

TRIBUNA

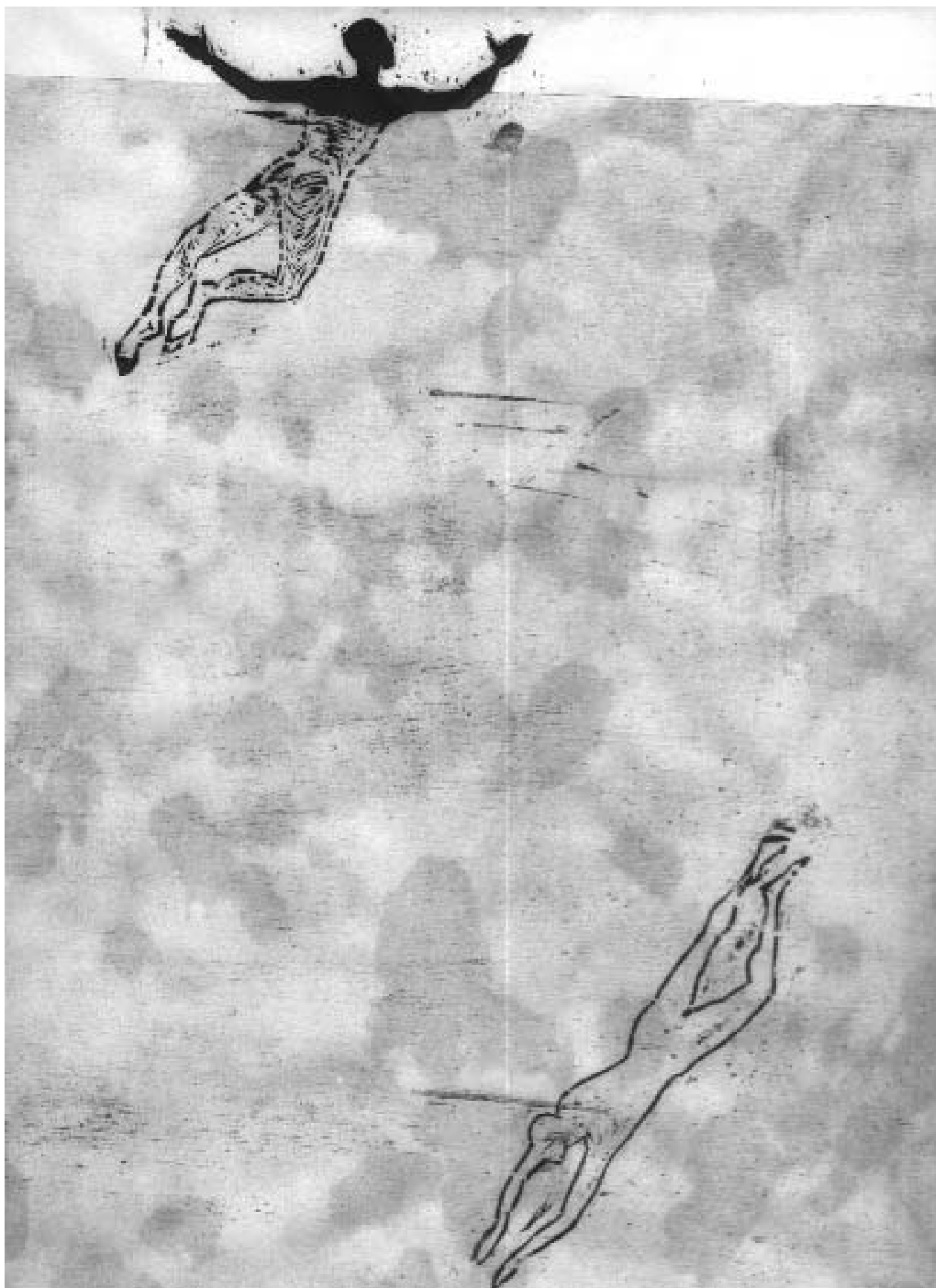
Revistă de cultură • serie nouă • anul V • 1-15 septembrie 2006

96



Județul Cluj

1,5 lei



Jonathan X. Urranus și Max Blecher

Comentarii de Ion Pop și Ion M. Mihai

poezie

Adrian Popescu

proză

Costel Baboș

traduceri de

**Șerban Foarță &
Ildikó Gábos**

Ilustrația numărului

Ligia Smarandache

incidențe

**Horia Lazăr
Alexandra Petrescu**

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ,
CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Mihai-Vlad Guță
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:
Camelia Manasia

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

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

ISSN 1223-8546

bour



pe la Cluj

Câte și mai câte...

Claudiu Groza

A dmirabil editorialul lui Ion Mureșan în nr. 6/10-23 august din *Verso*. Scriind despre revistele literare „pentru tineri” – plecând de la un proiect anunțat de vreo două-trei luni de Uniunea Scriitorilor – poetul trece în revistă câteva inițiative similare, consumate cu mai mult ori mai puțin succes de-a lungul vremii. De la *Lucafărul* generațiilor '60-'70 la dispărutul *Contrapunct* și „clasicul” *Apostrof* ale „opteziciștilor”, Ion Mureșan inventariază impactul acestor „jucării” generaționiste în spațiul literar. Iar concluzia editorialului merită consemnată: „parcă e un blestem, numai revistele pentru tinerii scriitori îmbătrânesc. Blestemul acesta e, de altfel, șansa lor, căci spiritul literaturii, ca și gripa aviara, izbucnește într-un alt focar, sub alt titlu. E dovada că publicațiile astea sunt mai mult decât necesare”.

Tot în *Verso*, de parcurs „proza” lui Nichita Danilov despre Evtuşenko. Suprerealist-gastronomică, având un aer foarte... rusesc.

Citiți neapărat splendidul roman al lui Raymond Queneau, *Florile albastre*, publicat în „Raftul Denisei” de la Humanitas. O carte scrisă în 1965, în care se simte avangardismul autorului, dar și o diabolică ingeniozitate de a mixa teme, situații, trimiteri, ironii subtile, rapeluri livrești, totul „condimentat” cu sosul delicios al narațiunii de cea mai bună calitate. Queneau este un „chef” ale cărui ingrediente de „rețetă secretă” ar merita descoperite de orice cititor. Excepțională traducerea lui Val. Panaitescu, acesta reușind să surprindă perfect spiritul și litera unui text extrem de dificil și să-l redea într-o română curată, ludică și la fel de expresivă ca originalul.

Interesantă, întrucât a punctat semnificativ ambiguitatea unei situații acut dezbătute de o vreme încoace – cea de la Roșia Montană – a fost emisiunea „Ce mai crede lumea?” a postului de televiziune clujean NCN, realizată de Antoniu Costin și difuzată în 9 august. Am reținut două opinii, una pentru proiectul exploatării, alta împotriva, ambele de luat în seamă. În lipsa unui program guvernamental coerent adresat zonelor defavorizate – iar Roșia Montană e doar una dintre acestea – aderența localnicilor la un proiect ofensiv pentru mediu e previzibilă. Iar firma *Gabriel Resources* profită – comercial și capitalist – de avantajele situației.

Iată, fără alte comentarii, cele două păreri:
„Ce poți să faci fără minerit? Să culegi ciuperca. Da' asta se poate trei luni pe an. Și

restu' de nouă luni, ce faci? Te faci haiduc, jefuiești” (un tânăr de vreo 25 de ani).

„Dacă se pușcă 30 de tone de dinamită zilnic, așa cum se zice, totul va fi ras, mai ales noi – *cei din centrul comunei, n.m.* –, care suntem foarte aproape de exploatare. Ziceau că suntem în arie protejată. Protejată de cine?” (un bărbat la vreo 40 de ani).

Muzeul Național de Artă din Cluj și-a reluat seria de expoziții cu un eveniment special, o retrospectivă Ioan Isac. Pictorul a trăit între 1885-1950 și a fost „redescoperit” abia în 2000. Isac, un profesor autodidact în pictură, este „modelat” de *plein-air*-ismul artei românești de la începutul veacului trecut. El practică o pictură de structură clasică, în care primează peisajele urbane, pe care le compune cu virtuozitate, într-o cromatică plăcută. Calmul, tihna, plăcerea existenței și contemplației o celebrează tablourile acestui artist. E un eveniment „de răgaz” înaintea mării surprize a toamnei de la Muzeul clujean de Artă, expoziția lui Ștefan Câlția.



Ioan Isac, *Casă turcească la Turtucaia*

Noua stagiune teatrală clujeană se arată extrem de interesantă. Imediat după repetițiile generale cu *Purificare*, în regia lui Andrei Șerban, au demarat primele repetiții la *Regele Lear*, prima montare a lui Tompa Gabor la Teatrul Național. În răstimp, la Teatrul Maghiar lucrează Elie Malka, directorul executiv al Uniunii Teatrelor Europene, și Patrick LeMauff, fostul director al Festivalului de la Limoges. Veți vedea ce.

Notă informativă

Claudiu Groza

Sussemnatul, Claudiu Groza, declar pe propria răspundere că nu am colaborat cu Securitatea. Nu m-am simțit niciodată urmărit, deși suspectez că ni se va fi acordat oarecare atenție și nouă, liceenilor cu „activități” și „inițiative”.

Cei șaisprezece ani de după 1989 mi-au estompat din memorie atmosfera anilor dinainte. Amintirile nu s-au șters, nici n-aveau cum, iar acest scandal uriaș și penibil care bântuie media și mediile cele mai diverse ale societății românești nu m-au făcut decât să rememorez și să-mi refac, cu alți ochi și ca dintr-un puzzle, viața din „România socialistă”.

Isteria națională declanșată de deconspirarea dosarelor Securității a dus și la o amplificare paranoică a culpelor – reale ori ba, probate sau nu – a suspiciunilor, a zvonurilor, a răfuielilor politice, încât sensul original al lustrației – făcută, să nu uităm, în stil românesc, cu jumătăți ori sferturi de măsură, cu 29 sau 70 de dosare, să nu ni se aplece, vorba aceea – a căzut, vrând-nevrând, în derizoriu. Cinic vorbind, ce se petrece acum la noi e un succes al Securității. „Încurcă-i, drace! *Divide et impera*”, pare să spună, de undeva din negura trecutului, stafia lui Ceaușescu. Ce s-a făcut în alte părți riguros, măsurat și *la timp* se face la noi devălmășit, umoral și, cred eu, *prea târziu*. Efectul acestei campanii nu va fi cel scontat. Se apropie raportul Uniunii Europene din octombrie, de care depinde accesul nostru din ianuarie 2007. Vine iarna, cu prețuri mari, care vor crește și mai mult după Anul Nou. Lustrația mai ține două luni și va fi uitată, rămânând doar în sarcina și atenția cătorva. Cine a avut „neșansa” de a fi „sacrificat” își va linge rănile și va reveni la luptă, iar cine a scăpat va jubila că planul i-a reușit și că românii se dovedesc la fel de naivi ca în alte situații.

Pe de altă parte, nu știu cât pricepe și cât îl interesează pe cetățeanul de rând, cel din, cum se spune, *România profundă* – care habar n-are cine e prim-ministru sau dacă demnitarul care-i vizitează satul e „de la județ” ori „de la București” – scandalul Securității. Ce vede el la televizor e aceeași veche porcăială dintre politicieni, care-i accentuează convingerea că toți sunt o apă și un pământ și că nu merită să mai mergi la vot, că n-ai pe cine alege.

Amestecul „animalelor politice” în „tărățele” deconspirării a fost un gest de oportunism echivalent, în termeni absoluți, unei delațiuni. Mentalitatea de turnător, chiar a celor care n-au exercitat niciodată această îndeletnicire, s-a văzut acum. Se pare că ea face parte din „educația comunistă” și e indusă profund, câtă vreme se manifestă chiar după șaisprezece ani. Căci cum

altfel decât o delațiune – ipocrită și interesată, întrucât aducătoare de capital de imagine – poate fi socotită bășoșenia morală cu care au fost „înfierăți” vinovații. Care *pot fi* sau *nu* vinovați – deocamdată nu e tocmai limpede. Devălmășia criteriilor domină în toate aceste cazuri. Cine trebuie să decidă dacă x a fost turnător? Cum e emisă hotărârea finală? Cum poate fi ea contestată? În fine, când e limpede pentru toată lumea, și probat, că x e culpabil? Chiar dacă legea prevede toți acești pași – ceea ce e greu de crezut, după atitudinea membrilor CNSAS – se pare că ei nu sunt aplicați.

Vreau să fiu bine înțeles. Lustrația trebuie să aibă loc, chiar și acum. Dar pentru a-și atinge scopul, ea trebuie făcută clar, după reguli precise, exclusiv de către cei abilitați. Altfel, totul va fi o perdea de fum gros, după care se vor camufla, jubilând, „tartorii” turnătorilor, „marionetiștii” rețelelor de informatori sau va dansa satisfăcut generalul Pleșiță, pe care nu-l lustrează, spre stupefacția mea, nimeni.

1989 a marcat, pentru existența mea, momentul culminant de toxicitate al regimului comunist. Mizeria materială, completând-o brutal pe cea ideologică, începuse de pe la începutul anilor '80, cu cozi interminabile la toate cele, cu pene de curent, apoi cu cartele la ulei, zahăr, ouă, carne, în cele din urmă chiar la pâine. Cozile la care se stătea ore, uneori chiar câte o zi, erau și un soi de debușeu al exasperării sociale. Am auzit, am proferat eu însumi, așteptând resemnat, ca și alții, să „se dea” jumătatea de litru de ulei care exploda din tigaie pe perete, într-atât era de prost, injurături în gura mare la adresa lui Ceaușescu. Fără nici o consecință. Dacă atmosfera se tensiona, în zonă apărea o mașină a Miliției, care staționa câteva minute în preajma cozii. Apoi pleca, iar oamenii își reluau comentariile acide.

Unde nu se cârtea era la serviciu ori la școală. Aici „celula” de partid sau, în cazul nemembrilor, sindicatul, țineau loc de cenzor al gurilor prea bogate. Tot „partidul” era responsabil și de „curățirea” colectivului de „elemente dubioase”. Securitatea apărea doar prin „reprezentanți” banali, care asistau blazați la ședințele de „înfierare”.

Am asistat, chiar în primăvara lui 1989, la o astfel de ședință. Totul era deja pe ducă, dar sistemul devenea – poate tocmai de aceea – din ce în ce mai toxic. Ideologia impregna până și viața domestică, producând senzația de rău fiziologic. Pentru mine, această stare de greață, exasperare, frustrare, nevoia de a striga se asociază cu mirosul – comun acelor vremuri – a



Autorul în primul an de „pionierat”

motorinei din podelele școlii. Niciodată de atunci, din primăvara lui '89, n-am mai suportat acel miros.

Victima ședinței noastre de „partid și UTC” era un coleg care încercase să fugă în Ungaria. Caz fără precedent într-unul din cele mai prestigioase licee ale Clujului, și care trebuia să fie pedepsit exemplar. Și a fost. Discursurile de condamnare, împănate cu citate din „opera” lui Ceaușescu, se țineau lanț, unii, de frică sau din oportunism, plusau și mai spumegau și personal, mai ales că băiatul era ungar. Toți știam însă că totul e o mare cacealma, că minciuna ne sufocă și, pe lângă frica de a asista la așa ceva – în 1989, când regimurile comuniste se prăbușeau! – creștea în noi și revolta. O revoltă născută din exasperare. Atunci, la acea nefericită ședință, am înțeles ceea ce citisem în cărțile despre „obsedantul deceniu”: că un regim de teroare scoate din oameni ce e mai rău. E un mecanism de apărare, un reflex, aproape un instinct. Poate fi o scuză.

Dar nu mai are nici o scuză cel care, după șaisprezece ani de la dispariția comunismului, continuă să-și afirme demnitatea morală, să se prevaleze de ea. Mulți autori de note informative spun acum, parcă disculpându-se: „N-am făcut rău nimănui. Am scris lucruri banale, neutre”. E-adevărat, n-a fost un rău făcut *direct*. N-a fost o turnătorie imundă, josnică, care să-l fi trimis pe „împricinat” la pușcărie. Dar poate că, prin subtilul mecanism infernal al sistemului, din cauza unei „banale” note informative, cineva a rămas să trăiască, ani și ani, cu câte 3-4 copii, în același apartament minuscul, fiind mereu în coada „listei de repartii”, refuzându-i-se o treaptă superioară de salarizare ori viza de turist, chiar și în Bulgaria „vecină și prietenă”. Sunt drame care nu se văd, par firești în malaxorul zilnic al vieții, dar pot să năruiască o viață. Oricât de mizer-patetic ar părea.

Nu le cere nimeni informatorilor să-și facă *mea culpa*. Să se ascundă. Să dispară. Însă li se cere să recunoască.

Și să roșească puțin.



Radio România Cultural



În fiecare luni, de la ora 22:10,
scriitori, critici, traducători, editori
sunt invitați la

Radio-grafii literare

Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

cartea

Universurile concentrice și spasmele viziunii

Cosmin Peța

RUXANDRA CESERANU
Oceanul Schizoidian
București, Editura Vinea, 2006

Oceanul Schizoidian, volumul Ruxandrei Ceseranu reeditat anul acesta de editura Vinea, ne introduce într-un univers traumatic, reacionar și clausturat în aceeași măsură. Meditația livrescă, mitologică și biblică, se îmbină cu o substanță densă, aromată, provenită dintr-o interioritate ce se raportează violent la un univers prefabricat. O interioritate expusă ca o rană vie.

Poemele Ruxandrei Ceseranu se constituie într-un scenariu grotesc și exacerbant a cărui coerență provine din viziune și din recurența acelorași spaime organice și pulsatile în diferite decoruri artificiale. Apăsarea resimțită, de natură expresionistă, este dublată de închipiri onirice și de ritmuri psihedelice. Acest melange de tonuri interioare propulsează și definește o imagine auctorială fragmentată care, în schimb, nu reclamă rupturi în zona atitudinii lirice și nici a construcției poemelor, realizate după un tipar muzical destul de constant. Însă de aici provine sentimentul de schizoidal, care este de fapt o pseudo-nebunie, o cameră intermediară, o punte spre un univers luxuriant populat de personaje fantastice, bizare, aflate la limita existenței. Același lucru se întâmplă și cu răsturnările de ideologie și perspectivă asupra câtorva personaje biblice, aflate de această dată la limita canonului.

Tot acest artificiu viu colorat este alcătuit din elemente dispersate reunite sub umbrela unei imagerii situate în zona barocului. Este vorba despre un baroc formal, vâna textuală trăgându-și versatil sevele dintr-o zonă autenticistă atroce. Ceea ce dă viață unui asemenea golem textual este într-o primă măsură fluxul inteligenței și al conștiinței care contrapuntează elementele statice. Acest flux coagulează discursul, dar reprezintă și un substitut al unei capacități de raportare comune la exterior. În al doilea rând, poemele Ruxandrei Ceseranu sunt traversate de o revoltă



autentică, naturală, izvorâtă parcă din aceeași imposibilitate de viețuire și proiectare într-un mediu cotidian în care au fost abolite miracolul și insinuarea fantasticului.

Cu poeme pregnante, robuste, care mizează pe un exhibiționism al interiorității profunde dar și pe o pudicitate de tip cerebral, *Oceanul schizoidian* este un volum închegat, rotunjit, auto-suficient, ale cărui asumări se consumă în text și nici un tentacul nu iese înafară, înspre problematizare, ferindu-se astfel de un recul al realității. Totul se petrece în cadrul poemului, tot ceea ce pornește angoasant se concretizează sau își găsește o altă rezolvare, chiar dacă este vorba despre traume, obsesii, vedenii sau simple senzații. Oceanul le îneacă în apa sa compozită unde pot fi văzute cu limpezime, însă nu pot fi atinse.

Natura aceasta atât de personală a textului

Românii din Imperiu

Ioan Bolovan

LIVIU MAIOR
Habsburgii și români. De la loialitatea dinastică la identitate națională
București, Editura Enciclopedică, 2006

Pornind de la o realitate istorică incontestabilă, aceea a existenței românilor transilvăneni în statul condus de Habsburgii pentru mai bine de două secole, profesorul Liviu Maior constată că, din motive lesne de înțeles, istoriografia românească interbelică și apoi cea din perioada comunistă, la fel ca și alte istoriografii naționale din Europa centrală și de sud-est, au abordat în general partizan apartenența provinciei la formula statală imperială. Paradoxal, au fost tratate cu insistență cauzele, contextul și mecanismele care au condus în 1918 la disoluția Imperiului austro-ungar, mai puțin instituțiile, structurile politico-administrative și schemele mentale care au perpetuat timp de secole prezența Habsburgilor în zonă. Așa cum recunoaște autorul în prefață, „cartea de față se dorește a fi un studiu critic și analitic și în nici un caz un exercițiu generat de nostalgie... Noi nu urmărim, așa cum am mai afirmat-o și cu altă ocazie, să oferim o altă istorie. Îi adăugăm o altă componentă, care o va îmbogăți, dar nu va schimba cursul ei inexorabil” (pag. 12-13). Să spunem din capul locului că acest crez al istoricului Liviu Maior este validat din plin în cuprinsul celor aproximativ 300 de pagini.

Beneficiind de o documentare vastă, care include fonduri documentare din țară și străinătate, iar din punct de vedere metodologic, dincolo de bibliografia masivă adusă la zi despre monarhia dunăreană a Habsburgilor, recurgând la achizițiile recente din antropologia istorică, sociologia politică și istoria mentalităților colective, autorul ne înfățișează în 5 capitole o construcție unitară despre locul românilor din Transilvania în cadrul Imperiului habsburgic (austro-ungar după 1867). Simpla enumerare a acestor capitole este relevantă pentru conținutul cărții. După *Cuvânt înainte* urmează un prim capitol intitulat *Despre loialitate sau patriotism dinastic* (Ipostazele loialității; Alianța cu Austria. Proiectele românești la 1848-1849; Barițiu și Eminescu. Relația cu Habsburgii; Între Franz

suprimă un prim raport al receptării. În cazul acesta textul există și are nevoie de validare necondiționată, în caz contrar nu-l poți percepe pe deplin. Un volum în care tensiunea este excelent dozată, registrele se îmbină firesc, iar experiența este asimilată la nivel mental.

Volumul Ruxandrei Ceseranu nu este cu siguranță unul facil sau comod, la fel cum nu este destinat oricărui tip de public, ceea ce, în definitiv, este un lucru pozitiv. Nimic distonant cu adevărat în acest volum, poemele, de foarte bună calitate, sunt potențate de o atmosferă coerentă și fluidă. O carcasă aparent rigidă ascunde în schimb cărniuri zemoase, pline de sens, și o multitudine de istorii de povestit.

Iosif și Franz Ferdinand; Al.Vaida-Voevod – Paris, 1919. Sfârșitul loialismului dinastic); apoi urmează capitolul *Românii în armata imperială* (Participarea la războaiele antinapoleoniene – un caz de loialism dinastic; 1848-1849. Soldați și ofițeri. Criza loialității; Grănicerii români. Recrutările; Armata. Dinasticism și naționalism. 1849-1914; Argumentul militar în demersul politic românesc; Sfârșitul loialismului. Primul Război Mondial; Adâncirea crizei loialității. Intrarea României în război; Dezertori, prizonieri și voluntari); *Administrația și justiția* (Administrație și justiție. Tentativa românească de la 1848-1849; Administrație și justiție. 1849-1918); *Confesiunile românești între loialitatea profesională, dinastică și națională* (Confesiune și națiune la românii transilvăneni; Biserica greco-catolică și nevoia modernizării); *Loialitate și identitate – Educația* (Intelectualitate și proces identitar; Învățământul românesc între realitate și utopie; Politică școlară, sursă a procesului identitar; Educația, sursă a loialismului dinastic); *În loc de încheiere. Naționalism, liberalism și loialism.*

Nu este vorba practic de o istorie factuală, pozitivistă, ci de una conceptuală, structurală, care pune accentul pe sentimente, atitudini, evenimente și fenomene ce au influențat comportamentul oamenilor, supuși dar și stăpâni, însă în egală măsură au modelat și conținutul unor instituții sub incidența cărora au intrat românii după 1700 până la Primul Război Mondial. Așa cum indică și titlurile capitolelor, profesorul Liviu Maior analizează acele „domenii care reliefează plener comportamentul uman în ipostaze diferite”: soldat și ofițer, administrator și administrat, judecător și judecat, preot și enoriaș, educator și educat. Ipostazele în care românii sunt surprinși de către autor evidențiază profunde mutații înregistrate în Transilvania după venirea Habsburgilor la sfârșitul secolului al XVII-lea. Dacă pentru cei care se aflau la conducerea provinciei (nobilimea maghiară, patriciatul săsesc și elita secuiască) înlăturarea dominației otomane a însemnat înlocuirea „jugului de lemn otoman cu jugul de fier austriac”, pentru români acest clișeu nu se justifică, iar profesorul Liviu Maior aduce argumente temeinice și suficiente în acest sens. Atragerea românilor ortodocși la unirea cu biserica Romei și crearea unei breșe, timide deocamdată, în cercul privilegiilor locali, ridicarea treptată a bisericii ortodoxe la un statut mai bun decât pe vremea principatului calvin, introducerea de către Curtea veneză a graniței

militare în Transilvania la mijlocul secolului al XVIII-lea, disciplina socială etc. au avut un impact imediat dar și pe termen lung asupra societății românești transilvănene. Oferindu-le românilor perspectiva ameliorării condiției lor, Habsburgii au pretins în schimb loialitate. Numeroase evenimente derulate în monarhie între 1700 și 1918 probează că românii au știut să aprecieze corespunzător șansa oferită de către Casa de Habsburg, oficialii austrieci apreciind în repetate rânduri nu numai calitățile ostășești ale grănicerilor români (diligența la deprinderea și mânuirea armelor, dârzenia, rezistența la privațiuni în timpul campaniilor militare, eroismul și spiritul de sacrificiu etc.), dar și sentimentele lor profunde de loialitate față de tron, față de Austria. Probarea cu o consecvență remarcabilă a acestui loialism de către soldații români din armata cezaro-regească timp de aproape un secol și jumătate, până la destrămarea monarhiei austro-ungare la sfârșitul primei conflagrații mondiale, demonstrează cu prisosință că istoria românilor nu a fost doar un șir nesfârșit de trădări și fapte abominabile, cum sugerează în ultima vreme tot mai mulți istorici „reformatori” ai trecutului nostru, fie că sunt autohtoni fie că sunt străini. Românii, și ne referim aici în primul rând la cei mulți, oameni simpli dar și la elitele militare fiindcă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea tot mai mulți deveniseră subofițeri și chiar ofițeri cu grade înalte (e drept nu atât de mulți pe măsura ponderii demografice a românilor în ansamblul populației monarhiei), odată depunând jurământul de credință față de împărat au rămas fideli acestui jurământ. Acest comportament este reflexul transformărilor nu numai materiale dar și mentale pe care granița militară din Transilvania, armata imperială în întregul ei, le-a provocat la nivelul societății românești din provincie. Pentru țărani din comunitățile românești din Transilvania și Banat, militarizați de către austrieci la mijlocul secolului al XVIII-lea, schimbarea statutului juridic și economic de la stadiul de iobag la cel de om liber a fost echivalentă cu o veritabilă „revoluție”. Pentru ei, împăratul era cel căruia îi datorau noul statut, lui trebuia să îi fie fideli până la moarte. În timp, această loialitate față de împăratul de la Viena, jurământul de credință depus de toți cei care au fost încorporați în oastea împăratului, a lăsat urme adânci și durabile în comportamentul românilor.

Bascularea loialismului dinastic în favoarea celui național în octombrie-noiembrie 1918 a fost consecința nu numai a manifestului împăratului Carol, ci și slăbirea sentimentelor pro-dinastice după încheierea dualismului austro-ungar în anul 1867. Răsplătirea de către Habsburgii a celor împotriva cărora românii luptaseră alături de austrieci în timpul revoluției de la 1848-1849 a creat o undă de șoc ce nu s-a oprit decât prin citirea declarației de autodeterminare în Parlamentul de la Budapesta de către Al. Vaida-Voevod, preluatul marii uniri de la 1 Decembrie 1918. Cartea se adresează în egală măsură specialiștilor dar și publicului larg iubitor de istorie, fiindcă lectura ei este nu numai facilă datorită stilului comprehensiv și clar, dar și instructivă, oferind informații și interpretări pertinente și captivante.



Trăind în post-istorie, fără iluzii

Grațian Cormoș

FRANÇOIS BRÉDA
Scrisori despre comicul existențial.
Corespondență transtemporală
 Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2006

Inițial, am crezut – cum probabil s-ar putea înșela oricare cititor superficial – că s-au descoperit ceva scrisori inedite ale lui Cicero. Când colo, profesorul Facultății de Teatru clujean, François Bréda încearcă în paginile celui mai recent op al său – dedicat maestrului Ion Vartic – să preia toga înțeleptului său înaintaș roman pentru a purta un dialog transtemporal cu un imaginat corespondent al său din viitorime.

Ce îl motivează/enervează pe Bréda? „Masa organică geometrizată” a contemporanilor săi. De aceea, latinistul și teatrologul clujean practică o scriitură de refugiu – el preferă să se aplece asupra realităților antice, mai reale și mai pline de consistență decât degringolada cotidiană.

Cele opt scrisori ale lui Bréda/Cicero propun cititorului transtemporal Râsul, Visul, Poezia, Muzica, Beția, Nebunia ca vehicule ce conduc la „metamorfoze eliberatoare ale Eu-lui”. Ne aflăm în față unei opere cel puțin originale, dacă nu chiar excentrice. Autorul speculează dihotomia Comic/Tragic inherentă vieții și ne oferă Râsul ca armă la Tot – prin Tot înțelegând deșertăciunea deșertăciunilor, prefacerile și destructurările aparente, străvechea Maya, contemporana tuturor.

Crezul lui Bréda/Cicero, care dă seama de întregul său demers auctorial, e sintetizat cu rafinament poetic încă din primele pagini: „a fi în cei ce vor veni: iată singura depășire posibilă a condiției umane”. (p. 10) Toată cartea poate fi citită ca o pledoarie pentru o genealogie simbolică tansgresoare (vezi aici legătura evidentă în finalul volumului dintre Cicero, Bréda, Noica – un posibil model paideic), dar și ca o autoironie la adresa omului din noi înșine, în maniera lui Flaccus, citat de autor cu satisfacție: „(...) Quid rides? Mutato nomine de te/ Fabulanarratur (...)”.

Pentru François Bréda este clar că noi putem fi, și chiar suntem de-a lungul vieții „succesiv și concomitent: «Oedip», «Oreste», «Agamemnon», dar și «Ulise», «Ahile» și «Hector», sau «Antigona», «Ismene», «Clitemnestra», «Iocasta», «Electra» și «Helena». [...] Suntem fii, soți, tați, frați, vicleni, triumfători și învinși; suntem surori, soții, fiice, mame, matroane, vestale și hetere, fidele și trădătoare”. (p. 14)

Scrisorile brédiene stau indubitabil sub semnul cultural al antichității greco-latine, după cum o dovedește mulțimea referințelor la scriitorii și poeții perioadei sau la figurile mitice evocate. Este și o modalitate a autorului de a evada din cotidian la nivelul Istoriei, modelele pertinente fiind un Cicero, un Flaccus, un Horațiu.

Deși recurge adesea la jocuri sugubețe de limbaj, bazate pe eufonii de moment cu substrat mistico-filosofic: „Toți Băutorii de Vin Devin Divini./ DiVinul DeVine Vin./ Vinul Vine Din DiVin”. (p. 33), „Însă «Spiritul» îmbibat de «Spir» se îndepărtează de «Minciunile» Minții și grăiește «Adevărul»” (p. 52) sau „Ce măsuri va avea încă «Talia» «Thaliei»?”, nu se poate să nu intuiești esența tragică a personajului Bréda. și în cazul lui se aplică formula camilpetresciană: „câtă luciditate, atâta dramă”. El deconspiră Râsul ca formă de estompere a realului. Paralela Râs-Teatru-Viață îi permite să gloseze fără rețineri: „Scena trebuie să întrețină sentimentul unei încrederi al speranței ontologice: aici totul este în mișcare, în metamorfoză continuă, în permanentă transformare salvatoare”. (p. 86)

Volumul se încheie pe aceleași coordonate poetico-mistico-filosofice, cu redarea în facsimil a corespondenței Noica/Bréda. Finalul nu surprinde, ci confirmă obsesiile scriitorului clujean: atemporalitatea (transtemporalitatea/supratemporalitatea – ca să preiau terminologia lui Bréda) geniului, capacitatea lui de a survola Istoria și de a se întrupa oriunde ca fenomen dat în timp și spațiu, contopirea Eu-lui în Tot, procedeu ce elimină patologica frică de moarte, relația maestru-discipol (scriitor-cititor) reflectată și în exemplul paideic noician etc.

comentarii

Un urmuzian: Jonathan X. Uranus

Ion Pop

Editura Compania a făcut recent un necesar gest de recuperare, publicând, sub titlul *În potriiva veacului*, «textele de avangardă (1926-1932)» ale lui Marcel Avramescu, apărute în majoritate sub pseudonimul insolit Jonathan X. Uranus. O prefață documentată, semnată de Dorin Liviu Bățfoi, care îngrijește ediția alături de Mariana Macri, oferă toate datele importante despre acest autor cu o personalitate interesantă, destul de puțin cunoscut și rămas într-o marginalitate netulburată nici de faptul că fusese apreciat de personalități de elită ale lumii literare (Tudor Arghezi i-a tipărit o bună parte din proze în ale sale *Bilete de papagal*, printre prietenii săi era și Mircea Eliade, născut în același an, 1909, și se mișcase în cercuri intelectuale unde erau activi tineri precum Eugen Ionescu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu ori Petru Comarnescu), nici de traiectoria ieșită din comun a unei biografii în care experiența avangardistă e continuată surprinzător de adeviziunea la doctrina «tradiționalistă» a unui René Guénon și de convertirea la ortodoxie (în 1936), precum N. Steinhardt mai târziu, pentru a oficia chiar ca preot. Din păcate, foarte informativă introducere nu face trimitere, în note, la referințele critice din care citează, absente și din finalul micului volum, unde apar, dar sub titlurile înscrise în sumar și nu într-o secvență aparte, cum se obișnuiește, datele privind prima lor apariție. Prefațatorul face bine să semnaleze și o eroare a mea – neatentă alunecare de condei, căci nu puteam face o confuzie atât de elementară scriind, cum am scris, într-o paranteză a cărții ultime despre avangardă, numele Marcel Romanescu, ce aparține altui poet, în loc de... Avramescu.

Situarea, chiar dacă în fugă, acum vreo cincisprezece ani, a lui Jonathan X. Uranus printre epigonii lui Urmuz rămâne, cred, valabilă totuși, și după lectura micului ansamblu de scrieri oferit astăzi. Iar dacă e să-i găsim confrăți, ba chiar frați de cruce, primul nume la care suntem obligați să ne oprim este Grigore Cugler, autorul lui *Apunake*. Fiindcă, și la unul și la celălalt, «urmuzismul» cunoaște un fel de exacerbare formală, de ramificare și complicare de un barochism stufos, cu înmulțirea spectaculoasă a procedeelelor ingenios-manieriste, într-o emisie permanentă de jocuri de artificii logico-lingvistice care distrag adesea atenția de la firul narațiunilor, fie acesta și unul ce ține de o «logică» a absurdului. Plăcerea detaliului ludic parazitează oarecum viziunea de ansamblu, «fabula» se fărâmițează, personajelor li se încheagă cu dificultate contururile din cauza permanentei deplasări de linii.

Avem de-a face, în fond, cu deliberata dereglare a logicii pe toate palierele narațiunii, prozatorul părând a-și fi însușit perfect opinia dadaistului Tzara, după care «logica e întotdeauna falsă». Într-o motivație târzie, mai exact în chiar momentul când scrie, în 1931, un *Necrolog. Pentru răposății Jonathan X. Uranus și Mark Abrams*, el se autocaracterizează drept «umorist al absurdului, apologistul absurdului», «maestru de ceremonie al vorbelor goale și saltimbanc amestecat de propria sfârlează», adăugând această frază semnificativă: «Jonathan X. Uranus era însă un ins a cărui mecanică interioară, în ciuda măștii de glumă sub care se cristalizează, izvora dintr-o

experiență, în fond, tragică: din conștiința uscăciunii logicului». Tragismul se vede mai puțin în aceste scurte compuneri, în schimb nota parodic-burlescă sare în ochi.

Ca și autorul «paginilor bizare», Uranus întreprinde, de fapt, o parodie a literaturii, dereglând cu bună știință mecanica discursului narativ, exploatăndu-i ingenios inerțiile și clișeele, abandonându-se cu delicii hazardului asociativ generator de surprize, contrariind la tot pasul tocmai logica abhorată. O face explicit, cu scopul eliberării de sub tirania amintitei «uscăciuni» și în solidaritate, prin vehemența respingerii, cu avangardiști precum Geo Bogza, Stephan Roll ori Sașa Pană, ca în *Manifest către hingheri*: «Voi aduna în preajma mea pe toți constipații cerebrale de care dispune umanitatea, pe toți hipertrofiații și atrofiații sexuali, pe toate aguridele vieții spirituale și pe toți cacofonii duhului și, după ce îi voi trata cu o bine simțită cuvântare, prin care le voi explica de ce prezența lor printre noi e inutilă și urât mirositoare, le voi încercui binișor beregata până ce își vor bulbuca ochii, vor scoate limba și vor horcăi definitiv». (E drept că o asemenea vehemență nu se mai repetă, autorul tratându-și semenii de hârtie mai degrabă cu umor și cu ironie).

