

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VII • 1-15 aprilie 2008

134



Judetul Cluj

2 lei



Livia Petrescu - Piramida (2003)

Scrisul neîndoielnic
Cu și despre Diana Adamek

Radu Preda

**Biserica și
politica**

**Interviu cu
graficianul**

Tara von Neudorf

Iosif Cristian Pașcalău

Aurel Bodiu

**Poetul infinitei
conivențe
a metaforei**

Ilustrația numărului: Din expoziția Ce mai face Penelopa?

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIcaŢIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEŢEAN CLUJ

Consiliul consultativ al RedacŢiei Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Monica Gheţ
Virgil Mihaie
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

RedacŢia:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacŢie)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniţă
Ştefan Socaciu

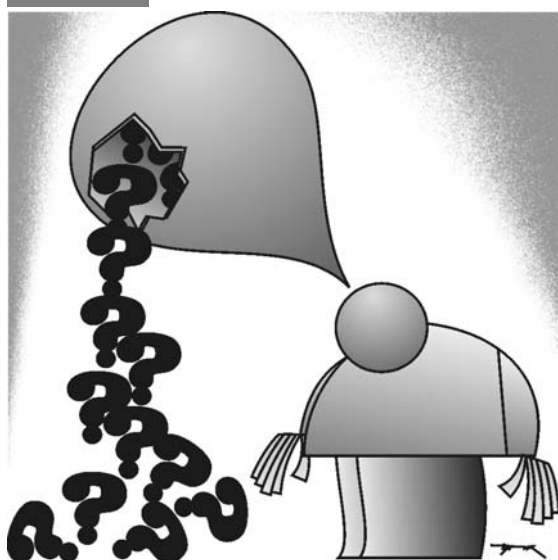
ColaŢionare şi supervizare:
L.G. Ilea

RedacŢia şi administraŢia:
400091 Cluj-Napoca, str. UniversităŢii 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



info

FESTIVALUL INTERNAŢIONAL "LUCIAN BLAGA" EDIŢIA a XXVIII-A 9-11 MAI 2008

În contextul Festivalului se organizează următoarele concursuri naŢionale (devenite tradiŢionale):

CONCURSUL DE CREAŢIE LITERARĂ – deschis tuturor creatorilor, membri sau nemembri ai uniunilor de creaŢie, elevilor şi studenŢilor din Ţară. Poeziile (maxim 10) trimise la concurs, vor fi dactilografiate la două rânduri şi vor purta un motto, acelaşi cu cel de pe plicul ce conŢine datele biografice ale autorului.

CONCURSUL DE ARTĂ PLASTICĂ ŞI EX-LIBRIS – se adresează tuturor artiştilor plastici, membri sau nemembri UAP, elevilor şi studenŢilor din Ţară. Dimensiunile lucrărilor rămân la aprecierea fiecărui creator şi vor fi circumscrise în mod special dimensiunilor lirismului şi mitologiei blagiene.

Lucrările ambelor concursuri vor fi trimise pe adresa:
Centrul Cultural "Lucian Blaga", cod poştal 515800, B-dul Lucian Blaga, nr. 45, Sebeş, jud. Alba, până la data de 28 aprilie 2008, data poştei, însoŢite de fişa personală a creatorului.

Juriile celor două concursuri vor fi formate din istorici, critici literari şi de arte, specialişti, reprezentanŢi ai instituŢiilor organizatoare şi vor acorda premii în bani, ale revistelor şi societăŢilor literare, ale unor Edituri, rezervându-şi dreptul de a acorda sau nu unele premii.

Comisia de organizare

REGULAMENT DE ORGANIZARE A CONCURSULUI INTERNAŢIONAL DE EX-LIBRIS "BACĂU 600" EDIŢIA A XXI-A, BACĂU 4-6 OCT. 2008

1. Artiştii plastici din România, Republica Moldova, Italia şi alte Ţări, sunt invitaŢi să participe la ediŢia a XXI-a a Concursului InternaŢional de Ex-Libris, având ca temă aniversarea a 600 de ani de la prima atestare documentară a oraşului Bacău şi intitulată "Bacău 600"
2. ParticipanŢii la concurs pot trimite un număr de trei lucrări în câte trei exemplare.
3. Lucrările realizate prin tehnicile specifice genului (conform anexei), vor avea dimensiunea maximă de 14 x 14 cm şi vor cuprinde obligatoriu următoarele elemente de identitate:
pe recto, în stânga jos (cu creionul): sigla de tehnică plastică
pe recto, în dreapta jos: anul realizării şi semnătura autorului; pe verso: numele şi adresa autorului
4. Lucrările prezentate vor conŢine sintagma Ex-Libris precum şi numele destinatarului (persoană fizică sau instituŢie) şi vor fi însoŢite de informaŢiile menŢionate mai sus şi de un curriculum vitae. Data limită de primire va fi 15 august 2008, pe adresa Biblioteca JudeŢeană "C. Sturdza", Parcul Cancicov, Bacău, cu menŢiunea „Pentru Concursul de Ex-Libris”.
5. Toate lucrările vor rămâne în proprietatea organizatorilor, recompensa artiştilor fiind chiar participarea la concurs, expunerea lucrărilor, promovarea lucrărilor artiştilor prin Catalog, medii de informare etc. Lucrările vor fi înregistrate în colecŢiile SecŢiei de Artă a Bibliotecii JudeŢene „C. Sturdza”, fiind folosite ulterior pentru organizarea unor expoziŢii, precum şi pentru ilustrarea unor materiale tipărite: reviste, programe, cataloage, pliante, afişe (cu indicarea numelui autorului) iar revista „Cartea” a Bibliotecii JudeŢene „C. Sturdza” va publica profile ale creatorilor, precum şi reproduceri ale lucrărilor primite.
6. Un juriu calificat, format din plasticieni, membri ai UAP, va selecta lucrările în vederea premierii lor. Vor fi acordate premii şi menŢiuni de către Consiliul JudeŢean Bacău, după cum urmează:
Premiul I - 1000 Lei
Premiul II - 800 Lei
Premiul III - 600 Lei
3 menŢiuni x - 300 Lei

7. Catalogul expoziŢiei va fi trimis gratuit tuturor participanŢilor, în termen de trei luni de la data vernisajului.
8. Prin participarea la Concursul de Ex-Libris „Bacău 600”, artiştii acceptă prezentul Regulament.

Director,
Gabriela Muraru



Radio România Cultural



În fiecare luni, de la ora 22:10,
scriitori, critici, traducători, editori
sunt invitaŢi la
Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

Biserica și politica

Un nou experiment

Radu Preda

Decizia luată la recentul Sinod, de a permite preoților ortodocși să candideze la alegerile locale din acest an, surprinde. Ea trezește serioase semne de îndoială dacă Biserica noastră majoritară știe ce vrea, de fapt, pe scena politică și socială. Termenii în care această decizie a fost formulată trădează nu doar nesiguranța raportării la propria tradiție canonică, dar și lipsa unei minime culturi civice, a unei viziuni organice despre rolul și locul Bisericii în statul de drept. În loc să limpezească raportul deseori ambiguu, motiv până acum de repetate critici, unele exagerate și altele întemeiate, dintre autoritatea spirituală și puterea lumească, decizia sinodală adâncește confuziile.

Întâi de toate, Sinodul din martie 2008 oferă o exegeză discutabilă deciziei Sinodului din februarie 2004. Acesta din urmă formula în termeni clari, pe baza canoanelor ortodoxe mereu în vigoare (6 Apostolic, 7 Sinodul IV Ecumenic, 10 Sinodul VII Ecumenic, 11 Sinodul local Cartagina), incompatibilitatea dintre slujirea preoțească și mandatul politic. În plus, având în vedere eventualele împotriri ale preoților prinși de mirajul politicianist, același Sinod din 2004 preciza: „Cel care va încălca aceste reguli, precum și legământul depus la hirotonie, se încadrează în prevederile art. 3, lit. „d” și „e” din Regulamentul de procedură al instanțelor disciplinare și de judecată ale Bisericii Ortodoxe Române, având de ales între cariera politică și misiunea preoțească, pentru totdeauna, fără drept de revenire în cler. Abaterile de acest fel vor fi judecate în Consistoriile eparhiale.”

Lipsa de echivoc a acestei decizii dorea să pună capăt ambiguităților întreținute de lipsa de până atunci a unei strategii unitare și coerente. Concret, în 2004 era rectificată fundamental decizia Sinodului din 2000, cea potrivit căreia le era îngăduit clericilor să ocupe funcții în consiliile locale și județene, în administrația de stat sau să fie parlamentari. Decizia din 2000 era la rândul ei un pogorământ adus hotărârii sinodale din 1996 care se exprima în favoarea „principiului canonic al neutralității politice”. După cum se vede, la fiecare ciclu electoral major din ultimul deceniu, Biserica a trecut pe rând de la neimplicare la implicare și retur. Aceste experimente sunt acum încununat de o formulă mixtă de implicare independentă. Ca și cum independența preotului politician față de un partid sau altul ar fi chestiunea centrală, iar nu faptul că Preoția ca slujire este pusă între paranteze de dragul unui bine pământesc relativ. Pe scurt, nu doar inconsecvența strategică marchează și ultima decizie sinodală, cât mai ales aplicarea iconomiei – adică a principiului flexibilității – tocmai acolo unde Biserica trebuie să rămână inflexibilă, dacă nu dorește transformarea slujitorilor ei în simpli prestatori de servicii. În plus, decizia de acum câteva zile a Sinodului nu precizează care sunt cauzele acestei dispense. Este cumva România în pericol de a nu mai avea destui consilieri locali sau Biserica se simte în așa de mare măsură discriminată încât trebuie să fie prezentă nemijlocit, prin slujitorii ei, în structurile decizionale? Întrebarea este cât se poate de

legitimă dacă ne gândim că, din punct de vedere eclezial, iconomia este aplicată unor situații care reclamă expres o astfel de interpretare aplicată a canoanelor. Suntem, așadar, într-o astfel de situație? Dacă da, de ce Sinodul nu îi spune pe nume? Dacă nu, de ce aplicăm în vremuri de pace criterii valabile doar în vremuri de război? De ce exagerăm? Cu alte cuvinte, care este miza (nemărturisită) care justifică retrimiteră clerului în politica de la nivel local, cu nimic mai curată sau mai morală decât cea parlamentară și guvernamentală? Ce speră sinodali să câștige încât sunt gata să își asume riscul de a îi vedea pe proprii preoți pe prima pagină a ziarelor, implicați, real sau calomnios, în luptele dintre partide și în dosarele de corupție? Nu oferă democrația și alte mijloace de articulare a intereselor legitime ale unei comunități de credință care, în cazul nostru, este și majoritară?

