  
eroismul din zori  
răsare dincolo de noapte

rămâne referința  
referința

### Cântare dublă (fragment)

Omul ce șade  
pe banca durerii sale  
privește trecând ora  
de viața-i  
la asta se rezumă

pulbera se umflă  
de trafic sau hazard  
de-un zâmbet uneori

macină timpul greier  
macină timpul

\*\*\*

timpul se scurge de-a lungul cheiurilor  
în armonie sau în dezacord  
fără rămas bun și fără fosilă  
timpul nu ascultă nimic  
ăst timp ce lovește-n macazuri

cerul a acoperit câmpurile  
cu un capac de cositor  
insecta se părjolește grâul se ofilește  
rândunica la plecare  
rupe firul amintirii

Prezentare și traducere de  
CAMELIA-MEDA MIJEA



Gerard Gaudaen

Ex libris