Un exemplar al acestei faune de «constipații cerebrale» este personajul Calistrat, schițat în fișa caracterologică omonimă, în care un ecou din «literatura înghițită» în *Algazy și Grummer* se asociază expresiv virulenței din unele pagini ale pamfletarului Arghezi: «Calistrat are un corp rotund și pârros, face poză cu aceeași ingenuitate cu care face jumări... În pântecul lui dulce au loc fraze de efect, gesturi decisive, priviri scrutaătoare și întreg bagajul necesar oricui are de gând să impună mulțimilor și să-și creeze, în viață, un rost excesiv și mari satisfacțiuni fesiere... Rarele momente de violență sunt chiar amuzante, și orice depășire a limitelor impuse de stat și de burghezie îi poate fi restabilită cu momeala unei halbe sau a unor săni coțți». Tocmai împotriva unei astfel de acumulări de clișee și atitudini conformiste scrie prozatorul, pornit, simetric, pe răvășirea, mai cu orice prilej, a amintitului «bagaj» de formule comode, gata fabricate. Dar o face mai curând cu o plăcere destinsă decât cu înfrâncare.

«Făcute», adică «compuse», ca la Urmuz, sunt mai multe dintre pseudo-personajele acestor mici proze. «Omul se compune dintr-un stomac și din mai multe alte accesorii. De obicei, el se numește Jean. Însă când îl numești altfel, nu mai este de recunoscut», - începe un text intitulat chiar *Omul*. Trimiterea la nota urmuziană ironică din subsolul povestirii *Algazy și Grummer*, despre solidaritatea dintre personaje și numele lor, sugerând și un fel de literalitate, de textualitate a acestor măști pur convenționale, cu puteri precare de instituire a unor «realități», devine ca și obligatorie. Nu fără legătură, desigur, cu sugestia caracterului compozit și contradictoriu al înseși ființei umane, ce pare a-și fi pierdut definitiv unitatea și armonia originare: «Alcătuit din mai multe sârme ghimpate, din stele, vată, pompe și carton, m-am născut din părinți bătrâni și mincinoși și mi-am trăit copilăria fără a o cunoaște...» - mărturisește «Omul exorbitant»,



ieșit, într-adevăr, de pe orbită. Și tot acolo, iarăși ca la Urmuz, reapar «îndeletnicirile» absurde, vorbind despre aceeași incongruență a personajului și a actelor sale, care se manifestă în voia hazardului, a unei «eventualități permanente»: «Mai târziu am avut și alte îndeletniciri, toate plăcute și miraculoase. Am fost dinte, zebra, plop și limbă și o bună parte din viață mi-am petrecut-o funcționând ca elice la un dirijabil, dar mi-am supt tot ce aveam mai bun în mine: felinarul».

Procedeele se repetă frecvent, semnalând o precoce cădere în manieră: «Dumnezeu m-a zidit din lemn și din căpsune, într-o vreme de urgie, dar într-o cetate de joc», «un convoi compus din șapte mii de scripete, din fleici, din iele și din astre, mi-a ieșit întru întâmpinare» (*Autobiografie*); «Șandernagor avea o constituție nu prea complicată, cel puțin numai în ceea ce îl privea personal, restul fiind alcătuit din resturi și din mai multe roți suprapuse și băgate una-ntr-alta, ca toate roțile dințate și de ceasornic» etc.

Una dintre prozele cele mai reprezentative, *Povestea lui Sakeltop*, întrunește multe astfel de devieri. Personajul e și el «construit», aici de «trei cămile israelite din Venezuela», primii săi pași în viață sunt celebrați de ceea ce ar putea fi un fel de gardă de onoare sugerată metonimic - «cinci mii de nasturi, îmbrăcați în armuri din fire de artist», mănăstiri se ridică spontan din... mușuroaie, pentru a-l preamări, trei dorobanți explodează în timpul rugăciunii sale de seară, «luminând feeric, în mai multe culori nepermise în curcubeu», o procesiune omagială are loc, însă formată din «șapte trenuri încărcate cu fotbaliști carbonizați, împrejurul cărora evoluau, în zbor grațios, douăzeci de mii de episcopi, colorați în mod cu totul gratuit...» Entuziasmul festiv al soldaților explozivii se prelungește, cum se vede, în energia sportivilor carbonizați, extazul spiritului se exprimă fantezist-umoristic în plutirea mulțimii de fețe eclesiastice... Se recurge, așadar, la echivalențe insolite ale stării de sărbătoare, prin asocierea unor elemente mai mult sau mai puțin îndepărtate între ele, însă forțate la asemănare, obligate să comunice metaforic pe baza unor date oarecum secundare. Aerul de ceremonial somptuos și rafinat e păstrat în liniile sale mari, dar regimul sugestiei apare perturbat tocmai prin șocul asociativ: ca să sugereze un soi de regalitate

strălucitoare și, poate, în plus, disponibilitatea generoasă a celui sărbătorit, obiectul ales pentru metafora, de exemplu, a «tronului» sau «lecticii» princiare e selectat din sfera mai joasă a obiectelor casnice – aici, «tava»: «În toiul serbării, Sakeltop se întinse pe o tavă de argint». Gestul e absurd și hilar, dar nu lipsit, totuși de o anume sugestivitate parodică... Automatismul verbal funcționează, apoi, fără atenția la conținutul logic al comunicării, menținând doar suprafața formală a sugestiei de ceremonie: «cele *trei* cămile israelite se așezară în coloane de câte *patru*»; omagiile prezentate, ca în *Salomeea* lui Jules Laforgue, de niște «soli ai depărtărilor» se reifică, fiind «aduse până acolo într-o cutie făcută din lemn de fluture»; expresia «a aduce un omagiu» e citită, ca adeseori la Urmuz, «au pied de la lettre»...

Dificultatea și defectul unor astfel de procedee stau în rapida compromitere a înseși *situației* comice, în profitul, mai mic totuși, al unor jocuri verbale ce împing absurdul la limite extreme. Este cazul pasajului următor din aceeași proză:

«Sakeltop, foarte mișcat, își desprinse o porțiune din intestinul subțire și și-o lipi de bărbie, ca să judece imparțial și să poată vedea mai departe. Apoi, mirosindu-și drapelul, rosti o cuvântare pe care toți cei prezenți, dându-le o povață înțeleaptă, pe care vântul o rupse în patru, transportând o parte în Canada, una la cei doi poli, iar alta păstrând-o pentru sine împodobită cu beteală, gips și vaselină. Cu a patra nu se știe ce s-a făcut: s-o fi făcut mare». Și acest fragment este destul de sofisticat, rezultat al unui joc ingenios cu mijloacele de sugestie. Dacă mirosirea drapelului înainte de rostirea cuvântării e de un comic remarcabil, parodiind emfaza decorului și a retoricii solemne, desprinderea porțiunii de intestin pentru a fi lipită de bărbie, contrazicând logica unui comportament nu doar rațional ci chiar verosimil, parodiază la modul absurd-caricatural tocmai ipostaza înțelepciunii și a dreptei judecăți. Într-o primă instanță, ea sugerează dependența (și alterarea) judecății de niște interese foarte joase și prozaice; trimite, însă, și la plastica de basorelief egiptean, cu figuri regale împodobite cu bărbi stilizate, asociabile, la modul grotesc - de ce nu? - cu bucata de formă cilindrică a zisului intestin, chit că trăsătura comună celor doi termeni puși în ecuație metaforică nu e, totuși, cea mai însemnată, asocierea având însă un efect comic scontat. Pe deasupra, practica antică a divinației în măruntaie de animale e asociată de asemenea în scop parodic, «a vedea mai departe» echivalând aici cu «a ghici», a avea darul premoniției. În fine, în cazul «poveții» rupte în patru (materie, nu-i așa, menită unor adânci analize și reflecții asupra spuselor înțelepte ale suveranului!), avem încă o mostră de interpretare literală a mataboricului, acel soi ciudat de reificare a verbului devenit obiect material cu puțință de «rupt» și de «transportat», cu circumstanțieri parazitare ale acestor acțiuni: precizările, voit neatente la conținutul logic, căci cele patru părți ale «poveții» se dovedesc a fi în realitate doar trei, iar cea păstrată cu atâta grijă pentru conservare e lăsată în voia unui automatism asociativ la îndemână, pe baza unei «tehnică a echivocului» remarcată deja de Tudor Vianu la Urmuz: în ocurență, se exploatează dublul sens al expresiei «a se face» = «a deveni», dar atrăgând mecanic și expresia «a se face mare» = «a crește».

Jocuri similare de cuvinte apar ceva mai jos, la mică distanță, când se scrie, bunăoară, că: «Sakeltop, căruia îi răsărise un dop pe nas (element urmizan, ținând de plastica portretului de «marionetă»), ducea o viață exemplară,

nutrindu-se numai cu lapte de colonel și evitând orice contact cu neprevăzutul, care totuși i se arăta în vis, sub forma unui iepure de casă, care se îndeletnicea tot timpul cu numărarea celor doi papuci ai săi». Laptele «de colonel» promite, desigur, copilului o existență de «cazarmă», supusă regulilor și convențiilor strict respectate, cu evitarea oricărei libertăți, de vreme ce până și visul aduce imagini ale domesticirii și calculului asigurator de tihnă burgheză. Că în final «toată lumea fu împăiată și trimisă pe la cazărmi, în loc de lumânări» nu mai miră, ideea de disciplină rigid-cazonă nefiind decât întărită de verbul metaforic al împăierii și de metafora «lumânării» (a sta drept ca o lumânare, a-i «lumina» și pe alții, dându-le, desigur, un exemplu de disciplină etc.). Și povestea continuă pe aceleași căi alambicate, până ce personajul «își dădu duhul»...

Asemenea jocuri cu limbajul și de-a literatura animează, cu mai multă sau mai puțină ingeniozitate, fiecare pagină. Scriitorul caută mereu insolitul, neprevăzutul, salvarea de invocata «uscăciune a logicului», de locul comun, de stereotipurile exprimării. Îl provoacă gravitatea doctorală, pedanteria, conformismul mic-burghez, și face tot ce poate pentru a demonta mecanismele de expresie verbală și de comportament, prin parodiare, dar și opunându-le mici deschideri spre poezie. Un *Tratat practic și teoretic despre soare*, de pildă, ironizează, în notă oarecum argheziană, lipsa de sensibilitate și prozaismul pragmatic al unei «mulțimi» care «voia soarele să-l spargă, să-l gădile și să-l mănânce. Veniseră toți cu lămpi și cu ciomege. Unii se înălțau, cu foarfece, spre lumina cea mare, ca s-o taie și s-o păstreze; alții, mai pesimiști, dădeau praștia ca s-o fărâme. // Și, deodată, batjocoritor și veselindu-se în sine de micimea omenească, soarele vorbi prin gura mea și le spuse nebunilor că fiecare om duce cu dânsul un soare mic, pe lângă stomac». «Mesajul», altminteri transparent, are ca punct de plecare, se vede repede, o asociere de tip calambur cu... plexul solar al trupului omenesc, iar motivația viselor e pusă pe seama somnului cu... «burta la soare», timp în care «cei doi sori, soarele văzduhului și soarele abdominal, coincid și se suprapun»... Succintul triptic *Eu și miracolul* vorbește, însă din nou în doi peri, despre nevoia eliberării de pozitivismul realist-științific: «Când îți intră miracolul în cap, poți renunța la orice altă satisfacție», iar, ca să devină «pur ca o vacă», un savant e pus nu doar să iasă în natură în chip de alpinist, «în gură cu o cremene și în pungă cu un cățel», dar și «să se cufunde cu capul în jos într-un hârdău», unde miracolul «i se introduce în creieri răs-turnând definitiv concepțiile ruginite și contrariind cu ferocitate adevărurile cotidiene... instalate acolo». Tot aici, amintirea unei întâlniri din copilărie cu «un englez centrifug», pe care îl chema... Savu, îi dezvăluie «secretul irealităților realizabile». La alte pagini înfloresc un cal, pe o scară stă cocoțată poetic o «piscă transparentă»...

Predilecția scriitorului merge însă spre punerea în scenă a unor spectacole absurde, cu o recuzită ce adună la un loc obiecte eteroclite și, mai ales, amestecă concretele cu abstractele, anulând diferențele dintre verb și obiect, cu o evidentă plăcere a jocului teatral și a celui de cuvinte. Iată cum începe, de pildă, *Aniversarea lui Totog*: «Când depăși semicentenarul, cunoscuții îi aduseră gerbe frunze de preot și portocale sintetice. Narduri cu miros de scoică tresăriră în cățui, cerul se deschise ca un tavan și legiuni deghizate în nuci vorbitoare cântară: «Osana Totog». Toată intelectualitatea vicleană jucă țintar până când un spirit ramificat ca o frunză de lotus păși indispus până dispăru. Rămase după el, ca

un semn divin, o aripă de teracotă, 3 șiruri de dinți și un rege. După aceea o dimensiune se ascunse *Undeva* (sau, poate, în altă parte) și nu ieși de-acolo decât în urma stăruințelor câtorva perfecți. // Uluit, Totog scoase anii tinereții care se găseau la cingătoare și, după ce-i plantă în pozițiile indicate, plânse pe ruinele trecutului realizat astfel» etc.

Cel mai adesea miza e pe efectul umoristic, obținut pe suprafețe mici, prin asociații, contaminări, jocuri de cuvinte amuzante. Un text se intitulează, astfel, *Cum se construiește un pântec*, «pștișă se lichiefiază și pute, devenind inoperantă ca brânza», la un joc de cărți pot participa «doisprezece parteneri și jumătate», «dacă te-ai născut în zodia balanței nimeni nu te va putea înșela la cântar», «Vărsătorul e o zodie grețoasă», un copil face săpături căutând schelete de guzganii «de prin vremea romanilor și a romanelor», «apusul era, totuși, capabil»...; niște «cugetări» pot suna așa: «Un plan perpendicular pe altul și amândouă obrazul», «Cine are rață are și pistol», «Găina verde rumeșă greu», «Cea mai mare virtute e virtutea inerției»... Viziunea comic-absurdă caracterizează și două mici compoziții dramatice, *Ascensorul* și *Cum se face o casă*, în care s-au văzut anticipări ale teatrului ionescian.

Când încearcă să se autoportrețizeze, prozatorul accentuează din nou asupra voinței sale de a înfrunța inerțiile și îngustimea de spirit comune, admonestându-și încă o dată semenii mărginiți, într-un delectabil discurs intitulat *Duh*, din care nu lipsește, totuși, autoironia. Căci I. X. Uranus procedează aici, într-un fel, precum Tzara, cel care, într-unul dintre manifestele Dada, găsea că era foarte simpatic, ori ca Gellu Naum, mai târziu, din *Albul osului*: vorbind în numele unui Eu cu majusculă («DUH. Adică EU») și atribuindu-i toate înzestrările spiritului, prozatorul-personaj compune o filipică la adresa aceleiași mereu blamate «cretinizări»: «fiindcă vă cretinizați ca niște cămile, însă în mod vertiginos... Mi-e rușine și Mi-e scârbă de câte ori vă întâlnesc pe stradă, depravați purtători de colivii craniene... (...) și pentru a încheia: singura comoară etc; ... sunt eu. O să înțelegeți asta când vă veți face mai mari ... deocamdată sunteți prea strâmți. Astfel, intenția Mea este de a vă dezgâiniza»...

Nu-i era indiferentă, cum se vede din pagina intitulată *Către Ionatan X. Uranus*, situarea sa, ca scriitor, în umbra înaintașului Urmuz. «Prin urmare, Ionatan X. Uranus înseamnă, pe scurt, Urmuz (...) Nu mă bucură această descoperire» – notează el –, neuitând, însă adaugă că e, totuși, creatorul unor personaje precum Totog și Sakeltop. Ele nu au, desigur (ca și «Omul de talpă», Calistrat, Bonifaciu tatăl sau Moș Grămadă) pregnanța unor Ismail și Turnavitu, Stamate ori Algazy și Grummer, după cum, ca «umorist al absurdului», autorul lor nu s-a îndepărtat prea mult de procedeele brevetate, la noi, de Urmuz, producând variațiuni pe teme cumva date. A făcut-o, însă, nu o dată cu o dexteritate inspirată, cu un soi de finețe artizanală ce merita o readucere în atenția publicului de azi. Chiar dacă, atunci când își face singur, destul de timpuriu, «bilanțul», acesta nu-i pare altceva, cum am văzut, decât o trăire «în vârtejul 'deșertăciunii și al vânărilor de vânt'». În acel moment vorbea, însă, proaspătul convertit la adevăruri crezute mai înalte.

Reactualizarea lui Max Blecher

Ion M. Mihai

Criticul și istoricul literar Gheorghe Glodeanu are un fler deosebit în a-și alege temele și titlurile cărților sale, mereu valoroase, de multe ori inedite, de mare interes pentru literatura noastră. Astfel, după ce în 1993 debutează oarecum timid la o editură cvasiobscură cu *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, continuă cu mult aplomb cu o temă de mare interes, *Poetica fantasticului și morfologia romanului existențial*, publicând apoi în continuare, la edituri de prestigiu, aproape anual, sau la intervale de câțiva ani, cărți de referință precum: *Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului*, *Poetica misterului în opera lui Mateiu Caragiale* – realizând cu această ocazie poate cea mai completă monografie a marelui scriitor –, *Poezie și poetică* ș.a. În anul 2005 a publicat o interesantă lucrare de sinteză sub titlul *Măștile lui Proteu* și, în același an, cartea de care ne vom ocupa în cele ce urmează, apărută la Editura Limes din Cluj-Napoca: *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic*.

În toate lucrările sale, Gh. Glodeanu încearcă să cuprindă tot ce se știe și tot ce se spune despre subiectul tratat, să ofere cât mai multe informații, să realizeze cât mai multe și mai pertinente analize și interpretări, având parcă mereu obsesia exhaustivității. Așa face și în studiul cu titlul de mai sus, în care concentrează toată viața și opera celui care a fost o prezență meteorică în literatura noastră – Max Blecher –, dar care a reprezentat o importantă etapă spre modernitatea romanului românesc interbelic, modernitate prea puțin observată și admisă de contemporani, dar ale cărei urmări și-au pus continuu amprenta pe devenirea acestuia și alinierea lui creației românești europene.

La această devenire, un rol important l-au avut, desigur, și alți scriitori români ai vremii ca: Urmuz, cu absurdul său, Mateiu Caragiale, cu proza sa fantastică, mereu sub „pecetea tainei”, Mircea Eliade, cu indianismul său, și mulți alții care au determinat abandonarea, cel puțin parțială, a pășunismului sau a romantismului în mare vogă și alinierea scrisului lor la avangardismul european de atunci. Se înțelege că nu toți scriitorii noștri interbelici au adoptat acest tip de roman, mulți dintre ei – majoritatea chiar – rămânând tributari romanului de tip balzacian în care autorul este omniștient și omnipotent. Noul tip de roman impunea deci o schimbare de paradigmă, noi criterii de construcție și de apreciere a operei literare. Aceasta nu mai trebuia să reflecteze sau să copieze realitatea exterioară, ci pe cea interioară a autorului. Scriitorul trebuia să-și sondeze zonele abisale ale psihicului, putând totuși include în scrisul său și unele influențe din afară, dar care să nu distorsioneze stările sale interioare. Scrisul va fi deci autoscopic și va trebui să cuprindă viața nealterată, neliteraturizată, chiar cu riscul înlocuirii perfecțiunii și a frumosului cu imperfecțiunea, fapt ce putea duce la proliferarea literaturii subiective. Opera literară valoroasă trebuia să difere, inerent, de ceea ce se scrisese până atunci și în ea să primeze autenticitatea, chiar dacă pe alocuri apar și unele fraze mai neîngrijite, punctuație arbitrară, uneori stil de proces-verbal. Principalul element care determină valoarea unei

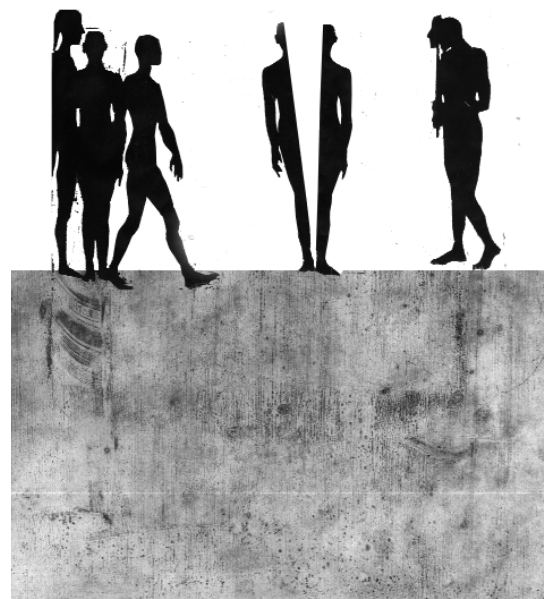
opere literare rămâne totuși talentul celui care scrie. În noul tip de literatură, scrisă de obicei la persoana întâi singular, trebuia să existe unitate între autor, narator și personajul principal. Mai toate criteriile care determinau atunci o literatură valoroasă, completate de altele asemănătoare, se regăsesc aproape neschimbate și în postmodernismul nostru actual, căci conținutul noțiunii de roman se modifică în permanență în funcție de multe coordonate.

Ca un preambul la lucrarea sa, *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic*, Gh. Glodeanu prezintă în capitolul de început o succintă dar elocventă istorie a romanului românesc, de la primele sale începuturi până la momentul M. Blecher, și o trecere în revistă a ierarhizării acestuia. Amintește aici de clasificarea lui N. Manolescu din eseul *Arca lui Noe* (doric, ionic, corintic), de cea asemănătoare a lui Radu G. Țeposu din *Viața și opiniile personajelor* (tranzitiv, reflexiv, metaromanul), dar și de propria-i clasificare din *Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului* (modelul narativ obiectivat – balzacian – și modelul narativ experimental – proustian).

Numai după acest substanțial și interesant excurs, Gh. Glodeanu trece efectiv la tratarea temei propuse prezentând cvasiexhaustiv viața tragică, de coșmar, și opera lui Max Blecher, un scriitor sensibil și valoros al epocii sale, apreciat mai mult postum decât în timpul scurtei sale vieți. Născut în 8 septembrie 1909, la Botoșani, acest nefericit scriitor a fost depistat cu o formă gravă de tuberculoză osoasă la terminarea liceului, care până la sfârșitul său prematur – 31 de ani, 1938 – l-a ținut mai tot timpul prin sanatorii, imobilizat aproape total. Cu toată vitregia sorții, el a încercat să fie mereu la curent cu fenomenul literar românesc, dar și cu cel european, reușind să devină o paradigmă a romanului românesc, pentru că scrisul său se deosebea de tot ce se crease până atunci.

Reținut de istoria literară ca avangardist – nu lipsește din nici o lucrare despre avangarda românească –, el a fost de fapt un important reprezentant al autenticismului din proza românească interbelică. Incidentele scrisului lui Max Blecher cu spațiul avangardei se identifică în zona suprarealismului, regăsindu-se în proza sa și mai ales în scrierea lui cea mai reprezentativă, *Întâmplări din irealitatea imediată*. Aici se simte atracția puternică pentru artificii, pentru lumea bălciului, a spectacolului și a măștii, chiar și a cinematografului, ca expresii reprezentative ale fundamentalei artificialități a existenței cotidiene, sugerând aspectul de mistificare permanentă a lumii. Irealitatea imediată ar fi corespondentul suprarealității definite de suprarealiști, atunci în mare vogă. Starea lui Max Blecher de continuă suferință impune sentimentul precarității vieții și a lumii, a inconfortului de a exista, a nesiguranței permanente a vieții. Viziunea lui de profund dramatism este dominată de „obsesia morții și a inalienării ființei într-o lume absurdă”.

În toate cărțile sale, M. Blecher nu este preocupat de crearea de epic, ci de descriere, de ontologic. El vorbește mereu despre boala cu care se confruntă, considerând-o ca un dat al condiției umane, despre alții ca el, despre speranța vindecării și de ce ar putea fi după



aceea. Boala incurabilă de care suferea a pus, inerent, un pronunțat accent pe toată opera sa literară, impunându-i, nolens-volens, o viziune specială asupra vieții și a lumii.

În ciuda stării sale jalnice, M. Blecher încearcă în scrisul său să se detașeze de suferință și să se considere un om normal, să spere, să dorească și chiar să iubească. Romanele sale poartă amprenta suprarealiștilor, a fantasticului, a halucinantului, unde orice este posibil, detașându-se tranșant de realismul tradițional al literaturii din epocă. Personajul principal din cele mai importante trei romane ale sale este mereu un alter ego al autorului. În primul – *Inimi cicatrizate* – se prezintă o anumită etapă a bolii autorului, în cel de al doilea, o altă etapă a nesuferitei sale boli, iar în al treilea – *Vizuina luminată* – apărut postum, tot despre viața lui de coșmar este vorba. Peste tot, un amestec permanent între viață, vis și realitate.

Autorul, mereu introspectiv, încearcă să-și transcrie senzațiile, gândurile, stările sufletești, dorințele, ca într-un jurnal intim. „Tot ce scriu a fost cândva viață adevărată”, spune el la începutul romanului *Vizuina luminată*. Cărțile lui Max Blecher îl recomandă ca pe un exponent principal al autenticismului din proza românească dintre războaie. Înainte de a scrie romane, M. Blecher a început cu proză scurtă pe care i-a publicat-o Tudor Arghezi în cunoscutele sale *Bilete de papagal*, aceasta având ca temă principală tot jalnica lui stare de bolnav continuu.

Astăzi, opera lui M. Blecher are un mult mai puternic ecou decât a avut în momentul apariției, fiindu-i subliniate calitățile de evidentă noutate, mai greu decelabile în epoca respectivă. Pregața dureroasă a autenticității existențiale redescoperită astăzi și-a îmbogățit mult semnificația, devenind o adevărată revelație. În toată opera lui M. Blecher se întrepătrund constant eul fictiv cu cel autobiografic. Există – așa cum spune într-un comentariu Matei Călinescu – „un paralelism al planului implicit cu cel explicit, cu o dublă mișcare: de irealizare a realului și de realizare a irealului”. Un alt exeget – Gheorghe Lăzărescu – precizează într-un comentariu că „pentru Blecher idealul scrisului îl constituie transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dali” (p. 143).

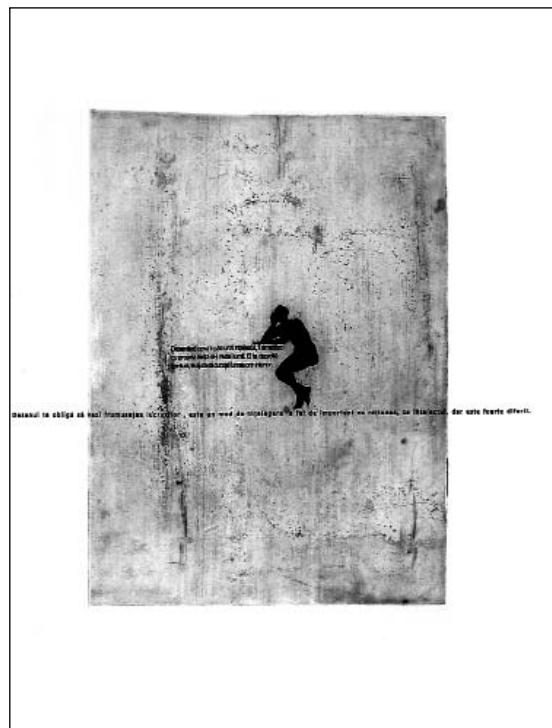
Trăind sub efectul necruțătoarei sale boli, Blecher a găsit în literatură un mod de a-și suporta viața, transpunându-și-o în scrierile sale, de o prospețime, originalitate și sinceritate

depline. Ca la aproape oricare scriitor, debutul editorial al lui Blecher a fost făcut ca poet, el publicând în 1934 o plachetă de versuri - *Corp transparent* (numai 15 poeme). Gh. Glodeanu arată în cartea sa că poezia lui Blecher, complet diferită de lirica tradițională, apropiată mult de suprarealism, deși neremarcată în mod special la vremea sa, aduce un suflu nou în lirica timpului. De aceea, autorul cărții analizează cu multă atenție și acuratețe câteva din poemele lui Blecher, identificându-le mesaje și căutând să le găsească filiații în literatura noastră și chiar în cea universală. Se pare că Gh. Glodeanu supralicitează valoarea creației poetice a celui analizat, asemănându-l pe cel care a scris doar 15 poeme cu Ion Barbu și Tudor Arghezi (p. 95).

Cu toată precaritatea sănătății sale, M. Blecher a dorit și a reușit, cel puțin parțial, să fie mereu prezent în toată viața culturală și chiar civică de atunci, întreținând o bogată corespondență cu personalități de frunte ale timpului, din țară și chiar din străinătate și implicându-se în presa vremii cu materiale dintre cele mai incitante, în care făcea diferite observații și analize pertinente ale stărilor de lucruri de atunci, cu puncte de vedere proprii, mereu originale. În cartea sa, Gh. Glodeanu arată cu lux de amănunte și o bună parte din publicistica marelui bolnav al literaturii noastre. Tot scrisul lui Blecher conține instantanee ale vieții cotidiene, petrecută în cea mai mare parte în spitale, imobilizat permanent la pat.

Grav, meditativ, simplu, Blecher face interesante reflecții asupra scrisului, a pasiunii literare, exprimându-și încrederea în scris și în valorile prieteniei. Scrisul a fost adevăratul sens al vieții sale.

Cvasinecunoscut în timpul vieții, Max Blecher s-a bucurat de o neașteptată recunoaștere postumă. Despre el și despre opera lui literară au scris, printre alții: Eugen Ionescu, Sașa Pană, Dinu Pillat, Geo Bogza, Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Balotă, Nicolae Manolescu, Mihai Zamfir, Ion Pop și mulți alții, toți apreciind valoarea creației sale literare. Folosind informațiile din tot ce s-a scris până în prezent despre Max Blecher, Gh. Glodeanu reușește printr-o interesantă lucrare de referință să aducă în atenția lumii literare românești actuale viața și opera completă a unuia dintre cei mai originali scriitori ai noștri din perioada interbelică.



imprimatur

Dialogul criticului

Ovidiu Pecican

Unul dintre genurile prea puțin cultivate la noi în trecut este cel al cărților-dialog. Multă vreme oralitatea a fost lăsată numai pe seama folclorului. Dincoace de anonimatul rapsozilor din culegerile de literatură populară, monopolul părea să îl aibă dictatorul Ceaușescu, prompt servit de funcționarii de partid și de stat în editarea cuvântărilor sale (deloc orale, în fapt, fiind scrise, desigur, de alții). Îmi amintesc cu câtă plăcere descopeream, la sfârșitul anilor '80 și la începutul deceniului următor, frumusețea vorbirii câte unui mare om transcrise în pagini de carte. Așa am citit dialogurile cu Mircea Eliade și cu Georges Dumezil pe care le semnau niște jurnaliști francezi, și tot așa am descoperit cu uimire *Antimetafizica* lui Aurelian Titu Dumitrescu, unde poetul cel mai prizat de colegii mei de generație, Nichita Stănescu, se așeza altminteri decât în poeme și în eseuri. Încă de pe atunci am început eu însumi, ca student și redactor la *Echinox*, să iau interviuri, mereu fascinat de posibilitatea de a participa la destăinuirile unor contemporani iluștri. Urmăresc, în virtutea acestei pasiuni, cu atenție evoluțiile din domeniu ca pe una dintre căile de recuperare a normalității, un mod de a face din spunere o parte a culturii scrise a unei națiuni. Cum vremea cenzurilor de tot felul a trecut, culegerile dialogale ale lui George Arion (*În răspăr*), Gh. Grigurcu, Zaharia Sângeorzan (cu N. Steinhardt) sau, mai recent, Marta Petreu (cu două volume de convorbiri) nu puteau decât să mă atragă.

Cu același sentiment de deschidere am parcurs recent apăruta carte a lui Alexandru Deșliu, *Miezul lucrurilor. Convorbiri cu Irina Petraș* (Focșani, Ed. Pallas, 2006, 235 p. + 8 file foto), fericit să pot participa la un colocviu cu unul dintre spiritele foarte vii active pe scena noastră culturală. Irina Petraș este astăzi unul dintre cei mai prolifici autori de eseu, critică literară, traducători, editori și animatori culturali ardeleni. În topul autorilor care alimentează neobosit presa culturală, fiind mai mult sau mai puțin ubicui, domnia sa vine, probabil, îndată după Gh. Grigurcu. Personalitatea plurală a intelectualului, reconstituibilă din multiplele planuri paralele și secante în care prezența ei poate fi regăsită, este în sine o pledoarie pentru părăsirea prejudecății scriitorului ce s-ar afla la el acasă într-un singur gen și numai la masa de lucru. Să conduci o filială a Uniunii Scriitorilor, să fii principalul organizator al Festivalului anual „Lucian Blaga”, să editezi într-un ritm alert, de peste un deceniu și jumătate, carte după carte înseamnă, nici mai mult, nici mai puțin, decât să îndeplinești trei norme întregi în viața cetății pe lângă ceea ce se socotește vocația de bază a scriitorului. Iată un motiv în plus de a fi interesat de felul în care acest spirit în plină ebuliție își gestionează timpul, cariera, viața.

Sunt mai bine de zece ani de când, profitând de generozitatea și spiritul constructiv ale editoarei am publicat eu însumi o antologie de interviuri într-o colecție prestigioasă pe care o patrona la Editura Didactică și Pedagogică, așa încât existau destule întrebări pe care eu însumi i le-aș fi pus. Felul în care întreabă Alexandru Deșliu îl trădează pe cel ce chestionează în scris. Autorul dialogului nu specifică dacă acesta s-a desfășurat prin intermediul poștei clasice sau al

celei electronice, dar este limpede că și întrebările, și răspunsurile s-au petrecut în scris. Ceea ce se pierde astfel în spontaneitate se câștigă, în schimb, în coerență.

Când ai o interlocutoare ca Irina Petraș - universitară în anii '80 care a renunțat la catedră, după toate aparențele, pentru a se dedica preocupărilor sale privilegiate - cartea de interviuri se naște aproape spontan. De aceea, pariul poate fi tocmai acela de a atinge niște noduri care vertebreză o existență sau unele puncte „vulnerabile”, în care persoana se dezvăluie într-o notă particulară, mai puțin „rulată”. În cazul Irinei Petraș, un asemenea punct de atac ar fi putut fi atitudinile feministe transparente în comentariile literare ale domniei sale. Ar fi fost interesant cum, cât și de ce a ajuns autoarea să se identifice cu o atitudine de gen de care păreau să o țină la distanță atât succesele profesionale, cât și bunele relații pe care le are în general cu colegii, indiferent de sex și de opiniile fiecăruia. Rămâne pe altădată să se investigheze acest tronson al opțiunilor eseistei. În compensație însă, *Miezul lucrurilor* înregistrează destule opinii neechivoce și unele gânduri recurente ale scriitoarei.

Nu avem de-a face cu o carte de dezvăluiri, ci mai degrabă cu un portret din care nu lipsește politetea complezentă. Cine nu crede, să compare paginile nostalgice, cordiale, melancolice uneori din cuprinsul volumului cu prezentarea enormului volum istorico-literar al lui Alex. Ștefănescu publicat în *Tribuna*. Atunci când emite judecăți de valoare, când se pronunță fără ocol în diverse chestiuni, ieșind din discursul eseistic lipsit de riscuri și netributar prietenilor, autoarea își dă întreaga măsură a talentului și pășește decis înspre vârful condiției de critic. Uneori însă - în cronicile literare, ca și aici, în carte -, Irina Petraș preferă postura bunului samaritean. E bine, fără îndoială, pentru trăitul în lume, pentru păstoritul membrilor Uniunii Scriitorilor și pentru încurajat colaborările editoriale; nu neapărat însă și pentru condeiul criticului.

Nu este de mirare, de aceea, că Irinei Petraș îi ies foarte bine paginile de evocare. Memorialistica pe care ar putea-o scrie, dacă și-ar da un răgaz și ar deveni peste noapte o incisivă, ar fi, nu mă îndoiesc, de prima mână. La fel și o antologie critică și eseistică făcută cu parcimonie și chiar duritate ar putea arăta ce ilustrează minte și sensibilitate posedă excelenta scriitoare care este. Imaginarea unei publicări integrale a textelor semnate de ea mă face să cred că într-o proiecție de ansamblu autoarea ar pierde întrucâtva. Or, este nedrept să se întâmple astfel, bunătaea și spiritul amfitrionic nu ar trebui să conducă la diminuări, ci, tocmai dimpotrivă, s-ar conveni să mărească calitățile, ca unele ce domină prin valorile lor etice benefice. Este, pesemne, un paradox al meseriei de critic acela de a-ți cere să fii necruțător din când în când tocmai pentru a fi deplin credibil.