Un posibil răspuns la aceste întrebări deloc retorice îl constituie lipsa unui partid românesc cu adevărat creștin-democrat sau cel puțin a unei programatici moral-culturale la celelalte partide, indiferent de culoare. După aproape două decenii de libertate, România mai trăiește încă paradoxul de a fi majoritar religioasă, fără ca această realitate socială să se reflecte mereu și în deciziile politice. De la legislația pro-avort și până la contestarea prezenței orei de religie în școlile publice și de la salarizarea indecentă a clerului, indiferent de confesiune, la chestiunea amânării retrocedării bunurilor confiscate de puterea comunistă – sunt destule capitole unde clasa politică își arată fie incompetența, fie indiferența, fie cinismul sau pe toate la un loc. Și aceasta independent de faptul că, punctual, de la o guvernare la alta, Biserica majoritară, alături de celelalte culte religioase, s-a bucurat de o atenție financiară deosebită și de alte facilități. Aceste „succese” au fost însă parțiale. Adică tot ceea ce a fost posibil prin înțelegeri conjuncturale nu s-a tradus într-o conduită principială, aplicabilă indiferent de momentul politic și de protagoniștii acestuia. Lipsa până de curând a unei legi a cultelor a încurajat o astfel de relație între culte și stat cu caracter deschis, adică instabil. Motiv pentru fiecare cult în parte să se asigure de cât mai multe pârghii prin care să influențeze negocierea unor soluții favorabile. În această logică, bazată pe confuzia de funcții, abstenența politică a clerului ortodox este percepută drept slăbiciune, atât de clerul însuși, cât și de ierarhia superioară. Sentimentul de a fi în situația unei majorități discriminate este accentuat de prezența activă în politică a reprezentanților celorlalte culte religioase. Ei de ce pot, iar noi de ce nu avem voie? Aceasta este întrebarea pe care o poți auzi cel mai des la preoții din mediul rural și urban care au trecut prin experiența umiltoare de a nu fi nici măcar ascultați de către cei care, în consiliile locale fiind, împart banii și privilegiile după criterii strict politicianiste, ignorând importanța comunității de credință majoritare pentru coeziunea socială a întregii comunități civice.

În fața acestei situații, Biserica Ortodoxă are pentru moment un răspuns paradoxal:

„Menținerea hotărârii Sfântului Sinod nr. 410/2004 privind interzicerea implicării clerului în politică./ Totodată, aplicând principiul iconomiei (pogorământ, dispensă), Sfântul Sinod hotărăște ca, de la caz la caz, preoții care își exprimă, în scris, dorința de a candida numai ca independenți și numai pentru consiliile locale și consiliile județene să primească aprobarea chiriilor lor. Aprobarea va fi acordată în urma analizei solicitărilor preoților respectivi, într-o ședință a Permanenței Consiliului Eparhial și numai acelor considerați capabili să promoveze interesele comunității în consiliile locale și în consiliile județene.”

Dincolo de caracterul canonic ambiguu, soluția este caționată de o serie de chestiuni practice. Cine plătește campania electorală a preotului candidat independent? Calitatea de candidat, fie și independent, nu o viciază pe cea de păstor al tuturor, indiferent de opțiunile politice? Care este raportul preotului concurent cu membrii laici ai parohiei care candidează la rândul lor în numele partidelor? Dacă nu este votat, se cheamă că Biserica primește vot de blam? În ipoteza că strânge suficiente voturi, ce garanții reale oferă prezența preotului în consiliul local sau județean, într-adevăr, vocea lui se va face auzită și interesele Bisericii vor fi luate în considerare? Nu cumva așteptăm prea multe de la un singur om? În fine, ce vom face atunci când preoții vor cădea în capcanele funcției și vor da dovada unor slăbiciuni de care suferă, cum vedem prea bine, majoritatea celor care formează clasa politică românească actuală? Dorind să preîntâmpine astfel de cazuri, decizia sinodală introduce o prevedere profund problematică: „Dacă, însă, se dovedește că preotul nu corespunde cerințelor mandatului încredințat, de a lucra și apăra interesele comunității locale, atunci i se va retrage aprobarea.”

Nu trebuie să fii jurist pentru a constata faptul că această formulare este în contradicție cu principiile statului de drept. Foarte simplu spus, nu poți acorda, ca pe un pogorământ, aprobarea pentru a candida la un post de consilier local, iar pe de alta parte, ca episcop, să o retragi din rațiuni ce pot fi întemeiate sau doar subiective. Retragerea aprobării nu are niciun efect juridic, pentru că preotul-consilier local are un mandat pe care nu episcopul i l-a dat, ci alegătorii. Este rațiunea pentru care, prin analogie, un parlamentar poate părăsi partidul pe listele căruia a intrat în forul legislativ și să devină independent, să se afilieze altei formațiuni politice sau să înființeze propriul partid. Hotărârea sinodală este așadar viciată fundamental de conflictul dintre libertățile cetățeanului și ascultarea canonică. La orice instanță din lume, în orice stat de drept, dacă am ajunge în această situație, preotul ar câștiga procesul împotriva autorității ecleziale care își depășește atribuțiile și reglementează în domenii în care nu are competență. Este un temei în plus de a da dreptate canoanelor Ortodoxiei universale și de a evita aplicarea iconomiei acolo unde se cere, de fapt, consecvență. Concret, tot prin analogie, așa cum membrii activi ai armatei nu pot fi în același timp membri de partid și cu atât mai puțin să ocupe funcții politice, altminteri ar fi suspendat principiul controlului civil, nici preotul nu trebuie să se amestece în exercițiul democratic altfel decât din postura de alegător, altminteri ar fi suspendat principiul separării Bisericii (generic

(Continuare în pagina 15)

cărți în actualitate

Învingătorul din cușcă

Bogdan Crețu

Pavel Șușară
Universul din cușcă
 Iași, Eis Art, 2007

Există la Iași un om (Emil Stratan) care are nostalgia cărții ca obiect artistic. Prin urmare, există și o editură (Eis Art) care realizează niște minuni, tipărite pe hârtie manuală, îmbrăcate în lemn, cauciuc, alamă sau piele de căprioară, ilustrate cu lucrări ale unor artiști plastici cu nume foarte bun. De acest privilegiu s-au bucurat până acum poeți importanți, precum Mihai Ursachi, Dan Laurențiu, Emil Brumar, Ioan Es. Pop ș.a. Cea mai recentă apariție pe această listă este un amplu poem al cunoscutului critic de artă Pavel Șușară, intitulat, înșelător, *Universul din cușcă*.

Încă din anticamera poemului său, Pavel Șușară încearcă să-și ademenească cititorul în cușca pe care o construiește, precum un cuiș, din tot ce îi este la îndemână și în care adăpostește poemul din poem, care, se va vedea, este un vis cu Erasmus din Rotterdam. Tot ceea ce urmează să citim, ne face el cu ochiul, este adevărat, din moment ce a fost inventat. Prin urmare, i-ar fi dat imaginației să instituie realul. Insist: realul, nu realitatea, deci acel construct pe care textul și-l creează, acea lumea ficțională băntuită de toate fantasmalele posibile. Cu alte cuvinte, „universul din cușcă”.

Titlul pare a trimite la o metaforă cu pântecul deschis, cu sensul la vedere, aceea a lumii închise, în care omului nu-i rămâne decât să se complacă în ipostaza de prizonier. Numai că textul propriu-zis, savant stratificat, neagă o astfel de facilă interpretare. Universul este unul livresc, oniric, ficțional, iar cușca este textul care îl cuprinde. E, altfel spus, o cușcă de protecție, nu una coercitivă. Aș riscă să spun că e vorba despre o mandala, un loc binecuvântat, privilegiat. Numai

în spațiul ei protector poetul poate fi mai mult decât un simplu observator al unei realități care nu se lasă contrazisă. El pune între el și lume o lentilă de hârtie, care nu e decât textul propriu-zis și care, filtrând-o, schimbă esențial realitatea, o poetizează: „coala de hârtie, mirosind a clei, a paie, a stuf, a cărpe murdare, a pădure de brad (...) se ia cu amândouă mâinile, între arătător și degetul mare, și se privește în fața geamului, contre-jour, până când lumea se aburește, devine opacă și își pierde dimensiunea a treia...” Trecerea de la a treia la a doua dimensiune echivalează cu transformarea realității în real. Adică în construct textual. Și astfel poemul se mulțumește a fi o lecție despre poem. Sau, ca să lărgim sensul, despre poezie. Prima regulă: a privi totul doar prin porii de hârtie, printre zăbrelele textului. A muta toate datele realului *intra muros*. Retrăgându-se din ea, poetul dă iar naștere lumii, purificând-o. Altfel spus, o textualizează. Scriitura devine, treptat, narcisistă și abolește realul, exilându-se, indolentă, în propria piele. De aceea, poemul, care se face pe măsură ce este citit de lectorul-complice, devine „un sfat despre cum se scrie un poem”. Regia este dată în vileag, poezia se admiră și își este suficientă sieși. Textul e un orologiu transparent, care nu numai că indică ora exactă, dar își expune și mecanismul de funcționare.

Tot ce ține de realitate, de lumea din afara „cuștii” („aventura, durerea, suferința, martelarea, flagelarea, obediența, nerușinarea, onania”) este reinventat într-o „sinteză severă”, mai pură, prin procedeu „întoarcerii perfide către sine”. Astfel, actul scrierii devine principala preocupare a poemului; altfel spus, subiectul poeziei se confundă cu obiectul acesteia, iar gestul concret al nașterii textului capătă greutatea unui rut germinativ. A scrie înseamnă, de fapt, a da viață. Iată și confirmarea: creionul, „ca un falus nestăpânit și mustind de aprige doruri se repede

în fecioria tremurătoare a colii, blând așezate cu pântecu-n sus de mâna cea stângă... va fi atunci un zvâcnet candid și-o durere de crin retezat cu palida seceră a lunii la întâiul pătrar. Din creier țâșni-va o boare cu ace de gheață și cu nisipuri aprinse și-o spermă suavă încheaga-vei în semnul kabalei pe vintrele pal-palpitând al hârtiei întinse”. E un rapt zeiesc, o deflorare textuală, dar și o salvare de la neant, o izgonire a vidului din spațiul frigid al hârtiei neîntinate. Aidoma Demiurgului, poetul în-ființează lumea. El este păpușarul unei noi geneze. Nu unul intangibil, însă, ci unul care resimte strident nevoia propriei salvări. Concurându-l pe atotputernicul creator al lumii reale, *artifex*-ul celei virtuale (citește: textuale) săvârșește, probabil, o blasfemie. De aici, nevoia unei noi mistici, pe care o mărturisește.

La final, pe tot acest fundal al poemului despre poem, este montat „un vis cu Erasm”, o baladă onirică, care construiește un scenariu inițiat, la care, firește, cititorul este luat din nou drept complice. Cum poemul însuși „nu este altceva decât un vis. un vis arogant. un vis prăfuit, un vis nerușinat”, cerurile/ pragurile acestui nou vis cu înțeleptul din Rotterdam se deschid la nesfârșit. La urma urmelor, textul însuși e un vis, iar visul e un text, ambele susceptibile de a fi protejate într-o cușcă (textuală, nu altfel) mai mare, care, la rândul ei, cine știe...

Din câte se observă, lui Pavel Șușară sensibilitatea frustă, mimetică nu îi mai ține de cald. Nu îl mai protejează de agresiunea realității brutale. El se apropie, de aceea, de mari poeți precum Ion Mureșan sau Ioan Es. Pop, pentru care singura garanție a poeziei este suflul existențial pe care textul îl presupune, după cum singurul girant al existenței devine proiectarea ei în text. În orice caz, când un creator ajunge la o asemenea luciditate a propriului statut (pentru că vocația, atunci când e asumată până la ultimele consecințe, nu este doar un dar, e mai ales o povară) și când reușește să transforme totul în condiție *sine qua non* a autenticității, bătălia e câștigată.

În cușca sa, Pavel Șușară e un învingător. ■

O carte mică

Octavian Soviany

Ofelia Prodan
Cartea mică
 Timișoara, Editura Brumar, 2007

O bună parte din poemele Ofeliei Prodan se constituie după principiul aglutinării lor imagistice, concentrate în jurul unui nucleu narativ, iar tensiunea lirică este aici rezultatul unei mixturi bine dozate de real și himeric, care cucerește și contrariază în același timp. Poeta inventează mici anecdote lirice, personaje pline de stranietate, secvențe de cinema mut, concepute în maniera producțiilor suprarealiste: „tata nu-și mai încapă în piele//stă pe marginea patului/învelit într-o pătură groasă/și mișcă precum un copil din/picioarele durdulii tăiate/lângă el/un lighean cu sânge și apă//și un ghemotoc de cărpe murdare/gălbui//are două riduri adânci pe frunte/și nasul nefiresc de subțire//reflectorul îi lucrește pe chelie/iar tata nu și mai încapă în piele/de fericire” (*reflectorul*).

Acum timpul predilect al poetizării e seara, moment de tranziție, care șterge granițele dintre real și fantasmagoric, iar actul poetic se definește ca o producție de intangibil, de impalpabil, de fantomatic: „vă dau lucrurile pe care le așteptați mai ales seara/când mâinile voastre caută locuri strâmte pentru odihnă/ se rup de corp și de soare/se freacă una de cealaltă/pînă când scârțâie ca două suprafețe lucioase/vă dau lucrurile acestea/pe care atât le-ați așteptat/cu mîntea trează/între blocuri cabluri negre prin metrouri/prin birouri încărcate cu lehamite/pe bănci sub chioșcuri se infiltrază/mîntea care urlă/urletul celui treaz care știe că mâinile lui/perfect netede nu pot apuca lucrurile așteptate-aici seara-mai ales seara” (*intro*). Fantasmalele Ofeliei Prodan vor lua astfel fizionomia figurinelor infantile; iar dioramele ei „cu fetițe” (amintind uneori de poemele Cristinei Ispas) se particularizează prin aerul lor de mister, căci totul se desfășoară aici după același principiu al „filmului mut” sau al pantomimei, limbajul e

gestual, concretizându-se într-o „artă a dansului” pe jumătate grațioasă, pe jumătate burlescă: „Lulu și-a chemat prietenele în spatele/ blocului și le-a arătat încă nu începuse ploaia/doar fulgere mari brăzdau cerul/le-a arătat prietenelor ciufurile cu buze rujate/pe furiș/chiloței ei mici albi/ele se uitau așa curioase strâneau palmele umede/nu știau ce să zică se foiau/și a început să plouă/Lulu plângea/toate fetițele stăteau nemișcate pe iarbă/în ploaie/cuminți ca niște păpuși/și nimeni nu știa că Lulu plânge” (*fetițele*). Reversul paradisurilor infantile sunt scenele de spital, care evocă o umanitate autistă, devorată de maladii necunoscute ale inconștientului: „Când au adus-o pe Lidia toată/lumea se agita. Ea stătea pe marginea/patului cu ochii cășcați imobili și/părul acela negru lung îi alunecase/în mâini și mâinile ei stăteau desfăcute/parcă așteptând ceva. Au întins-o pe pat/au învelit-o și ea a adormit ușor ca un/copil obosit. Dimineața lângă pat se/împrăștiase un mănunchi de păr negru și/Lidia mergea ca prin vis cu brațele întinse/pipăind peretii și un batic cenușiu pe capul/plecat” (*părul*). Tocmai această lume a inconștientului, cu fauna ei teriomorfă, constituie, în versurile Ofeliei Prodan principala sursă de anxietate; de aceea actul poetic dobândește acum ceva din virtuțile

unui exorcism, el e asociat regresiei în zonele obscure ale psihicului, care duce la revelarea și anihilarea dublului tenebros. O anihilare provizorie însă și incompletă, de vreme ce eul obscur e, simultan aproape, resuscitat, sub forma "măștilor" și a "spectrelor" care populează din abundență textele autoarei: "parcă intrasem într-o pivniță/și din toate colțurile mă pândeau ochi fosforescenți/răsăreau tot felul de movițe din pământ/și era liniște/o liniște din aceea când te aștepti să se întâmple ceva//atunci mi-a sărit ea în față/era înaltă roșiatică/coastele îi ieșeau prin piele/părul i se zburlise//și numai dintr-un instinct/am scos pușca/am ochit/am tras/am omorât-o//apoi am luat-o în brațe/și atât am plâns/că numai Dumnezeu ei știe în câte trupuri am reîncarnat-o" (*ființa mea ciudată*). În virtutea acestui program minimal, autoarea va evita, în general, poezia confesivă, o ciudată teamă de sine pare să-i paralizaze disponibilitatea de a se rosti, astfel încât ciclul *doi într-o lume, love story* într-o tonalitate dezabuzată și obosită, constituie deocamdată, în cartea Ofeliei Prodan, excepția. Acum poeta se introspectează, își descoperă zonele interioare de umbră, "găurile negre" ale inconștientului: "ți-aș fi putut spune că sunt/fericită acum, că am trecut de ceva/cumplit, ceva care mă absorbea/ca o gură neagră în fața căreia/stăteam încremenită, incapabilă/să fac cea mai mică mișcare/aș fi putut, însă am tresărit" (*senzații*). Așa cum se poate vedea, tonul este lipsit de patetism, constatativ, aproape indiferent, trăirea devine schizoidă, poemele consemnând o lentă și progresivă înstrăinare de sine: "în dimineața aceea/ toate chioșcurile erau închise/pe străzi se întinde ceața/ca un gând blestemat/pe chipul meu pielea se întunecase/corpul meu era un corp străin (*Ceața*). Simțurile se tocesc, sensibilitatea e aproape de colaps, ritualul erotic e supus bagatelizării și demistificării: "câtă înțelegere poți căpăta când nu mai simți/apoi lumea asta care te mângâie/încăpățânată//și nu se va afla niciodată/dragostea va fi carceră/carta mică rămâne închisă/semnul undeva//fără mâini/te vei transforma într-un șarpe orb/care doar cu limba va ispiti femeile//baba aceea care s-a chircit de răs/nu de bătrânețe/ a văzut lumea" (*cartea mică*). Iar, din acest moment, poezia devine o formă de terapie, o medicină a animei, o artă de a conviețui cu golul care ia forma unui monstru antropomorf, ce devorează lucrurile și oamenii: "într-una din zile totul va fi altfel/mă voi trezi în patul alb și îngust/cu mâinile și picioarele reci/o rază subțire de lumină/va despica peretele din fața mea/doar eu voi vedea dincolo/acele om uriaș fără ochi/il voi privi liniștit/până voi ști că e timpul să/trec în orbitele lui/goale" (*dincolo*). Iar "cartea mică" a Ofeliei Prodan capătă astfel tot mai mult aspectul unui manual de supraviețuire.