Spirit prolific și înzestrat din abundență, Irina Petraș își construiește neobosit propria geografie literară într-o zonă de câmpie înmiresmată de adieri blânde de zefir. Ar fi pesemne nevoie de o aprigă ploaie de vară și de o rapidă risipă a negurilor pentru a dezvălui în frumoasa lor maiestate piscurile ce se întrezăresc în fundal.

sare-n ochi

Muzeul figurilor de ceară (I)

Laszlo Alexandru

“Unde se duc elefanții, când se duc?”, întreba un negustor de fildeș într-un film pentru tineret, difuzat la matineu. Drept care era condus la cimitirul elefanților și vedea cu uimire carcace multiforme, încremenite în cele mai bizare poziții în urma extincției. Ce-i drept, fildeș ori alte materiale prețioase nu găsim prin revista *Cultura*, care (încă) mai apare la București. Dar numărul 34/10 august 2006 adăpostește o amplă varietate de actori ai trecutului comunist care se stinge la linia orizontului (C. Stănescu, Octavian Paler, Mircea Iorgulescu etc.).

Ce frumoase erau vremurile de odinioară, când gazetarul C. Stănescu se întindea în hectare editoriale ba prin *Scînteia*, ba prin *Scînteia tineretului*! Pe-atunci cuvîntul ziarului avea forță: scria propagandistul un editorial polemic – pica intelectualul în dizgrație, era împiedicat de la publicare, îi era scos volumul din planul editorial etc. Ce-i drept, nici activistul nu se azvîrlea așa, din proprie inițiativă, să înfiereze tot ce-i venea la îndemînă. Dacă dădea cu nuca-n baltă?! Ferească Secretarul-General! Mai sigur era să se lase pe seama Partidului și a Securității. Știau ei care-i ținta, în înțelepciunea lor nemărginită.

Și iată că, pe nepusă masă, a apărut revoluția din decembrie 1989. Ce ghinion! A rămas C. Stănescu, provizoriu, fără obiectul muncii. Dar nu era să se descurajeze dintr-atîta fleac! Garda nici nu moare, nici nu se predă. Unde a trecut mia, treacă și suta: țup la *Adevărul* și la *Adevărul literar și artistic*! A făcut un pas înapoi, ce-i drept, dar ce contează? Dacă nu mai pot fi speriați politic scriitorii recalctranți, pot fi măcar temperați adepții revizuirilor. Două-trei răstălmăciri, o viclenie la ceas de seară, o minciunică și trei gogoși: salata-i gata.

Cînd mai progresează capitalismul încă nițel, îi închide-n nas bolșevicului și noua prăvălie cu scară la stradă. Nu există dreptate pe lumea asta. Gazetarul defunctului partid e iarăși obligat să facă pasul înapoi: la revista buzuriană *Cultura*. Proiectele de viitor sînt sumbre, anvergura prezentului e mizerabilă, ce altceva îi mai rămîne de apărut decît trecutul glorios?

Aș putea înțelege, într-un asemenea context, ca inițiativa mea de a sintetiza unele aspecte lamentabile despre Edgar Papu să-l stingherească pe C. Stănescu, în activitatea sa utopică de propagandist expirat. Dar de-aici și pînă la a tolera în liniște să mă agrezeze, în două rînduri, cu replici mincinoase, e o distanță a umilinței pe care nu înțeleg s-o străbat. Și ce-ar vrea, mă rog frumos, să relativizeze “culturistul” estetizant de azi? Că Edgar Papu n-a scris la comandă politică articolul din revista *Secolul 20*, prin care scotea pe ulița mare ideea protocronismului românesc? Dar asta n-am sugerat-o eu, ci Katherine Verdery (încă de-acum 12 ani). Că Edgar Papu nu fusese și înainte de asta un oportunist – care îndată ce-a lansat partidul comunist ideea optimismului în opera de artă, s-a năpusit cu exemple să-i țină isonul? Dar asta n-am semnalat-o eu, ci Virgil Ierunca (încă de-acum 26 de ani). Că Edgar Papu nu s-a coordonat cu ceilalți protocroniști, în agresiunile repetate și organizate împotriva spiritului critic din literatura română? Dar asta n-am explicat-o eu, ci Monica Lovinescu (încă de-acum 25 de ani). Că Edgar Papu n-a suferit o amnezie a conștiinței și n-a trecut, cu arme și

bagaje, în tabăra călăilor săi din tinerețe? Dar asta n-am constatat-o eu, ci Monica Lovinescu (încă de-acum 36 de ani). Că fantasmagoriile cronologice ale lui Edgar Papu n-au reprezentat mai mult decît o banală “insolație livrescă”? Dar asta n-am diagnosticat-o eu, ci Gheorghe Grigurcu (încă de-acum 25 de ani).

Lupta cu realitatea produce monștri. C. Stănescu e doar o biată victimă colaterală.



Octavian Paler e scepticul de serviciu al societății contemporane. Discursul său aspru, moralizator, tranșant, le reamintește mereu telespectatorilor și cititorilor că pîinea și cartea sînt la fel de importante. Lumea de azi, care dă la o parte cultura și se lasă modelată doar de civilizație, împinge spre alienare. Panteonul Greciei Antice, cu zeii săi frivoli, dar atît de umani, e infinit mai important – căci etern –, comparativ cu Zeul Dolar, în fața căruia se închină toți în prezent. Iată cîteva din temele preferate pe care gînditorul țepăn le rostește apăsător, cu privirea fixă și bărbia încordată, fără pic de zîmbet în colțul gurii.

Ai zice că un nou filosof al Greciei Mari se plimbă pe străzi, printre muritorii de rînd, dacă n-ai constata că, în timp ce aceia predicau despre Olimp, acesta își îmbracă doar interesele politice în slogane olimpice. Iar țintele sale de după 1989 au fost mai toate, vai, retrograde și desuete. În înclăștarea ideatică privind democratizarea României, Octavian Paler a luat încrunțat partea... naționaliștilor, împotriva europeniștilor (într-un memorabil ciclu polemic la adresa lui Gabriel Andreescu). În angajamentul extern al politicii românești, Octavian Paler a pledat vehement împotriva eforturilor NATO de oprire a războiului din fosta Iugoslavie, dar în favoarea sîrbilor autori de genocid. La îndepărtarea de la putere a lui Ion Iliescu, în 1996, Octavian Paler s-a numărat printre cei mai înverșunați contestatari ai lui Emil Constantinescu. Zece ani mai tîrziu, scriitorul nu se sfiește să-și clameze, cu voce ridicată, aceleași decepții, într-o încăpățînată continuitate: “Administrația CDR-istă era o cacialma de prima mînă, însă și toată demagogia portocalie nu a fost decît tot o cacialma”. Talentul de a-și înfășura halucinațiile politice în pasta groasă a pesimismului filosofic rămîne uluitor: “Toate administrațiile postdecembriste au fost defecte în a reperă pro-

blemele adevărate ale României. Administrația actuală este cea mai proastă dintre toate. Nu cred că în ultimii 16 ani s-a făcut vreun progres în clasa politică românească” (vezi *Cultura*, nr. 34/2006, p. 25). Așadar nu mineriadele perpetrate de Iliescu au reprezentat punctul cel mai de jos al “administrațiilor postdecembriste”, ci actuala integrare europeană! Octavian Paler împinge filosofia la un pas de aberație.

În rest găsim aceleași eterne meditațiuni văicărîte pe tema *ubi sunt*, întretăiate de sfîrșitul simbolic al moliilor zburătăcite (“*Sînt singur aici, între moli și cărți. E un destin la mijloc, am avut moli în toate casele mele*”). Universul întreg e la un pas de apocalipsă (“*în clipa de față, lumea trece printr-o gravă criză a valorilor*”). Nici Dumnezeu nu mai e ce-a fost (“*Astăzi creștinismul este o religie extenuată și obosită, care a coborît mult în formalism, în convențional*”). Singura noastră șansă ar fi să ne întoarcem din drum, să urcăm înapoi la munte și să reînvățăm să mulgem Miorița (“*Omul a intrat într-o epocă a tehnolatriei, nu mai stăpînește el tehnica, ci tehnica îl stăpînește pe om*”). E regretabil că tînăra generație, ancorată în universul tehnicist, nu vrea să mai asculte îndemnul dojenitor – de un devastator umor involuntar – al Filosofului de serviciu (“*Mai spune-i unui tînăr să scrie la mașina de scris... Altceva decît computer, ei nu vād în fața ochilor*”).

Dar ce se ascunde oare în spatele măștii de bătrînel dezorientat și depeizat într-un secol pe care nu-l înțelege? Care e oare identitatea ventrilocă a lui Octavian Paler? A sintetizat-o percitant unul din trecuții săi adversari politici: “*Numai în această țară tristă, plină de umor, un nomenclaturist notoriu, membru al Comitetului Central al PCR condus de Ceaușescu, activist de partid cu munca în presă în întreaga lui viață, de la angajare pînă la pensie, om de încredere al Securității în cele mai delicate acțiuni de presă în străinătate, redactorul-șef al celui de-al doilea cotidian comunist al țării timp de 13 ani și inițiatorul cultului personalității lui Ceaușescu la Televiziunea Națională, poate ajunge liderul spiritual al societății civile post-decembriste fără a schița cel mai mic gest de căință sau de regret. Numai pentru că scrie frumos și se declară moralist. Povestea suprarealistă a acestui personaj, care face să pălească orice operă de ficțiune, explică multe lucruri aparent de neînțeles într-o societate bolnavă în care viața bate de atîtea ori literatura*”. Nimic de adăugat.

(va urma)



incidențe

Între sentință și executare

Horia Lazăr

Pedeapsa cu moartea dă fiori. În SUA, campaniile aboliționiste din anii 1960 au dus la întărirea garanțiilor procedurale ce-i priveau pe acuzații pasibili de această pedeapsă, având ca punct culminant hotărârea Furman din 1972, ce interzicea execuțiile după sentințe pronunțate conform legilor în vigoare. Paradoxul sentințelor capitale fără executare a fost repede înlăturat începând chiar cu 1973, când numeroase state au început să adopte noi legi, ce făceau aplicabile sentințele. Succesele aboliționistilor în materie de respectare a procedurilor au fost treptat reduse prin îngreunarea posibilităților de recurs ale condamnaților, ceea ce a făcut ca în anii 1980 numărul execuțiilor să crească.

Profesor la școala de drept Columbia din New York, James S. Liebman face într-un amplu articol publicat în 2000, *Supraproducția morții* (1), o „analiză economică” a dreptului de a executa criminalii (2). Cercetarea sa ne pune în fața unei concluzii neașteptate, ce sugerează nevoia unei reforme a justiției americane: cei ce decid condamnarea la moarte a cuiva nu o fac cu o convingere intimă și printr-o alegere cu adevărat liberă a conștiinței. Ei sînt prizonierii unui mecanism politic de perpetuare a puterii și ai unei logici economice în care oferta (condamnările) e mult superioară cererii (crimele ce pot „merita” pedeapsa capitală). Resorbirea deficitului cauzat prin foarte frecvențele și costisitoarele casări ale hotărârilor tribunalelor de primă instanță impune o soluție simplă: responsabilizarea agenților de decizie (judecători, polițiști, procurori, jurați) prin sensibilizarea lor la exigențele procedurale.

Între 1972-1995 cam 300 de omucideri din cele aproximativ 21000 comise anual în SUA au fost urmate de condamnări la moarte. Aproape toate au făcut obiectul unui apel în urma căruia 68% dintre ele au fost anulate. În aceeași perioadă, din 6700 de persoane condamnate au fost executate 598 (una din 11). Inflație a condamnărilor, recunoașterea unor nenumărate nereguli de procedură și a unor erori de fond în tratarea cazurilor, într-o atmosferă de așteptare interminabilă (media e de 11 ani pentru un condamnat) – iată motive ce ne pot face să ne întrebăm cui îi folosesc amînările și întîrzierile într-o lume a inițiativei prompte și a eficienței imediate. De asemenea, trebuie subliniat că această „supraproducție” macabră e corelată cu o escaladă amețitoare a costurilor ei. Aici, concurența „ideologică” joacă din plin, astfel încît dacă un stat ezită să aplice pedeapsa cu moartea, statele antiaboliționiste sporesc exponențial costurile condamnărilor. Între 1973-1988, în Florida s-au cheltuit în medie 3,2 milioane de dolari pentru o condamnare la moarte (o condamnare la 60 de ani de închisoare a costat „doar” 855000 de dolari); în Pensilvania 3 milioane (o închisoare pe viață a costat statul 1 milion); în California 5 milioane.

O procedură îndelungată nu poate fi ieftină. În ce moment al ei apar însă marile cheltuieli, și din ce motive? Liebman arată că procesul în prima instanță, expeditiv procedural chiar dacă nu și în timp, costă puțin; pe deasupra, impresia de ansamblu e că în această etapă toți actorii operațiunii, inclusiv avocații apărării, au interesul

ca inculpatul să fie condamnat. Pe fondul spaimii și înverșunării publice, procurorii și șerifii, funcționari aleși ce se gîndesc deja la următoarele alegeri, preferă să fleteze opinia concetățenilor electori printr-o rigoare ce introduce numeroase nereguli. Judecătorii sînt aleși și ei, în funcție de numărul pedepselor pronunțate și, adesea, de cel al sentințelor confirmate prin refuzarea ulterioară a achitării condamnatului. În statele în care pedeapsa cu moartea e des practică, ei o pronunță mai frecvent decît jurații, iar zelul lor merge pînă acolo încît unii o recomandă insistent în locul închisorii pe viață, pronunțată de jurați. Cît despre aceștia din urmă, un banal oportunism îi antrenează în spirala condamnărilor ușoare: dacă se declară împotriva sînt răspunzători potențiali în cazul punerii în libertate a condamnatului –oricît de tîrziu ar avea ea loc–, în vreme ce votul pentru condamnare le mulțumește conștiința: toți știu că, în caz de recurs, pedeapsa poate fi redusă sau anulată, însă de o altă instanță, aflată departe de teatrul de operațiuni local, costul acțiunii fiind deplasat (altfel spus deturnat) spre aceasta. Astfel, confortul lor psihologic e asigurat iar imaginea lor publică rămîne neatinsă. În sfîrșit, influențarea martorilor, presiunea publicității prin mass media înainte ca procesul să înceapă, desemnarea arbitrară a juraților (uneori, persoanele de culoare nu sînt admise, deoarece se consideră că, prin firea lor, sunt înclinate spre clemență; pe deasupra, procurorul poate recuza discreționar orice jurat ezitant), „aranjamentele negociate” (engl. *plea bargaining*) prin care un acuzat își recunoaște anticipat vina și în schimbul cărora audierea pentru definirea acesteia e anulată, ceea ce face imposibilă pronunțarea unei sentințe capitale perturbînd totodată evaluarea mărturiilor, sînt doar o parte a unor manevre procedurale și publice nefavorabile inculpatului. La acestea se adaugă manipulări emoțional-procedurale banale și frecvente, precum convertirea caracterului comun al faptei („odioasă, crudă, atroce”) într-un element specific ce aduce circumstanțe agravante.

Consensul tacit de condamnare în prima instanță, etapă în care apărarea e cel mai adesea asigurată de avocați incompetenți, „drogați, psihotici sau senili” (!) dispare în apelul adresat instanțelor superioare (ale statului în cauză, care acceptă două apeluri: direct și în casație, ce pot fi urmate, dacă e nevoie, de un al treilea, în fața tribunalelor federale). Urcînd spre vîrfurile piramidei, așteptarea se lungește, cheltuielile cresc exorbitant (fiind suportate de victime sau de contribuabili, niciodată de instituția judiciară, care de fapt le ocazionalizează) iar neregulile ies la iveală cu duimul. În plus, fapt inedit, curțile de apel sînt puse în situația de a-și depăși atribuțiile: deseori ele nu se pronunță doar asupra legalității procedurilor ci și în legătură cu fondul condamnărilor. Printr-un joc de roluri și grație unui mecanism de o complexitate perversă, judecătorii curților de apel sînt implicați în elucidarea motivelor condamnărilor, slab fundamentate de prima instanță. Complici într-un joc tulbure, avocații aboliționisti, puțin activi în procesul propriu-zis, se mobilizează exemplar în apelurile succesive. În aceste faze apar noi figuri, competente și motivate, ce reușesc – lucru deloc



surprinzător– să neutralizeze mai bine de două treimi din condamnări, cum am arătat deja. Apelul împotriva condamnării la moarte apare astfel ca o puternică frînă a condamnărilor. Duplicitatea lor, întreținută de un sistem în care executarea condamnării e strict dependentă de recursuri, și care încurajează condamnările ocultînd realitatea execuțiilor (3), pune acut problema reformei jurisdicției condamnării la moarte.

În America, anulările de condamnări fac obiectul unui *feed-back* tardiv, prin urmare inutil. Timpul de analiză a erorilor acoperă între 5 și 11 ani, ceea ce face inoperantă bucla retroactivă ce pleacă de la cele două treimi de anulări spre treimea liberă a proceselor necasate. Actualmente, „supraproducția morții” e perfect protejată. În momentul analizelor, majoritatea celor ce au decis condamnările anulate și-au schimbat posturile, iar dacă le ocupă în continuare slaba lor prestație e privită, cu indulgență, ca o firească „greșală de tinerete” pusă în slujba unei cauze bune. Pe deasupra, anularea sentințelor e o dispoziție pur administrativă, neînsoțită de imputarea pierderilor materiale generate de sentința inechitabilă. În acest fel, cu ajutorul timpului care amestecă percepția lucrurilor, a unor mass media complezente și a lipsei de publicitate a erorilor, sistemul are toate șansele să se reproducă la nesfîrșit, pe seama victimelor și a contribuabililor.

„Culoarul” dintre sentință și executarea ei nu e pentru toți condamnații unul „al morții”, iar J. Liebman nu e un aboliționist, fapt ce sporește interesul cercetării întreprinsă de echipa lui. Prin propunerile de reformare a jurisdicției condamnării la moarte, el urmărește un scop dublu. Primul, mărturisit, e acela de a crea un dispozitiv economic de redistribuire a cheltuielilor și a răspunderilor: asigurarea unei apărări corecte și îndeosebi competente a acuzaților, în toate fazele procesului; suportarea de către curțile de primă instanță a cheltuielilor propriilor erori, devenite vizibile în urma apelurilor; ostracizarea politică și profesională a procurorilor abuzivi; publicarea erorilor detectate prin analize retroactive și cooptarea în această acțiune a mass media; întărirea posibilităților complementare de recurs ș. a. Prin adoptarea acestor măsuri, ce presupun, ca pivot, redistribuirea cheltuielilor legislației morții, costul public al acesteia are toate șansele să scadă. Al doilea obiectiv, nemărturisit,

al autorului e scăderea din pornire a numărului de condamnări, care cu timpul și prin respectarea deontologiei profesionale poate să tindă spre zero. Dacă în momentul de față condamnările neîntemeiate sînt de *cel puțin* 68% nu putem presupune că o bună parte din cele 32% restante sunt și ele nefondate? Dacă e așa, în ciuda divergențelor de principiu dintre „barbaria” gestionării americane a morții și administrarea „umanitară” a pedepsei pe continentul european, distanța dintre cele două genuri de legislație se poate reduce considerabil, îndeosebi prin sporirea scrupulelor privind aplicarea normelor de drept. Justiția americană a viitorului, arată Liebman, va trebui să răspundă la câteva întrebări de bază: ce crime pot fi pasibile de pedeapsa cu moartea? ce acuzați pot fi declarați vinovați? dintre ei, care vor fi condamnați la pedeapsa capitală? în sfîrșit, ce verdicte vor fi confirmate în procedura de apel?

Note:

¹ James S. Liebman, *La surproduction de la mort*, trad. fr. de Gwenaële Calvès, in *Le Débat*, 116, sept.-oct. 2001, p.168-191.

² Cum o numește traducătoarea franceză a articolului în prezentarea ei („La rationalité d'une aberration », *op. cit.*, p.167).

³ Ca într-un joc de oglinzi, judecătorii sînt, simultan, grăbiți să condamne și totodată dispuși să întîrzie aplicarea sentinței capitale, acordînd fără rezerve amînări ale termenelor de judecată. Apoi, sentințele de casare ale pedepsei sînt amplu mediatizate, în vreme ce execuțiile se desfășoară într-o discreție vecină cu clandestinitatea, ce le scoate din timpul istoric viu. Impactul lor public și disuasiv e astfel redus. La începutul mileniului al III-lea, moartea e solicitată public și administrată departe de ochii celor ce o dictează: viziune nouă și inversată a „panoptismului” decris de Michel Foucault, care pune în relație instituția carcerală cu „voința de a ști”, adică de a vedea tot de departe, pentru a putea controla obiectele și comportamentele. În zilele noastre, controlul devine interactiv și coboară spre baza societății, implicînd-o global. În acest fel, puterea privirii „de sus” dispore, diseminîndu-se, în cazul execuțiilor publice, în stupoarea colectivă, impregnată de un vag dezgust, în fața cadavrului celui executat - stare de spirit descrisă superb de Albert Camus într-un lung text de analiză a angrenajului talionului cu ancorare autobiografică, *Reflecții asupra ghilotinei*.



Onoare sau onoarea

Alexandra Petrescu

În 1999 se traducea în franceză de către Richard Jacquemond, la Editura Actes Sud, o carte apărută la Cairo în 1997 sub semnătura romancierului Sonallah Ibrahim: *Charaf ou l'honneur*. În 2004 volumul e republicat în Franța, de această dată la Editura Babel. Romanul lui Sonallah Ibrahim este ultimul din literatura arabă care are ca subiect homosexualitatea. Nu este însă vorba despre o homosexualitate asumată, ci de una impusă. Ca în orice roman din spațiul islamic, și acesta vine pentru a exprima credințele culturii arabe. Dacă în spațiul occidental homosexualitatea din romane (feminină sau masculină) e adoptată de personaje prin liber consimțământ, în spațiul arab homosexualitatea masculină e „suportată” fără a fi dorită. Ea e o pedeapsă care vine în spațiul de încarcerare. Charaf, prenumele eroului lui Sonallah Ibrahim, înseamnă în arabă „onoare”. Titlul romanului ar fi deci *Onoare sau onoarea* și prenumele personajului poate fi privit ca metonimic pentru că am putea la fel de bine spune „bărbatul și onoarea”. Momentul care declanșează povestirea despre onoare apare atunci când Charaf ucide un australian care încercase să îl violeze. Această imagine prezintă de fapt diferența între două mentalități, două culturi: arabul e cel agresat de către un occidental, iar aici descoperim o metaforă care desparte Orientul de Occident: culturii arabe care refuză homosexualitatea i se opune cea occidentală care o acceptă. Australianul aflat la Cairo e intrusul care încearcă să pervertească o întreagă cultură a stricteței diferențieri între femei și bărbați. Violarea regulilor societății arabe e respinsă prin actul radical al crimei, act ultim care apără valorile individului dar și ale societății căreia îi aparține.

Arestat, Charaf descoperă o altă lume a violenței. Poliția îl torturează pentru că nu crede că a ucis pentru a se proteja contra unei agresiuni sexuale. Pentru a opri torturile Charaf minte și spune că a ucis pentru a fura. În închisoare e supus la umilințe care culminează cu pierderea definitivă a onoarei, fiind obligat să accepte homosexualitatea. Aceasta nu e decât o altă metaforă, politică de această dată, care îl transformă pe Charaf în imaginea poporului egiptean din epoca Sadat, „posedat” de birocrății corupți. Romanul lui Ibrahim e deci un roman politic care pune în discuție sistemul represiv din închisorile egiptene. Ceea ce pierde Charaf e în primul rând onoarea. Fără onoare bărbatul musulman nu se mai simte bărbat și-și pierde astfel locul în ierarhia societății. Totul se joacă în această dorință de a respecta structura socială. Charaf nu va recunoaște crima decât atunci când agenții siguranței de stat amenință că îi vor viola sora. E momentul în care ordinea comunității restrânse, cea a familiei, e amenințată. Atacurile sau simplele amenințări la adresa corpului femeilor pun în pericol ordinea însăși a comunității. Charaf e gata de orice pentru a prezerva această ordine. În momentul în care tortionarii îi spun: „supune-te sau o vom aduce pe sora ta și o vom dezbrăca” (1), Charaf face compromisul. Salvînd-o pe sora sa el reușește să salveze onoarea familiei sale, dar nu va reuși să-și salveze propria onoare, iar tentativa sa de a menține diviziunea bipolară a socialului va eșua.

În spațiul islamic sodomia îi smulge bărbatului masculinitatea și îl plasează în grupul dominaților, distrugînd astfel organizarea

ierarhică în care bărbații sunt privilegiați. Diviziunea sexelor în Islam trebuie perpetuată, iar aceasta înseamnă că bărbații își asumă masculinitatea, iar femeile feminitatea. Homosexualitatea nu poate fi liber consimțită pentru că atinge coeziunea simbolică a grupului social. De aceea homosexualitatea apare doar ca instrument de aservire și dominație, atunci când intimul întîlnește politicul.

Bărbații sunt în mod curent victime ale violențelor sexuale în închisori. Sodomia face parte din panoplia tortionarului obișnuit. Cea mai recentă mărturie în acest sens vine din partea avocatului unui libanez deținut într-o închisoare din Israel din 1994 până în 2000. „Nimic și nimeni nu-l va putea despăgubi pe clientul meu pentru gravele atingeri aduse onoarei sale” (2), spunea avocatul în 2000.

Onoarea e cea mai importantă pentru un bărbat musulman: că e vorba de onoarea surorii sau de onoarea personală, locul său în societate



se joacă pe această carte. O dată onoarea pierdută, bărbatul pierde locul privilegiat în ierarhia socială și devine un alienat. Pierderea masculinității este analizată de Ibrahim prin umilințele la care e supus personajul său în spațiul închisorii. Personajul romanului e de două ori onoarea: onoarea personificată de Charaf și onoarea ca Idee absolută. Tot ceea ce i se întîmplă lui Charaf e raportat la Onoare.

Ibrahim prezintă într-o gradație descendentă etapele pierderii onoarei. Încă din mometul în care australianul încearcă să-l violeze, Charaf e sub semnul dezonoarei. Dacă romanul s-ar fi intitulat „Charaf (Onoarea) sau dezonoarea” am fi pierdut sensul onoarei din spațiul islamic. Pentru a-și apăra onoarea personajul ajunge în închisoare, iar pentru a ieși din înhisoare e obligat să renunțe la onoare. Dialectica onoare-dezonoare regizează această carte în care Ibrahim ne prezintă un triunghi al „nedorinței” care se referă la bărbat, alt bărbat și corpul acestuia. Ibrahim inversează astfel triunghiul dorinței prezentat de René Girard (3) care vedea în dorința triughulară pe bărbat, femeie și corpul acesteia. Credem că în această inovație a „nedorinței” stă succesul romanului lui Sonallah Ibrahim.

Note

¹ Sonallah Ibrahim, *Charaf ou l'honneur*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 31.

² Comunicat al Comitetului de eliberare al deținuților din închisoarea Khiam din 15 martie 2000.

³ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 72.

Andrei Marga: filosofie și publicistică

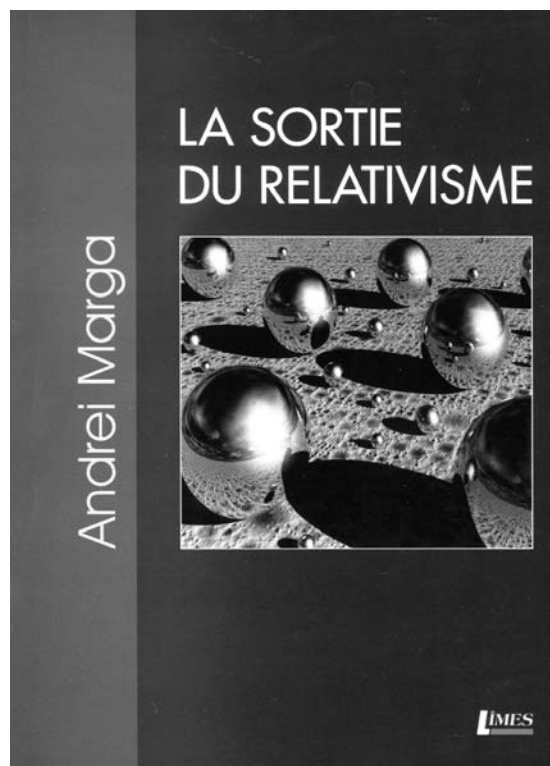
Ieșirea din relativism

Letiția Ilea

Volumul *La sortie du relativisme*, publicat de curând de profesorul Andrei Marga la editura clujeană Limes reunește o serie de studii prezentate în limba franceză la diferite colocvii și sesiuni de comunicări din Franța și din alte țări europene, studii al căror numitor comun este abordarea unor teme de referință în cultura contemporană și reflexia asupra unor probleme legate de reforma și tranziția din țările Europei Centrale și de Est de după căderea zidului Berlinului. Această carte vine după alte două ce conțin conferințe susținute pe plan internațional, *University Reform Today* și *Bildung und Modernisierung*.

Prima parte a cărții, ce poartă titlul *Modernitatea*, reunește trei studii: *Libertate și rațiune. Asupra destinului Revoluției franceze, Raționalitatea științei și respectiv Ieșirea din relativism*. Primul dintre ele, ce datează din 1989, își propune să examineze cauzele profunde care au declanșat Revoluția Franceză și implicațiile ei în plan ideatic. Sunt examinate conotațiile categoriilor de libertate și rațiune care au determinat fundamentul filosofic al Revoluției și evoluția relației dintre libertate și raționalitate, pornind de la analizele lui Marx, Max Weber, Horkheimer, Adorno și Constantin Noica. Sintetizând câteva puncte de vedere de referință, profesorul Andrei Marga reflectează nu asupra faptelor în realitatea lor istorică, ci asupra destinului ideilor centrale din filosofia Revoluției Franceze. Astfel, consideră autorul, „filosofia Revoluției franceze a pus la baza reorganizării sociale „rațiunea” intim legată de „natura” lucrurilor și de „libertatea” oamenilor” (p.30). Inițial orientată spre identificarea ordinii naturale și spre transpunerea ei în viața socială, rațiunea a devenit ulterior „activă”, orientată spre modificarea datelor lumii în vederea bunăstării umane. Acesta este mediul în care trăim astăzi, al extinderii neîncetate a *rațiunii active*. Proportțiile acestui fenomen, direcționat de Revoluția franceză, sunt, consideră Andrei Marga, „atât de vaste încât în multe cazuri nu se mai vorbește numai la figurat de „crearea lumii de către om” (p.31). Astăzi, afirmă Andrei Marga, conștiința individuală nu mai poate funcționa doar ca instanță ce stabilește raționalitatea, dar rolul său nu poate fi negat fără a cădea în vechile metafizici. Singura soluție posibilă pentru societatea contemporană este „recursul la comunicarea indivizilor care se recunosc reciproc și își recunosc de comun acord relația, fiind gata să își întemeieze convingerile și deciziile doar pe forța argumentelor” (p.32-33). Studiul se încheie cu formularea necesității, în lumea contemporană, a extinderii drepturilor cetățeanului spre sfera publică/politică, prin asimilarea dreptului cu inovația instituțională. Studiul asupra

raționalității științei are ca punct de plecare o întrebare mai actuală azi decât oricând: ce anume îi conferă științei raționalitatea? După examinarea răspunsurilor oferite de diverse școli filosofice, Andrei Marga propune o reconstrucție care se bazează pe reperele următoare: raționalitatea științei nu poate fi fondată pe „meditația filosofică” tradițională, ci constituie o problemă în mod esențial filosofică, dar soluționarea sa implică o analiză, cu mijloace logico-epistemologice și sociologice, a activității de cercetare științifică. Raționalitatea științei este alcătuită dintr-un ansamblu de proprietăți dispuse pe paliere diferite ale cunoașterii: o metodologie riguroasă, experimental-analitică; controlul intersubiectiv și repetabilitatea principală a experiențelor; o metodă deschisă, care vizează căutarea adevărului și nu în ultimul rând modul de întemeiere al științei, prin recunoașterea superiorității celui mai bun argument. Problema elucidării raționalității științei este una cardinală pentru orice filosofie care se vrea „chintesența timpului său”, conchide autorul, întrucât stabilirea proprietăților generale ale științelor, susceptibile de a fi aplicate unor tipuri diferite de științe, poate sta la baza unei teorii a științei, destinată să susțină mișcarea și evoluția disciplinelor sociale. În continuare, studiul care dă titlul volumului își propune să analizeze diferite puncte de vedere ce vizează ieșirea din relativism și să argumenteze în favoarea unui pluralism pragmatic, în încercarea de a răspunde la întrebarea: cum poate fi înfruntată actuala tendință de fragmentare a comunității umane fără a cădea în ambiguitatea imanentă



relativismului? Profesorul Andrei Marga examinează diferite perspective generale formulate ca alternative ale relativismului, ajungând la concluzia că abordarea neutră, „a view from nowhere”, ar reprezenta premiza unei soluții viabile. Problema depășirii relativismului, afirmă autorul, „nu se pune atunci când este vorba despre acțiuni care nu afectează convergența cerută de viața în comun. dar această problemă se pune inevitabil atunci când această stare de convergență este periclitată” (p.49). Relativismul trebuie depășit nu numai prin „perspective generale” ci și prin „elaborări alternative” pe terenul problematicei sale. În încercarea de a soluționa modul în care trebuie să răspundem la comportamentele înrădăcinate în valori diferite de ale noastre, Andrei Marga formulează patru principii: 1) nu orice grup social este o *success story*, în sensul că o populație poate recurge la niște soluții inadecvate problemelor sale, în funcție de propriile criterii; 2) dincolo de diferențele culturale, trebuie să acceptăm că este important ca oamenii să fie tratați bine 3) o parte considerabilă a inventarului cultural al unui popor nu respectă standardul de la punctul 2); 4) există niște criterii ce permit stabilirea de manieră obiectivă a ameliorărilor și a ierarhiei culturilor, criterii ce pot evita sprijinul pe niște percepții condiționate.

Partea a doua a cărții, *Cultura europeană*, pornește de la postularea schimbării de paradigmă la care asistăm: de la cea națională spre cea europeană. Această trecere este analizată cu începere de la romanticii germani. Paradigma europeană este văzută nu numai din perspectiva occidentală, ci și din cea a Europei de Est, zonă pentru care, afirmă Andrei Marga, această paradigmă este o condiție nu numai a afirmării culturale, dar și a supraviețuirii: „și în România, această schimbare de paradigmă, de la cea națională, la cea europeană, este doar o problemă de luciditate și în cele din urmă de responsabilitate” (p. 63). Sunt examinate în continuare componentele studiilor europene, concluzia fiind că studiile locale, regionale și interregionale, precum și cele naționale și internaționale axate pe probleme europene sunt în ultimă instanță europene. Este făcută aici și o





precizare terminologică importantă, termenului de integrare europeană fiindu-i preferat cel de unificare europeană. Pentru a determina specificul cultural european, Andrei Marga delimitează următoarele subsisteme: competența tehnică, comportamentul economic, abilitatea administrativă, acțiunea politică și cultura spirituală, afirmând că abordarea culturii europene trebuie să ia în considerare niște elemente extrem de diverse, aparținând unui câmp foarte vast și că specificul cultural european nu poate fi epuizat în perspectiva conceptelor sale. Abordarea culturii europene nu putea ocoli problema naționalismului. autorul se referă la naționalismele est-europene, relevând sorgintea și structura lor extrem de diversă. În ce privește viitorul principiului naționalist, se constată că acesta își pierde din influență în condițiile unificării europene.

A treia parte a volumului este consacrată religiei în lumea de azi. După o amplă abordare istorică a componente religioase, sunt examinate avantajele recuperării triumphiului Ierusalim-Atena - Roma, care „permite niște răspunsuri incomparabil mai bune la problemele fundamentale ale creștinismului, la criza contemporană a valorilor, la nevoia de reafirmare a potențialului tradiției iudeo-creștine” (p.136). Recuperarea acestui triumphi asigură și terenul unor cercetări teologice și niște soluții care permit dialogului iudeo-creștin-islamic să iasă din stadiul monologurilor paralele. Acesta capitol mai conține două ample cercetări asupra abordării religiei de către Habermas și asupra dialogului dintre filosoful german și cardinalul Joseph Ratzinger, probleme asupra cărora nu vom insista întrucât ele sunt analizate amplu de profesorul Andrei Marga în studiul ce prefațează dialogul dintre Habermas și actualul papă Benedict al XVI-lea, *Dialectica secularizării*, apărut de curând la editura „Biblioteca Apostrof”.

Ultima parte a cărții urmărește problema educației și a reformei învățământului în contextul sfidărilor secolului XXI, cu nuanțele pe care acest domeniu le dobândește în Europa Centrală și de est. Acest capitol beneficiază de experiența profesorului Andrei Marga ca ministru al învățământului, dovedindu-ne încă o dată că el a fost singurul ministru român de după 1989 care a avut un program coerent de reformă a învățământului, angajându-l pe un drum european.