Expo

Despre vinil și alte cărnuri

Valentin Derevlean

Cristina Ispas
fetița. mixaj pe vinil.
București, Editura Vinea, 2007

Dacă nu ai răbdare, cartea Cristinei Ispas te duce rapid în eroare. După ce treci de copertă (una dintre cele mai strălucite din ultima vreme, trebuie să recunosc), paginile îți impun un ritm al lecturii aproape nefiresc. Simți cum pierzi treptat cărmelile și „orașul cu păpuși de ață la geam” te învâluie ușor, sufocându-ți respirația, repezindu-te, făcându-te să scapi câteva pagini, apoi câteva rânduri... Închizi nervos cartea și o iei de la capăt. Fără probleme de analiză comparată, volumul *fetița. mixaj pe vinil* e cel mai bun debut feminin al anului 2007. A câștigat și acesta „marele premiu pentru debut în poezie”, de parcă ar mai fi vreo carte scoasă la Vinea fără să-l fi câștigat!, a fost selectat printre volumele propuse pentru premiul Eminescu, dacă nu mă înșală memoria, unde a și pierdut, și mai are un predecesor underground sub forma volumașului de la „no name” - *desene pe asfalt*. Cam atât despre carte, cât și despre autoare - Cristina Ispas, aflată la un debut întârziat față de foamea generației actuale în a mobila bibliotecile cu nume proprii, dar la un debut ceva mai matur. Rămâne să stabilim acest lucru în rândurile următoare.

În prefața volumului, Octavian Soviany scrie despre Ispas că ar fi o poetă obsedată de propria ființă interioară, punct din care se lansează într-un soi de „reportaje autobiografice”: „introspectivă până la marginea autismului, ea elaborează, în linii foarte precise, autoportrete memorabile, surprinzând instantanee de existență care au acuitatea fișelor clinice.” Și prefațatorul are, în mare parte, dreptate. Cristina Ispas e o poetă refractară la sociabil. O poetă pentru care relațiile umane se construiesc după scheme fixe, asemeni unor *manuale de utilizare*, iar carnalitatea universului din jurul ei are o consistență mecanică, ajunsa de cele mai multe ori într-un stadiu de degradare ultim: stadiul de vinil. Spațiul în care „reportajele autobiografice” au loc e unul în care „soarele de vinil” strălucește deasupra raiului parfumat cu odorizant de cameră *ocean blue*, iar orașul nu e decât un loc în care „vom aștepta așadar să mai treacă/ lent/ câteva păpuși/ prin raza ochilor”. Un univers dus la marginea unui „anotimp metalurgic”, cu frunze pline de stropi de vopsea și păpuși de 170 cm înălțime. Această plastificare a realității pe care o realizează în pagini poeta e o încercare nu doar de falsificare a naturalului; mai mult de atât, e o tentativă clară de a lărgi senzațiile de claustrofobie, de singurătate, de rece și de necunoscut pe care le percepe fetița din amintiri - o lărgire ce pornește de la universul interior către cel extern, cuprinzând orașul, cele câteva personaje, mama distantă, totul. Să nu credeți că un univers de vinil e unul ostil, insuportabil „fetiței de vinil”. Dimpotrivă, tocmai natura vinilică a universului sugerează fragilitatea sa, artificializarea sa. Privită pe ansamblu poezia Cristinei Ispas valsează între un Bruno Schulz, mecanic și tăcut, și un Ioan Es. Pop, macabru, dar cumva familiar. Însă nimic din aceste poeme nu repetă condiția celor doi. Stranițetea dusă înspre autism („și de la un timp păpuși de vinilin/ încep să treacă prin noi/ nepăsătoare/ ca prin sălile de așteptare.”) își găsește pereche în acea privire



Stan Mirela Laura

Relicva (2008)

exfoliată, de parcă undeva, în acest oraș de vinil, dedublarea a avut loc deja și, deasupra femeii reci ce crește pe dinăuntru, mai există, încă, fetița de vinil, locatară permanentă a amintirilor. Această mistuire a vederii cu orizontul său duce la o nerecunoaștere a propriei identități. Mișcarea e vizibilă, de la „nu mă privesc niciodată în oglindă/ când fac asta/ liniile de fugă dispar în tăcere/ undeva în liniștea oglinzii” înspre „ea nu e o femeie tânără/ e o idee într-o sâmbătă seara/ un bec de 100 de wați/ într-o cameră goală/ un scaun de lemn lângă pubela de gunoi”. Și aici e marele merit al acestor versuri și, probabil, doza de originalitate a Cristinei Ispas. Privirea care se vede pe sine, care se retrage înapămintată după șocul lovirii de o alta, mai puternică și mai indiferentă („nu îmi era frică de moarte/ îmi era frică de singurătatea care/ învelea uneori privirea mamei/ sau scăunelul cu trei picioare/ sau pantofii vechi ai bunicii/ uitați jos pe scară”) ajunge în stadiul negării propriului orizont, a propriilor limite: „cu degetele astea/ răsfirate pe geam/ îți pot simți trupul zvârcolindu-se/ de la distanță// e ca și cum aș răbda/ traversând orașul/ toate răsucirile ascuțite ale străzilor/ într-o singură privire ca o unghie perfectă/ șlefuită cu grijă”. Anxietatea spațiului nu e decât urmarea autismului propriu, exfoliat până la invadarea cu propria stare a orizontului în care se mișcă micile narațiuni. Singurătatea care dictează refugiu în propriul trup („în moartea bunicii era prea frig/ și hotărâsem să ne mutăm în moartea casei/ ne mângâiam tălpile să le-ncălzim/ și ele erau moi și calde/ nu așa reci și aspre/ ca astăzi”) devine starea centrală a universului. Toate poemele Cristinei Ispas nu sunt decât mărturii ale unei voci sfâșiate de propria fragilitate, de propria privire casantă ce nu-și recunoaște interioritatea carnală - „suntem ca o păpușă rusească/ orașul casa camera patul eu tristețea”.

Spre deosebire de ultimele debutante ale anilor 2000, Cristina Ispas refuză sentimentul





sexual al feminității, nimic de acest gen în privirea „fetiței de vinil”, mai degrabă o stare maternă, o stare de ezitare în alegerea unei apartenențe. Privirea ce se lovește de oglindă nu recunoaște starea prezentă a propriului trup. E o privire rece, medicală, aflată parcă în fața unui trup străin, în fața unui corp ce urmează a fi disecat. E privirea din trecut pusă în fața privirii din prezent. Iar un astfel de conflict nu duce decât la autism, la închidere în sine și respingere a exteriorului: „și dacă i-ai fi spus despre libertate/ s-ar fi împotrivit/ pentru că ce libertate să existe în afara/ propriului trup/ și cum să mai existe libertate/ dacă micuța crește și zâmbetul ei rămâne/ mic”. Pe acest plan excelează poezia Cristinei Ispas. Are o viziune proprie și nu gafează stabilindu-se într-un loc comun al sexualității refulate. E o poezie de-o fragilitate incredibilă dar, în același timp, de o naturalitate care te duce în eroare. Evident, ca orice volum de debut, există și greșeli: „așa că am mai cerut un pahar cu tărie/ să dizolv în el zâmbetele marilor oameni/ îmbătrâniți pe la mese/ în cafeaua cu molii” sau „pentru că nu știm să fim copii/ mai mutilăm din când în când/ câte-un soldat de tinichea/ nevinovat”. Acest lucru se întâmplă atunci când Cristina Ispas forțează starea de anxietate a universului ei poetic și cade în poză, în mimare. Și lucrul acesta, evident uneori în metaforic pueril, se observă cu ușurință atunci când apar versuri precum cele de mai sus în mijlocul unui poem. Însă unele greșeli, aproape inevitabile unui prim volum, nu alungă tonul predominant al volumului. Un volum foarte bine scris, echilibrat și cu o viziune coerentă. Un volum în care versuri ca „(fetița adoarme/ tricoul umed i se răsucesce pe coaste/ liniștea îi învește degetele)” anunță deja pe viitoare poetă Cristina Ispas. Deocamdată, pot spune că e printre puținele volume din ultimii ani în care văd o poezie feminină cu adevărat autentică. Dacă situăm autenticul într-un plan al esteticului și nu într-unul visceral.

Dare de seamă despre Pitești

Grațian Cormoș

Alin Mureșan
Pitești. Cronica unei sinucideri asistate
 Iași, Editura Polirom, 2007

A m intrat de 2-3 ani într-un stadiu nou al evaluărilor legate de trecutul comunist. Vremea memoriilor de detenție, a jurnalelor, a romanelor autobiografice, a mărturiilor terifiante a cam trecut. A venit, în schimb, perioada sintezelor, reci, nepartinice, adesea lugubre prin lipsa de patos și implicare afectivă. Una dintre recente producții de acest gen este și „lecția de anatomie” pe care o aduce în prim-plan Alin Mureșan, absolvent al secției de Jurnalism din Cluj, în prezent expert al Serviciului Muzeu-Memorie din cadrul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România.

Așa cum remarca și Ruxandra Cesereanu în scurta prefață a volumului, lucrarea lui Alin Mureșan are câteva merite incontestabile, prin care se deosebește net de celelalte scrieri sintetice despre „fenomenul Pitești” ale lui Virgil Ierunca, Costin Merișca ș.a. Cel mai important atu al autorului este, cu siguranță, detașarea cu care reușește să se aplece asupra macabrului experiment regizat de autoritățile comuniste în perioada 1949-1951. Atitudinea sa are cel puțin două explicații evidente: Alin Mureșan face parte dintr-o altă generație, mai lucidă, mai puțin înverșunată, decât cele anterioare, iar, pe de altă parte, el este ca formație jurnalist, obișnuit să lucreze și să prelucreze faptul brut, nevicat de calcule metafizice. Sau, cu cuvintele prefațatoarei, care reușește să îl caracterizeze pe cât de succint, pe atât de pregnant:

„Alin Mureșan este riguros și exact ca un geometru. Nu acceptă speculațiile alunecoase (are chiar alergie la ele), nu glosează în gol, nu este un *raisonneur* gratuit, nu vrea să întrerupă filmul evenimentelor, ci să-l descrie anatomic. Scrie această carte ca un scenarist meticolos și sec, fără tropi, fără labirinturi, fără camuflaje. Cartea sa

este aproape un roman documentar: un roman neorealist și gotic (paradoxal!) în același timp. Singurul său tabiet (asumat, de altfel) este exactitatea, limpezimea, cronologia”. (p. 12)

Monografia consacrată de Alin Mureșan „fenomenului Pitești” – pe care el refuză de altfel să îl numească așa, preferând termenii de „acțiune” sau „evenimente” –, este foarte bine structurată, astfel încât să prindă în matrice atât desfășurarea cronologică a reeducării, cât și personajele ei surprinse, în partea a doua a cărții, în micro-portrete standardizate.

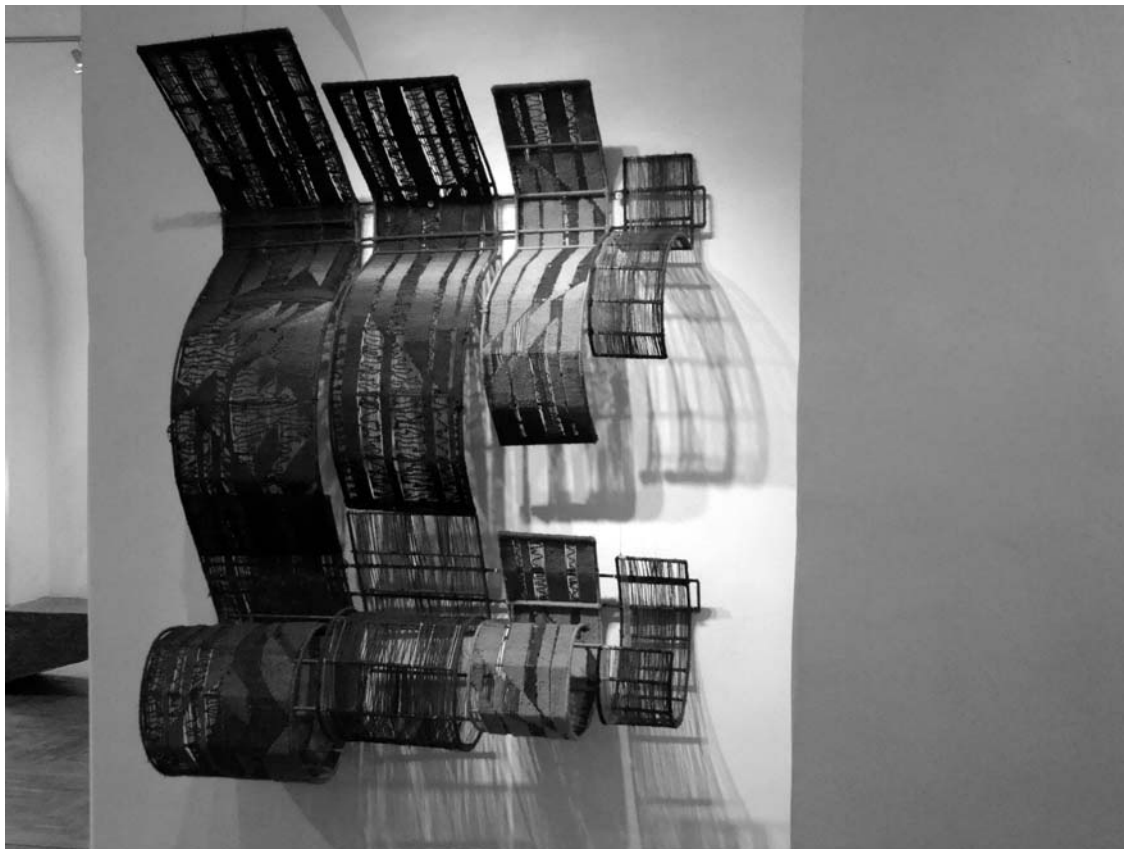
Capitolul final, *Instantanee macabre*, nerecomandat celor slabi de înger, este și cel mai captivant, pentru că reușește să ofere în doar zece pagini panorama tuturor torturilor fizice și psihice care fac din Pitești, un spațiu singular și simbolic în sistemul concentraționar din România.

Fără acest capitol, aș fi rămas cu impresia că, din cauza excesului de obiectivitate al autorului, ceva din atmosfera atroce a reeducărilor s-ar fi pierdut. Spun asta, pentru că cea mai mare parte a cărții nu e narațiune (cum se sugerează în prefață), ci dare de seamă! Cu alte cuvinte, fără aceste ultime pagini, la care se adaugă pe întreg parcursul volumului, anumite pasaje mai vii, monografia lui Alin Mureșan risca să rămână doar o veritabilă carte de istorie, cu cifre, nume, procese, identificări, înșiruiți etc. fără de viață. Voi oferi în continuare un citat mai amplu pentru a evidenția stilul telegrafic în care sunt redată uneori evenimentele:

„Elevii au fost chemați la un program de «reeducare», în care s-a citit dintr-un curs al partidului bolșevic și o broșură despre Lenin și s-a cântat «Internaționala». Seara, Anton Livinschi și Cristescu le-au vorbit în cameră despre inexistența lui Dumnezeu și le-au expus o teorie a schimbării, dar s-au bucurat de la fel de puțin succes ca în precedenta ocazie. Livinschi și Stoian au încercat să-l convingă pe Andreica de binefacerea «reeducării» și asistării la program, dar acesta a refuzat, spunându-le că mai are puțin până la eliberare și că e bolnav”. (p. 30) – e ca și cum ai povesti unui nevăzător în fraze standard frumusețea unui tablou de Van Gogh! Pasajele de acest tip sunt însă alternate, de multe ori, cu paragrafe sugestive care trimit cu gândul la atmosfera de penitenciar, făcându-ne să retrăim momente din filmul evenimentelor.

Concluziile – și aici mă refer și la considerațiile punctuale presărate de-a lungul volumului – sunt, însă, pertinente și dovedesc maturitatea și anvergura cercetării întreprinse de Alin Mureșan, care nu se hazardază la opinii personale în lipsa argumentelor. Elocventă în acest sens este, de exemplu, încredințarea sa că finalitatea torturilor de la Pitești nu ar fi constat în obținerea „omului nou”. Demonstrația ține de evidență: niciunei victime a reeducării nu i s-a permis, ulterior, accesul în funcții de răspundere în ierarhia comunistă.

În final, ce am mai putea adăuga? O carte bună, consistentă, pe alocuri (asumat) cam seacă, obiectivă – o expresie a modului în care tânăra generație recitește istoria recentă.



Anca Pintilie

Haj Ramu

comentarii

Dimitrie Cantemir

Un istoric al receptării *Istoriei ieroglifice* (I)

Șerban Axinte

Opera lui Dimitrie Cantemir a fost și rămâne o mare provocare pentru toți cercetătorii, lingviști sau istorici literari, în încercarea acestora de a înțelege primul paradox al culturii române scrise. Apariția pe un teren virgin a unei opere literare de o asemenea complexitate cum este *Istoria ieroglifică* (ne vom limita doar la această scriere, la primul roman al literaturii noastre).

De-a lungul timpului, lucrările domnitorului moldav au stârnit reacții dintre cele mai diverse și mai contradictorii. Credem că, înainte de a orienta demersul nostru către aspectele de care suntem interesați cu precădere, e necesară o sistematizare a celor mai importante puncte de vedere referitoare la opera cărturarului mai sus amintit. Prin aceasta intenționăm să descoperim mutațiile și metamorfozele receptării și felul în care se schimbă mentalitatea interpretului, pe măsură ce răspunsurile la întrebarea implicită „Ce este literatura?” devin din ce în ce mai diferite.