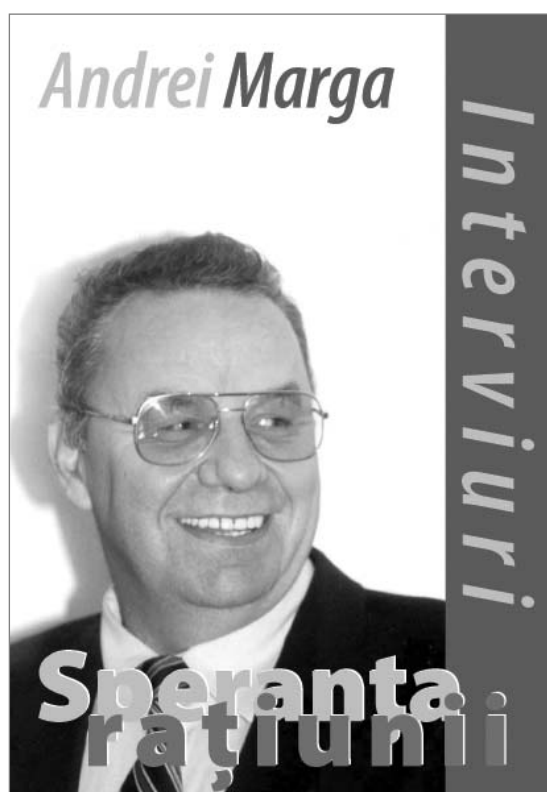
Scris cu limpezimea carteziană cu care Andrei Marga ne-a obișnuit și beneficiind de o impresionantă bibliografie evaluată critic și considerată echidistant, volumul *Ieșirea din relativism* formulează principalele probleme cu care se confruntă lumea contemporană, la început de mileniu trei, în plan social, politic, cultural. Analiza conține soluții și deschideri, care îi pot induce cititorului un anume optimism reconfortant. Fără a abdica nici o clipă de la rigoarea cercetătorului și istoricului filosofiei, autorul nu se adresează totuși doar unui public de specialiști, ci oricărui intelectual preocupat de destinul societății actuale. Andrei Marga demonstrează încă o dată, prin această carte, că filosoful, în lumea contemporană, trebuie să fie un „éclairneur”, cel care ne arată și deschide drumul. Să sperăm că această carte va avea destinul european pe care-l merită.

Interviul și memoria realității

Marius Jucan

Interviul nu presupune doar o simplă „întrevedere” dintre doi interlocutori, ce își desfășoară în strategii diferite, interrogative ori afirmative, opiniile, confesiunile, dezvăluirile, diagnozele ori profețiile. Ritmul alert al conversației într-un interviu tinde să surprindă în mod inedit, lapidar, dar elocvent, istoria prezentului, să o fixeze într-o memorie a realității. Ineditul și imediatul sunt mizele tari ale unui interviu care are totdeauna în centru o personalitate și ceea ce are aceasta mai de preț, înafară de ceea ce curent se cheamă „faptele vieții”: renumele ei.

O carte bună de interviuri devine memorabilă prin faptul că focalizează o epocă și o personalitate și că în această relație construiește,



dincolo de imaginație, un recurs critic la realitate. Cartea de interviuri depășește prin intenția ei suma pieselor care o compun și, dincolo de varietatea temelor și momentelor, dezvăluie, menținând un anumit suspans, sensul ce animă discuțiile scoase din fluxul timpului. Un sens secret, ce se lasă cunoscut treptat, prin comparația dintre gândurile și faptele celui interviuat. O asemenea carte de interviuri, *Speranța rațiunii*, (Editura EFES, Cluj, 2006, 412 pagini), având în centru personalitatea profesorului universitar Andrei Marga, surprinde în ipostazele interviuatorilor secretul care a animat creația consecventă a unei personalități academice și persoane publice de după 1989: speranța în rațiune. Dacă pentru mulți actori ai scenei publice de azi interviul este dorința de a obține un credit de recunoaștere, o investiție de încredere, pentru profesorul Andrei Marga interviul este o ocazie de a trece în revistă într-un stil sobru, succint, analitic, peisajul mereu în schimbare al realității. Moment dedicat bilanțului, interviul înseamnă pentru profesorul Andrei Marga oportunitatea publică de a „întrevedea” în egală măsură și orizontul viitorului, fotografiat de pe meterezele prezentului, dintr-un unghi argumentat și prudent. Cele o sută șase interviuri sunt proba de reflecție și implicare în abordarea realului și interpretarea personală a acestuia.

Profesor de filosofie la Universitatea clujeană, apoi rectorul ei, ministru al Educației în perioada

1997-2000, în prezent președinte al Consiliului Academic al Universității „Babeș-Bolyai”, Andrei Marga este autorul unor numeroase volume privind istoria filosofiei europene dar și americane. A publicat sinteze monografice despre filosofi contemporani, logică și argumentare, interpretări incitante despre cultură și fenomenul tranziției în epoca globalizării, nu în ultimul rând analize percutante despre reforma universitară și modernizarea României. Andrei Marga oferă perspectiva amplă unor necesare evaluări pluridisciplinare. De la temeiurile demersului profesional privind rolul filosofiei și al filosofului în prezent, la inovația universitară ce a promovat poziția Universității clujene în concertul universităților europene, la opțiunile reformei politice, nu în ultimul rând la viața de zi cu zi a românilor, profesorul Marga dispune de o gamă de subiecte inepuizabile. Dacă unii transformă spațiul intersubiectiv al interviului într-un balcon politic, sală de ședințe, ori într-un confesional ce distribuie amănunte senzaționale, interviurile din *Speranța rațiunii* apar ca niște trepte geometrice ale unui edificiu care duc spre un amfiteatru. Nu neapărat un amfiteatru studentesc, deși profesorul Andrei Marga este pe deplin familiarizat cu acesta, ca actor și constructor al acestui loc privilegiat al societății civile. Ci mai degrabă un amfiteatru al ideilor ce permite vederea teoretică dar și pragmatică a unor domenii diverse, conexe totuși, cunoașterea teoretică, educația acțiunii, modernizarea țării și platforma reformei, tranziția politică și cea culturală.

Dacă printr-un exercițiu de imaginație, *Speranța rațiunii* ar fi abandonată timpului viitor, adresată exclusiv altor generații, precum manuscrisul din narațiunea lui E. A. Poe, trimis să înfrunte veacurile într-o sticlă, interviurile din paginile ei, citite peste timp, ar putea oferi un răspuns adecvat sintagmei din titlu. Anume, câtă speranță poate fi acordată rațiunii? Există o rațiune a speranței, dincolo de misterul ei? Mai este actual canonul kantian, care examina capacitatea cunoașterii raționale și de asemenea puterea speranței? Am putea spune: câtă rațiune, tot atâta speranță?

Dacă prin exercițiul de imaginație de mai sus, am trimite în viitor cartea ce alătură pe pagina ei de titlu rațiunea și speranța, motivul principal ar consta în portretul intelectualului pe care profesorul Andrei Marga îl face cu dezinvoltură. Enumerând mai multe „înfașșări” ale intelectualului, cel pasiv, consumator, mimetic și cel al prețiozității goale, Andrei Marga își alege, chiar dacă nu o numește, ipostaza unui intelectual al acțiunii (și rațiunii), ce reiese cu certitudine din cele cinci proiecte majore la care inițiatorul și promovatorul lor s-a angajat: „Organizarea competitivă a Universității Babeș-Bolyai, reforma comprehensivă, de compatibilizare a educației din România, integrarea europeană a țării prin performanțe efectiv europene, profilarea universității europene, articularea unei noi filosofii a modernității.” (*Speranța rațiunii*, p.11). Într-un timp în care întrebările despre intelectual și misiunea sa s-au încrucișat mereu de la Ortega y Gasset, Karl Jaspers, la Edward Said ori Allan Bloom, interviurile din *Speranța rațiunii* ne redau într-un fel aparte dimensiunea plurală și conflictuală a prezentului, circumscriind imediatul, trecând dincolo de el, spre un echilibru al construcției.

traduceri

Nouă poeme nouă de Joachim Ringelnatz (1883—1934)

În tălmăcirea lui Ildikó Gábos & Șerban Foarță

HIPOPOTAMUL ȘI ELEFANTUL

„Tihnă-i tot ce vreau să am”,
zise un hipopotam
și se-ntinse elegant
lângă domnul elefant.

CROCODILUL

Trei luni cât șapte ani de lungi
zăcuse-n pace și confort
un crocodil – care, de-atunci,
le pare tuturora mort.

FURNICILE

Doreau, plecând din Hamburg, două
furnici s-ajungă-n Lumea Nouă,
dar la Altona, ambele
nemaismțindu-și gambaie,
au pus sub semnul întrebării
ultima parte-a preumblării.

APATRID

M-am cam speriat de moarte-n
casa-n care
am poposit nu foarte
mult și-n care
aveam s-aud o stranie mișcare
în dosul unei scânduri

dintr-un dulap de lângă clo:
fără lăbuțe, fără grai,
metec, însă curat la strai,
văzui un porcușor de mare.
Privindu-mă cu-ngrijorare,
dar fără să pară scos din minți,
necum s-o ia pe-aci-ncolò,
stătu, un timp, pe gânduri,
după care,
luându-și, în fine, inima în dinți,
se apropie și-mi spuse: „Încotro
e așa-zisa mare?”

ÎN PARC

O foarte mică ciută cu trupul zvelt și lis
sta lângă foarte micul copac, senini ca-n vis.
Era vreo unșpe seara. Când m-am întors, la patru,
căprița visa încă; iar pomul, ca la teatru,
părea să aibă frunze de verde-galben rips.
M-am apropiat de ciută cu pași de idolatru
și-am înghiontit-o tandru. Era, însă, de ghips.

BALONUL DE SĂPUN

Balonul de săpun Cadum
ieșise pe fereastră,-n drum.

Păianjenul, picat din cer,
îi spuse: „Ia-mă pasager!”

Era ușor și, prin urmare,
balonu-l duse pân' la mare,

deasupra căreia un ac
de viespe le veni de hac

amândurora, ce căzură
în valul plin de frig și ură.

RIME DE COPII

Țâncii mincinoși din curte
au picioare mici și scurte.

Alfabetu-i de bonton,
azi, în cărți de telefon.

Barza are picioaroange,
pietre,-n ea, ai mici aruncă ;
ea înfulecă doar goange
și n-aduce prunc, nici pruncă.

Între noi și Helsingfors
e la dus cât e la-ntors.

Iepurașul, când supus,
când cu nasul cam pe sus,
ouă opere complete:
două ochiuri, trei omlete.

FULGUL

Un fulg se zbânțuie pe sus,
hipopotamul doarme dus.

Or, fulgul – răul – zice: „Am
să-l scol, eu, pe hipopotam!”

Apoi, fără a zice păs,
îl gădilă până la răs,

cu pământufu-i de un dram
pe crîncenul hipopotam.

PRIVIGHETOAREA (1933)

În van i se ordonă
să cânte-n sumbra zonă
penitenciar-cazonă;
în van i se dau premii
privighetorii vremii
acesteia, – nu cântă;
ca și, discret erou,
poetul ce nu cântă
în pivnița fără ecou
nimic;
poetul care tace
și se face,
pe zi ce trece, tot mai mic, –
până când moare
ca privighetoare.



Poeme

Adrian Popescu

Flori de soc

Vin, pe sub ramurile înflorite de soc,
Medicinistii cu halate pe braț, de la Clinici,
Să se sărute,
să nu se sărute pe loc,
Pe scările de la TBC, glumind cinici?

Coboară de la brazii lui Daniello,
La tuia Medicalei lui Goia. Hello!

Simți ceva din mirosul de cauciuc
din magazinele chinezești,
ieftine, de 38,
unde te sufocă
aburul ce iese din pictatele cești?
Moartea ca mărul
cu măruntaiele afară, răscopt.

Nu scapi de ce ți-e frică,
trandafir violet,
levănțică,
soc, alb de lăuntricul foc.

Copăcel-copăcel

Copăcel-copăcel,
mergem cumiști după Miel,
Socul cu floare mărunță,
pe cine mai cheamă la nuntă?
Domnul își face inel.
Tu ești pe deget sau el.

Clujul miroase a- Feleac,
Austerlitzul a raclă,
Auschwitzul a sânge de om,
Sfântul ca omul sărac,
Cel ce iubește a faclă,
Cel ce nu a pogrom.
Copiii miros a lapte de flori,
Bătrânii a medicamente,
Tinerii a discotecă,-n zori,
Noi a ce vom mirosi, a pom
Înflorit sau a mături ardente?

Ceva mai greu ca seva

Miroase-a liliac, miroase-a proștețime,
a lucruri nefăcute de mîna omului,
pulsează și se zbate, lucrînd în adîncime,
ceva mai greu ca seva sub coaja pomului.

Nu îți dori mai mult, topește-te în calma
priveliște din jur, copacii-și schimbă haina
de parcă Dumnezeu i-atinge lin cu palma,
fii pedestal sau cupă, unde se adună taina.
nu o păstra în tine, revarsă-i imnul pur.

În fructul de pe creangă respiră înțelesul,
mai mare decît tine, de ce te-ai îndoi,
e vremea înflorii, colinele și șesul
străbate-le cu pasul și nu te mai opri,
pînă n-ajungi acolo de unde vezi departe,
cît ți-a rămas de-acuma, din drumul tău abrupt.

Nu poposi prea des, puțin te mai desparte,
de o grădină unde sîmînță, floare, fruct
sunt una, întreita mireasmă fără moarte.

Purifică-mă

Purifică-mă lumînare,
Albește-mă în rugăciune
Și nu lăsa ape amare,
În inimă să mi se-adune.

Tu fă-mă anonim și simplu,
Ca sticla, un fluid de forme,
Pe care-o suflă, când e timpul,
Spiritul lumilor enorme.

Să fiu de foc, dar transparent ,
Un fiu care rostește Abba
În mine-și sapă un torent,
De sus un scoc de fierbe apa.

Vinul cel aspru e mai mai bun,
Și pâinea neagră cea mai dulce,
Miracolul- într-un cătun -
Văd stele joase,-n chip de cruce.

Am scris

Am scris versuri frumoase pe cât m-am priceput,
Chiar de-mi mușcam adesea pumnii duși la gură,
Scaieților țepoși și violeți și violenți, la început ,
Le-am fost apropiat prin cearcăn, prin arsură.

C- o miere din mici fapte din dimineți cu sens,
Eu m-am trudit să umplu celule vii și calde,
N-am niciun merit, vara, cu miezul ei cel dens
Mi-a dat polenul sacru, în sine să se scalde.

Dar n- am lăsat să intre urâtul, răul, bezna,
În frumusețea lumii simțeam tiparul calm,
Deci, ritmului,un mînz, de ce i-aș frînge glezna?
Fecioarei îi cânt imnuri iar Fiului un psalm.

MASURA, claritatea,substanța - pururi țeluri
Le- aveam mereu în față, meșter din Bucovina,
Omul de carne simte sub severe oțeluri,
Că forma si o găsește numai slujind lumina.

Ești numai coji, biet autor mimetic...

Ești numai coji,n-ai miez deloc,
Că nu te-a pîrguit în vară focul,
Isterizînd cu veselu-ți noroc
Împrăștii doar confeti în tot locul.

N-ai rădăcină, n-ai temeii,
Coajă lucioasă,de banană,
Te-a ars,bărbat printre femei,
Luumina de neon, sărmană.

Ai fructele de ceară pe tarabă,
Din care n-ai putea să muști,
Scoase necoapte-n mare grabă,
Să le admire niște puști.

Te poartă, uite, vîntul modeii,
Pui pasul după pas, un cal,
Videogame, nu măsura odeii,
Lume lividă, după bal.



Ca sângele...

Ca sângele ce nu se vede,
Pulsînd în inima din piept,
Lucrearea ce de sus precede
Fă-mă s-o simt și s-o aștept,
E numai susur și putere.
O simt: se zbate-n vena cavă
Sau lin se scurge prin artere,
Ca peștii- spadă prin epavă,
Ascuns și-umil sângele spală
Un țarm spre care mă îndrept.

Când sângele se arată, viul,
Nu-i rana ca o decriptare,
Sigiliul, ce și-l lasă Fiul,
În carnea noastră muritoare?
Vinete răni, de nu le numeri,
Ne-nvăluie, chinuitoare,
Ai cruste purpurii pe umeri,
Ai dâre,brazde pe picioare,
Biet om ce vrei ca să te mîntui
Măcar în ora morții, gravă.

Tu știi că-n miezul său pămîntu-i
Prea plin de clocotul de lavă,
Coptură de durere. Sfântu-i
Grozavul gheizer înspre slavă.
Necercetat de sonde, miezul
E numai foc nestins și rază,
Ce nu se vede, însă crezul
Treptat îl dibuie și-l scrie.
Lucrearea Duhului pulsează
O simt ascunsă-n rana vie.

Nevrednic fericit

Dă-mi harul Tău și nu mai vreau nimic,
mi-e prea destul un capăt de creion,
mi-ajunge harul, cad și mă ridic,
nevrednic fericit,ca vița pe balcon...

Când mă hrănește bobul greu din spic,
chiar doar strivit în palme pe-o cărare,
mi-ajunge harul Domnului să strig:
Sărac sunt cel mai plin de-ndestulare.

Poetul

Costel Baboș

A m avut odată un coleg
 – Ai avut?
 – Un coleg
 – Unul?
 – Nu. Adică da. Adică ba.

Lucram la secția plastifianți. La III, unde era Bosch mare șef. Iar Udrescu un șef mai mic în grad dar mai drăcos, oltean afurisit, nu-i prea înghițea pe studenți, zicea că sunt tâmpiți, că de aia au nevoie de mai multă învățătură, că le lipsesc doage. Ce carte, ce atâta carte, meseria se învață pe teren. Altfel suporta orice dacă nu-i cereai nimic. Să nu fii mai șmecher decât el și să nu te prindă cu lipici la femei. Că nu suferea nici femeile. Să nu fii mai înalt decât el. și nici mai solid. Și să nu porți barbă. Să nu bei "ghebulaș" în timpul serviciului ori să dormi cu nasul în pufoaică. Poate de aia și era tot timpul nervos, că lumea muncitoare dormea pe rupte în tura de noapte, iar el nu putea să prindă, să surprindă, lumea dormea cu plantoane la cap, cu schimbul, ca la armată, de frica lui, a lui Udrescu. Când se apropia, plantonul striga cât îi permiteau plămâni lichefiați de plastifiant (trompetă nu aveam): Vasile! Pârr, pârr! Bagă și tu mai multă presiune pe stripăr! Vasile se trezea buimac, sărind direct pe coloana de stripare, lovindu-și capul de toate conductele. Ce făceai, băă, dormeai în picioare? Nu dormeam maistore, crușoiu mă-sii di conductă, ci tari m-am lovit olecută. Te ia mama dracului, Vasile, dacă te prind dormind, du-te și te spală pe față că arăți buhăit rău de tot.

– Deci de ăsta era vorba, de Vasile...
 – Vasile?
 – Cel din povestea cu Udrescu
 – Udrescu?

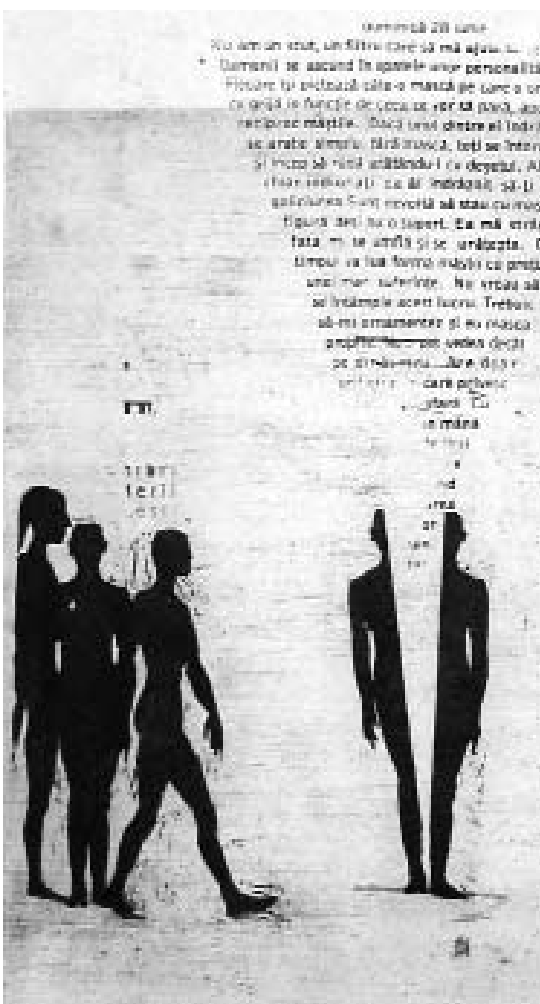
Ba, e vorba de Mihai căruia toată lumea îi spunea poetul și nu-l scotea din poet. Lume rea, deh, alta nu avem. Acum să nu-ți imaginezi că am habar de ce i se spunea poetul, e o nebuloasă cât Calea Lactee, Mihai nu avea nimic cu poezia. Poate pentru că purta părul lung iar moda părului lung cam trecuse. Privit din spate ar fi semănat cu o fată dacă n-ar fi fost așa înalt și slăbănog. Ca o coadă de lopată. Nu și din față. Din față nu, din față purta mustață și vorbea gros. Locuia la căminul întreprinderii, unde locuim și eu. Dar în altă cameră, iar eu locuim tot în alta, cu alți doi băieți care nu erau poeți. Unul era unghur de prin Carei iar celălalt era moț din Alba Iulia și îi spuneam moțule. Însă unghurului nu-i spuneam unghurile. Că era gras. Îi spuneam Lajos.

– Ba, dacă vrei povești cu Udrescu, îți spun eu. Cu Udrescu și Mihailov, când Mihailov i-a tras un pumn șefului de și-a rupt două degete în gura ăștia și pe urmă a intrat în concediu medical. Atele și altele. Dar mai întâi a trecut pe la medicul legist, însă medicul legist nici n-a vrut să audă, iar secretarul de partid al secției i-a atenționat și pe Mihailov și pe maistrul Udrescu: în societatea noastră comunistă multilateral dezvoltată, altercațiile dintre șefi și subalterni au fost eradicate în cincinalul trecut. Așa că unul din voi și-a spart gura cu borcanul de gogoșari iar celălalt și-a prins degetele în cursa de șoareci. Gata, la muncă! și nu vă mai accidentați ca proștii!

– Da.
 – Păi?
 Păi, într-o zi, poetul s-a pus să scrie poezii,

dacă tot îl chema lumea poetule...poate o fi ce-o fi, s-a gândit el. N-a spus la nimeni, a început să scrie în ascuns, să nu-l vadă careva, asta ar mai fi trebuit, să se afle că acum poetul scrie poezii. Nu l-ar mai fi spălat toată apa de pe Canalul Bega în care era odată să mă înec și până la urmă nu m-am înecat. Nu mai țin minte de ce. Vreo pricină...

Iar într-o altă zi, după alți câțiva ani, poetul s-a dus la ziarul local și și-a arătat poeziile unui redactor. Emoționat și cu dinții clănțănind. Mai și slăbise între timp și arăta ca un baston, cu coastele vraiste. Însă lumea tot poetul îl striga. Îl arăta cu degetul, ăla e poetul.



Redactorului i-au plăcut poeziile poetului pentru că-l chema Aurel am uitat și mai cum, iar poeziile erau multe, aveau versuri, titluri, cam tot ce le trebuie poeziilor să fie poezii și i-a spus că i le publică pe loc, aveau și rime, dar nu pe toate, împreună cu poza dacă se tunde și-și dă jos mustața ca să arate ca un debutant adevărat al patriei noastre: perciunii nu, poți să-i lași, s-a îndurat redactorul, că de aia sunt favoriți.

Așa că poetul s-a tuns, s-a bărbierit și și-a cumpărat o cămașă nouă de la un văr de-al lui. Cred că de bumbac, că era cam albă. A doua zi cine să-l mai recunoască la serviciu. Toată lumea (rea) întreba ce-i cu poetul de întârzie, că el nu obișnuia să întârzie. Și nu puteam să începem partida de șeptică întreruptă cu o zi înainte din cauza maistrului Udrescu, porcul ăla a' dracului.

– Cine?
 – Udrescu, cine. Ne confisca toți șeptarii din pachet, cum să mai joci fără șeptari, cu șeptarii schimbi culoarea, cu așii mai stai o dată, cu doierii umfli două și tot așa.

– Nu puteați să schimbați cu zecarii?

– Pe ăsta, pe Hotea, trebuia să-l ascundem în spatele topitorului că se îmbăta după ce luam masa, nu avea măsură sau dacă o avea o trecea mereu, un tip scund dar bine îndesat, ca un dop, nu ca poetul, îl căram câte doi. Parcă era îndesat cu tărățe. Mai încolo își revenea, salopeta i se îmbiba cu anhidridă ftalică și, așa rotund cum era, arăta ca un porc. Pe vremea aia eu răspundeam de topitor cu normă întreagă. 7 tone pe zi, fără mască de praf, fără filtru. Mi se umpleau plămâni și stomacul cu acid și-mi venea să vomit în cizmele de cauciuc. Sacii de anhidridă îi aruncam peste Hotea ăsta, pe măsură ce-i goleam, să nu-l vadă Udrescu în caz de inspecție, ar fi turbat.

Sigur ar fi turbat.

A, ne-am pus să facem pariuri în legătură cu poetul. Pariurile erau interzise și casele de pariuri tot interzise, va să zică era o formă de rezistență politică împotriva regimului epocal.

– S-o fi însurat.

– Cu toate comentariile, cum, deodată? Peste noaptea?

– O fi căzut și și-o fi zdrelit coatele.

– Din senin?

– Sau l-o fi luat vântul și nu poate să coboare din copac

(glumă răutăcioasă).

– Dacă nu l-au mâncat moliile (și mai răutăcioasă).

– Dacă nu are diaree.

– Posibil, că mânca toate căcaturile.

– Ba v-ați dilit cu toții de la cât ghebulaș ați băut, s-a supărat poetul care era printre noi la masa de joc și împărțea cărțile. Ce mama dracului, iar lipsesc șeptarii... Futu-l în cur pe Udrescu!

Pe urmă a intrat Ignat, căruia îi spuneam cârnat, doar nu era poetul singurul poet din lume, și ne-a alertat pe toți în ultimul hal. Descoperise poeziile și poza din ziar. Și mai dăduse turul combinatului cu ziarul să-l arate la toată lumea (rea, apatică). Ori, toată lumea (invidioasă) a rămas cu gura căscată. De rea ce era și de zimuitoare. Eu ce să mai zic, eu eram căscat oricum, altfel n-aș fi ajuns să operez topitorul de anhidridă.

Să mai ai chef de altceva, toți așteptam să apară poetul care a și apărut până la urmă, dar nu l-am recunoscut că era tuns și fără mustață, cum am spus, și stătea printre noi de la începutul schimbului. Acum parcă vorbea și mai subțire, cu nuanțe în glas.

Lumea (rea, ciudoasă, ranchiunoasă și cu două obrazuri) a început să dea mâna cu el și să-l bată pe umeri, după ce l-a recunoscut, că era mare lucru să apari în ziar fără să fii membru de partid comunist, dar tot poetule i-au spus colegii, se obișnuiseră deja. Doar că nu mai suna ca înainte. Înainte îi spuneau poetule, acum era pe alt ton, suna cam așa: poetulee.

– Și Udrescu?

– Da.

– Ce da?

– Ce Udrescu? Udrescu furase iar șeptarii, a intrat peste noi în vestiar țipând ca un descricerat, v-am prins, jucați cărți în timpul serviciului! Ce și-am spus. Brebenel era la veceu, făcea treaba aia împuțită, când l-a auzit pe Udrescu s-a constipat pe loc. Nu că era un fricos, dar i s-a urcat curajul de la ghebulaș în cap, plus nervii de la constipație, plus et caetera și-așa mai departe. S-a luat de maistru, ce mai. Bă, Udrescule, pe cine vezi tu



muncind p-aici?

Evenimentul a fost sărbătorit la grădina de vară, la "Vaporu", pe banii sărbătoritului, și s-a terminat în camera lui de la căminul de nefamiliști cu capul într-un lighean de aluminiu

- De când ai început să scrii poezii, l-am descusut eu cam subtil după a nu știu câta bere, rămas numai eu cu el, fiind singurii nefamiliști fără neveste din toată grămada.

- Păi sunt niște ani, oho... și a început să numere halbele de pe masă care erau mai multe decât vârsta lui sau a mea.

- Și cum de nu s-a aflat? Cum de n-ai spus la nimeni, că eu nu pot să țin un secret mai mult de-o oră?

- Pentru că nu ești secretos.

- Nu, uite, îți spun ultimul meu secret ca să scap de el.

- Ce secret?

- Am să mă apuc și eu de scris. Dar nu poezii, că nu nimeresc rimele, nu-nteleg cum reușești tu...

- Dar ce?

- Poveștil!

- Povești despre ce?

- Despre oamenii pe care i-am cunoscut și universurile lor cotangente. Chiar și despre tine, că ai început să semeni cu un personaj favorit de-al meu

- Știu și eu, poate am consumat prea multe halbe... Ce zici, mai bem vreo trei?

Problema a fost că ne pișam pe rând ca să nu

rămână halbele nepăzite și ne întâlneam tot mai rar, masa noastră fiind tocmai în pupa vaporului, până am renunțat la veceu și am luat-o pe scurtătura care ducea la un boschet de soc.

- Tu ai băut vreodată vin de soc?

- Nu, numai limonadă, cum e?

- E bun, dar nu mai culeg flori de soc din parcuri, că uite cum se pișă lumea pe ele...

- Da, iar dacă o să scrii o poveste cu mine, să mă faci personaj pozitiv.

- Neapărat, toți poeții sunt pozitivi pentru că nimeresc toate rimele la fix. Înafară de unii care nici nu vor și scriu poezii trăznite.

- Și-mi promiți că mă anunți când scrii o poveste despre mine iar eu o să-ți dedic o poezie la schimb. Un sonet, sau dacă vrei o baladă...

- O baladă, că-i mai lungă, cine mai scrie balade.

- Sau o epopee?

- Atunci o epopee.

Nu mai rețin restul de promisiuni pe care ni le-am făcut în seara aia, doar că, după ce am terminat cu poezia, am trecut la femei, un subiect inepuizabil și cu posibilități de fabulare infinită.

Udrescu avea vorba asta, despre femeii vreau să spun, că nu știu decât să se... și să se... și să sugă toată energia bărbatului. Pe urmă manichiură. Pe urmă pedichiură. Rochii. Zorzoane. Covoare persane. Parfumuri, mobile, unsori, bijuterii, acareturi, dulciuri și morcovi tineri. Pe mine m-a scăpat râsul și nu mi-a fost deloc bine vreo trei luni, mă urmărea Udrescu prin toată instalația. Bă, fraiere, tu vrei să te-nsori... Până m-a

încolțit în liftul de aprovizionare și a trebuit să recunosc. Tântălăule!

- Ți-am spus deja, sărbătoarea s-a terminat la poet în cameră, iar dimineața ne-am trezit amândoi plini cu flori de soc prin buzunare și cu capurile cât ciuberele.

După altă vreme, însușindu-mi metoda poetului, am început și eu să scriu povești, adică furișate pe ascuns și cam tâmpițele. Mi le criticam singur și mă mai și supăram. Iar când n-am mai putut să țin secretul, l-am spus copiilor cu toate detaliile. Băiatul meu mai mare tocmai începu să meargă de-a bușilea iar cel mic era încă în marsupiul nevestei și așa a aflat și ea, adică nevasta care-mi devenise soție, de focurile mele literare lăuntrice cu tot cu promisiunea pe care i-o făcusem poetului.

- Să te ții de ea, a fost soția de acord, că nu știam ce te macină, bine că nu e ce-am crezut eu.

- Ce-ai crezut tu?

N-a vrut să-mi spună, femeile sunt secretoase rău, nu ca bărbații. Iar eu m-am ținut de promisiune.

Așa că, dragă poetule, eu am scris povestea asta despre matale și dacă o citești, să știi că e rândul meu să dau de băut.

Între timp, Udrescu a murit, Dumnezeu să-l ierte!

remember

De te plimbai pe Dragalina

Tudor Ionescu

Întâi și întâi, dacă nu ști că a fost și este o stradă din Cluj, chestia însăși sună cam aiurea. Te duce cu mintea la scula aia plutitoare numită **draglină**. Iar să te plimbi pe-acolo înseamnă fie că tragi chiulul de la treabă, fie că te-ai dilat.

Asta cu mult înainte ca toată lumea să fi aflat că **Dragalina** este strada de pe malul Someșului, dar care strădă al cărei nume tare puțină lume știe de unde vine (la fel ca și strada **Grigorescu** - luat drept pictorul. Nu drept Eremia).

Așadar, dacă te plimbai pe-acolo, acum o jumătate de secol, mai ales vara și către seară, însemna că nu te însoțesc părinții, în schimb ai lângă tine un amic mai mare (așa, pe la șaispeșaptespe ani) și că ești pornit pe «chestii».

Adică se putea întâmpla ceva? Aproape nimic.

Atâta doar că rămâneai cu niște amintiri altminteri decât altele. Situația mea.

Aveam cam paispe ani (cred că tocmai, plus-minus o lună) când Jul, prietenul din adolescență, mi-a propus, într-o după-amiază de duminică, să dăm o tură pe acolo. În linii mari știam pe unde vine strada, însă prin zonă nu fusesem (de frică? de sfială? Oricum - nu fusesem!). De ce frică? De ce sfială? Spun imediat.

Strada începea cu o grotă despre a cărei existență nu pricepeai nimic. Ce căuta aia acolo? Ulterior au apărut niște «explicații»: cum că exact în grotă aceea s-au adăpostit victime ale anticomunismului nutrit de regimul burghezomoșieresc de mai înainte (sau ale naționaliștilor

din vremurile acelea?). Ceva de genul ăsta.

Ulterior, grotei i s-a pus o poartă de grilaj pentru ca trecătorii, mai ales cei noptatici, să nu-și lase acolo urmele trecerii. I s-a pus și o placă de marmură, impresionantă, care vorbea despre altceva. Dar grotă era nasoală, cum necum. Grotă mai există. Ultima oară când am văzut-o, era plină de ambalaje de plastic. Lumea se schimbă.

Spre deosebire de cele doar cinci blocuri ce urmează astăzi, pe atunci veneau la rând multe bordeie, mici-mici și amărâte, din chirpici (bănuiesc), sălășluite de personaje destul de stranii, mai degrabă închise la ten și înveșmântate colorat. Cu baticuri și limbaj tot atât de colorate. Mamă, ce puteau zice! Cu glas tare.

Pe stânga, Someșul își vedea de valurile lui, spre Dej, mult mai puțin bejuliu-norioioase decât azi. Ținând cont de ce vedeai pe dreapta, mergând spre hotelul Napoca încă inexistent pe-atunci, nu prea puteai lua în seamă scurgerea în aval a râului. Nici la pescari nu te uitai. Îți venea să te uiți spre dreapta, dar te sfiai.

Deoarece pe dreapta ce vedeai?

Vedeai o mulțime (mie așa mi s-a părut, că e o mulțime) de personaje feminine emițând propuneri particular de incitante pentru un flăcău de paispe ani, crescut *à la bourgeoise*, adică precum eram eu. M-am făcut că nu văd, că nu aud (aș putea, dar nu pot să repet câteva dintre «textele» auzite cu acel prilej). Din câte am aflat, o seamă dintre urmașele acelor foste locatari de pe **Dragalina** ne reprezintă astăzi cu o oarecare insistență în ceva țări ponanteze.

De pe **Dragalina**, dacă o iei în sus, ajungi pe

Cetățuie. Acum, dacă o ia în jos (ceea ce face), *Cetățuia* ajunge pe **Dragalina** și, amândouă - în Someș. Someșul - la Dej.

Vezi cum stau lucrurile: nepoatele - la Paris, Roma, Valencia ... Noi,ăștielalți, pasageri virtuali ai hipovehicului negru-auriu, parte fiind din Cluj, zona, rămășițele, totul ajunge cumva la Dej ...

Dragalina, Ion, general de brigadă rom. De origină bănățean, și-a început cariera în armata Austro-Ungară. La începutul răsboiului i se încredințează comanda grupului Cerna pe frontul carpatic al armatei I. Cucerește muntele Alion apoi Orșova, distingându-se ca un ofițer de elită. La 11 oct., în urma primului eșec de la Jiu, i se încredințează comanda armatei I. Organizează și conduce apărarea dela Jiu, pregătind contraofensiva care va duce la victoria de mai târziu. Rănit în fileul Jiului de un foc de mitraliere, moare la 27 Oct.1916, în spitalul din palatul regal din București.

Asta-i strada **Dragalina** din Cluj, strada peste care cade *Cetățuia*, ambele urmând să fie duse de Someș până în Dej și mai departe. Sus, la deal de pe **Dragalina**, înspre *Cetățuie*, e turnul parașutiștilor și hotelul (din nou așa numit!) **Belvedere**. O vreme a fost **Transilvania**, deoarece, pare-mi-se, vechiul și actualul nume nu se potriveau, naționalist și istoric vorbind. Este acolo și o poartă, frumoasă: o poartă spre **Fellegvár - Cetatea norilor**. Chiar că seamănă cu așa ceva.

Mai ales când plouă. Când plouă-plouă. **Cetatea norilor ce vine la vale spre Someș.**

Iar Someșul ne-o ia și o duce.

Fetele Medeei

Monica Gheț

În zorii unei zile de primăvară a anului 1994, am urmărit la TV5 interviul luat unui domn în vîrstă, de o eleganță esențializată în simplitate, deplină naturalețe, de un tandru umor însoțind rostirile/ dezvăluirile memorabile pe care le făcea; printre altele, recunoștința pentru educația de care se bucurase într-o familie multi-premiată Nobel. Spunea că, în pofida supravegherii atente a devenirii sale, nimeni nu l-a constrîns să urmeze vre-o carieră științifică în cazul că n-ar fi dovedit o chemare în acest sens, și că - atenție! - nimeni nu s-ar fi scandalizat dacă opțiunile i s-ar fi îndreptat spre grădinarit ori vreun serviciu de pază... Condiția unică recomandată fiind să rămînă Om, implicînd toată simbolistica mai înalțelor aspirații ale speciei. Domnul în discuție era Pierre Joliot, biofizician, membru al Academiei de Științe din Franța, fiul Irenei și al lui Frederic Joliot-Curie, nepotul Mariei Sklodowska-Curie și al lui Pierre Curie. Pierre Joliot sublinia astfel legătura ideală și nemijlocită între pasiunea cunoașterii și concretul devoțiunii interumane, al iubirii, demnitatea responsabilităților auto-asumate.

Romanul documentar, specialitatea scriitorului suedez Per Olov Enquist (n. 1934), cel din urmă tom publicat în 2004, editat la Humanitas în 2006 beneficiind de traducerea Liliane Donose Samuelsson, urmărește spargerea prejudecăților segregăției dintre rigoarea cercetării științifice și pasiunea-iubire ce-o alimentează, iubirea de semeni, de partenerul experienței trăirilor și neliniștea "amoroasă" în fața misterelor adevărului. *Cartea despre Blanche și Marie* ale cărei versiuni pe meridiane păstrează originalul copertei: reproducerea unui fragment din pictura lui André Brouillet (1887), intitulat: *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, tratează în paralel relația dintre gloria științifică, boală și moarte, pe de o parte, și omeneasca dependență a protagoniștilor de afinitățile ce le modelează existența. Destinele "vizitate" sunt cele a două femei celebre în epocă: Marie Sklodowska-Curie, dubla premiata Nobel, prima femeie profesor la Sorbona și Blanche Wittman, vreme de șaisprezece ani pacienta preferată a profesorului Jean Martin Charcot în demonstrațiile asupra isteriei efectuate public la Salpêtrière.

Eliberată de sub tutela lui Charcot, menținută cu ambiguitate sentimental-științifică în "lagărul" cuprinzînd 6000 (!) de femei cu varii patologii neurologice¹, Blanche Wittman, avînd o anume instrucție, devine colaboratoarea lui Marie Curie, e mutilată peste timp (mîini, picioare amputate) de radiațiile suferite în laboratorul acesteia, fără a renunța la bucuria împărtășirii descoperirilor, confidentă și prietenă în zilele de neagră îndoială ce-au copleșit-o pe femeia savant. Documentația lui Per Olov Enquist se bazează pe jurnalele scrise de Blanche Wittman: *Cartea galbenă*, *Cartea neagră* și *Cartea roșie*, precum și pe cîteva biografii vast cunoscute ale premiatei Nobel.

Amor omnia vincit sunt primele cuvinte ale romanului, citate din cele scrise de Blanche W. pe coperta însemnărilor ei, supraintitulate: *Carte de întrebări*. Avem să ne confruntăm în paginile istorisirii lui Enquist cu polaritatea permanentă a pasiunii amoroase și a pasiunii întru cunoaștere, căreia îi cad victimă cele două femei mai sus amintite. Dramatismul tensiunilor greu controlabile, apoi triumful pe "rugul faimei", mai apoi noi căderi

pînă la serena neuitare a recunoștinței pentru prietenie, și munca neîntreruptă cu finalitate în ramificații ale fizicii și chimiei zilelor noastre.

Da, știința poate ucide - o mutilează pe Blanche Wittman, îi îmbolnăvește de leucemie pe soții Curie - în timp ce iubirea e nevoită să îndure umilințele oprobiului public în procesul înscenat de publicațiile moravurilor ipocrite, naționalist-șovine franceze de la începutul secolului trecut. Marie Sklodowska Curie își vedea periclitat, astfel, al doilea premiu Nobel (1911), în baza unor josnice speculații "de alcov" legate de relația cu fizicianul Paul Langevin, la ani după moartea în accident a

explicată în mod rațional", iar Blanche și-a notat atunci în caiet: "iubirea, precum medicina, este o metodă speculativă, riguros bazată pe fapte." Într-adevăr, Medeea, "femeia fatală" a mitului zugrăvit de Euripide, are în "tolba" leacurilor și în pulsuniile iubirii posesive toate ingredientele morții și ale răzbunării sîngeroase.

Nu altfel se petrec lucrurile cu eroinele romanului lui Per Olov Enquist. Iubirea pentru Charcot, Pygmalionul nefast al lui Blanche, știința și iubirea Mariei Sklodowska Curie aveau să le piardă pe ambele. Doar temporar, căci Blanche va fi "recuperată artistic" prin intermediul însemnărilor sale, iar Marie Curie este ovaționată la bătrînețe în Anglia și Statele Unite, continuîndu-și cercetările pînă la moarte (1934).

Cartea despre Blanche și Marie își bucură cititorul prin abila încarnare ficțională a realității



soțului ei, Pierre Curie. Presa compromisă în cazul Dreyfus, obligată la un jenant recul, găsise în sfîrșit "osul de ros", năzuind la o nouă punere în scenă a "afacerii Dreyfus" prin denigrarea savantei "de origine străină", "polono-evreiască".

"O străină, poate evreică, care își ascundea sau își nega originea evreiască și care în domeniul moralei era în fond la fel de păcătoasă ca Dreyfus în domeniul militar!!! (...) Dar oricum era poloneză (...) și era limpede că străina asta Sklodowska, care căsătorindu-se își luase numele francez Curie, nu numai că era femeie, ci și o intelectuală blasfemiatoare cu contacte în cercurile emancipate, cele din Anglia, spre exemplu!" (p. 112)

După entuziasmul general în baza descoperirii radiumului din 1903, Nobelul din 1911 a atras boicotul tăcerii dar și complicitatea în suferință a celor două femei, atît de deosebite în educație și totuși apropiate în împărtășirea fascinației în fața luminiscentei albastrii a minereului ucigaș, cu răspîndită aplicare în depistarea bolilor: radiologia.

În ficțiunea lui Per Olov Enquist sau în realitatea însemnărilor lui Blanche Wittman, Charcot i-ar fi explicat pacientei sale că *Medicina* (cuvîntul în sine) vine de la *Medeea*, mama *vrajitoriei* susținînd că "metoda lui nu poate fi

documentelor, oferă delectare și informație, operează permanente schimbări ale vocilor confesive în alternanță cu relatările presei, finalizînd un puzzle din *flash back*-uri sau anticipări, cu atît mai dramatice cu cît tonul auctorial se menține rece, de o sobrietate identică prelegerilor în medicină.

Drept concluzie la istoricul evenimentelor consemnate, iată o mostră a ironiei "justiției divine":

Oficial, posteritatea nu reține dovezi concludente despre "adulterul" Curie-Langevin. Dar, nepotul lui Paul Langevin, Michel s-a căsătorit cu nepoata lui Marie Curie, Helene, renumit astrofizician, sora lui Pierre Joliot despre care aminteam la început.

Note:

¹ Dintre discipolii lui Charcot îi găsim pe S. Freud și Gilles de la Tourettes, cel cu *Tourettes disorder*. De la Tourettes era de părere că pacienții pot supraviețui "povestind basme"...

interviu

“Triumf al libertății este noblețea”

De vorbă cu Mircea Petean

Ina Inouan: –În primul rând, având în vedere calitatea dumneavoastră de patron și director al Editurii Limes din Cluj-Napoca, aș vrea să vă întreb ce v-a determinat să deschideți o editură într-o societate precum cea actuală în care puțini literați se gândesc să se dedice acestui domeniu?

Mircea Petean: –Da, patron, director și, cu voia ta, dragă Ina Inouan, rob sau, mai pe scurt, asociat unic, cum scrie în statutul instituției noastre. Am deschis o editură și nu un butic, de pildă (asta nu înseamnă deloc că-i disprețuiesc pe buticari), pentru că toată viața am trăit printre cărți, din și pentru cărți; le-am citit, le-am scris, le-am editat, le-am promovat, în calitate de angajat sau cofondator al altor edituri. Ce-ar fi să-mi deschid propria prăvălie?, mi-am zis și atunci, asta am făcut. Pentru că mi-s dragi cărțile și mă pricep la cărți. Unora le place jazz-ul. Altor li-s dragi caii și se pricep la computere...

–Cu ce se ocupă mai exact editura dumneavoastră, care sunt domeniile și profilurile cărților pe care le editează?

–Publicăm beletristică românească, traduceri din literatura română (îndeosebi poezie) în limbi de mare circulație, dar și din literatura universală în limba română, cărți din domeniul științelor umane și sociale, dar și al teologiei, literatură pentru copii și tineret.

–În ce măsură promovează Editura Limes tinerele talente și debuturile literare?

–Avem o colecție dedicată poeziei tinere, se cheamă **Metamorfoze**, și aici au apărut până în prezent peste 50 de volume, dar avem grijă și de tinerii prozatori, unii dintre ei au publicat valoroase culegeri de proză scurtă sau chiar romane în colecțiile noastre de gen **Lakonia** și **Romanul românesc al secolului XXI**. O dovadă în plus că suntem interesați pentru tinerii scriitori este faptul că doi dintre câștigătorii Concursului de debut organizat în acest an de Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor (Laura Husti-Răduț și Adrian Tudurachi) au optat pentru noi când a fost să-și aleagă editura cu care să colaboreze la prima lor carte. De altfel, un coleg de-al tău, jurnalist, a lansat la un moment dat formula: Limes – editura tinerilor; va fi știut el ceva...

–Având în vedere prezența în palmaresul dumneavoastră a operelor intitulate **Cartea de la Jucu Nobil** și **Cartea de la Jucul Nobil II (balade și idilă)**, în ce măsură considerați că v-au inspirat în scrierile dumneavoastră locurile natale?

–Înainte de a răspunde la această întrebare, o mică precizare: **Cartea de la Jucu Nobil** este o trilogie. Primele două părți ale ei au apărut independent în anii 1990 și 2000, fiind reluate apoi în volumul din 2004 care cuprinde și partea finală a trilogiei. Prima carte este și o evocare a copilăriei petrecută în Jucu de Mijloc, satul meu

de baștină, proiectată pe fundalul copilăriei lumii. Dar, cum avertizez într-un poem din cea de-a treia carte: *Jucu de Mijloc nu e Jucu Nobil/ Jucu Nobil nu e Transilvania/ Transilvania din cap nu e una cu Transilvania de pe hartă/ Transilvania din cap e Marginea* etc. Revenind, e bine să se știe că, în viziunea mea, copilăria este o vară eternă și, ca pură bucurie a făpturii aflată în deplin acord cu elementele, este un triumf al libertății, *noblețea* invocată nefiind altceva decât ceea ce am scris adineaori – *triumf al libertății*. A existat așa ceva în plin totalitarism?, mă veți întreba intrigat și eu vă voi răspunde simplu: da, citiți și vă veți convinge.

–Care este cea mai frumoasă experiență care vă leagă de aceste locuri?

–Este vorba de falansterul experimentat pe pielea noastră de prunci care am reușit să ne constituim într-o mică confrerie fundamentată pe ideologia, să zicem așa, socialismului utopic. Experimentul este descris pe larg în poemul *Istoria creșterii și descreșterii Academiei de Arte Științe și Meserii*, inclusă în sumarul primei cărți a trilogiei. Dar, dacă stau să mă gândesc mai bine, o experiență fastuoasă a fost chiar scrierea trilogiei.

–Ați publicat și înainte de 1989, debutul dumneavoastră fiind înregistrat în 1981, cu volumul de versuri **Un munte, o zi, iar Cartea de la Jucu Nobil** a apărut în 1990. Cum ați caracteriza diferența dintre perioada comunistă și cea de după 1989, în domeniul publicării cărților?

–Prima carte mi-a apărut într-adevăr în 1981, dar poate că e bine să se știe că am ratat debutul în 1976, când Profesorul Mircea Zăciu a propus Editurii Dacia publicarea unui tom consacrat problematicii *jurnalului în literatura română*, realizat în colaborare cu un grup de nouă studenți din promoția mea; eu scrisesem despre jurnalul ca laborator de creație, alții analizaseră jurnalul intim, jurnalul politic etc. Aș fi putut debuta cu un volum de poeme, în 1978, dar a trebuit să aștept patru ani până să apară, apoi a fost imposibil să-mi văd tipărită o nouă carte până la Revoluție. Primul volum din *Cartea de la Jucu Nobil* era gata în 1984, când l-am și depus la editură, dar a trebuit să vină Revoluția ca să apară. Și chiar de-ar fi apărut atunci, era pe masa lui Dulea, în decembrie 1989, ar fi avut titlul ciuntit, fără *nobil*, cuvântul deranja cumplit, ce ifose de aristocrat la nenorocit, își vor fi spus printre dinți politrucii vremii. Aveam cărți depuse la toate editurile importante din București, făceam rare descinderi în capitală, ce-i drept, dar mi-am vizitat virtualii editori măcar o dată pe an, la un moment dat am vrut chiar și la Junimea din Iași să sparg cercul ostilității. În disperare de cauză, prin '86, am încercat, împreună cu alți cinci colegi de-ai mei de promoție (Ion Cristofor, Ioan Moldovan, Viorel Mureșan, Aurel Pantea și



Augustin Pop) – cartea urma să se cheme *șase*, mizând și pe accentul subversiv al strigătului de avertisment al adolescenților rebeli – să scoatem un volum colectiv, pe spezele noastre, la Editura Litera, dar nici măcar asta nu s-a putut, deși plătisem taxa de lectură și promisem calde recomandări din partea unora dintre foștii noștri dascăli, regimul suspecta orice formă de asociere, străduindu-se să o destrame din fașă. Apoi, după Revoluție, am preferat să activez în sistemul editorial mai degrabă decât în cel revuistic și m-am răzbunat publicând aproape în fiecare an câte o carte, uneori chiar mai multe. Altele sunt obstacolele acum, și mă gândesc la lipsa de audiență a literaturii române actuale, în rândurile publicului larg, în general, și a poeziei, în special, pe de o parte, și la slaba mediatizare a producției actuale de carte românească, media noastră acordând spații generoase și la ore de maximă audiență mai degrabă fotbalistilor și analiștilor de toate soiurile și de toate calibrele decât marilor scriitori români contemporani, care nu se reduc nicidecum la trei, patru nume reluate obsedant.

–Cum este în opinia dumneavoastră scriitura noilor generații, referindu-mă aici la cei născuți după 1980?

–Remarc o recrudescență a sentimentului religios, la unii, o poftă de defulare care a generat produse interesante mai degrabă din punct de vedere clinic decât estetic, la alții, experimentarea unor formule estetice exotice bazate pe sisteme de gândire filosofică și religioasă orientale, o anume naivitate, sau orgoliu nătâng, care unora le dă impresia că ar putea crea eludând efortul de asimilare a tradiției îndepărtate și a celei recente ș.a.m.d.

–Care este scriitorul dumneavoastră de suflet și de ce?

–Nu e unul singur, desigur. În copilărie m-au fascinat Mark Twain, cu Huck Finn al său, dar și Dickens, ori Selma Lagerlöf, cu Niels Hölgersonn al ei. În adolescență și prima tinerețe am fost robul rușilor și îndeosebi al lui Dostoievski; de la el am deprins gustul pentru dezbaterile morale care implică o participare fără rest, căci meserie am învățat mai degrabă de la Flaubert; o revelație a fost pentru mine descoperirea Virginiei Woolf:

strălucirea frazei-poem woolfiene care captează în mod miraculos irizările zilei (exterioritatea) și tenebrele nopții (interioritatea) n-am întâlnit-o la altcineva și a existat o perioadă în viața mea când nu am lăsat să treacă o zi lăsată de Dumnezeu fără să nu recitesc măcar o pagină din *Valurile*; un șoc a fost lectura *Morții lui Vergiliu*, romanul lui Hermann Broch, mostră perfectă de manipulare fabuloasă a limbajului; Faulkner m-a învățat cum să inventezi și să administrezi un teritoriu imaginar; relația cu transcendentul mi-a fost mediată o vreme de scrierile lui Julien Green. O bucurie a reprezentat lectura poemelor lui Elytis. Acum citesc cu plăcere - când am răgazul de a străbate și alte scrieri decât cele pe care mi le asum ca editor - romanele cu substrat mitologic ale lui Michel Tournier. Și lista ar putea continua cu câțiva scriitori români: Eminescu, acela buchisit la seminariile făcute cu Ioana Em. Petrescu, magnific creator de universuri compensatorii, Blaga, cu misterele sale inventate și cele adevărate, Nichita, cu vârtejele sale verbale studiate cu zel cel puțin un an de zile, căci pusesem pariu cu un amic că am să-mi scriu licența pe teme stănesciene, dar și Caragiale sau Paul Georgescu, autor al cel puțin unei capodopere - romanul *Vara baroc*. Dar să nu uit *Biblia* și *Dao De Jing*, la care revin mereu.

-Numiți 5 oameni de cultură actuali care considerați că vor rămâne în istoria literaturii. Argumentați.

-Mircea Zăciu nu mai e printre noi, iată au trecut șase ani de la plecarea sa dincolo și vălul uitării pare să-l acopere, așa cum, de altfel, îmi mărturisea că se teme că se va întâmpla, dar el va rămâne ca un mare prozator (*Teritorii* - relatarea unei experiențe revelatorii dusă până la ultimele consecințe este o mostră în acest sens), diarist extraordinar (*Jurnalul* său în patru volume este o cronică a *deceniului satanic* - sintagma îi aparține - de care nimeni interesat de evoluția literaturii române nu va putea face abstracție; dar, atenție, Profesorul a ținut un jurnal de la vârsta de 14 ani și eu ca editor sunt extrem de interesat să-l recuperez, probabil că există o clauză testamentară conform căreia el nu va putea fi editat decât după 40 de ani de la dispariția sa, de vreme ce aceia care au intrat în posesia textelor rămase nu dau semne că ar dori să le valorifice) și, nu în ultimul rând, un critic și istoric literar dintre cei mai fini, mai profunzi și mai sagace. Valeriu Anania - noi ne facem un titlu de onoare din publicarea operei sale literare integrale - este un poet, prozator, dramaturg extraordinar, autor al unei transpuneri a textului biblic într-o limbă română în zi de sărbătoare, publicist și diarist atent la rumorile zilei, un memorialist sangvin interesat de pluralitate, nu de monovalență, va trebui recuperat și predat în școli ca un clasic al literaturii contemporane. Apoi, sunt convins că din școala *Echinoxului* vor rămâne în istoria literaturii române nu puține nume, scriitori complecși, culți, profunzi, capabili să se exprime în registre diverse, creatori de universuri imaginare care vor spori și vor da consistență cu siguranță geografiei culturii românești.

-Ca editor, vă trec prin mână nenumărate cărți. Puteți numi una care v-a impresionat, dintre cele publicate de Editura Limes? Dacă da, care este aceasta și de ce?

-În cei șapte ani de când ființează editura noastră, am scos câteva sute de titluri (peste 500). Îți dai seama, dragă Ina Inoan, că mi-ar fi greu să menționez aci, fără teama de a nedreptăți pe cineva, doar câteva. Am certitudinea însă că multe dintre ele sunt extrem de importante pentru domeniul lor, desigur: literatură, științe umane și sociale, religie, literatură pentru copii și adolescenți, care sunt și domeniile noastre de predilecție, cum am mai spus.

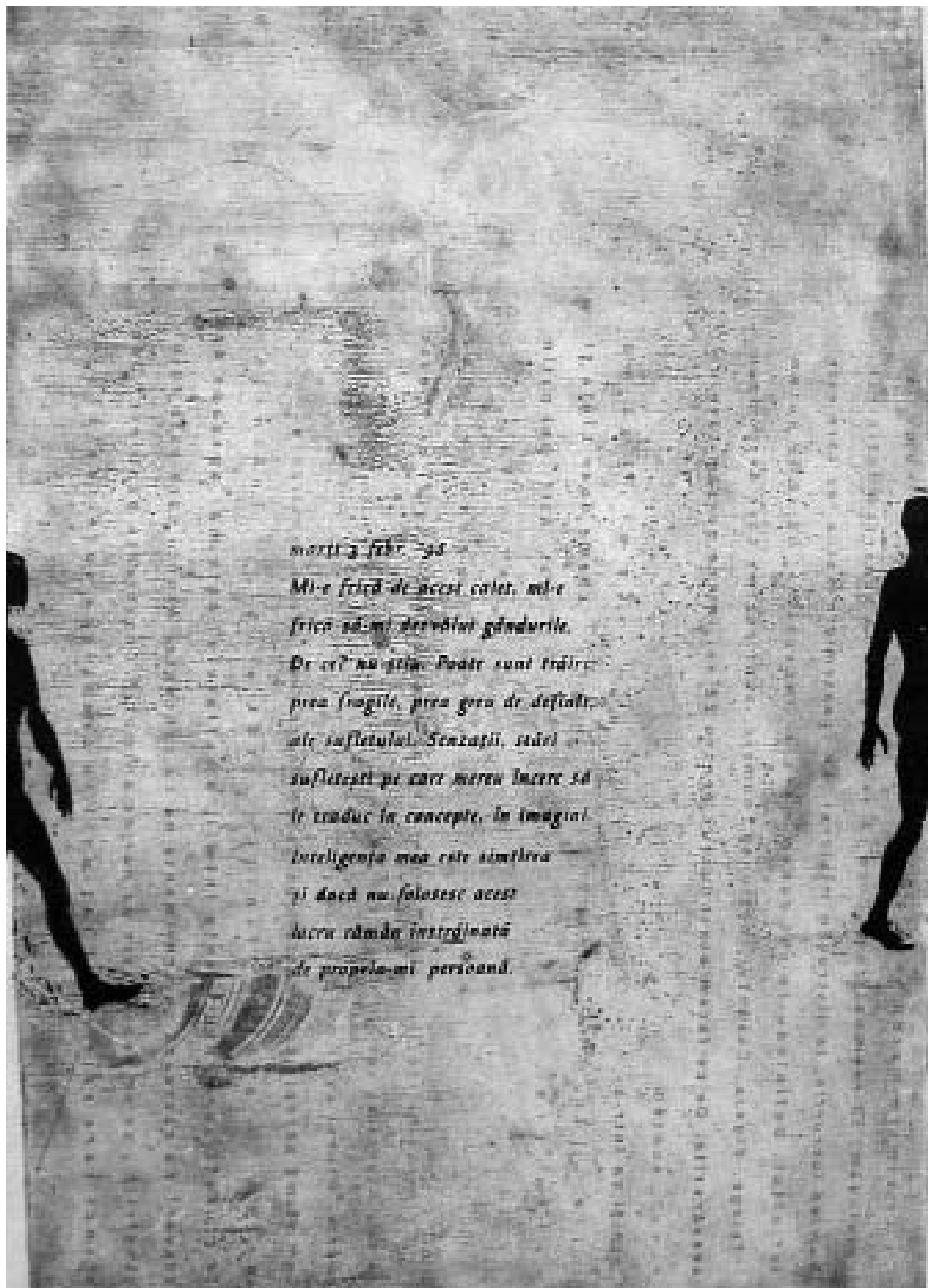
-Având în vedere numărul mare de publicații valoroase, atât ale dumneavoastră personal cât și ale editurii pe care o conduceți, puteți menționa câteva dintre premiile obținute de-a lungul timpului?

-Premii, da, au fost și premii, deși nu ne-am zbatut să le obținem, într-o țară ca a noastră unde, se știe, prima condiție, necesară nu și suficientă, ca să obții un premiu, este să-l vrei. *Fundamentalismul religios și noul conflict al ideologiilor*, cartea lui Sandu Frunză, a obținut Premiul Academiei pentru cea mai bună carte de filosofie apărută în 2003. *Cartea de la Jucu Nobil* a trecut de puțin pe lângă Premiul Uniunii

Scriitorilor din România, dar a primit un premiu special al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. Zeci de titluri au fost distinse cu premii ale Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor (numai anul acesta s-au adunat 13), sau la diferite festivaluri de literatură din țară și la saloanele și târgurile de carte la care am participat. Să nu uităm diplomele de excelență pe care editura le-a obținut pentru stimularea creativității sau pentru promovarea literaturii contemporane. Dar, cel mai mare premiu pentru noi este telefonul, scrisoarea sau mail-ul unui om de rând din nu știu care colț de țară, interesat să intre în posesia unei cărți apărute la Limes, sau comanda de carte venită de la o bibliotecă publică, alta decât cele care lucrează în mod curent cu noi.

Interviu realizat de

Ina Inoan



Despre prostie în înțeles criticist. Dacă există

Adrian Costache

Ne propunem în continuare să discutăm, într-o manieră cât mai clară posibil, despre prostie din perspectiva criticismului kantian. Dacă există. Nici nu am notat bine primul rând însă și am și deschis calea unor confuzii, adăugând „dacă există”. Ce să existe? Prostia? Știm bine că există căci o întâlnim în fiecare zi pe stradă (unii) sau o manifestăm (alții). Înțelegerea kantiană a prostiei? Într-adevăr, aceasta e un lucru care ar putea fi chestionat. E neverosimil ca un filosof atât de mare ca și Kant să aibă o doctrină și despre prostie. Totuși, nu poți să te angajezi pe calea stabilirii limitelor cunoașterii omenești (și, deci, a posibilității metafizicii ca știință) în scopul de a arăta care dintre problemele asupra cărora și-au aplecat filosofii de până la el privirile sunt probleme autentice și care simple visuri de vizionar și, totodată, să-ți bați capul și cu ce este prostia. Cu siguranță, am spune noi, dacă ar fi știut ceva despre prostie, Kant ar fi știut un singur lucru – că trebuie să te ferești de ea. Atât și nimic mai mult! În fapt, cui i-ar fi folosit dacă ar fi avut cu adevărat o opinie în acest sens. Lui cu siguranță nu, căci orizontul restrâns și auster în care trăia și gândea filosoful (să nu uităm că nu a părăsit niciodată Königsbergul) îl scutea de întâlnirile neplăcute cu proștii. și nici nouă o asemenea părere nu ne-ar folosi cu adevărat. Nouă, umilii săi urmași, ne e mai util să avem de la marele filosof o încercare de deducție a categoriilor sau o doctrină a schematismului transcendentă decât o reflecție elaborată asupra unui lucru atât de nimicnic cum e prostia.

Și totuși, tocmai în *Critica rațiunii pure* și tocmai în secțiunea despre judecata transcendentă în genere, într-o notă de subsol, Kant ne oferă ceva ce pare a fi chiar o definiție a prostiei. Iată-o:

„Lipsa de judecată este propriu-zis ceea ce se numește prostie, și o astfel de infirmitate nu poate fi remediată. Un cap obtuz sau mărginit, căruia nu-i lipsește decât gradul convenabil de intelect și de concepte proprii acestuia, poate ajunge foarte bine prin instrucție chiar până la erudiție. Dar fiindcă de obicei, în acest caz, lipsește și judecata (*secunda Petri*), nu este neobișnuit să întâlnești bărbați foarte instruiți care, în folosirea științei lor, lasă să se întrevadă deseori această deficiență iremediabilă.”¹

Nu e mult, nu e o doctrină elaborată asupra acestei chestiuni, însă e un început. Ceea ce ne face încă o dată să cădem prosternați în fața științei fără de margini a marelui filosof. Înainte de a face asta însă, să vedem ce vrea să spună efectiv această definiție. Căci, cu siguranță, după ce vom fi înțeles, admirația ne va fi și mai mare. Dar cum să ne apropiem de ea? Cum să ne apropiem de *Critica rațiunii pure* ca atare?

După cum se știe, particularitatea proiectului criticist kantian stă în faptul că pentru a explica constituirea cunoașterii, posibilitățile și limitele sale, filosoful german propune o viziune *arhitectonică* asupra facultăților de cunoaștere. De aceea, nu vom putea înțelege ce sunt aceste facultăți sau cum lucrează ele fără a înțelege în prealabil modul în care ele conlucrează sau se

inter-relaționează. Pentru a surprinde această conlucrare, calea cea mai simplă pe care o putem urma este cea deschisă deja de Kant și problema *metafizicii*. Conform lui Heidegger orice interpretare a *Criticii rațiunii pure* trebuie să pornească chiar cu începutul acestui text pentru că aici sunt formulate bazele „revoluției copernicane” propuse de Kant în filozofie. Să citim deci primele rânduri:

„În orice chip și prin orice mijloace s-ar raporta o cunoaștere la obiecte, totuși modul prin care ea se raportează la ele nemijlocit și spre care tinde orice gândire ca mediere este intuiția. Dar această intuiție are loc numai dacă ne este dat obiectul; ceea ce însă, la rândul său, nu e posibil, cel puțin pentru noi oamenii, decât dacă obiectul afectează simțirea într-un anumit mod.”²

Așadar cunoașterea ca atare, fie ea divină sau umană, este în mod esențial intuiție. Diferența dintre ele este dată de faptul că în măsura în care cea din urmă își produce singură obiectul de cunoscut (este intuiție creatoare), prima este dependentă de receptivitatea simțurilor. Din această cauză, s-ar părea, intuiția umană nu poate fi decât intuiție *empirică* iar „obiectul” ei, *fenomenul*.

În orice intuiție însă, conform lui Kant, se poate distinge între o *materie* și o *formă*. Materia este dată de ceea ce corespunde în fenomen sensibilității. Forma, pe de altă parte, este ceea ce sintetizează sau aranjează diversul sensibil în anumite raporturi sau relații. Înțelegem astfel că deși intuiția umană nu este creativă ca cea divină, actul intuirii ca atare, în măsura în care intuiția este posibilă, presupune ca forma să fie dată dinainte și să nu aibă nici o legătură cu

receptivitatea simțurilor. Reiese astfel că sfera intuiției umane nu se suprapune în totalitate sfera ei intuiției empirice, căci se poate discuta în cazul omului și de *intuiții pure*.

Pentru Kant, asemenea intuiții pure sunt *spațiul și timpul* pentru simplul motiv că nu caracterizează lucrurile în sine și că nu pot fi privite ca și concepte discursive³.

Așadar, din cele spuse anterior, procesul cunoașterii ar părea să aibă loc în felul următor: ceva afectează capacitatea noastră de a primi reprezentări (adică sensibilitatea) și ne dă în acest fel un divers sensibil organizat spațio-temporal. Avem deja cunoaștere? Nu, chiar deloc. Chiar dacă prin sintezele efectuate de spațiu și timp diversul intuiției este organizat ca fenomen, acest fenomen este doar *dat* și nu *gândit*. și, după cum ne spune Kant:

„Cunoașterea noastră provine din **două** izvoare fundamentale ale simțirii⁴: primul este capacitatea de a primi reprezentări (receptivitatea impresiilor), al doilea este capacitatea de a cunoaște un obiect cu ajutorul acestor reprezentări (spontaneitatea conceptelor); prin cel dintâi ne este *dat* un obiect, prin cel de-al doilea el este *gândit* în relație cu acea reprezentare (ca simplă determinare a simțirii). Intuiția și conceptele constituie deci elementele **întregii** noastre cunoașteri, astfel că nici conceptele fără o intuiție care să le corespundă într-un mod oarecare, nici intuiția fără concepte nu pot da o cunoaștere.”⁵

Ne întrebăm însă, așa cum la nivelul sensibilității nu există doar intuiții empirice ci și intuiții pure, la nivelul intelectului nu ar trebui de asemenea să existe pe lângă conceptele empirice și concepte pure? Această ipoteză este confirmată de CRP:

„... fiindcă există atât intuiții pure cât și empirice (cum demonstrează Estetica transcendentă), atunci ar putea exista desigur și o diferență între gândirea pură și empirică a obiectelor.”⁶

Urmându-l pe Aristotel, Kant numește aceste concepte pure ale intelectului *categorii*. Dar ce



sunt aceste categorii? Pentru a putea da un răspuns clar acestei întrebări ar trebui să ne întrebăm înainte ce este un concept ca atare.

Pentru Kant, un concept este o „funcție a unității” ce rezidă în actul de a aranja diferite reprezentări sub una comună. Pentru ca acest act de aranjare să fie posibil însă, trebuie să existe o unitate (un *unu*) dat în prealabil (exact ca spațiul și timpul) sub care diferitele reprezentări sunt gândite. Așa cum observă Heidegger în *Kant și problema metafizicii*:

„În reprezentarea conceptuală, unitatea acestui *unu* trebuie să fie avută în vedere anticipat pentru a putea servi ca standard pentru toate judecățile capabile să determine multiplul.”⁷

Categoria sau conceptul pur al intelectului nu este altceva decât acest *unu* dat în avans. Dar, după cum ziceam însă, *ideile fără conținut sunt goale, intuițiile fără concepte oarbe*. De aceea, pentru a avea cunoaștere, pe lângă sintezele efectuate de spațiu și timp în intuiție și cea realizată de către concepte în intelect, trebuie să existe ceva care să le pună împreună, adică să reglementeze aplicarea conceptelor la intuiții. Tocmai din această cauză Kant introduce în *Critica rațiunii pure* facultatea de judecare.

„Dacă se definește intelectul în genere ca facultate a regulilor, atunci judecata va fi facultatea de a se subsuma regulilor, adică de a distinge dacă ceva stă sub o regulă dată (casus datae legis).”⁸

Însă cum poate face facultatea de judecare posibilă această aplicare? Ce face posibilă aplicarea unui concept la o intuiție?

Dacă ne situăm la nivelul cunoașterii empirice posibilitatea acestei aplicări devine vizibilă destul de repede. Putem înțelege ușor că, urmând exemplul lui Kant, conceptul de farfurie și intuirea efectivă a unei farfurii sunt omogene datorită *rotunjimii* pe care o au în comun; și tocmai această rotunjime face posibilă aplicarea conceptului la intuiție. Ceea ce vrea să spună că aplicarea conceptului empiric la intuiție este posibilă datorită experienței ca atare.

Poate fi experiența cea ce face posibilă aplicarea și la nivelul cunoașterii transcendente? Cu siguranță nu, căci ar fi lipsit de sens să vorbim aici de experiență. Așadar, cum este posibilă aplicarea la acest nivel? Răspunsul lui Kant la această întrebare (un răspuns în care, după spusele lui Kant însuși, stă întreaga glorie a științei sale) este după cum urmează:

„E clar că trebuie să existe un al treilea termen care să fie omogen, pe de o parte, cu categoria, pe de altă parte, cu fenomenul, și care să facă posibilă aplicarea celei dintâi la cea din urmă. Această reprezentare intermediară trebuie să fie pură (fără nimic empiric) și totuși pe de o parte intelectuală, pe de altă parte sensibilă. O astfel de reprezentare este schema transcendentală.”⁹

O schemă nu este altceva decât o „determinare transcendentală de timp”¹⁰ și tocmai din această cauză face posibilă aplicarea pe care o discutăm. Așa cum am văzut, categoriile nu sunt altceva decât unități sintetice pure ale unui divers *în genere*. Dar un astfel de divers în genere, adică un divers ce nu are nimic de-a face cu receptivitatea simțurilor, este *conținut* în timp, căci timpul este condiția de posibilitate atât a fenomenelor interne cât și a celor externe – iată ce-l de-al treilea termen, mult căutata legătură dintre intelect și intuiție. O dată cu aceasta, funcția pe care o are judecata în arhitectonica cunoașterii devine evidentă.

Oricât de satisfăcătoare ar fi, această perspectivă asupra constituirii cunoașterii ne pune

în fața a câteva întrebări. Categoriile sunt *date* iar posibilitatea lor este asigurată de unitatea sintetică a apercipției – acel „Eu gândesc” care trebuie să poată însoți toate reprezentările mele, în măsura în care sunt ale mele. Dar de unde provin însă conceptele empirice? Sunt și ele date? Aceasta ar fi un non-sens.

Să lăsăm totuși această problemă deoparte deoarece sunt și chestiuni mai presante și mai interesante de discutat în acest context – adică într-o revistă de cultură mai degrabă literară. Căci această scurtă expoziție a criticismului kantian, care urmărea să ne ofere o lămurire a definiției prostiei de la care am plecat, pare să o facă pe aceasta, mai degrabă, *totalmente ininteligibilă*.