Începuturile târzii ale exegezei lui Dimitrie Cantemir stau sub semnul reproșurilor majore formulate în legătură cu sintaxa atipică a unor lucrări scrise în limba română. Dragoș Moldovanu¹ evidențiază două constante tipologice ale sintaxei cantemiriene, față de care a existat de-a lungul timpului o atitudine critică agresivă. Prima reclamă „caracterul dificil sau chiar hermetic” al sintaxei. Aici sunt încadrate unele observații de genul: „stil foarte nelămurit [...] adesea ajungând la obscuritate” (Gheorghe Adamescu)², „artificialism plin de dificultăți, în care se înneacă înțelesul” (Dragoș Protopopescu)³, „frazologie greoaie, [...] obscură” (Giorge Pascu)⁴, „limbă întortocheată” (Ion I. Nistor)⁵, „turnură interesantă, fără îndoială, dar care face aproape imposibilă lectura lucrărilor, care au o mare valoare prin conținutul lor” (N. Iorga)⁶, „limbă prea erudită, greoaie, confuză” (Constantin Loghin)⁷, ș.a. A doua constantă tipologică a sintaxei cantemiriene evidențiată de Dragoș Moldovanu este dată de „caracterul său artificial, bizar, neromânesc”⁸. Aici sunt ordonate opiniile unor cercetători precum Moses Gaster, I.G. Sbierea, Alexandru V. Gândeii, Ioan Bianu, G. Pascu, Paul. I. Papadopol, Ovid Densusianu, Petre V. Haneș, Gh. Nedioglu, Șt. Pașca, Constantin C. Giurescu, P.P. Panaitescu, Constantin Măciucă, Șerban Cioculescu, I.D. Laudat, Iorgu Iordan, Dumitru Micu, Manuela Tănăsescu, ș.a. Dincolo de acest inventar bibliografic util, Dragoș Moldovanu constată că majoritatea cercetătorilor își argumentează punctele de vedere pornind, fie de la conceptul de *eroare*, fie de la cel de *capriciu*. Considerăm neîntemeiate teoriile conform cărora Cantemir a scris într-o limbă română artificială pentru că nu o cunoștea pe cea naturală. Par fanteziste unele afirmații de genul: „scriitorul n-a petrecut decât câteva luni în propria sa țară și aproape îi ignora limba” (Pompiliu Eliade)⁹, „se pare că acest om învățat, care cunoștea așa de bine geografia și istoria țării, pierduse oarecum simțul limbii” (P.P. Panaitescu)¹⁰ sau „viața trăită într-o țară străină, unde rareori avea prilejul (și acesta trecător) să vorbească românește, l-a ținut, prin forța lucrurilor, departe

de contactul viu cu limba populară” (Iorgu Iordan)¹¹.

Nu putem porni de la premisa că Dimitrie Cantemir nu-și cunoștea limba maternă, de vreme ce textele sale conțin numeroase trimiteri la cultura populară, la folclorul literar artistic. Intenția de a revoluționa a limbii și a limbajului scriitoricesc este evidentă și se poate proba prin orice rând scris și filtrat printr-o conștiință creatoare. Astfel, elementele folclorice constituie un fel de fond, o bază invariabilă, persistența acesteia nefiind influențată de mecanismele de transformare a expresiei scriptice. Cantemir și-a dorit să se exprime într-o altă limbă mult mai bogată din punct de vedere lexical și mult mai capabilă de a intermedia emoția estetică. Dar, ca orice schimbare bruscă de paradigmă, scrisul cantemirian a provocat o reacție de respingere. Mulți cercetători au văzut în Cantemir doar pe principele luminat care a adus numeroase contribuții în multe domenii, ignorându-i-se cea mai importantă latură, aceea de romancier. Autorul primului roman românesc a avut foarte târziu parte de înțelegere. Despre o posteritate imediată nici nu se poate vorbi, *Istoria ieroglifică* fiind descoperită mult mai târziu. O perioadă mare de timp după publicarea romanului, unii cercetători, istorici literari și lingviști, nu au dovedit prea multă bunăvoință față de această scriere unică în literatura română, unică prin absența predecesorilor și a urmașilor direcți, mai ales în perimetrul autohton. Să purcedem așadar, la un scurt istoric al receptării *Istoriei ieroglifice*.

Al. Protopopescu afirmă că „despre scriitorul Dimitrie Cantemir s-a scris puțin, și în trecut, atât cât istoria literară să-și poată justifica tutoria. Cea mai zăbavnă dispută s-a dat în jurul unor probleme de ordin genuistic, din care autorul *Istoriei ieroglifice* s-a ales cu marca de pamfletar al istoriei și de aprig observator social”¹².

Dragoș Protopopescu scrie unul dintre cele mai importante studii dedicate operei domnitorului moldav, studiu în care este susținută cu entuziasm valoarea excepțională și originalitatea romanescă a *Istoriei ieroglifice* care este „cea mai bogată în concluzii dintre operele lui Cantemir, în ea stilul cronicarului moldovean supunându-se la cele mai grele încercări, înecându-se uneori în întunecimi prozaice, înălțându-se însă și înviindându-se alteori sub imboldul unei simțiri vioaie, așternându-se anume ori în povestiri molcome și de rar pitoresc, închegându-se în sfârșit, din când în când, în limpede și aromitoare cuvântare”¹³. Dragoș Protopopescu identifică două aspecte principale ale stilului lui Dimitrie Cantemir, primul, „întunecat, greoiu, paradoxal aproape”, ține de voința scriitorului de a fi cu orice preț original, al doilea, „limpede, curgător, blând, poetic aproape”, mărturisește influența înaintașilor săi, „cari datorită lui de mântuitor mai departe al scrisului românesc era nu să-i nege, să-i dezavueze, ci să-i desăvârșească, cel mult”. Criticul explică de ce frazele lui Cantemir sunt opace, întortocheate și pline de neînțelesuri pentru o categorie largă de cititori. Pentru a putea scrie o operă cum este *Istoria ieroglifică*, principele avea nevoie de o limbă mult mai bogată și mai diversă

din punctul de vedere al mijloacelor de expresie. Această limbă nu putea fi găsită în scrierile religioase, ea trebuia inventată. „Cantemir trebuia să forțeze pe cât se poate fraza primitivă; să o complice, să o facă deci cât mai originală și cât de proprie, cât de artificială și de neașteptată și prin aceasta cât de greoaie și obscură”. Cu privire la specia căreia îi aparține *Istoria ieroglifică*, Dragoș Protopopescu conchide: „o dramă povestită în chip de roman și montată cu decor de fabulă”. Iată una dintre cele mai bine venite definiții ale operei la care ne referim. O poziție similară adoptă și G. Pascu prin observațiile pertinente pe care le face și prin intuirea unor invariabile ale comentariului critic referitor la Cantemir: „Cu toate că forma adoptată (animale) i-mprumutată de la un scriitor grec (Eliodor), totuși primul roman românesc este foarte important prin inovația genului, prin fondul istoric riguros exact, cu amănunte altfel pierdute, cu bogăția de maxime și neologisme introduse, cu descrierile și povestirile pe care le cuprinde și cu pasajele filosofice cu care-i presărat”¹⁴. Observația privitoare la „inovația genului” este un semn de maturizare a discursului critic. Ceea ce era important de spus începea să se reliefeze, să se constituie în antipodul altor opinii mai puțin întemeiate sau ancorate în realitatea, așa cum ne apare nouă astăzi, a textului cantemirian. Iată, de pildă, ce afirmă I. Minea într-un studiu apărut la doar doi ani distanță față de cel al lui G. Pascu: „*Istoria ieroglifică* este o operă beletristică, memorii, cărora li s-a rezervat pentru noi și prețul de izvor al istoriei naționale, fiindcă adaugă informațiune, lărgeste cadrul aproape exclusive al cronicarilor vremii, dându-ne informații de istorie socială”¹⁵. Deși recunoaște caracterul de operă beletristică, I. Minea pune accentul pe calitatea romanului de a fi „izvor al istoriei naționale”, ceea ce contrazice în mare măsură ideea de beletristică, mult mai apropiată de ficțiune decât de istorie. După spusele lui Al. Protopopescu, I. Minea nu a înțeles îndeajuns „sunetul original al operei” și nu a împărțit credința că „*Istoria ieroglifică* ar fi un roman autentic”.

O poziție vădit contestată adoptă Sextil Pușcariu care afirmă că „Dimitrie Cantemir a pornit pe drumuri greșite. Regretăm că *Istoria ieroglifică*, întâia scriere care cuprinde memorii, cu descrierea amplă a întregii societăți contemporane, prin felul ciudat cum a fost concepută n-a putut rămâne în literatura noastră”¹⁶. Dar, „acea ciudățenie numită *Istoria ieroglifică*”¹⁷ abia se pregătea să se nască în propria-i posteritate, ce-și dovedise nu de puține ori nevolnicia. Iată ce afirmă N. Iorga după cinci ani de la sentința lui Sextil Pușcariu: „Dimitrie Cantemir înseamnă modul românesc de a fi în civilizația universală”¹⁸. Afirmația este o concluzie la teoria sa, conform căreia tendința autohtonă ar fi aceea de a deveni „un neamecou”, care „prinde pericolos de ușor și care repetă cu o ușurință deplorabilă”. D. Cantemir este o excepție, „nu este un ecou, ci un glas”¹⁹. Al. Protopopescu este de părere că în admirația istoricului român față de artistul D. Cantemir „nu trebuie să vedem numaidecât un gest de regresivitate teoretică, cunoscută fiind rezistența lui Iorga la vârtejurile moderniste, cât urmarea firească a interesului său pentru duhul național al literaturii”. Așa se explică „prețuirea ieșită din comun pentru arta de prozator a lui Dimitrie Cantemir, pe de o parte; pe de altă parte,



vigoarea cu care Iorga înțelege să discute fenomenul de înnoire literară, atât de aprig disputată în epocă²⁰. Se pare totuși că opiniile lui N. Iorga cu privire la opera lui Dimitrie Cantemir sunt contradictorii și, oarecum, paradoxale, de vreme ce istoricul crede că *Istoria ieroglifică* suferă de pedantism și de reminescentă de școală, fiind o carte lipsită de originalitate, o imitație după Heliodor²¹. Aceste opinii contrare ne îndreptătesc să afirmăm că primul roman românesc, deși ferit multă vreme de lumina tiparului, a fost publicat mult prea devreme pentru a beneficia de o receptare pe măsură. Gândirea teoretică asupra literaturii era la stadiul de pionierat și, astfel, foarte puține minți reușeau să descifreze sensurile înadins tănuite și să vadă lumea din spatele hieroglifelor.

¹ Dragoș Moldovanu, *Dimitrie Cantemir între Umanism și Baroc. Tipologia stilului cantemirian din perspectiva figurii dominante*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2002.

² Gheorghe Adamescu, *Noțiuni de istoria limbii și literaturii românești*, București, 1894, p.185, apud. Dragoș Moldovanu, *op.cit.* p. 14.

³ Dragoș Protopopescu, *Stilul lui Dimitrie Cantemir*, în AAR (Lit), s. II, t. XXXVII, 1914-1915, p.125, apud. Dragoș Moldovanu, *op.cit.* p. 14.

⁴ Giorgio Pascu, *Demetrio Cantemir*, Roma, 1923, p.18, apud. Dragoș Moldovanu, *op. cit.* p. 14.

⁵ Ion I. Nistor, *Pomenirea lui Dimitrie Cantemir Voievod*, în AAR (Lit), s. III, t. II, 1924, p. 231, apud. Dragoș Moldovanu, *op. cit.* p. 14.

⁶ N. Iorga, *Originalitatea lui Dimitrie Cantemir*, Vălenii de Munte, 1935, p. 14, apud. Dragoș Moldovanu, *op. cit.* p. 14.

⁷ Constantin Loghin, *Istoria literaturii române (de la începuturi până în zilele noastre)*, București, 1941, p. 93, apud. Dragoș Moldovanu, *op. cit.* p. 14.

⁸ Dragoș Moldovanu, *op. cit.* p. 15.

⁹ Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898, p. 326.

¹⁰ P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, p. 252.

¹¹ Iorgu Iordan, *Limba lui Cantemir*, în „Cronica”, VIII, 1973, m. 43, p. 8. apud. Dragoș Moldovanu, *op. cit.* p. 20.

¹² Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, Editura Eminescu, București, 1972, p. 223-224.

¹³ Dragoș Protopopescu, *Stilul lui Dimitrie Cantemir*, în „Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare”, seria a II-a, tom XXXVI, București, 1915., p. 15.

¹⁴ G. Pascu, *Viața și opera lui Dimitrie Cantemir*, Tiparul Cultura Națională, București, 1924, p. 21.

¹⁵ I. Minea, *Despre Dimitrie Cantemir, omul, scriitorul, domnitorul*, Iași, 1926, p. 53, apud. Al Protopopescu, *op. cit.* p. 248.

¹⁶ Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române - epoca veche*, Sibiu, 1930, p. 170.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ N. Iorga, *Originalitatea lui D. Cantemir*, în „Datina românească”, Vălenii de Munte, 1935, p. 11, apud. Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 249.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Al. Protopopescu, *op. cit.* p. 250.

²¹ N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, ediția a II-a, vol. II, București, p. 398.

ordinea din zi

“Domni, tovarăși, camarazi”

Ion Pop

Sub acest titlu atrăgător își pune tânărul profesor ploieștean Dan Gulea studiul de 450 de pagini dedicat “evoluției avangardei române”. E unul, de altfel, foarte sugestiv și pentru perspectiva critică propusă, modelată după reperatele de sociologie literară ale lui Pierre Bourdieu, la care se face referință din primele pagini. Fenomenul avangardist în evoluție va fi, așadar, considerat din unghiul de vedere al raporturilor sale cu politicul, într-o dispoziție remodelată de-a lungul timpului – aici, secolul XX – în «câmpuri» ale literaturii marcate, în chip și sub accente diferite, de ideologie. Istoria traversată de mișcarea de avangardă va lăsa urme semnificative, pe un parcurs ce înregistrează adevărate stângă ori dreapta, ca și poziții oscilante sau interferente. Se va vorbi, de asemenea, de pe aceeași platformă teoretică, despre «câmp al puterii», «capital simbolic», «capital de încredere», «capital eclectic» și despre acumularea sau pierderea lui, «fetișizarea operei de artă» în procesul «producerii valorii», academizarea ca «instituționalizare», - în consecința unei lecturi marxizante a producției literare și artistice. Consecințele, pozitive, vor apărea pe parcursul întregii cercetări, în măsura în care, căutând complexa rețea contextuală, autorul va «revizita», cum se spune mai nou, spațiul literar, cu precădere în zona presei, a publicisticii, încercând să identifice grupări orientate politic, mai mult sau mai puțin măturisite afiliate unor partide ale epocii, prinse în rețele adesea interferente și cam încurcate, de influență ideologică. Sub acest aspect, cartea lui Dan Gulea se înrudește cu ampla incursiune recentă a lui Paul Cernat în mediile modernist-avangardiste din primele decenii ale secolului XX, readucând sub privirile cititorului de azi, poate mai puțin tentat să răsfioască singur publicațiile de acces dificil ale timpului, un număr impresionant de reviste, ziare, documente literare. Este un repertoriu înregistrat și străbătut atent și minuțios, din care rezultă descrieri abundente de articole, programe, colaboratori, informații prețioase de istorie literară sau reluări utile din aceeași sferă (pe urmele, să zicem ale unor sinteze consacrate «începutului de secol» de către Dumitru Micu ori Constantin Ciopraga). Mai recentul interes pentru «studiile culturale» reabilitează astfel, în multe privințe, un fel de neopozitivism critic și istorico-literar, prin care accentul pus o bună bucată de vreme pe «istoria literaturii» sau a «literarității» e redeplasat, cumva, pe «istoria literară și «instituțiile» ei. Va fi vorba, așadar, nu atât de dialectica internă a limbajelor literaturii, ci de o dinamică dictată sau orientată de diverse contexte social-politic-culturale în care fenomenul creației se situează în evoluția sa.

Aportul cercetătorului este substanțial la acest nivel. Aproape nicio publicație semnificativă pentru dezbaterile de idei din jurul fenomenului avangardist nu lipsește din orizontul atenției sale și se bucură de lecturi diligente, chemate să evedențieze cât mai multe date exploatabile din punctul de vedere ales. Urmărind această evoluție pe un parcurs temporal întins cât secolul (mai exact, de pe la 1910 încoace, dată de la care ar începe «modernismul» românesc – dar acesta se manifestă, totuși, mai devreme cu cel puțin zece ani, odată cu cu simbolismul ca prim

modernism), Dan Gulea are, deci, în vedere deopotrivă preliminariile avangardei, dinamica «avangardei istorice» popriu-zise și evoluția și disoluția ei în anii «realismului socialist», adică după 1947, când e, practic, deturnată de la proiectele inițiale și anihilată ca mișcare. Este, sub acest din urmă aspect, o contribuție ce se cuvine notată, fiindcă abordările anterioare ale fenomenului avangardist s-au oprit, în genere, la frontierele ultime ale numitei «avangarde istorice», adică la instalarea la noi a regimului comunist.

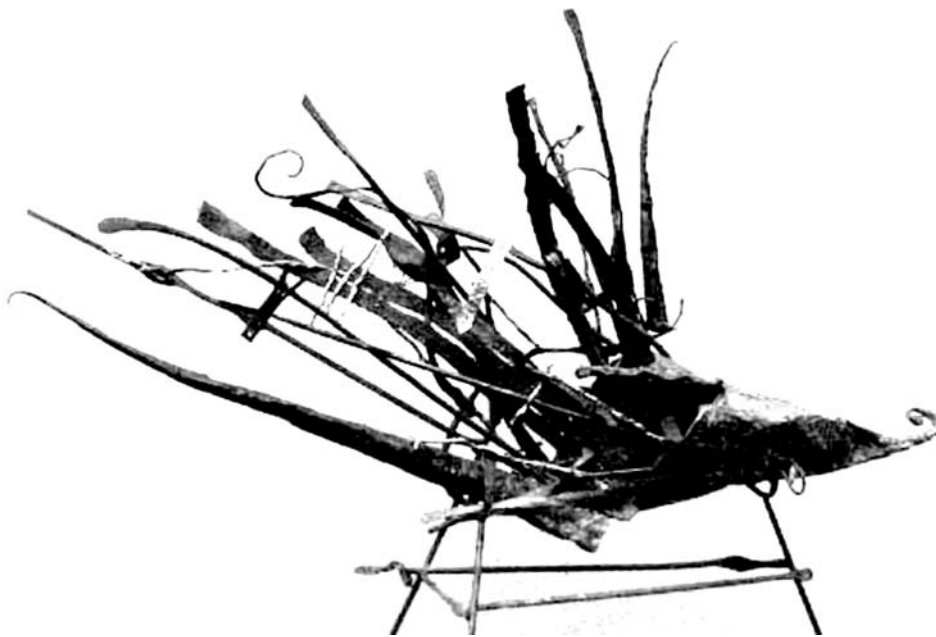
Dincolo de consistența cercetării de tip «contribuție», documentară, de arhivă, este de apreciat și încercarea, în linii mari reușită, de a preciza trasee ale unor biografii creatoare adesea pline de meandre, dacă nu de-a dreptul labirintice, în mișcarea zigzagată de la o grupare, publicație, partid, la altele, cu determinări conjuncturale puse mereu în relief. O anumită «ordine» se face, așadar, în mișcarea adesea browniană a literaților români din secolul trecut, care au avut raporturi mai mult sau mai puțin relevante cu ceea ce ne-am obișnuit să numim *avangarda*. Prin forța lucrurilor, mai limpezi apar destinele consecvente, mai strict legate de anumite doctrine literar-ideologice. Diversele «academisme» nu pun mari probleme, după cum cariera unor avangardiști fideli crezului politic de stânga – și este cazul majorității lor – este, în genere, bine retrasată.