Dacă schematismul reglementează aplicarea conceptelor pure (regulilor, căci intelectul este facultatea regulilor) la intuiții, iar prostia, după cum am văzut, este „lipsa de judecată” (înțeleasă ca facultate de a subsuma regulilor), reiese clar că trebuie să existe o legătură foarte strânsă între prostie și schematism. Însă cum se manifestă această legătură? Poate fi prostia considerată o consecință directă a funcționării deficiente a schematismului? (În paranteze fie spus, asupra acestei chestiuni în *Critica rațiunii pure* Kant păstrează tăcerea.)

În mod normal, răspunsul la această întrebare, *în ciuda a cât de prostește sună*, ar trebui să fie afirmativ. În măsura în care schematismul conceptelor pure ale intelectului este o determinare transcendentală de timp ce face posibilă cunoașterea ca atare – inclusiv cunoașterea empirică – o aplicare deficientă a regulilor trebuie să își găsească cauza într-o deficiență în aplicarea schemelor asupra intuițiilor și conceptelor. Dacă, de exemplu, nu reușim să aplicăm conceptul (regula) de farfurie asupra unei farfurii pe care o avem ca atare în fața ochilor (adică date în intuiție), această nereușită nu poate fi decât consecința inabilității noastre de a aplica un concept pur al intelectului (dat în avans) asupra unui divers pur dat (din nou în avans) în intuiție. Căci, altfel spus, dacă aș fi fost capabil să efectuez aplicarea aceasta din urmă, atunci ar părea imposibil să nu văd că lucrul (farfurie) care îmi e dat în intuiție și conceptul de farfurie împărtășesc caracteristica rotunjimii și alte câteva, și, în acest temei, că obiectul intuit de mine este cu adevărat o farfurie. Și aceasta ar trebui să funcționeze fără probleme pentru orice concept sau regulă, chiar și pentru cele morale care, după cum știm, sunt cel mai greu de aplicat.

Însă, putem vorbi cu adevărat de o deficiență în funcționarea schematismului? Poate schematismul să funcționeze, dar să nu funcționeze corect? Pentru a putea răspunde acestei întrebări ar trebui să putem spune cu exactitate ce este o schemă și, mai presus, ce este schematismul. Din păcate însă, aceasta este o „artă ascunsă în adâncimile sufletului omenesc”¹¹, după cum ne spune Kant. De aceea, și în mod scuzabil, capitolul ce tratează această problemă este unul dintre cele mai confuze din *Critica rațiunii pure* (un text destul de neclar în genere). Și totuși, din ce se poate înțelege, o schemă, pentru Kant, ar părea să fie *metoda* de aplicare a unei reguli (concept), iar schematismul, *reprezentarea* acestei metode de către imaginația transcendentală. Însă, metoda/schema de aplicare a categoriilor la intuiție în genere reprezentată de imaginația transcendentală, după filosoful german se instituie totodată și ca monogramă pentru imaginile ce fac posibilă aplicarea conceptelor sensibile. Așadar, metoda/schema reprezentată de imaginația transcendentală este un fel de meta-

sau arhi-metodă în raport cu imaginile/metodele care fac posibilă aplicarea conceptelor empirice. Ceea ce înseamnă că nu se poate vorbi de o deficiență sau o carență în funcționarea schematismului. Lucrul acesta devine evident dacă aruncăm chiar o scurtă privire asupra științelor, care dau adevăratul orizont al conceptului de metodă. Aici, o cercetare este ceea ce este doar în măsura în care se desfășoară conform unei metode, și poate fi validată ca cercetare numai întrucât pașii acestei metode au fost urmați cu strictețe. Dacă unul din pași a fost sărit nu mai poate fi vorba de cercetare științifică deoarece prin aceasta însăși metoda a dispărut cu totul.

Vorbeam înainte de ambiguitatea înțelegerii kantiene a prostiei. După toate cele discutate, s-ar părea că această ambiguitate ne pune în fața unei situații delicate, livrându-ne unei alternative cu variante în mod egal insustenabile. Căci, dacă prostia e să fie cu adevărat lipsa judecății atunci, prin legătura pe care o are cu schematismul, s-ar părea că nu există proști în lume. Majoritatea celor pe care îndeobște îi etichetăm astfel sunt totuși în stare să recunoască o casă ca și casă, o farfurie ca farfurie ș.a.m.d. Iar cei care nu reușesc acest lucru nu sunt neapărat proști, ci cazuri patologice. Dacă, pe de altă parte, nu putem concepe faptul că nu există proști și acceptăm în continuare definiția prostiei formulată de Kant, atunci am fi nevoiți să acceptăm totodată că nici filosoful german nu era neapărat printre cei deștepți, pentru a ne exprima eufemistic. Deoarece nici el nu a reușit să aplice corect regula coerenței discursului filosofic în extragerea tuturor consecințelor conceptului de schematism transcendental și astfel că nu a văzut că prostia nu poate fi definită ca lipsă de judecată.

Dacă e să existe și o concluzie a acestui web de întrebări și speculații, aceasta este una singură – există un punct până la care forța explicativă a marii filosofii își păstrează vitalitatea; iar acest punct este dat îndeobște de *cotidianitate*.

Note:

¹ Im. Kant, *Critica rațiunii pure*, Ed. IRI, București, 1998, p.165. De acum încolo CRP.

² CRP, p. 71

³ Pentru o argumentare mai detaliată a motivelor pentru care spațiul și timpul trebuie considerate forme ale intuiției vezi pp. 74 și urm și 80-82 din CRP.

⁴ Această afirmație conform căreia există două și numai două izvoare de cunoaștere este una dintre cele mai problematice din CRP. Deoarece câteva pagini mai încolo, când abordează problema conceptelor pure ale intelectului Kant va adăuga o a treia sursă – imaginația transcendentală.

⁵ CRP, p. 95. Îngroșările îmi aparțin.

⁶ Idem, p. 98

⁷ Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1962, p. 55

⁸ CRP, p. 164

⁹ idem, p. 169

¹⁰ ibidem

¹¹ CRP, p. 172

intermezzo clujean

Clujul meu

Petru Poantă

Sub acest titlu, voi continua în rubrica de față evocarea experienței mele existențiale și intelectuale legată de istoria și geografia unui oraș real și totodată imaginar. Într-o lume pe cale de a-și pierde substanța, eu cred că există locuri fecunde și "vrăjite" unde valorile cresc încă organic. Clujul este unul dintre ele. Orașul acesta, în mirobolanta sa fecunditate, va fi, așadar, tema cărților mele.

Am intrat redactor la revista *Steaua* în august 1970, imediat după terminarea facultății. În rigorismul birocrăției de atunci, asta echivala cu un privilegiu. Și încă veneam cu repartitie ministerială. Fusese un moment de dereglare a sistemului, o excepție pentru cei câțiva absolvenți care apucaseră să se afirme ca scriitori în revistele studențești înființate prin 1968, la Cluj, București și Iași. Clujul mă adopta astfel ca pe un răsfațat al soartei și unde mai pui că mă chemaseră tot atunci la *Tribuna* D. R. Popescu și Ion Vlad. În primăvară, mi se întocmise dosar de asistent, dar cred că pentru că nu avusesem funcții în organizațiile politice studențești totul s-a anulat. Oricum preferam cariera de scriitor. Eu n-am vocație pedagogică. Deși mediul academic nu-mi este antipatic și nici nu mă simt în inadecvare cu studiul sistematic cred că o performanță didactică reală presupune nu doar niște exigențe speciale, ci și o anumită psihologie a succesului. Mie, de pildă, îmi lipsește simțul teatralității. Nu pot juca un rol în public, nu pot deveni un personaj retoric. Oraltatea mea e fragmentară și imprezvizibilă. Un discurs public îmi induce brusc sentimentul ridicolului. Când vorbesc în fața celorlalți intimitatea mea e devastată; interioritatea, evacuată. Nu sînt un introvertit și nici un taciturn, însă confortul spiritual mi-l oferă scrisul și cititul. Dar să revin: marii profesori sînt rari și, în orice caz, nu trebuie confundați cu oratorii și nici neapărat și întotdeauna cu savanții tobi de carte. Modelul meu e un fel de seducător pentru care limbajul oral reprezintă expresia, elaborată și spontană totodată, a intimității integrale. O asemenea persoană rămîne o prezență activă și consistentă în actul vorbirii. El nu doar susține un discurs și "transmite cunoștințe", ci locuiește un limbaj pe care chiar atunci îl produce. Își textualizează propria interioritate saturată de cultură. În spațiul public românesc, această vocație o are, printre puțini alții, Andrei Pleșu. Este un fermecător, în sensul tare al cuvîntului. Vorbește, în aparență, "așezat" și cumva ritualizat, cu vocea sa de coloratură rafinat-sudică. Fluența limbajului său e însă dinamică și plină de surprize. Are, printre altele, un geniu al epitetului fulminant și dizlocator. În desfășurarea silogismelor sale scilicet răsare cîte un cuvînt ca un soi de epifanie lingvistică, dînd textului un vertij luminos, dar funcționînd și asemenea unei relansator epic. În vorbirea lui Andrei Pleșu există o densitate, materială și inefabilă în același timp, care nu constă însă în opulență retorică, ci într-o erudiție imaginantă și analogică. Dar să ne înțelegem: Pleșu nu ostentează prin referințe livrești. Erudiția e abstrasă în limbaj, constituție însăși carnația metamorfozată a acestuia. Dincolo însă de valoarea lui paideică,

un asemenea limbaj constituie pentru mine un fel de aliment ritualic.

□

Steaua era atunci ca și azi o revistă a Uniunii Scriitorilor. Administrativ aparținea de București, fiind subvenționată din bugetul Uniunii. Existau niște avantaje față de publicațiile cu altă subordonare, dar foarte important rămîne prestigiul apartenenței. Măcar simbolic și fantasmatic, Uniunea Scriitorilor avea totuși o anume autonomie politică și administrativă. Deținea chiar cîteva proprietăți, case de odihnă și de creație. Edita reviste și își înființase o editură, celebra *Carte Românească*, al cărei director fusese pînă la moarte Marin Preda. Deși revistă de provincie, *Steaua* purta brandul Uniunii, astfel că ea era cu adevărat vizibilă în mediul cultural clujean, dar și național. Ea își avea însă și propria istorie, cu momentul ei de glorie din deceniul șase. De la întemeiere, prin redacția ei s-a perindat destul de multă lume, însă, relativ repede, s-a format și un nucleu stabil polarizînd niște aspirații comune ale unor tineri poeți și redactori: A.E. Baconsky, Aurel Rău, Victor Felea, Aurel Gurghianu, Leonida Neamțu și Petre Stoica (un fel de redactor-corespondent pentru București). Ei încercau să se constituie ca o grupare poetică, dar fără a îndrăzni lansarea publică a unui manifest programatic. Într-o perioadă în care poezia se degradase aproape integral, reducîndu-se la reportajul versificat, respectiv la glorificarea "vieții noi" și a partidului în formule clișeizate și standardizate, aducînd mai curînd a parodie, poeții aceștia propun o reîntoarcere la lirism, adică la subiectivitatea prin ceea ce ei numesc confesiunea prin peisaj. Așa de aberant era peisajul literar al anilor '50 încît niște naive și modeste poetic pasteluri puteau nu doar să



pară inovative, ci chiar scandaloase. Intenția de frondă a steliștilor a devenit oficială la Congresul Scriitorilor din 1956 cînd A.E. Baconsky, Aurel Rău, Victor Felea și Aurel Gurghianu l-au atacat deschis pe Dan Deșliu, una dintre vedetele principale ale proletcultismului autohton și, probabil, cel mai sprințar corupător al poeziei. Animatorul surprinzătoarei infamii fusese A.E. Baconsky, redactor șef la *Steaua* atunci și în jurul căruia se coagula mica grupare. Noua orientare a poetului, într-un context pe care îl intuise eronat ca favorabil, venea însă și dintr-o conștiință vinovată și dintr-un complex al complicității, căci el însuși, în primele volume, se exhibase ca un harnic și înspăimîntător proletcultist. Baconsky era în fond un parvenit tipic al epocii, dar autoritatea și prestigiul lui în cadrul grupului nu se datorau atît poziției sale în sistem, cît unor competențe intelectuale și unor calități de leader reale.

□



Eu nu l-am cunoscut personal pe A. E. Bacovsky. Plecase din Cluj încă din 1959, iar în capitală, în anii '70, în lumea literară și artistică avea deja faima unui dizgrațiat al regimului comunist. Altminteri era liber profesionist, scria și publica o literatură complet dezideologizată, traducea din marii poeți universali și călătorea în Occident. În percepția distorsionată a epocii, el apărea însă ca o victimă a sistemului și nicidecum ca un eventual privilegiat. Printre steliști, în 1970, când era încă în viață (a murit la cutremurul din 1977), devenise o figură aproape mitizată. El reprezenta fondatorul, precum și inițiatorul și legitimatorul direcției neomoderniste pe care revista și-o asumase din pornire, timid și camuflat la început, dar tot mai vizibil și mai consistent pe măsură ce contextele ideologice deveneau mai tolerante. Victor Felea și Aurel Gurghianu, îndeosebi, își dezvoltaseră relația cu poetul într-un fel de admirație cultică. Dar, dincolo de prestigiul în mare parte real al scriitorului, steliștii cultivau modelul Bacovsky mai curînd dintr-un complex al provincialismului. În anii '50, tînărul Bacovsky, agreat de oficialități, avea în viața cotidiană a Clujului comportamentul unui nonconformist. În vremea lodenului, a pufoaicei și salopetei, a șepcii și a bascului din pîslă, vestimentația sa surprindea prin eleganță. Purta costume la comandă din stofă fină, cravată asortată și cămăși din mătase chinezească. Dezvăluia astfel orașului stilistica unei discrete mondenități însă și o imagine idealizată a unui alt fel de scriitor: deprovincializat, căci decomplexat; prosper și rafinat, trăind în "cea mai bună dintre lumile posibile". Acest sindrom al distincției și al diferenței, defulat într-o remarcabilă scenografie a vestimentației, l-a preluat poetul Aurel Rău (succesorul lui A.E. Bacovsky la conducerea revistei) și, parțial, Aurel Gurghianu.

□

La începutul carierei sale literare la "Steaua", A.E. Bacovsky era un intelectual instruit, destul de bine inițiat în literatura română și universală. Ca poet, se afirmă obedient, adoptînd fără ambiguități ideologia și clișeele din poezia anilor '50, fără a fi însă deloc inocent. În paralel, încearcă scoaterea revistei din marasm, mai ales prin publicarea unor traduceri din scriitori străini sau a unor personalități canonice din literatura română. Apoi, în a doua jumătate a deceniului șase, se consacră schimbării la față a propriei poezii, deschizînd o polemică cu retorica formalistă și șabloanele proletcultismului. Dar Bacovsky nu este un inovativ. Mircea Martin, poate cel mai generos comentator al său, îi supravaluează lirica din această perioadă. Reflexivă și evocatoare, ea mizează de fapt pe o anumită solemnitate a discursului și pe o atmosferă cvasi-enigmatică, una care avea să fie mult mai pregnantă, baroc-fastuoasă, în prozele estetizante din *Echinoxul nebunilor*. Abia cu poemele din *Cadavre în vid*, din 1968, imaginarul autorului se modifică radical. Viziunea asupra civilizației contemporane și asupra omului desacralizat este una apocaliptică. Volumul a avut un impact extraordinar, iar regimul său imagistic, într-un registru preponderent coșmaresc, a alimentat semnificativ imaginarul multor poeți din anii următori. Personală și diferită față de criteriul poetic dominant pînă la generația optzecistă, a lui Mircea Cărtărescu, rămîne însă concepția despre poezie. Primul eseu din lucrarea mai amplă *Schiță de fenomenologie*

poetică se numește *Declinul metaforei*, fiind în intenția autorului un fel de manifest. Este dezavuată aici direcția ermetizantă a modernismului, identificată în metaforismul excesiv. Concret însă Bacovsky se răfuiește cu metafora ornamentală, respectiv cu discursul de tip poetizant, pledînd pentru "nuditatea vibrantă" a limbajului. Metafora ar trebui să fie doar "un element al ritmului interior", întrucît "epoca noastră e mult prea agitată, prea răvășită de porniri contrare, prea bîntuită de neliniști, de umbre, de spaime și de stafii pentru a fi compatibilă cu metafora". Poetica aceasta afirmă, pe de altă parte, caracterul non-mimesis al poeziei, revendicîndu-se de la marele modernism european. Am comentat-o în *Dicționar de poeți*, așa că nu revin. Mă întreb, totuși, dacă denunțarea, nu lipsită de ambiguități, a metaforei nu era cumva un atac indirect la teoria lui Lucian Blaga despre metaforă. În inter-



valul clujean, cel puțin, Bacovsky avea obsesia lui Blaga, contemporanul său indezirabil. Ideea declinului, respectiv a limbajului nud, ar putea fi și reacția unui orgolios, căci, altfel, lirica sa din anii '60 e înșesată de metafore, multe de-a dreptul decorative. Oricum, în logica metamorfozelor ulterioare ale poeziei românești, eseuul lui Bacovsky figurează ca un soi de profecție și anticipă în unele privințe tipologia lui Gheorghe Crăciun din *Aisbergul poeziei*.

□

A.E. Bacovsky a fost așadar redactor șef la revista *Steaua* pînă în 1959. Astăzi o asemenea funcție nu înseamnă mare lucru. În perioada comunistă, însă, nu doar că era bine plătită, dar îl situa pe ocupantul ei într-o relație privilegiată cu puterea. Un redactor șef aparținea în fond nomenclaturii, fiind asimilat condiției de activist de partid superior. Nu oricine avea acces la această funcție. Criteriul principal al promovării nu îl constituia neapărat competența profesională. În anii '50, în special, devoțiunea față de partid era esențială. În spațiul culturii, parvenirii epocii sînt toți niște proletcultiști. Unii, se pare, mai degrabă simulanți, precum A.E. Bacovsky, care s-

a putut recicla rapid, o dată demis. Revistele de cultură, atît din capitală cît și din provincie, au fost totuși conduse de scriitori profesioniști, dar în general minori cel puțin pînă în anii '70. În provincie, A.E. Bacovsky rămîne personalitatea cea mai consistentă din anii '50. El a împlînzit funcția de șef și a construit o redacție eficientă, cu o ambianță literară pregnantă, unde s-au putut dezvolta atît conștiința estetică, cît și un anume nonconformism care întrețineau pervers și ironic duplicitatea scriitorului. A.E. Bacovsky devenise fascinant în mica sa comunitate, reușind să creeze revistei o imagine diferită și întrucîtva luminoasă într-o lume al cărei ideal îl constituiau omogenitatea și uniformizarea. Nu se impune neapărat ca autoritate administrativă. Are stil și stîrnește, printre administratorii săi plini de iluzii, obscure reverii aristocratice. Ca literat, reactivează modernismul, receptiv la valo-

rile culturii universale, dar se identifică fantasmatic cu un model uman și societal anacronic. Trăiește fastuos și ceremonios, cu sentimentul melancolic al inadecvării la epoca sa. Aflat în București, din 1959, își cultivă cu orgoliu această identitate cvasi-imaginară, trăind însă discret, într-un cerc restrîns de prieteni, și consacrindu-se unei opere eliberate de influența ideologiei. Prezența sa începe să capete conotațiile unui simbolism al subversiunii. Redactorul șef din intervalul clujean s-a metamorfozat astfel într-un personaj ușor enigmatic, abstras într-o existență culturală ritualică. Traduce acum masiv din lirica universală, despre ai cărei reprezentanți scrie niște sclipitoare profiluri sintetice. Totul a fost cuprins apoi în monumentală *Panoramă a poeziei universale contemporane* din 1972. Lucrarea aceasta îl decontextualizează definitiv, iar poetului "luptei de clasă" din primele volume i se substituie integral imaginea hieratică a unui destin excepțional.

■

mentalități

Dandy versus cool (este omul "cool" un dandy contemporan?)

Carmen Săndulescu

Păstrând proporțiile și fără pretenția de a emite adevăruri absolute, putem spune că o parte dintre cerințele codului dandy se regăsesc, fără prea mari eforturi, în standardele și preceptele a ceea ce s-ar putea numi modelul „cool”. Cuvântul există în engleza britanică, inclusiv cu sensul de „calm, netulburat, cu sânge rece”, dar el a pătruns în miezul fierbinte al modei pe filieră americană.

De fapt, dacă cercetăm dicționarele lucrurile sunt ceva mai nuanțate. În *Ninth Webster's New Collegiate Dictionary* (Springfield: Merriam-Webster Inc. Publishers, Massachusetts, U.S.A.) găsim două sensuri ale adjectivului *cool*. Primul își are echivalentul în cuvântul „răcoros”, celălalt trimite la „lipsa de emoție sau entuziasm, indiferență”. În anumite ocazii, el poate căpăta și rol de substantiv, cu sensul de „încredere în sine, emancipare”.

Ca adverb, „cool” indică o manieră degajată, nonșalantă de a face lucrurile, după cum aflăm din același dicționar.

Voga stărnită în jurul acestui nou ideal poate fi și este adesea contestată, dar nu poate fi ignorată. În reviste frumos colorate, în cărți care-ți oferă rețeta sigură a succesului sau a fericirii, în emisiuni de radio și de televiziune, pretutindeni ni se recomandă să avem o atitudine „cool”, cu toate derivatele ei. De unde rezultă o primă mare deosebire: dacă, pe vremea lui Oscar Wilde, îmbrățișai stilul dandy ca să ieși în evidență, „să-l epatezi pe burghez”, astăzi s-ar zice că este oarecum obligatoriu să fii *cool* dacă vrei să te integrezi în noul val.

Să ducem comparația mai departe, luând, punct cu punct, coordonatele esențiale ale unui dandy și încercând să le găsim echivalentul în modelul generațiilor tinere de astăzi.

Nonșalantă - este, fără doar și poate, o condiție *sine qua non*, în ambele cazuri. Poate chiar de la această asemănare izbitoare a și pornit încercarea de a găsi un filon comun.

Rafinement - Aici apar diferențe notabile între elegantul *dandy* și tânărul *cool* al timpului contemporan. Modelul *cool* presupune cel mai adesea o doză minimă de vulgaritate și brutalitate. Limbajul *cool* a pătruns și în cultură, mai cu seamă în teatru, în proză și în muzică.

Cultură - Un dandy care nu este stăpân pe tainele culturii, care nu știe să se joace cu ele spre deliciul și admirația celor din jur nu există.

Asemenea subtilități au ieșit din modă. Personajul *cool* trebuie să se miște bine în materie de cultură mondenă, să fie în centrul can-canurilor sau aproape de ele. Nu i se cere să-l fi studiat pe Homer sau să citeze din marii filosofi germani. Dacă s-ar aplica asemenea criterii, numărul vedetelor a căror imagine ne asediază din toate părțile ar scădea drastic.

Elegantă - Dacă perspectiva contemporană

asupra rafinementului s-a schimbat mult față de cea a sfârșitului de veac 19, în cazul eleganței evoluția a fost cu adevărat radicală. Și totuși, un dandy adulat al vremii lui Wilde și-ar găsi ușor locul în lumea artei de astăzi, numai că extravaganțele sale nu ar mai mira și nu ar mai șoca decât într-o foarte mică măsură. Ele s-ar pierde în marea masă a extravaganțelor de pretutindeni și n-ar mai constitui decât un subiect pentru o știre sau pentru o imagine televizată, în marele caleidoscop informatic al lumii.

Indiferență superioară - Se regăsește la ambele cazuri, din belșug. Și pentru personajul *dandy* și pentru cel *cool* ea face parte din chiar definiția stilului.

Afectare - S-ar părea că și aceasta este o trăsătură comună. Este sigur că stilul *dandy* presupunea o doză mai mare sau mai mică de afectare. În privința stilului *cool*, cred că aici avem de-a face cu o afectare ascunsă. Aparent, din toate părțile curg îndemnuri în favoarea naturaleții. „Fii tu însuți!” este una din lozincile pe care, într-o formă sau alta, le auzim cel mai des. Și totuși, restul recomandărilor sunt la polul opus. Ți se spune că, dacă vrei să reușești, e obligatoriu să zâmbești, să fii calm, să procedezi așa și numai așa, să-ți aranjezi casa așa și numai așa, să mănânci așa și numai așa, să te porți cu cei din jur așa și numai așa. De unde rezultă, logic, că nu trebuie să fii tu însuți ci să viețuiești în conformitate cu niște rețete. De-aici până la afectare nu e decât un pas.

Egoism sau nepăsare față de problemele altora - Aici avem de-a face cu o atitudine care este proprie vedetelor din orice vreme, s-ar zice. Prin urmare, fie că te doreai *dandy*, fie că tânjești să fii *cool*, detașarea față de orice fel de probleme este obligatorie. În ce măsură detașarea este sau nu o formă de egoism - iată o problemă care nu face obiectul acestui articol și care, oricum, a fost și este dezbătută intens. (Evident, nu includem în discuție persoanele care își datorează celebritatea înaltei lor spiritualități.)

Narcisism - Este o trăsătură de caracter care i-a fost mult reproșată lui Wilde și, în general, tuturor celor care cochetează cu muzele. Celor care doresc să afle unul dintre răspunsurile implicite la această acuză, le recomand volumul de poeme în proză și povestiri de Oscar Wilde, apărut la Editura Paralela 45 în 2004. Pe de altă parte, nu cred că adepții stilului *cool* pun prea mult preț pe narcisism, pentru simplul motiv că miturile antice nu mai sunt studiate cu atâta acribie ca în epoca lui Wilde.

Siguranță de sine - Aici avem de-a face cu o piatră de încercare pentru ambele categorii. Un dandy care vădește cea mai mică urmă de nesiguranță de sine se descalifică automat. Aserțiune egal valabilă și pentru omul *cool*.

Emisiunile, revistele, cărțile, reclamele despre care vorbeam mai sus debordează de rețete menite să ne sporească încrederea în forțele proprii.

Revoltă estetică - În cazul contemporanilor lui Wilde, atitudinea de revoltă estetică este ușor de sesizat și de înțeles. Epoca victoriană, cu puritanismul și ipocrizia ei, era un teren cât se poate de favorabil revoltei. Păstrând proporțiile, putem spune același lucru despre oricare dintre epoci, chiar dacă puritanismul a devenit astăzi un fel de exponat de muzeu. Ar mai fi nevoie poate de o precizare: standardele estetice ale unui *dandy* sunt oarecum evidente sau sunt acceptate întrucât au devenit deja istorie, în vreme ce reperatele unei vedete *cool* par să țină mai degrabă de anti-estetic, ca într-un fel de *remake* al esteticii urâtului.

Conștiința deriziunii condiției umane - În cazul adevăratelor modele - cum este, de pildă, Oscar Wilde - ea naște vorbe de duh memorabile. Stărnite nu doar din scânteieri de spirit, ci și dintr-o cunoaștere profundă a culturii, după cum spuneam. Personajul *cool* este mai degrabă adeptul cinismului, pe care-l îmbrățișează fie dintr-un simplu capriciu al modei, fie ca să șocheze (cum făceau cel mai adesea și adepții stilului *dandy*).

Vederi democratice - Stilul *dandy* era apanajul unei caste în care femeile nu prea aveau acces. E drept că celebritatea dura mai mult în acele vremuri, dar ea se învârtea în niște cercuri închise, undeva între Paris, Londra și Coasta de Azur. Interesant cazul lui Wilde, în care celebritatea revine în forță, după mai bine de un veac de la moarte.

Când spui *cool*, spui democrație. Stilul face ravagii printre bărbați și femei deopotrivă. Nu se pune problema nici unui fel de discriminare.

Este considerat foarte *cool*, de pildă, să tratezi homosexualitatea sau lesbianismul ca pe ceva extrem de natural. E drept că vedetele *cool* au o viață scurtă, dar foarte intens mediatizată în schimb.

În articolul *Farmecul discret al nefericirii* din revista *Dilema Veche*, Vintilă Mihăilescu scrie câteva rânduri care cred că reprezintă cea mai potrivită concluzie. Citându-l pe Pascal Bruckner, autorul ajunge la concluzia că „astăzi e imoral să nu fii fericit”. și adaugă: „imaginea *cool* a realizării s-a impus deja cu aceeași forță constrângătoare și se folosește de orice recuzită simbolică aptă să o susțină. Limbajul corpului este cel mai la îndemână și cel mai ieftin, așa încât corpurile se exprimă *cool* pe stradă, de parcă ar striga păzea! și vai de cel care, în acest context, le stă în cale, neștiind sau nevrând să fie *cool* la rândul său!”

Echinox?

În acalmia verii, un eveniment de presă creat de revista *Echinox*, în criză evidentă de idei, ambiționează să facă să curgă multă cerneală. Despre ce este vorba? Numărul 3-6/ 2006 al revistei clujene este dedicat *Stării actuale a Universității*.

Redactorii revistei procedează la un rechizitoriu fără mânuși (și sub centură) la adresa Universității „Babeș-Bolyai” și a stării de lucruri din Facultatea de Litere clujeană, alcătuind o listă de „probleme” și propunând „soluții”. Membrii redacției doresc un răspuns din partea Universității, un dialog, certitudini. Personal, cred că nu îl vor avea, pentru că numai Dumnezeu le-ar putea da redactorilor revistei răspunsuri pe măsura problemelor ridicate. Semnatarii articolelor dau la iveală niște frustrări care, în adâncime, sunt provocate mai degrabă de starea societății românești, decât de ceea ce se întâmplă azi în interiorul Universității clujene. Astfel, Universitatea și Literele devin țapi ispășitori pentru situația învățământului secundar din România, pentru prețul chiriilor pe care redactorii revistei le plătesc cu greu, pentru prețul ștrudelui pe care unul din semnatarii articolelor se gândește de două ori dacă să și-l cumpere sau nu...

Cine ar dori să scrie obiectiv despre Universitatea „Babeș-Bolyai” ar trebui să se refere la întreaga ei evoluție din '90 încoace, la celelalte universități din țară, din străinătate... Așa cum prezintă lucrurile acest număr al *Echinoxului*, nu există nici măcar un singur aspect pozitiv care să fie pus în evidență, ceea ce, din punctul de vedere al necesarei obiectivității jurnalistice, este suspect. Problemele prezentate sunt desprinse atât de contextul universitar european cât și de cel socio-economic românesc și au, pentru cititorul din afară, mai degrabă aerul unor răfuieli personale.

Nu doresc să intru în amănuntele acestei revărsări umorale, pentru că nu cred că o dispută pe tema universității, în termenii în care pun problemele redacției *Echinoxului*, ar fi productivă. Cele ce urmează sunt doar o opinie



de fost echinoxist. Pot să spun că datorez *Echinoxului* și spiritului echinoxist mai mult decât datorez Facultății de Filologie pe care am absolvit-o. *Echinoxul*, adică spiritul încetățenit de Ion Pop, Ion Vartic, Marian Papahagi. *Echinoxul*, un anume fel de a-ți purta spinarea dreaptă prin lume, de a înțelege actul cultural în noblețea și gratuitatea lui...Mi-ar trebui pagini întregi pentru a scrie tot ce înseamnă pentru mine *Echinoxul*, sub al cărui titlu scria „revistă de cultură”. Atunci când cultura purta botniță, când cuvintele aveau altă valoare și greutate. Astăzi, pe *Echinox* nu mai scrie „revistă de cultură”, ci „revistă a studenților din UBB”. Și ei, redactorii, sunt liberi să scrie tot ce le trece prin cap, ceea ce e posibil să fi produs o pierdere a „greutății cernelii pe hârtie”. Și revista apare cu sprijinul Consiliului Local Cluj-Napoca. Nu voi merge atât de departe încât să mă întreb de ce *Echinoxul* înjură Universitatea pe banii Consiliului Local. Nu știu să deslușesc asemenea ițe. Permiteți-mi doar să nu fiu de acord cu folosirea cuvântului „bani” la tot pasul în *Echinox* (nu întâmplător, banii pe care Universitatea nu îi dă revistei, v-ați prins?), banii de salarii, bani de chirie, banii nu știu care... un mercantilism făcut de pe pozițiile cuiva care așteaptă ca acești bani să cadă din cer... Permiteți-mi doar să nu fiu de acord cu atacul la persoană în *Echinox*, mai ales făcut de o manieră neprofesionistă din punct de vedere jurnalistice (credeți, domnilor redactori ai *Echinoxului*, că e suficient de valabil criteriul „din câte mi s-a spus” pentru a incrimina pe cineva? nu trebuia, oare, un reportofon?). Și permiteți-mi, în cele din urmă, să afirm că eu am făcut parte din gruparea altei reviste care se numea tot *Echinox*, o revistă de cultură, care publica scriitori interziși, scria despre cărți interzise și ai cărei redactori aveau un alt fel de curaj, nu acela de a arunca o piatră în lac așteptând să o scoată alții, conducerea Facultății de Litere sau a Universității „Babeș-Bolyai”, spre hazul semidoctilor de toate categoriile... Să reprezinte oare acest număr al *Echinoxului* o modalitate subtilă de a atrage candidații către Litere și Universitate, în preajma noului an universitar?

În urmă cu un an-doi, un prieten, fost echinoxist, trăitor astăzi în Germania, mă întreba într-un mail dacă mai există solidaritatea echinoxistă. Am răspuns că nu prea, sub influența diverselor dispute la care am asistat, provocate de *Dicționarul Echinox*, de pildă. Nu credeam însă că voi ajunge eu însămi să mă desolidarizez de *Echinox*, rămânând cu un gol în inimă și cu o durere de iubire trădată. Și pot să afirm acum, în nume personal, că nu mai există nici *Echinoxul*, o revistă care a fost decenii de-a rândul unul din vârfulurile de lance ale culturii românești. Poate oare un grup care se consideră elită să folosească acest nume și tot ce înseamnă el pentru a iniția niște dispute păguboase, care nu servesc nimănui? Se mai poate numi această revistă *Echinox*?

Scriu aceste rânduri cu ultimul număr al așa-zisului *Echinox* în față și, nu știu de ce, gândul mă duce la Marian Papahagi, unul dintre întemeietorii revistei, și un om despre care cred că se poate spune că și-a dat viața pentru Universitatea clujeană. Și mă-ntristez cumplit.

(Letiția Ilea)

Le Monde diplomatique în România

Ce poate rezulta din încrucișarea unui lunar franțuzesc, reputat în comentariul social și politic, și sigla principalului săptămânal de investigații bucureștean? În piața media autohtonă, ediția românească din *Le Monde diplomatique*, „garantată” și recomandată de Grupul de Presă Cațavencu, a ajuns, în august, la numărul 5. Și cum mi-am cheltuit în cel mai agreabil mod banii și clipele citind-o încă de la primul număr, am hotărât că e cazul - dacă nu cumva ați descoperit-o deja - să vă propun revista în acest reactiv.

Condusă de redactorul șef Cristian Teodorescu, prin o parte a articolelor sale, *Le Monde diplomatique* are priză la spațiul public românesc: pe lângă editorialul *Țara demisiilor* și telearticolul *Excepția normalității* (... în jurnalul de știri de pe TVR2), semnate de redactorul șef, întâlnim în ultimul număr excelente analize scrise de Cristian Pîrvulescu (*Mirajul descentralizării*) și de Remus Cernea (*Separarea statului de biserică în România*). Cealaltă parte, consistentă, a sumarului o reprezintă reportajele, anchetele și studiile preluate din ediția franceză a *Le Monde diplomatique*: „dosarul” vedetă e dedicat verii incendiarie din Orientul Apropiat, crizei din Liban și Israel, din Cisiordania și Ghaza. Alain Gresh, Gadi Algazi și Laila El-Haddad oferă o perspectivă caldă, emoționantă a problemelor palestinienilor (în jurul cărora „lumea se închide”) și asupra resorturilor economico-religioase care au generat războiul din Liban, bombardarea orașelor din nordul Israelului, implantarea unor noi coloni evrei în Cisiordania, noul „*Est Sălbatic*” al capitalismului israelian. Ghicim concordanța dintre politica revistei și cea a guvernului de la Paris, o implicare umanitară, „diplomatică” în stingerea agresiunilor - ceea ce nu poate decât să ne convină după bombardamentul informațional pro israelian și în favoarea politicii de forță a Statelor Unite. Abia din imaginile filtrate succesiv, suprapuse vom recompuce și înțelege întregul. Care nu este monocolor, nu poarta turban și nici chipă.

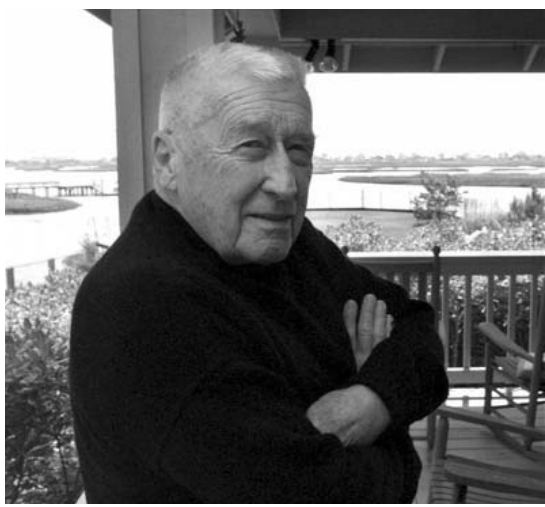
Excelente paginile 30-31 de prezentare a ultimelor apariții editoriale în România și în lume. La fel, eseul scriitorului englez John Berger despre documentaristul și „știristul” Pasolini, prilejuit de lansarea pe DVD a filmului din 1963 al acestuia, *La Rabbia*. De citit neapărat „*Furia*” lui Pier Paolo Pasolini.

(Ștefan Manasia)

Good-Bye, Mickey Spillane

Ing. Licu Stavri

■ La 88 de ani a încetat din viață autorul de romane polițiste Mickey Spillane, considerat, pe vremuri, de către criticii realist-socialiști, cel mai tipic reprezentant al școlii cinice și decadente a romanului popular occidental. Într-adevăr, protagonistul majorității cărților sale, Mike Hammer, e un 'dur' și un supraviețuitor în jungla urbană a primei jumătăți a secolului XX, dar nu manifestă cinism decât față de răufăcători (pe care nu ezită să-i trateze cu propriile lor metode) și față de cei îmbogățiți prin metode ilegale. Mike Hammer este și idolul femeilor, pe care le tratează cu un amestec de brutalitate și tandrețe ce le merge la inimă. Iată câteva date din biografia acestui autor netradus și necunoscut în România, spicuite din articolul lui John Sutherland din *The Guardian*: Născut într-o familie de irlandezi-americani din New Jersey, Mickey Spillane a urmat școala în Brooklyn și a fost, pentru scurtă vreme, student la Kansas State College. În anii depresiunii economice a lucrat, printre altele, ca salvamar în Long Island, ceea ce i-a dat prilejul să cunoască o mulțime de doamne și domnișoare. În 1935 a început să trimită povestiri revistelor elegante, dar, fiind rar publicat, a fost nevoit să-și pună talentul în slujba industriei de benzi desenate, scriind pentru *Captain Marvel*, *Captain America*, *Superman*, *Batman*. S-a specializat în scrierea unor romane scurte într-un interval minim de



timp, la comanda editurilor de *pulp fiction*: *I, the Jury* (Eu, juriul) a fost așternut pe hârtie în numai nouă zile. A doua zi după atacul japonez de la Pearl Harbor din decembrie 1941, M. Spillane s-a înscris ca voluntar în forțele aeriene ale marinei SUA, lucrând, în același timp, ca agent sub acoperire pentru FBI. După demobilizare, a lucrat la circul "Barnum and Bailey", experiență prelucrată literar în romanul din 1952, *The Girl Hunters* (Vânătorii de fete). După război, întrucât proza scurtă din reviste pierdea terenul în favoarea romanelor populare de 25 de cenți, Spillane a scis prompt *I, the Jury*, în stilul dur, inconfundabil, al revistei *Black Mask*, înfloritoare în anii treizeci. Se poate spune, așadar, că Spillane aparținea școlii lui Raymond Chandler, Dashiell Hammett și Ross Macdonald, numai că era mai degrabă disprețuit

decât simpatizat de aceștia, din cauza caracterului prea vădit comercial al prozei sale. Spillane însuși recunoaște influența unui singur autor de romane polițiste, azi uitat: John Carroll Dally, creatorul investigatorului Race Williams. După acest model de personaj, Spillane îl inventează pe Mike Hammer, justițiar încrâncenat, vânător de fuste, băutor de whiskey și inamic neînduplecat al comuniștilor, răspunzând unei cereri de *machismo* foarte evidentă pe piața literară americană. În seria astfel inaugurată apar romane ca *Vengeance Is Mine* (Răzbunarea îmi aparține, 1950), *My Gun Is Quick* (Pistolul mei trage repede, 1950), *The Big Kill* (Uciderea cea mare, 1951), *Kiss me Deadly* (Dă-mi un sărut mortal, 1952). Se estimează că romanele lui Mickey Spillane s-au vândut, în total, în peste 2000 de milioane de exemplare. În anii optzeci, șapte din cincisprezece titluri ale celor mai bine vândute cărți din America din toate timpurile îi aparțineau lui Mickey Spillane. Romanele care-l au ca protagonist pe Mike Hammer sunt scrise în forma unui monolog oral, într-un stil colocvial direct. Spillane credea în puterea primelor fraze de a-l captiva pe cititor și de aceea aproape toate romanele sale debutează cu câte o scenă violentă. Multe au servit drept punct de pornire pentru scenariile unor filme prea puțin interesante din punct de vedere artistic (poate cu excepția ecranizării lui *Kiss Me Deadly* de către Robert Aldrich în 1955). Mai bune au fost seriile de televiziune, dintre care cel mai recent, cu Stacy Keach în rolul lui Mike Hammer mult îmblânzit, a fost programat și pe micile ecrane românești. Între 1950 și 1961, Mickey Spillane, devenind membru al sectei Martorii lui Jehova, n-a mai scris romane. A revenit în 1961, cu episodul considerat cel mai reușit din seria Mike Hammer, *The Deep* (Adâncurile). Pentru deceniul șapte, Spillane a creat, însă, un nou erou, pe Tiger Mann, lansat prin romanul *The Day of the Guns* (Ziua revolverelor, 1964). Mann este un "agent secret" care îl prefigurează pe James Bond, de fapt primul dintre cavalerii cruciadei anticomuniste, iar Spillane s-a chiar plâns că Ian Fleming i-ar fi furat ideea. După o altă întrerupere a procesului de creație, romancierul și-a reluat activitatea, dar nici noile cărți din seria Mike Hammer, nici cele din seria Tiger Mann nu au mai avut succesul de odinioară. Spillane se considera un super-patriot și s-a bucurat de prețuirea altor anti-comuniști notorii: John Wayne i-a dăruit un Jaguar XK140, iar Ayn Rand (o scriitoare deosebit de interesantă, despre care va trebui să informăm cititorii la un moment dat) le-a recomandat discipolilor stilul lui frust. Așadar, Mickey Spillane (9 martie 1918 - 17 iulie 2006).

■ În cadrul festivalului de zece zile din Londra, prilejuit de centenarul lui Șostakovici, baletul Kirov din Moscova a prezentat *Epoca de aur* la Coliseum, iar la Royal Opera House Teatrul Bolshoi a avut prima reprezentație engleză cu baletul *Izvorul strălucitor*. Această din urmă compoziție are o istorie interesantă. Deși cultura



sovietică oficială începea să se anchilozeze pe vremea lui Stalin, baletul era încă apreciat. Dictatorul însuși putea fi văzut intrând discret în lojă ca să vadă *Lacul lebedelor*. Așa că baletul *Izvorul strălucitor* - pe fundalul vieții colhoznicilor, amintind, întrucâtva, de filmul *Volga, Volga!* - avea toate șansele să devină un spectacol de succes. Libretul lui Lopuhov (fost director al Teatrului Kirov) prezenta o poveste romantic-bufă și o imagine idilică a traiului la țară, care avea toate șansele să placă oficialităților, îngăduind, totodată, balerinilor să treacă prin toate stilurile de dans, de la cele clasice la vodevil și la dans modern. Partitura lui Șostakovici era populistă, împletind melodii populare cu dansuri cunoscute. Într-adevăr, baletul a avut un mare succes la Leningrad, dar problemele au început când *Izvorul strălucitor* a fost reprezentat la Moscova. Prima critică ce i s-a adus a fost, pur și simplu, că era opera lui Șostakovici, care era rău văzut de tiran: lui Stalin nu-i plăcuse opera acestuia *Lady Macbeth din Mtsensk*. Imediat după premiera moscovită, un articol din Pravda îi condamna pe Șostakovici și Lopuhov drept niște înfumurați care prezentaseră o imagine denaturată a țaranului rus și a vieții de colhoz; în loc de a studia problemele reale ale acestui mod de viață și de a reda fidel cultura populară, ei prezentaseră o imagine edulcorată, care păcătuia prin naturalism grosolan și estetism. Un singur om a suferit fizic din cauza acestui spectacol: colibretistul Piotrovski, trimis în Gulag; dar consecințele asupra carierei celor doi autori principali au fost devastatoare: Șostakovici n-a mai compus nici un alt balet, iar lui Lopuhov i s-a luat directoratul Teatrului Kirov (este probabil că n-a fost deportat datorită faptului că sora sa era soția faimosului economist britanic John Maynard Keynes) și n-a mai lucrat la nici un spectacol important toată viața. Pentru Alexei Ratmanski, actualul director de la Bolshoi, reabilitarea lui Șostakovici și, în special, relansarea baletului *Izvorul strălucitor* este foarte importantă, ne spune Judith Mackrell în *The Guardian*. Lui nu i-a venit să creadă că o asemenea compoziție armonioasă nu a mai fost folosită din anii douăzeci. "Bogăția de idei, curajul de a folosi, la balet, povestiri contemporane, fac din această operă o adevărată sursă de inspirație, a declarat el. "Nimeni nu mai are baletе sovietice de genul *Izvorul strălucitor*. Este de datoria noastră să le tezurăm."

.: ... :: PAGINI.COM .:

Un blog cu apariție electronico-fibro-celulozică (hârtie). Pagini.com apare pe internet (aproape) în fiecare zi și în fiecare număr al revistei Tribuna de la Cluj. Este publicat de Sorin Adam Matei împreună cu Alex Ulmanu, Mihai Fulger și apare cu sprijinul cititorilor blogului.

Autori

Sorin Adam Matei, profesor de sociologia comunicării, Purdue University, editorialist, Evenimentul Zilei, ardelean de la Brașov, sârb de la Cosoba și geto-cumano-slavo-daco-roman din subcarpați.

Alex Ulmanu, profesor de jurnalism, antrenor de media și blogger la <http://www.jurnalisonline.ro>

Mihai Fulger

Plus alti cititori si comentatori ocazionali ai acestui blog

Zoso

Acest Zoso, pe cuvînt, e spiritul noii României. Internetice, zeflemiste, web interacționiste. Un tip tînar, cu nerv, cu tupeu, cu atitudine. Damn', he's good....

[premiul pentru tâmpenie?](#)

4 August 2006, 12:55 am

"la televizor e câștigat de TVR, care la 19:21 aseară difuza, pe o tentă zâmbitoare, un material cum că industria coșciugelor înflorește în Liban..."

publicat de Sorin Adam Matei

Cucu vs.USR

Scriitorul Cucu dă în judecată Uniunea Scriitorilor pe motive de ignorare. Și Omul Imperfect, cititor constant la Pagini.com, care nu spune cine e, că e persoană serioasă, constată cu amărăciune:

După puțin timp cineva a observat că "între acest nea Cucu și 99% dintre membrii USR nu e, În fond, nici o diferență". Și că, la fel cum jalnicul nostru ipochimen - "celebrat la Chicago odată cu Eliade" și colecționar de poze color cu diverși dictatori - îi maimuțărește pe Goga și Cosbuc, la fel pedanții cerberii de la USR maimuțăresc pe alții mai în voga, (dar) fără milă și lipsiți de pasiune etc... După cum vedem, problema aici nu e dl. Cucu ci procedurile mistico-sărbătorești de inițiere și confirmare care se practică în cultura română. Trebuie să-l înțelegem pe acest sărman. "De ce este mai bun cutare scriitor sau filozof sau critic decât mine?" <http://www.pagini.com/2006/07/miliar-dari-de-carton-intelectuali-de.html#c115472896540947317>

Publicat de Sorin Adam Matei

China People's Daily Online – 50 foreigners shaping China's modern development

Potrivit Științei Chinezești (China Daily) cei cincizeci de străini care au influențat China moderna îi includ pe:

Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778): Swiss-French

philosopher, writer, political theorist and thinker;

Thomas Robert Malthus (1766 - 1834): British political economist and founder of population theory;

Hans Andersen (1805 - 1875): Well-known Danish writer of fairy tales;

Charles Darwin (1809 - 1875): Famous British Naturalist;

Karl Marx (1818 - 1883): German philosopher, thinker, social scientist and political theorist;

Henrik Ibsen (1828 - 1906): great Norwegian playwright;

Sigmund Freud (1856 - 1939): Austrian originator of psychoanalysis;

John D. Rockefeller, Jr (1874 - 1960): Son of the creator of Standard Oil and philanthropist;

Stalin (Iosif Vissarionovich Dzhugashvili) (1879 - 1953): Great former Soviet Union leader;

Albert Einstein (1879 - 1955): German-born American physicist;

Harland Sanders (1890 - 1980): Founder of Kentucky Fried Chicken (KFC);

Nikita Khrushchev (1894 - 1971): Former premier of the Soviet Union;

Matsushita Kounosuke (1894 - 1989): Founder of Panasonic, world's renown household appliance in Japan;

Richard Milhous Nixon (1913 - 1994): One of the most influential presidents in American history;

Juan Antonio Samaranch (1920 -): Former IOC president and social activist from Spain;

Henry Alfred Kissinger (1923 -): Former U.S. National Security Advisor and Secretary of State;

Alvin Toffler (1928 -): American sociologist;

Steven Spielberg (1947 -): Famous Hollywood movie director;

Bill Gates (1955 -): Founder of software giant Microsoft;

Michael Jordan (1963 -): American basketball legend.

din [People's Daily Online – 50 foreigners shaping China's modern development](#)

Publicat de Sorin Adam Matei

Inginerii fac legea în presa

Asa cum remarc și pe [jurnalisonline.ro](http://www.jurnalisonline.ro), cazul Carol Sebastian generează în continuare discuții.. și semne de întrebare. Și răspunsuri. De exemplu [aici](#), unde a avut loc un schimb de replici între analistul media Iulian Comanescu și jurnalistul Liviu Avram, cel de la care a pornit investigația despre turnătorii lui Sebastian.

Pe scurt: Comănescu a scris acu' câteva zile un comentariu pe Hotnews, în care spunea că, repezindu-se să comenteze emotiv și partizan gestul lui Sebastian, presa a uitat să se întrebe de unde și de ce a aparut informația. Adică cine era sursa "Inginerul", care i-a dat subiectul Mirelei Corlatan de la *Cotidianul* și ce-o mâna pe ea, pe sursă, în luptă? Avram a răspuns iritat, printr-un articol în *Cotidianul*, că el a fost sursa. Îi șoptise o păsărică ceva despre Sebastian și alți doi ziaristi și a dat subiectul Mirelei. M-am bagat și eu în discuție, întrebându-mă de ce apare un ziarist (încă unul!) în poveste cu nume conspirativ. Mi-a răspuns tot Avram: a fost ideea Mirelei, care a publicat articolul pe când el, absolvent de Politehnică, era în concediu. La început de Politehnică, era în concediu. La început de el că "Inginerul" era o altă persoană... Complicated.. Dar discuția spre care duce link-ul de mai sus merită citită..

Publicat de Alex Ulmanu

O recuperare necesara

Vorbind cu multe persoane "obișnuite" (amici, colegi sau simpli cunoscuți), despre producțiile cinematografice autohtone, am descoperit două poziții diametral opuse și, în fond, la fel de nocive: pentru unii, filmul românesc se limitează încă la Sergiu Nicolaescu, Mărgelatu?, "BD"-uri sau "Păcală"; pentru alții, mult mai puțini, cinematografia românească s-a născut după 1989 sau chiar după 2000. Și pentru unii, Și pentru ceilalți, o carte precum recentul volum de convorbiri dintre criticul filmolog Magda Mihăilescu și cineastul Malvina Urșianu ("[Aceste gioconde fără surâs](#)", Editura Curtea Veche) este o lectură necesară. Asta fiindcă opera Malvinei Urșianu, atât de puțin cunoscută azi, reprezintă un reper de neocolit al istoriei cinematografului autohtone, mai ales pentru că, într-o epocă dominată de filmele de gen (comedii, filme istorice sau polițiste etc.), ea a mizat totul pe cinematograful de autor (chiar dacă nu și-a atribuit niciodată eticheta). O nouă cinematografie nu se poate construi de la zero.

Publicat de Mihai Fulger

ex-abrupto

Flonda

Radu Țuculescu

Cu fiecare om care moare, dispare o lume. Așa se spune. Când moare un actor, dispare un univers. Actorul îngroapă cu el (precum alți regi într-alte vremuri și ținuturi, soții, servitori și alți supuși...) o întreagă galerie de personaje cărora (spre deosebire de alți regi într-alte timpuri...) tot el le-a dat viață. Și doar memoria peliculei mai poate salva câte ceva. Dar acea emoție scenică ivită între spectatori și actorul care joacă în fața sa (împletirea a două respirații: una creatoare, care dăruiește, alta devoratoare, care primește) e imposibil de înmagazinat, de fixat prin vreun procedeu tehnic. Poate fi păstrată, destul de vag, ce-i drept, în anumite unghere ale memoriei.

Pe Virgil Flonda l-am văzut (și filmat) în ultimul său spectacol, *Așteptându-l pe Godot* de Beckett, în excelenta concepție regizorală a lui Purcărete, alături de minunatul actor Constantin Chiriac pe care sper să nu-l copleșească „manageriatul” în detrimentul carierei de actor. (*Excelent* și *minunat* sînt superlative de care sînt perfect conștient atunci cînd le folosesc.) Vladimirusul lui Flonda fu straniu și misterios, încărcat de neliniști abia bănuite făcîndu-i trupul firav să fie străbătut, uneori, de fiori iar vocea, în unele momente, să tremure emoționant, conștientă de apropierea unui sfîrșit care va decapita orice așteptare...

Silueta sa era, în ultima vreme, tot mai slabă,

mai uscată, chiar dacă Virgil nu se plîngea niciodată că l-ar fi ronțăit vreo boală trupească. Chipul îi era de o transfigurare aproape transparentă. Precum o frunză arămie pe care toamna începuse să o viziteze prea timpuriu. Dar ochii îi erau constant uimiți, vii, cu priviri ce scormoneau în realitatea imediată cu febrilă curiozitate. Ochii săi, bîntuiți în ultima vreme tot mai des (ca într-o rememorare făcută împotriva voinței sale) de fantasmalele lui Dostoievski, Shakespeare, Rablais, Cehov, Shaw, Beckett...

Jocul actorului Virgil Flonda avea acea discreție mocnind a forță care captează tiptil dar sigur, atenția spectatorului. Nu te șoca de la prima scenă, nu te pocnea în mutră prin voce și gesturi pentru ca, treptat, să se dezumfle, să se fisie, să se diluzeze, să te facă să pricepi că-i un foc de paie. La el, personajele prindeau contur și consistență treptat, printr-un crescendo firesc, neagresiv. Era o creație care începea în șoaptă și sfîrșea prin a (se) impune găsindu-și loc, după căderea cortinei, printre amintirile spectatorilor, indiferent de vîrstă.

Virgil Flonda încerca să se identifice cu personajul interpretat, distanțîndu-se, în mod paradoxal, de el, analizîndu-l întîi „la rece”, pentru a-l înțelege în cele mai mici amănunte. Apoi îi oferea „dimensiunea” cerută, atît de dramaturg cît și de regizor dar și de propria sa



concepție artistică. Creațiile sale ar fi fost lipsite de viață, dacă ar fi executat mecanic, marionetic, indicațiile primite.

Virgil Flonda se mișca cu aceeași dezinvoltură în orice spațiu scenic, mai mult ori mai puțin convențional, comunicînd întotdeauna cu ceilalți parteneri, fiind mereu conștient că în această artă, gîndirea și „simțirea” în echipă sînt principalele verigi ale reușitei.

În ultima vreme, rîsul lui Virgil Flonda era tot mai des tivit cu dîre subțiri, abia perceptibile, de tristețe și durere.

Virgil Flonda nu a mai avut răbdare să-l aștepte pe Godot. S-a hotărît, în pripă, să plece să-l caute pe cont propriu. Și ne va anunța, pe toți iubitorii de teatru, dacă-l va întîlni... Părerea mea.

zapp-media

Salam cu vedete

Adrian Țion

Osariada derulată pe principiul domnului face victimă după victimă. Adevărată mană cerească pentru ziaristi incisiv și comentarii dornici de răfuială prelungită. Junele prim Tăriceanu își măsoară tăria tibiei și a rotulei intrînd pe contrasens cu motocicleta ca un adolescent subțiat la minte. Bun exemplu pentru tinerii nației! Dacă în România primul ministru provoacă accidente de circulație pe drumurile publice, de ce să ne mai mirăm de actele altor câtorva mii de inconștienți?

Am avut un președinte care era primul constructor al țării (constructorul României Socialiste, nu?), dar el mai era și primul agricultor, primul miner, primul petrolist, primul siderurgist etc. Acum avem un președinte care a ocupat locul de prim dansator al țării. Domnului Băsescu îi place să-și danseze soția prin localuri publice așa cum lui Clinton îi plăcea, poate îi mai place, să cânte la saxofon. Plăcerile președinților, bucuria mulțimilor.

Desigur, toate aceste evenimente din arena publică au făcut și fac valuri de nisip în ochi în media românească. În ochii prostimii, ca s-o spunem pe șleau. Legea lustrăției și picanteriile din viețile actorilor politici nu-i interesează pe cei

ce-și mână înainte căruța doldora de interese financiare. Ponderele afacerilor în câmpul mediei este direct proporțională cu orientarea societății românești pe drumul bunăstării râvnite. Stau măturie canalele tv The Money Channel sau Canal Teleshop, din ce în ce mai active și mai diversificate. Acestea par a fi suficiente lor însele. Pe The Money Channel găsești tot ce vrei: știri, meteo, sport, cotația bursieră, comentarii economice și chiar rubrica „Viață de broker”. Aparat și mașini de tot felul, de la tensiometru la calculator, găsești prezentate la Canal Teleshop. Magazinele ne invadează cu publicitatea. „Kaufland - ni se spune - e un nou mod de a cumpăra”. Modul o fi nou, nu zic, dar salariile sunt vechi și buzunarele goale. „Țara cumpărăturilor” ne ademenește însă cu fluturași sau pliante cât o revistă destul de stufoasă, ambele „agitații vizuale” fiind strecurate gratuit în cutia poștală. Mai nou, aceste tipărituri destinate reclamei, pline cu tot felul de fotografii color cu oferta de produse, alimentare mai ales, dar și nealimentare, și-au sporit numărul de pagini. Astfel că lângă jambon de porc afumat cu 13,49 kilogramul, apare Mel Gibson pus la coț de studiourile de la Hollywood. Lângă varză albă cu 0,49 kg, dai

peste sâni Andreei Bănică. Ai o pagină de sfaturi medicale („Bea multe lichide pentru sănătatea rinichilor”), rețete de sezon, integrale (ușoare) pentru timp liber și umor (vechi). Ca o publicație săptămînală pentru care dai 2 sau mai mulți lei. În plus afli și ce produse s-au ieftinit între timp. Dacă prin „foaia” Kaufland citești gratis despre cancanuri și vedete, de ce să mai dai bani pe *Libertatea* sau *Viva*?

Atenția generală se deplasează de la ficțiunea telenovelistă la realitatea consumistă. Altfel spus, se petrece acum la noi ceea ce a deplâns Noica în legătură cu societatea germană de acum vreo două secole: în loc de filosofie, societatea alege untul. În loc de intelectualizare, consumul. Efectele strălucesc în lumini multicolore în toată media. E suficient să-i privești pe cei doi porumbi de pe B1. Singura dată cînd te bucuri că vine publicitatea la B1 este la show-ul *No comment* cu dizgrațiosul Irinel și Monica Sen Trope. Ce știe să gîngurească altceva proaspăta absolventă de liceu cocoțată în hamacul bunăstării? „Paris, Saint Tropez, o insulă...” și alte banalități care nu reușesc să o scoată din plictiseală. Viața tinerilor plictisiți de lux, burduhănoși de la 20 de ani e modelul prezentat ca ofertă. Urmați!! Îngrășăți-vă să ajungeți în topul oamenilor bogați! Acesta e îndemnul.

gulere, manșete, accesorii

Peșitul, patronul,
studenta târzie

Mihai Dragolea

Serbările comunei au fost chiar generoase, bine că au durat două zile, s-a potrivit ca prima să fie cu soare, a doua cu ploaie bogată. Ei bine!, șoferul Sebi (un Sebastian intrat la apă) a ajuns, totuși, la manifestări odată cu prima porție de stropi mari și calzi, că așa a fost norocul lui. Inițial, nici n-a vrut să participe, asta pentru că nu i-a plăcut organizarea, că banditul de primar nu a chemat toată lumea din sat, pe unii - da, pe alții - ba, nu s-a spus cum anume a hotărât el cine să fie sau nu invitat. La momentul sosirii lui Sebi, invitații erau în căminul cultural, la ospăț, serviți de chelnerițe aduse de la restaurantul lui Arsu (mamă - mamă, ce mai bucăți grase, și cele blonde, și cele brunete!), iar "pilimea", adică cei mai mulți oameni din sat erau prin curtea școlii, la bere și la mici. Bine că ploaia era caldă, că nici măcar n-aveau unde să se adăpostească, nu era decât un coviltir, deasupra scenei unde cânta un taraf! Sebi și-a aflat repede vecinii și prietenii, toți erau pe-acolo, la "pulime", numai Ghiță - a aflat repede! - e înăuntru, invitat la ospățul cu șefii de la Județ și de la partide; și-a luat și el zece mici și două halbe, sta cu ele în mâini, sub o streșină, să nu se ude mititeii, acolo era și vecinul Neluțu, nemulțumit ca și el de organizarea ticălosului de primar; stau acolo, beau

bere și Sebi povestea cum s-a enervat el, cum l-a fraierit dom' Cornel. Dom' Cornel e un fel de șef la fabrică, omul patronului, umblă toată ziua prin secții fără să pună mâna să facă ceva, nici nu știe ce pregătire are, că el se dă rotund, priceput la toate, dar nimeni nu se poate lăuda că l-ar fi văzut muncind vreodată. Toți știu, însă, că este omul patronului; cu două zile în urmă l-a căutat, că să-l ducă într-un sat la niște prieteni de-ai lui; când Sebi i-a spus că ar vrea să meargă și el la serbări, dom Cornel, banditul, l-a amenințat că-l reclamă la patron și rămâne fără slujbă, așa că a lăsat-o moale cu serbările și l-a dus pe dom' Cornel la prietenii lui. Acolo l-a făcut de minune, că era un escroc ce nu s-a pomenit! De fapt, au ajuns la o familie, dom' Cornel fiind fost coleg de armată cu capul familiei, unul - Ilie; ăia aveau o fată, cam slăbuță după gusturile lui Sebi, destul de urâtică, terminase ceva facultate și era profesoară în sat. Nausica o chema. Și unde nu începe ticălosul de dom' Cornel să-l laude pe el, pe Sebi, că e băiat cuminte, harnic, bun la muncă, că ar vrea să-și întemeieze o familie, așa vorbea despre el ca despre un cal, că ar fi potrivit pentru scândura aia de Nausica. Norocul a fost că dom' Cornel și Ilie s-au îmbătat ca porcii și au uitat și de Sebi, și de Nausica, vorbeau prostii, cu



Cititorul Sebastian

generalul Antonescu, cu partidele politice și cu securitatea; abia l-a dus pe nenorocit la mașină, ca pe un sac; dar când au ajuns acasă la dom' Cornel, escrocul l-a pus să ducă în casă tot ce era în portbagaj, de toate îi dăduse Ilie, dar lui nu i-a lăsat absolut nimic, zicea că l-a dezamăgit, că nu s-a purtat ca lumea, nici n-a luat-o în seamă pe scobitoarea aia de Nausica, că, dacă s-ar fi însurat cu ea ar fi avut viitorul asigurat. Uite așa l-a fraierit bătrânul ticălos, l-a dus în peșit fără știrea lui, așa a ratat el prima zi de sărbători și a ajuns abia la spartul petrecerii, să mănânce mici pe ploaie și să bea bere sub streșină, cu "pulimea" satului.

Béla Bartók și caracterului național al muzicii

(urmare din pagina 33)

5 rutene și câte una sârbă și arabă. Dar aceste prelucrări nu reprezintă decât primul „mod” al manifestării influenței muzicii populare asupra celei culte. Cel de al doilea „mod” de manifestare a influenței folclorice a fost descris de Bartók astfel: „compozitorul nu folosește melodii țărănești veritabile, ci în loc de acestea inventează el însuși vreo imitație de melodie țărănească”. Aceste imitații nu pot fi evaluate, la Bartók, cantitativ, deoarece nu pot fi distinse fără echivoc de cazurile celui de al treilea „mod”, pe care compozitorul l-a descris cu următoarele cuvinte: compozitorul „nu prelucrează în muzica sa nici melodii țărănești, nici imitații de melodii țărănești, și totuși se revarsă din ea aceeași atmosferă ca și din muzica țărănească. În astfel de cazuri se poate spune: acest mod de exprimare a muzicii țărănești i-a devenit o limbă maternă muzicală maternă: o poate folosi și o folosește atât de liber ca și poetul limba sa maternă”.

Este demn de toată atenția faptul că, aici, Bartók nu vorbește, ca despre un fundament al limbii materne muzicale a compozitorului, despre muzica țărănească a națiunii sale, ci despre „muzica țărănească a patriei sale („seines Landes”)! În această deosebire se ascunde unicitatea lui Bartók în istoria muzicii secolului 20, în general, și în istoria conceptului „muzică națională”, în special. Deja cinci ani înainte de lecturarea publică, la Viena, a textului citat, în 1927, Bartók a scris despre Stravinsky și Kodály ca despre compozitori naționali care se adapă numai din muzica populară a națiunii lor că „Izolarea de acest fel este mai mult un păcat decât o virtute”.

E voie să interpretăm această frază ca o expresie a despărțirii lui Bartók de Kodály și de orientarea stilistică maghiară comună;

Da și nu.

Da, deoarece în creația lui Kodály intonația etniilor conviețuitoare cu maghiarii apare doar cu titlu de excepție, muzica lui impresionând ca muzica „cea mai maghiară” a secolului 20 - și Bartók a apreciat-o ca atare -, în timp ce Bartók asimila în muzica sa, programatic, muzica populară a popoarelor conviețuitoare cu maghiarii (cu excepția celei germane!).

Nu, deoarece în muzica lui Bartók această asimilare nu era nicidecum o abandonare a idealului comun, ci, dimpotrivă, îmbogățirea lui. În 1931, Bartók a fost invitat să dea o declarație cu privire la rădăcinile folclorice bogat ramificate ale operei sale. „Totmai pentru că își trage seva din acest triplu izvor (maghiar, român, slovac), creația mea muzicală poate fi considerată ca o întruchipare a acelei idei de integritate, pe care azi se pune așa de mult accent în Ungaria” - a scris el juristului și diplomatului român Octavian Beu, comunicându-i în continuare că această explicație i s-a ivit când, după Trianon, pentru cercetarea muzicii populare a minorităților și pentru evidenta influență românească și slovacă manifestată în muzica sa, șovinii unguri l-au declarat trădător al cauzei ungare.

Pentru cercetătorul de folclor și compozitorul Bartók, Ungaria Mare a fost patria comună a culturilor țărănești diferite, dar convergente ale maghiarilor, slovacilor, românilor și celor de alte naționalități. Iată victoria nobilă a locului de

baștină atât de pestriț din punct de vedere etnic asupra liniei sangvine paterne asimilatoare! Până și printre exemplele primului „mod” de valorificare a folclorului în muzica cultă găsim unele mărturii ale „frăției de lapte de mamă” a maghiarilor și a vecinilor lor. Cele două teme ale părții întâi a *Primei rapsodii* pentru vioară constituie exemplul cel mai frumos: prima este românească, culeasă de la Ioan Popovici din Vătava, iar a doua, maghiară, culeasă de la János Balogh din Secuime, dar numai un cunoscător al documentelor poate să spună care din care sursă provine. În ultimele două părți ale *Jocurilor populare românești* pentru pian, Bartók a prelucrat melodii populare românești autentice, din Bihor, a căror structură strofică, însă, întruchipează fără cusur formula tipică A⁵ A⁵ A A a stilului vechi al cântecului popular maghiar. Exemplele ar putea continua. În cel de al doilea și al treilea „mod”, Bartók a mers mai departe, întrucât el a contopit conștient trăsăturile caracteristice ale diferitelor idiomuri - de exemplu, structuri strofice maghiare cu ritmuri bulgărești. Prin această deschidere nemărginită a limbii materne muzicale față de limba maternă muzicală a celorlalte popoare din Bazinul Dunărean, Bartók a oferit rezolvarea cea mai originală a problemei „caracter național în muzica cultă”.

Istoria a dovedit deja că, prin această soluție, unică în felul ei în întreaga istorie universală a muzicii, Bartók a contribuit efectiv și la apropierea reciprocă dintre maghiari și vecinii lor din Bazinul Dunărean, servind astfel, implicit, și țelul lui suprem, postulat în 1903, la începutul carierei sale: „binele națiunii ungare și a patriei ungare”.

Revenirea lui Andrei Șerban

Claudiu Groza

Reacții din cele mai diverse, de la chicoteli la oroare, a provocat piesa *Purificare* de Sarah Kane, montată de Andrei Șerban și jucată pe scena Naționalului clujean în repetiții deschise între 17-20 august 2006.

Formula repetițiilor cu public a fost inaugurată de regizor la sfârșitul lunii iulie, la Sibiu, unde a realizat spectacolul *Pescărușul* de Cehov. Motivele ar fi, după mărturia regizorului, două. Ambele spectacole vor avea premiera oficială după plecarea lui Andrei Șerban din România. *Purificare* va deschide, în septembrie, stagiunea 2006-2007 a Naționalului din Cluj, iar *Pescărușul* va fi, în ianuarie 2007, unul din spectacolele inaugurale ale Programului "Sibiu - capitală culturală a Europei". Alt motiv al jucării acestor două producții în avanpremieră a fost dorința regizorului de a simți pulsul publicului.

Pescărușul abordează textul cehovian într-o cheie absolut conformă cu nota de „comedie” imprimată de autor. La prima vedere, montarea poate să deranjeze, pentru că rolurile sunt intenționat șarjate, aduse la limita convenției. La fel se întâmplă în *Purificare*, de altfel, un spectacol care va trezi dezbateri - sper eu consistente - după premiera oficială, când criticii vor putea analiza producția. Deocamdată, ambele piese pot fi doar subiect de reportaje. În *Pescărușul* - care are o distribuție multiplă, cu câte chiar trei interpreți pe rol - joacă, printre alții, Maia Morgenstern, Mariana Presecan, Marian Rălea, Andreea Bibiri - care se regăsește și în distribuția din *Purificare* -, Cristina Flutur și clujeanul Cornel Răileanu.

Purificare este prima piesă de Sarah Kane jucată în România. Născută în 1971, autoarea britanică s-a sinucis în 1999, chiar în spitalul unde

medicii încercau s-o recupereze după... o tentativă de sinucidere. De-a lungul vieții, Sarah Kane a scris cinci piese de teatru, toate extrem de dure, care au provocat reacții foarte vii, pro sau contra, atât din partea publicului, cât și a criticii.

Prima dată, *Purificare* s-a jucat în 1998, la Royal Court Theatre Downstairs din Londra. Autoarea a interpretat chiar unul din roluri, după îmbolnăvirea actriței titulare. Deși piesa e foarte violentă, Sarah Kane a afirmat că, de fapt, ea vorbește despre dragoste. "Cred că *Purificare*, mai mult decât oricare din piesele mele, folosește violența ca metaforă." Cert este însă că, din cauza unor secvențe care nu respectă deloc "corectitudinea politică", această piesă e din ce în ce mai greu de jucat în lume.

În montarea de la Cluj, Andrei Șerban a

exhibat violența textului, dar a conturat concomitent un orizont poetic al personajelor, pentru a compensa, parcă, brutalitatea întâmplărilor.

Purificare ar fi oricând un bun scenariu pentru un film *horror*, pentru că are toate ingredientele necesare, de la tortura fizică la cea psihică. Totuși, e vizibilă, și a fost evidentă și în spectacolul clujean, aspirația eroilor către un tip de împlinire afectivă.

Publicul celor patru reprezentații a fost foarte divers, de la personalități ale lumii culturale la specialiști sau iubitori de teatru, iar reacțiile au oglindit această diversitate. În general, spectatori au rezonat intens la semnul scenic, dar au existat și unele rezerve exprimate de teatrotori.

"Verificarea" reală a spectacolului se va face însă abia după ce acesta va intra în programul curent al stagiunii teatrale.

În *Purificare* joacă Cristian Grosu, Andreea Bibiri, Anca Hanu, Hathazi Andras, Ionuț Caras, Adrian Cucu, Silviu Iorga și Ramona Dumitrescu.



Foto: Daniela Dima

Duelul - cronica unui meci nejuțat

Adrian Țion

Subiect extras din viața lui Leonard Doroftei. Mai exact, episodul amar cu pierderea titlului mondial... la cîntar. Dramaturg basarabean premiat: Dumitru Crudu. Spațiul scenei studioului Euphorion al Naționalului clujean transformat în ring de box. Actori deveniți boxeri veritabili. Fotoreporteri activi, aproape isterizați la apariția celor patru membri ai familiei Doroftei, introduși în sală de Claudiu Groza. Într-un colț al ringului - Cătălin Herlo; în colțul opus - Ruslan Bârlea. Pregătiri în vederea confruntării. Meciul care nu a avut loc în realitate, dintre românul Leonard Doroftei și panamezul Miguel Callist, poate începe.

Gong. Pugiliștii se reped unul spre altul și încep să-și care la pumni fără milă. *Reality show*. Minutele curg nemiloase și ele. Fără replici la început, dar cu urme pe pielea bătucită a boxerilor. Pumni adevărați. Mănuși de box adevărate. Directă adevărată. Croșeu adevărat. Arbitru lipsă la apelul nominal. Asta înseamnă

luptă haotică. Așa să fie? Viața este luată în propriile mâini. Replicile se desprind din încheștarea pugilistică precum jeturi de lumină în noaptea conștiințelor anemiate de fardul succesului. Afirmarea și renunțarea sunt cele două extreme mereu luate în considerare ultimativă. Ele sondează nemilos în psihicul celor doi jucători care-și pun pielea la bătaie. La propriu.

Reprize fragmentate. Transpirație abundentă. Scenă cu încetinitorul. Duel susținut cu lovituri pe bune sub centură sau sub aparența sportivității. Instigare la luptă ca în *Reconstituirea* lui Pintilie la bătaie: " - Hai, mă! Dă, mă! - Cum să dau în tine, prietenul meu!" Vuică și Ripu atunci. Callist și Doroftei acum. Tot un fel de a se raporta la un sistem. Socio-politic atunci, profesionist-sportiv acum. Duelul dintre român și panamez se extinde. Pentru personajul Doroftei "Canada e un ring de box" cu legi infernale și, punând o barieră între el și sistemul de valori promovat, alege întoarcerea în România.

Regizorul spectacolului, m.chris.nedeea, reușește să evidențieze dimensiunile acestui conflict, când exterior, când interior, între aspirații și respectarea contractului, între România și Canada, între libertate și acceptare, între prioritățile individului și cele ale sistemului în care acesta s-a lăsat angrenat. Sensul dezvoltării scenice date textului este de a glisa de la formula teatrului ca metaforă spre structura unui *reality show* focalizat pe analiza boxerilor emigranți. Calitățile pugilistico-actoricești ale protagoniștilor Cătălin Herlo și Ruslan Bârlea sunt puse la grea încercare. Rezultatul interpretării e cât se poate de convingător și emoționant. După cum e conceput, spectacolul pune în lumină simultan atât viața publică a sportivilor, cât și cea din culise, oferind o sumedenie de reflecții pe seama vedetismului și a consecințelor lui.

Meciul nejuțat dintre Doroftei și Callist are loc mereu pe diferite ringuri, planuri și scene sociale. Pumnii dați și primiți atrag atenția asupra durtății jocului de a răzbate. Viața are legi drastice. Lui Hemingway i-a plăcut boxul. Pentru această simbolică a cruzimii netrucate?

Béla Bartók și caracterului național al muzicii

Francisc László

„O artă autentică și valoroasă – cel puțin deocamdată – se poate imagina numai ca o artă națională” – afirma Bartók în 1934, în articolul său redactat în limba germană, intitulat „Stat și artă”. Să nu se creadă că prin această aserțiune el s-a grăbit să-și exprime adeziunea față de ideologia naționalistă, promovată de aparatul de propagandă al totalitarismului nazist, instalat recent la putere în Germania, care se răspândea și în Ungaria aliată! Dimpotrivă, scrierea citată a fost așternută pe hârtie tocmai drept un protest împotriva amestecului statului în creația artistică, care, potrivit convingerii sale, trebuie să fie firească și personală, liberă de orice amestec „de sus”. Iată câteva fraze concludente din continuarea textului: „Căci o artă națională și, în general, o artă superioară, ca de exemplu și arta populară de la țară, poate lua ființă numai în mod spontan, dar niciodată prin intervenții mecanice, artificiale, oficiale. Un artist cu adevărat însemnat va crea o artă națională tocmai prin nota sa personală, pe care o împrumută operei sale.”

În acest articol *pro domo*, Bartók a tratat caracterul național al artei exclusiv din punctul de vedere al raportului dintre aceasta și statul. În cele ce urmează, voi schița metamorfozele caracterului național însuși în creația lui Bartók, de la începuturi până la desăvârșirea stilului său de maximă maturitate artistică, când, prin „nota sa personală”, el a desăvârșit și un model unic de artă națională.

Pentru a-i înțelege traseul parcurs, este bine să aruncăm o privire asupra rădăcinilor sale.

Casa natală a lui Béla Bartók, identificată abia în 1970, a fost o casă țărănească șvabească. Tatăl său, Béla Bartók senior, a fost director al școlii agricole înființate de familia contelui Nákó, de origine macedoniană. Reședința de plasă s-a numit, oficial, Szerbnagyszentmiklós, adică Sănnicolau Mare Sârbesc, spre deosebire de localitatea vecină, Sănnicolau Mare German, cu care urma să se unească, Sănnicolau Mare fără vreun epitet național fiind locuită, în ordinea descrescândă a numărului de suflute, de români, germani, maghiari și sârbi. Chiar și numai din aceste puține date reiese cât de compozită a fost pe atunci populația Ungariei de Sud, în cadrul acesteia, ceea a comitatului Torontal, iar în cadrul acestuia, ceea a localității Sănnicolau Mare. O asemenea bogăție de culori naționale s-a manifestat și în familia Bartók. Prin folosirea predicatului „szuhaf?i”, tatăl viitorului compozitor și-a exprimat apartenența la nobilimea maghiară. El a asimilat, genealogic, chiar doi arbori sudslavi, întrucât atât mama lui, cât și ambii părinți ai acesteia s-au născut în familii de bunievați, cum se numea oficial o numeroasă comunitate de sârbi catolici, dispărută de atunci de pe harta etnografică a zonei. Mama compozitorului de mai târziu, născută Paula Voit, era originară din nordul Ungariei, Bratislava de azi. și printre cei patru bunici ai ei doar unul singur a fost maghiar, ceilalți trei, germani. Ea vorbea în germană atât cu sora ei Irma cât și cu fiica Elza, fapt pentru care a și fost grav muștrată de fiul ei, Béla, într-o scrisoare din 1903, adesea citată în literatură.

Bartók a avut opt ani când și-a pierdut tatăl, iar un an mai târziu familia Bartók a părăsit orașul natal. În acest moment, în ceea ce privește problemele apartenenței naționale, el a fost beneficiarul a două moșteniri: al maghiarismului angajat al tatălui și al pluralismului național al pământului de obârșie.

La începutul carierei sale, moștenirea paternă s-a manifestat mai accentuat. Pluralitatea națională pare să nu-l fi preocupat nici măcar ca bagaj de amintiri, cu atât mai puțin ca temelia unui ideal artistic. El și-a terminat studiile superioare în 1903. În acest an, naționalismul său juvenil își atingea apogeul. O vreme chiar și pe podiumul de concerte apărea în costum național, a dedicat o amplă lucrare simfonică lui Lajos Kossuth, eroul legendar al revoluției burghize și antihabsburgice din 1848, în care a persiflat imnul imperial austriac; detesta capitala inundată de șvabi și evrei, Budapesta. Nimic nu ne împiedică să interpretăm angajamentul naționalist al tânărului compozitor drept o victorie postumă a tatălui, care a asimilat la fel de „firesc” germanitatea soției, precum asimilaseră tatăl și bunicul său apartenența slavă a soțiilor lor. Dar pentru a ne explica naționalismul lui Bartók nu avem nevoie de interpretări psihanalitice. El a fost foarte receptiv la curente politice ale timpului său. Când așternea deasupra scrisorilor sale, drept antet, deviza „Jos cu Habsburgii!”, el reproducea un slogan ce putea fi auzit zilnic atât în Parlamentul ungar, cât și pe stradă.

Înainte de a-i urmări mai departe dezvoltarea personalității, trebuie să ne aplecăm puțin și asupra componentei germane a personalității sale, nu atât de mult de dragul celor trei optimi germane ale tabloului său sangvin, cât pentru că formația lui muzicală de bază a fost de un caracter total german. Profesorii săi Ferenc Kersch de la Oradea și Ludwig Burger, László Erkel și Anton Hyrtl de la Bratislava au fost germani autohtoni mai mult sau mai puțin maghiarizați. Profesorul său de compoziție de la Academia de Muzică, Hans Koessler, a fost un bavarez, care nu s-a sinchisit să învețe limba maternă a studenților săi. Idealul tânărului compozitor a fost Schumann și Brahms, începând cu 1900, și Wagner, începând cu 1902, și Richard Strauss. (Imaginea lui Bartók asupra lui Liszt a fost, în acest timp, încă lacunară și superficială.) Nimic nu caracterizează mai concludent orientarea progermană a tânărului Bartók decât faptul că atunci când, în anii 1898-1900, a vrut să-și încerce puterile în genul liedului, el a compus piese pe versuri de Rückert, Goethe, Heine, Siebel, Lenau și Bodenstädt, ca și cum liedul ar fi o specie muzicală legată de o anumită limbă, de limba germană. Abia în 1903 a început să compună pe texte maghiare!

Din 1903, anul *Simfoniei Kossuth*, s-a păstrat aceea declarație a compozitorului de douăzeci și doi de ani, care se citează atât de des: „În ceea ce mă privește, voi sluji toată viața mea, în toate domeniile și în toate modalitățile, un singur țel: binele națiunii ungare și a patriei ungare”. Dar întrucât patria ungară numai patru ani după absolvirea studiilor sale academice i-a oferit un post de profesor la Academia de Muzică din

Budapesta, între 1903 și 1907, el a încercat să se stabilească atât la Viena, cât și la Berlin. Să ne imaginăm cum i-ar fi decurs viața dacă într-una dintre aceste capitale germane ar fi primit o ofertă de post acceptabilă! Doar și în *Autobiografia* sa scria: „am acceptat cu plăcere numirea mea ca profesor la Academia de Muzică, deoarece aceasta a făcut posibilă stabilirea mea în Ungaria!” Mai presus de orice închipuire stă faptul istoric că, în 1904, cu *Cvintetul cu pian*, Bartók și-a luat rămas bun de la perioada sa de creație de orientare germană și în același an, cu a sa *Rapsodie op. 1*, creată în spiritul lui Liszt, el și-a afirmat maghiaritatea.

Stilul maghiar timpuriu al lui Bartók a fost o încercare de modernizare a ungarismelor muzicale moștenite de la secolul al 19-lea. șansele strategiei sale de creație au fost minime, deoarece melodiile naționale tipice pentru secolul al 19-lea – ceardașul și „magyar nótá”, adică romanța ungurească – sunt prea adânc înrădăcinate în sistemul tonal major-minor. Nu se putea dezvolta din ele o muzică maghiară modernă.

Spre norocul lui, anul 1904 i-a adus și prima întâlnire cu cântecul țărănesc maghiar, rămas necunoscut compozitorilor din secolul al 19-lea. În 1905, l-a cunoscut pe Kodály, care în descoperirea cântecului popular maghiar propriu-zis i-o luase înainte cu câțiva pași. De comun acord cu Kodály, în a cărui persoană el a găsit un aliat excelent, Bartók s-a apucat de culegerea sistematică a muzicii populare maghiare. Descoperirile folclorice i-au făcut posibilă înnoirea radicală a stilului său, întrucât turnurile melodice modale ale vechilor cântece țărănești i-au adus eliberarea definitivă de hegemonia sistemului major-minor, ceea ce, „în ultimă consecință a făcut să dispunem total liber de sunetele sistemului nostru cromatic de douăsprezece sunete”, cum urma să declare în *Autobiografia* sa. La îndemnul lui Kodály, în 1907, el a început și studiul lucrărilor lui Debussy, în care descoperirea „pentatonismelor” cunoscute din muzica țărănească maghiară. Revoluția stilistică a lui Bartók a reperat o primă victorie majoră în *Cvartetul de coarde nr. 1 op. 7*, care constituie o sinteză personală a întregului tezaur de experiență a muzicii culte, pe de o parte, iar pe de alta, a intonației folclorice maghiare. Opera sa într-un act, din 1911, *Castelul Principelui Barbă-Albastră* op. 11, ocupă în istoria muzicii maghiare un loc-cheie ce amintește de *Pelléas* al lui Debussy în cea franceză. Acest nou stil maghiar a fost o cucerire comună a lui Bartók și Kodály, care în această etapă de viață au întreținut relații strânse de colaborare, atât în domeniul cercetării cântecului popular cât și în acela al compoziției.

Bartók a pășit pe o cale separată, întâi, în etnomuzicologie. În virtutea unei înțelegeri bine chibzuite, Kodály a cercetat prioritar legăturile muzicii țărănești maghiare cu tradițiile muzicii culte naționale, precum și cu muzica populară a popoarelor înrudite, din Est, iar cercetările comparate ale lui Bartók vizau mai mult interinfluențele manifestate în muzica populară a maghiarilor și cea a popoarelor vecine. Bartók a început în 1906 cercetarea sistematică a muzicii populare slovace, apoi, în 1909, aceea a celei românești, extinzându-și apoi cercetările comparate și asupra muzicii populare a rutenilor, a sârbilor și a bulgarilor; ocazional, el a cules și folclor arab și turcesc. Compozitorul Bartók a prelucrat în compozițiile sale aproximativ tot atâtea melodii populare nemaghiare câte maghiare: 154 de melodii stau față-n față cu 159. Numărul 154 se compune din 81 de melodii slovace, 66 românești,

film

Pledez vinovat?

Ioan-Pavel Azap

La mijlocul anilor '80, un amplu proces intentat mafiei în SUA atrage atenția opiniei publice. Și, mai ales, prezența în boxa acuzațiilor a unui personaj aproape pitoresc: Giacomo „Jackie Dee” DiNorscio. Zeci de acuzați, zeci de acuzații – un proces „mamut” care a durat câteva sute de zile. Verdictul? Nevinovați! Cu o singură excepție: DiNorscio!

Acestea sunt faptele, iar *Pledez vinovat?* (*Find Me Guilty*, Germania / SUA, 2006; r. Sidney Lumet; cu: Vin Diesel, Peter Dinklage, Linus Roache, Rob Silver, Alex Rocco, Annabella Sciorra) – reflectarea lor „artistică”. Realizatorii au ținut să precizeze încă de pe generic că majoritatea dialogurilor din sala de tribunal sunt preluate *ad litteram* din stenogramele procesului. Ciudățenia acestui film este că nu prea ști cum să-l abordezi: este o pledoarie *pro domo* în favoarea mafiei? – parcă nu; dezvăluirea unei erori judiciare? – nici asta parcă; o relatare rece, detașată, obiectivă a unor evenimente? – nici pe departe! Atunci?! Din toate câte ceva, regizorul mizând, probabil, tocmai pe eterogenitatea abordării materialului pentru un eventual impact

asupra publicului. Oricum, resorturile care au dus la decizia juriului sunt superficial motivate.

Ce s-a întâmplat? DiNorscio (Vin Diesel) este un șef mafiot, care și-a petrecut aproape jumătate din viață în închisoare, eliberat pe cauțiune după ultima condamnare, implicat, alături de „crema” mafiei – într-un nou proces. El refuză să-și ia un avocat, pledându-și propria cauză. De la bufoniile din primele săptămâni, care-i atrag simpatia juriului, DiNorscio devine, pe parcursul derulării procesului, tot mai serios, uneori de-a dreptul grav. Iar peldoaria finală – prin care își revendică „dreptul” de a fi singurul vinovat – este de-a dreptul patetică. Una peste alta, toți ceilalți acuzați sunt puși în libertate, cu excepția lui, care urmează să ispășească 30 de ani de pușcărie. Va sta la răcoare doar 17 ani, fiind eliberat în 2002, fără a dezvălui nimic din secretele „profesionale”. DiNorscio a murit în timpul filmărilor la *Pledez vinovat?*.

Și totuși filmul atrage într-o oarecare măsură prin decupajul strict, printr-o spectaculozitate mimată, reținută – 90 % din acțiune se petrece în interior, în sala de tribunal sau în închisoare, amintind pe undeva de debutul în cinema al lui

Sidney Lumet cu *12 oameni furioși* (*12 Angry Men*, 1957), dar atât nu este suficient pentru a motiva filmul. Nu era nevoie de o rezolvare didacticistă a poveștii, ci, pur și simplu, de, măcar, sugerarea unei opțiuni. Dacă ne gândim doar la tragismul din *Nașul* lui Coppola și ne putem da seama că *Pledez vinovat?* este un film fără miză, inutil, care pare mai degrabă o peliculă de comandă venită din partea familiei lui DiNorscio pentru reabilitarea (în ochii cui?) acestuia.

Surprinzătoare este distribuția lui Vin Diesel în rolul principal, un actor modest, o masă de mușchi în primul rând. Surprinde însă, plăcut, schimbarea de *emploi* a lui Diesel, acesta reușind să creioneze corect un personaj credibil (dar cam atât), lucrat însă prea „la vedere”, prea forțat pentru a mai dobândi și o dimensiune psihologică adevărată.

Dacă pentru Sidney Lumet (din a căruia filmografie mai amintim aici: *The Hill / Colina* – 1965, *Serpico* – 1973, *Network / Rețeaua* – 1976, *The Verdict / Verdictul* – 1982, *Family Business / Afaceri de familie* – 1989, *A Stranger Among Us / Un străin printre noi* – 1992) acest film nu înseamnă nimic, pentru Vin Diesel poate fi un moment de cotitură, de maturizare actricească.

literatură și film

Memoriile unei gheșe

Alexandru Jurcan

La editura Humanitas a apărut cartea lui Arthur Golden – *Memoriile unei gheșe*, tradusă de Oana Cristescu. Pentru a scrie cartea, autorul și-a impus o muncă de documentare, a petrecut o vară la Beijing, s-a inițiat în limba chineză. Pasiunea lui Golden pentru civilizația orientală a învins. Cartea își plasează acțiunea prin 1929, când o fată săracă e vândută într-o casă de gheșe la Kyoto. O cenușăreasă niponă suportă jugul crudei gheșe Hatsumomo, care știe că „visele pot fi atât de primejdioase: mocnesc ca focul și uneori ne consumă cu totul”.

În 2006 Rob Marshal (*Chicago*, 2002) a ecranizat romanul. Filmul a fost recompensat cu trei premii Oscar, cu trei premii Bafta și cu Globul de Aur. Printre producători – Steven Spielberg. Cartierul gheșelor a fost reconstruit în California, într-o fermă, utilizându-se cedru, bambus, pin. S-a săpat un râu lung de 75 de metri. S-a folosit un ecran imens de pânză pentru a se recrea lumina rece hibernală. Dintre interpreți: Zhang Ziyi (Sayuri), Michelle Yeoh (Mameha), Gong Li (Hatsumomo), Ken Watanabe (președintele), Koji Yakusho (Nobu).

S-a vorbit mult despre alegerea discutabilă a două actrițe chineze, i s-a reproșat regizorului că a omis o prezentare în detaliu a învățăturilor gheșei, preferând rivalitatea dintre o gheșă trecută de tinerețe și o nouă pretendentă. Zhang Ziyi (vezi filmul *2046* de Wong Kar-Wai) e o combinație fascinantă de blândețe și ferocitate, o tigroaică într-un corp de balerină. La 11 ani ea a

urmat o școală de dans. Acolo a învățat să se autodepășească, acolo și-a însușit o disciplină de fier. Cineastul Zhang Yimou a prezentat-o lui Ang Lee pentru *Tigru și dragon*. Pentru *Memoriile unei gheșe* actrița a învățat engleza, dar și gesticulația, ceremonia ceaiului, arta de a îndoi o batistă. Într-un interviu din revista „Premiere” (martie, 2006), ea declară: „În artele marțiale ai întotdeauna un adversar. A deveni gheșă implică o muncă tehnică, o căutare absolută a perfecțiunii solitare”.

Sayuri învață că „o adevărată gheșă oprește un bărbat dintr-o privire”, că nu corpul se vinde, ci abilitatea. Devine *maiko*, prepară ceai, sake, trece de la o stare de spaimă la atingerea unui scop. Orice i se poate reproșa regizorului, însă nu calitatea artistică. În fiecare cadru întâlnim un element convingător – lumina unei lămpi, oglinzi întunecate, umbreluțe, labirinturi, ploi înecate, fețe în prim-plan, cireși albi în primăvară, dansuri inspirate din teatrul Kabuki. Să nu uităm jocul nuanțat al vedetei Gong Li, care poartă cele mai frumoase kimonouri, are părul desfăcut în ritmul mâniei, priviri de un erotism fin. Personajul știe că e „obiectul fanteziilor bărbaților”. Memorabil rămâne dansul în irizări de zăpezi albastre, cu făclii tremurânde și umbrele transparente.

Stephanie Lamone prezintă filmul în numărul amintit al revistei „Premiere”, subliniind decepția publicului occidental, care dorea să înțeleagă ambiguitatea unei gheșe („nici curvă, nici supusă, ea este soția nopții, care stăpânește arta divertismentului”).



Regizorul pigmentează scurgerea narativă cu scurte inflexiuni de voce din *off*. Tăvălugul istoriei, războiul, evacuarea – toate acestea ocupă câteva secvențe, încheiate prin defilarea unui văl roșu, care se oprește în alt spațiu. Chiar dacă Rob Marshall nu are timp să aprofundeze toate nuanțele cărții, el rămâne fidel reconstituirii. Bucătăria tradițională, interioarele, costumele, muzica, detaliile succesive – totul e gândit, regândit și minuțios redat.

23. Hathaway

Marius Șopterean

Prieten și fotograf al lui Picasso, Georges Brassai se întâlnește cu Andre Breton, pe malul Senei, într-o seară rece dar calmă, cu un cer congelat și gata să se reverse alb asupra Parisului (suntem undeva la finele lui decembrie 1935) și-i propune acestuia să vadă un film care, îl asigură fotograful de origine română, cu siguranță va fi un moment cu totul special pentru autorul *Manifestului suprarealist*. Filmul se numea *Peter Ibbetson* și era realizat de necunoscutul – pe atunci – Henry Hathaway. Necunoscut cel puțin de europeni. Este drept că pentru Paramount acesta mai realizase tot în același an *The lives of Bengal Lancer*, peliculă mai degrabă modestă și care nu anunța în nici un fel următorul său proiect, *Peter Ibbetson*, cel mai bun film al său dintr-un total de peste 60 de filme realizate pe parcursul a 30 de ani de sârguincioasă carieră cinematografică. Breton nu a fost niciodată adeptul filmului american pe care-l considera prea mult dedicat vedetei și nu subiectului, iar prezența lui Gary Cooper pe genericul filmului – deja vedeta-western a cinematografului american – părea să-i dea dreptate. Mai mult, din punctul acestuia de vedere, peste cele două filme suprarealiste realizate de Bunuel, *Câinele andaluz* (1928) și *Vârsta de aur* (1930), se părea că nu se mai poate trece. Adept al clar-obscurului care făcea ca prin fotografie să fie posibilă



transfigurarea poetică a obiectelor și spațiilor, Georges Brassai se entuziasmează la vederea filmului american, pe care îl cataloghează drept o tumultoasă poveste de iubire configurată într-o *frumusețe convulsivă* nemaivăzută până atunci pe ecran. Prin urmare din tirul entuziasmat de cuvinte al lui Brassai, Breton află că filmul nu este altceva decât o poveste de iubire în care protagoniștii vor muri la final. „Tipic american” – va izbucni nemulțumit Breton. Dar autorul celebror albume dedicate Parisului, *Parisul noaptea* și *Cu aparatul prin Paris*, nu se lasă. Brassai îi explică amical că el crede că acest *Peter Ibbetson* reprezintă punctul cel mai înalt al suprarealismului în cinematograful. Acest cinematograful venit, culmea, din America ar fi un

„fapt măreț”, Brassai făcând aluzie la convingerea, rostită des de Breton, cum că „faptele mărețe se realizează întotdeauna cu riscul vieții (...) și fiecare artist trebuie să pornească singur în căutarea lânii de aur”. Mai mult decât „un fapt măreț” acest film ar putea fi chiar „lâna de aur” a suprarealismului. Înfrigurat mai degrabă de entuziasmul fotografului decât de frigul iernii care se apropia, Breton vede această peliculă chiar a doua zi împreună cu Brassai, care se va așeza câteva rânduri mai în spate pentru a pândi profilul celui care schimbă arta secolului 20 prin credința că „suprarealismul proslăvește visările nocturne și puterea imaginației”. Sfârșitul anului se apropia și prin urmare, în afara celor doi prieteni, în sala de cinematograful se aflau doar câțiva spectatori. În special câteva cupluri de îndrăgostiți care păreau a nu fi la prima vizionare. Luminile se sting iar Breton pare că închide ochii. În fond pelicula nu durează mai mult de o oră și jumătate și poate că un somn va fi binevenit...

Henry Hathaway avea 35 de ani (cu patru mai puțin decât Breton) în momentul când Paramount i-a dat acceptul realizării scenariului *Peter Ibbetson*. Acesta era o adaptare cinematografică a romanului lui George du Maurier. Proiectul se născuse cu câțiva ani în urmă pe vremea când era regizor secund al companiei. De fapt întâlnirea cu romanul a trecut prin teatru. Există o dramatizare și, prin urmare, o punere în scenă extrem de interesantă a acestei *imposibile iubiri* între cele două personaje, Peter (interpretat de Gary Cooper) și Mary (interpretată de Ann Harding). Dramatizarea este făcută de John Nathaniel Raphael iar pe Hathaway îl farmecă mai multă spectacolul de teatru decât romanul. Se decide la un număr de colaboratori pe scenariu iar acesta este gata încă din 1934. Zukor, președintele de la Paramount, condiționează nașterea acestui proiect de realizarea altuia, o poveste cu cavaleri și iubiri romantice (*The Lives of a Bengal Lancer*). Hathaway se supune și acest proiect este realizat în câteva luni. În aprilie 1935 echipa condusă de Hathaway și Charles Lang (director de fotografie) începe filmările nu înainte de a se asigura de prezența în rolul principal a lui Gary Cooper, care pentru Hathaway era de neprețuit.

Într-un mic și liniștit cartier de rezidenți britanici din vecinătatea Parisului, micul și orgoliosul Peter este vecin cu Mary, fetița cu părul blond și cărlionțat. Ea dorește ca Peter să-i construiască un cărucior de lemn cu care să alunece la vale pe dealurile din vecinătatea cartierului. Moartea mamei lui Peter face ca cei doi copii să fie despărțiți de unchiul băiatului, care îl ia pe acesta cu el la Londra. Peter crește și ajunge un priceput arhitect care, într-o zi, primește o comandă la proprietatea unei familii influente. Aici o descoperă cu uimire pe Mary, căsătorită, ducesă de Towers, și între cei doi sentimentele se reaprind. Într-o scenă de gelozie soțul moare accidental, lovit de Peter, iar acesta este aruncat pentru tot restul vieții în spatele gratiilor. Până aici toată povestea curge după tipicul unor pelicule romantice proprii aceluși timp al cinematografului americane. Acum și în acest moment al narațiunii filmice se întâmplă ceva neobișnuit. Cei doi, printr-un consens, încep să se viseze unul pe celălalt. În fiecare noapte Peter iese prin gratiile închisorii și se întâlnește cu Mary retrăind de zeci de ori tainica și misterioasă iubire. Este suficient pentru



amândoi să închidă ochii pentru ca visul să-i reunească. Timpul, suspendat în vis, va curge totuși nemilos aici în viață iar cei doi îmbătrânesc pentru ca, în final, să se stingă din viață. Rămâne un semn de întrebare dacă după moarte cei doi nu vor continua această unică și intensă poveste de iubire.

Dincolo de imaginile visului – stranii și sufocant de frumoase – mai există originalitatea viziunii lui Hathaway ce constă dintr-o cursivitate filmică ce suspendă aproape total ideea de timp și spațiu. Celula în care se găsește Peter pare în imediata vecinătate de casa în care Mary așteaptă. Așteaptă să-l reîntâlnească pe iubitul ei. Chipul ei pare să privească undeva în față unde este Peter. Iar acesta o vede, se ridică și trece dincolo de gratii întinzând brațele spre iubita lui. Tot acest artificiu, mai degrabă teatral (am spus că versiunea scenică a romanului l-a influențat hotărâtor pe Hathaway), transformă această poveste de iubire într-o legendă onirică în care realitatea este substituită total omnipotenței visului.

Influența acestui film a fost una majoră. Marele director de fotografie Gregg Toland (*Citizen Kane*) a văzut filmul de mai multe ori și a discutat de nenumărate ori diversele chei de imagine cu Charles Lang iar Orson Welles, în câteva secvențe ale filmului său realizat în 1941 cu Toland se pare că ar fi tras cu ochiul la elipsele temporare ale filmului *Peter Ibbetson*...

Când luminile s-au aprins în micuța dar cocheta sală de cinema din Montmartre, Brassai l-a fixat cu privirea pe Breton. După câteva bune minute de așteptare acesta s-a ridicat și a ieșit iute din sală fără a arunca nici o privire asupra fotografului. Curând augustul poet a așezat acest film în fruntea „cinematografului suprarealist”, considerând că „victoria asupra timpului și asupra morții este tema acestui film prodigios, triumf al gândirii suprarealiste”.

Breton nu s-a întâlnit niciodată cu Hathaway iar regizorul american a ridicat din umeri atunci când distribuitorii americani l-au anunțat că *Peter Ibbetson* este revendicat cu totul de suprarealiștii europeni. A ridicat din umeri cu un zâmbet sfios. Nu prea știa el mare lucru despre *suprarealism*... El era bucuros că producătorului Zukor îi plăcuse filmul. Prin urmare putea intra la Paramount cu un nou proiect...

sumar

| | |
|--|----|
| pe la Cluj Claudiu Groza Câte și mai câte... | 2 |
| editorial Claudiu Groza Notă informativă | 3 |
| cartea Cosmin Peța Universurile concentrice și spasmele viziunii | 4 |
| Ioan Bolovan Românii din Imperiu | 4 |
| Grațian Cormoș Trăind în post-istorie, fără iluzii | 5 |
| comentarii Ion Pop Un urmuzian: Jonathan X. Uranus | 6 |
| Ion M. Mihai Reactualizarea lui Max Blecher | 8 |
| imprimatur Ovidiu Pecican Dialogul criticului | 9 |
| sare-n ochi Laszlo Alexandru Muzeul figurilor de ceară (I) | 10 |
| incidențe Horia Lazăr Între sentință și executare | 11 |
| Alexandra Petrescu Onoare sau onoarea | 12 |
| Andrei Marga: filosofie și publicistică Letiția Ilea Ieșirea din relativism | 13 |
| Marius Jucan Interviul și memoria realității | 14 |
| traducere Nouă poeme nouă de Joachim Ringelnatz(1883-1934) în tălmăcirea lui Ildikó Gábos & Șerban Foarță | 15 |
| poezia Adrian Popescu Poeme | 16 |
| proza Costel Baboș Poetul | 17 |
| remember Tudor Ionescu De te plimbai pe Dragalina | 18 |
| accent Monica Gheț Fețele Medeei | 19 |
| interviu De vorbă cu Mircea Petean "Triumf al libertății este noblețea" | 20 |
| eseu Adrian Costache Despre prostie în înțeles criticist. Dacă există | 22 |
| intermezzo clujean Petru Poantă Clujul meu | 24 |
| mentalități Carmen Săndulescu Dandy versus cool (este omul "cool" un dandy contemporan?) | 26 |
| reactiv Echinox? Le Monde diplomatique în România | 27 |
| flash-meridian Ing. Licu Stavri Good-Bye, Mickey Spillane | 28 |
| ex-abrupto Radu Țuculescu Flonda | 30 |
| zapp-media Adrian Țion Salam cu vedete | 30 |
| gulere, manșete, accesorii Mihai Dragolea Peșitul, patronul, studenta târzie | 31 |
| teatru Claudiu Groza Revenirea lui Andrei Șerban | 32 |
| Adrian Țion Duelul - cronica unui meci nejuțat | 32 |
| muzica Francisc László Béla Bartók și caracterului național al muzicii | 33 |
| film Ioan-Pavel Azap Pledez vinovat? | 34 |
| literatură și film Alexandru Jurcan Memoriile unei gheșe | 34 |
| 1001 de filme și nopți Marius Șopterean 23. Hathaway | 35 |
| plastica Livius George Ilea Ligia Smarandache Graphic - Jurnal | 36 |

plastica

Ligia Smarandache Graphic - Jurnal

Livius George Ilea

Prezență aparte printre plasticienii clujeni de după 1989, Ligia Smarandache - absolventă a secției de grafică din cadrul Academiei de Arte Vizuale "Ion Andreescu", Cluj, promoția 1993 - ne propune un ciclu de grafică însoțit de câteva pagini de jurnal.

Prospectarea poetică a universului de semne printre care rătăcim se constituie în fond și ambient nedecodat al lucrării, unde decupajul sensibil, în registru modern, reține doar umbra denudată, adesea androgină, a figurii umane evanescente. Configurație doar colată sau chiar "gaură neagră" pe pânza vremii, personajul de respirație metafizică din grafica Ligiei Smarandache își poartă cu reținere, încrezător sau resemnat, suportul lingvistic, acuzând atât criza imaginii cât și a comunicării verbale. Laconismul sever al figurării, aspectul de palimpsest al fondului/fundal reconfigurat cu obstinație și acuratețe în acord cu pulsunile și reflecțiile artistei consemnate în jurnal, austeritatea pseudo-monocromă necesitând o coparticipare creativă a privitorului invocă teatrul de umbre oriental, mistica extrem-orientală ("umbră a umbrei"), starea de suspendare în vid specifică tehnicilor de meditație tradiționale zen-budiste. ["Avem sufletul încărcat de lucruri mărunte din cauza cărora suntem orbi și surzi. Dacă am scoate toate gândurile, grijile, planurile, sufletul ar fi invadat de lumină și bucurie." - Jurnal]

Experiența de scenograf a autoarei - prețioasă privind modalitățile sale de exprimare plastică - potențează expresivitatea și la nivelul posturii și al mișcării (personajele sale reușind totuși, în pofida tratării lapidare, să evoce senzualitatea latentă a viului) conform unui anumit Body-language specific pantomimei. Această serie de "Umbre" beneficiază și de un anume "efect cumulativ": pe măsură ce sunt vizionate ele evadează din imponderabilul visării, din orizontul misterului pur devenind mai definibile, mai vii, mai personale, îmbogățindu-și senzorii altminteri percepute ca opace sau difuze.

Folosind o tehnică (relativ) nouă, cea a fotografurii asistate de computer (însușită în cadrul unui stagiu de pregătire la atelierul de gravură "Lower East Side Printshop" din New York - 1994), Ligia Smarandache personalizează această tehnică generoasă, permisivă, cenzurând-o, adevădând-o intenționalității sale artistice, potențându-i semnificația simbolică în registrul unei teme grave, într-un spațiu rarefiat, de rezonanță beethoveniană. ["Fugim de noi înșine în oameni, în lucruri, în fapte. Ne căutăm mereu în celălalt pentru că el ne oglindește o mică parte din noi, și doar atât suportăm să vedem. Fugim de imensitatea din noi pentru că nu o putem purta. Ne arde, ne copleșește, ne pierdem. În ea nu mai avem identitate." - Jurnal]



Dacă "oamenii în general sunt oribil de greoi. Sunt greoi și bătărași. Mai mult decât răi și proști pe deasupra..." (Celine - Jurnal), jurnalul Ligiei Smarandache propune cu detașare o interogație de tip poetic și filosofic a lumii cât și a propriei sale interiorități în pagini de jurnal de o cuceritoare ingenuitate. ["Am simțit mirosul pământului primăvara, am mângâiat iarba fragedă și verde, m-am tăvălit în fânul înalt și necosit. Am transpirat sub soarele amiezii, m-am ascuns de soarele amiezii rătăcind prin păduri. Am atins trunchiuri ale copacilor și am ascultat foșnetul frunzelor. M-am scaldat în pârâuri, râuri și lacuri. Am simțit apa de la picurii ploii la valurile mării. Am urcat pe stânci și am admirat cerul noaptea. Era tăcut și vast, fără lună, eram în mijlocul lui și urmăream stele căzătoare. Doamne, ce frumos a fost! Am râs, am urlat, am iubit, am plâns, am tăcut, am cunoscut deznădejdea și bucuria dar cu precădere marea derută, sentimentul existenței fără scop care mă sperie..." - Jurnal]

Arta Ligiei Smarandache confirmă efortul constant, tenace și discret al artistei de a-și susține, sub aparența fragilității unui demers estetic aparent ezitant, interogativ, opțiunea fermă pentru arta înaltă și lipsită de orice compromis, reprezentând unul dintre momentele de certă împlinire din grafica clujeană a ultimului deceniu.

ABONAMENTE: Cu ridicare de la redacție: 90.000 lei, 9 lei - trimestru, 180.000 lei, 18 lei - semestru, 360.000 lei, 36 lei - un an
Cu expediere la domiciliu: 144.000 lei, 14,4 lei - trimestru, 288.000 lei, 28,8 lei - semestru, 576.000 lei, 57,6 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.
Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email abonamente@rodipet.ro; subscriptions@rodipet.ro sau on-line la adresa www.rodipet.ro.