Întrebările pot începe, însă, când la foarte multe pagini se notează, de fapt, marea instabilitate a ziselor adevărate ideologice, «migrația» dintr-o parte în alta a «câmpului» literar, inconsecvențele de program, ambiguitățile, versatilitatea unor biografii creatoare. Determinismul apare astfel destul de mult relativizat, iar cititorul își dă seama că starea de fapt a dinamicii literare e cu mult mai complexă decât îngăduie vreo grilă de interpretare sigură de sine. Nume care ieri păreau fervent angajate la «stânga» politică se regăsesc, aproape paralel, în publicații de orientare adversă ori într-o mixtură ce face dificile disocierile, modernității stau adesea alături de tradiționaliști, avangarda se află în vecinătăți «ermetice» etc. O insistență mai apăsătoare asupra notei de eclecticism a multor grupări literare, cu intersecții și alăturări «impure» doctrinar, ar fi fost necesară, pe fondul unui soi de «tranziție» prelungită a culturii românești prinse între diverse «tradiționalisme» lăsate moștenire de romantism și cristalizările forțate de ritmul accelerat al epocii să se realizeze, sărind adesea peste etape, făcând jumătăți de pași înainte sau obligate să se «modernizeze», într-o sincronizare mereu relativă cu mișcările europene. În aceste condiții, formulări precum «modernism de stânga» sau «modernism de dreapta» nu prea sunt relevante ori se relativizează în mare măsură. Pe de altă parte, observarea, cumva în treacăt, a bazei relativ comune între «stânga» și «dreapta» literară oferită de căutarea «autenticității», a experienței vitale etc., ar fi trebuit să fie mult aprofundată, dat fiind tocmai contextul general-european în care această aspirație se manifesta, privilegiind pe ambele tipuri de baricade, «trăirea», «neliniștea», un soi de iraționalism, un antipozitivism care sunt deopotrivă atribuibile celor două mari afilieri de natură politico-ideologică.

Semne de întrebare ridică și instrumentarul conceptual al cercetării, în ordinea definirii noțiunii înseși de *avangardă*. Cele câteva pagini introductive pe această temă abia au timp să schițeze, ezitant, un număr de elemente caracteristice. Desigur, «o definiție exactă a avangardei nu există», iar calificativul «de avangardă» e adesea utilizat într-un sens foarte general, asociat cu mai orice tendință novatoare. Însă ceea ce se numește, îndeobște, în chip specific, «avangardă istorică» putea fi aproximat, totuși, cu o oarecare siguranță. Dacă toată lumea e de acord că diversele variante avangardiste se definesc mai ales sub semnul a două radicalisme, al *negației* și al *înnoirii*, în numele «spiritului vremii», citit cu lentile diferite colorate, s-ar fi putut accepta un contur verosimil al «avangardei» dintr-o atare dublă perspectivă, fixată, de pildă, de Adrian Marino, cumva clasicizată. Dacă vorbim, însă, de literatură, cu adevărat radicale, adică mergând până la extrema destructurării «gramaticii» poetice, și, simetric, a înnoirii pe o asemenea «tabula rasa», au fost, în avangarda istorică, nu expresionismul, ci futurismul, dadaismul (îndeosebi), constructivismul și suprarealismul. În orice caz, avangarda istorică românească a înregistrat, în sens propriu-zis «extremist», radical, *aceste* direcții. La noi, se știe că expresionismul n-a ajuns prea departe în latura contestatară, ci a fructificat mai ales, prin Blaga, sub aspectul spiritualist-metafizic, și nici în alte cazuri, în care s-a răsfrânt episodic în anumite opere, echilibrul expresiei n-a suferit zguduiri însemnate (vezi chiar H. Bonciu, și mai ales Aron Cotruș, Fundoianu, Ion Călugăru, Ion Vinea). Sub raport programatic, lucrurile sunt și mai clare, căci, efectiv avangardiste, resimțite ca atare, sunt doar manifestele în care timbrul futurist, dadaist, constructivist ori suprarealist al «vocilor» e cel care se aude în prim-planul corurilor insurgente.

Dacă nu e delimitată cât de cât precis, de repere specifice, noțiunea de *avangardă* riscă o atribuire excesiv de generoasă, acoperind spații ce nu sunt ale ei, ci aparțin mai degrabă unui modernism moderat sau înregistrând doar ecouri pasagere. Oricât a participat la gruparea «Contimporanul», un Ion Barbu, de exemplu, nu e, totuși, avangardist, după cum simpatiile și adeziunile lui Fundoianu nu permit situarea lui în categoria amicilor iconoclaști. Un Aron Cotruș, chiar cel din *Sărbătorile morții*, e de un expresionism impur, tras înapoi către simbolism sau chiar spre limbajul tradiționalist românesc, cu o retorică de alte accente decât cele acut-moderne ale mișcării vieneze și departe de cele agresiv avangardiste... La alte pagini, înscrierea lui Felix Aderca sub etichetă avangardistă, poate, iarăși, mira... Dan Botta, cu a sa barbiană *Cantilenă* nu are ce căuta, apoi, printre avangardiști. Nici Max Blecher nu e, în fond, un «avangardist» în înțelesul plin al cuvântului, scrisul său având doar anumite contingențe cu expresionismul și suprarealismul... Exemplele s-ar putea înmulți, din cauza, tocmai, a impreciziei conceptuale.

Când scrie, bunăoară, în secvența a patra a lucrării, despre *Poziționările avangardei interbelice (1924-1938)*, Dan Gulea e mai interesant tot pe terenul investigației unor publicații și formatori de opinie din presa vremii. Conform limbajului adoptat, criticul vorbește despre «tipuri de capital» pentru a cuantifica sprijinul unor grupări («capital de încredere») sau participarea unor scriitori avangardiști la reviste general-moderniste («capital eclectic»), identifică «adversarii» până la montarea unor procese politice antiavangardiste, caută contaminările existente între grupări în principiu ireconciliabile (precum «Gândirea» și «Contimporanul»), urmărește prezențe



Elena Ilaș

Metalmânia (2006)

avangardiste în diverse alte publicații (aici, *Facla* sau *Bilete de papagal*). Sumarele referințe la ermetism (Ion Barbu și discipolii la «Contimporanul») nu îndreptățesc intitularea pretențioasă a subcapitolului drept *Poetica ermetismului*; în continuare, «opțiunea pentru o literatură proletară» e ilustrată prin puține exemple, iar printre «contestările din interior» se rețin atitudini ale unor scriitori care nu mai sunt avangardiști și nici n-au prea fost (Romulus Dianu, la *Contimporanul*). Utile informații și recapitulări oferă paginile dedicate unor mici publicații «epigonice» sau «ex-centric»; bune comentarii se fac la V.V. Martinescu și, mai ales, la Grigore Cugler. Sub titlul *Interacțiuni* sunt reamintite ecourile reciproce dintre revistele românești de avangardă și cele străine, la nivel de semnalare și nu atât de analiză propriu-zisă; de notat este, de exemplu, în «câmpul francez» al participărilor românești, grupul «Discontinuité», cu participarea lui Claude Sernet (Mihail Cosma) ori evocarea «Lettrismului» lui Isidore Isou.

Capitolul consacrat Grupului suprarealist din anii '40, nu foarte sistematic, după grăbite trimiteri la «generația războiului» a unor Caraion, Tonegaru, Geo Dumitrescu, îl are în vedere cu precădere pe Gellu Naum, trecând superficial peste Gherasim Luca și ceilalți militanți. Scriind, apoi, despre *Câmpul politic și controlul asupra câmpului literar*, criticul îi trece printre «avangardiștii» de extremă dreaptă, pe... Constantin Stelian (poet minor, ce se exersase în mici publicații câmpinene, din preajma apariției revistei lui Bogza), Virgil Cărianopol – cu prea puține atitudini asimilabile avangardei, ori pe Ion Barbu (doar pentru că fusese la «Contimporanul»), ori pe Ion Sân-Georgiu, propagator ale literaturii expresioniste, dar de neinclus în vreo grupare a avangardei românești... Mult mai consistente și convingătoare sunt paginile ce trec în revistă presa de stânga, subordonată «realismului socialist» oficial după 1947 (*Orizont*, *Revista literară*), ca și angajarea conformistă a «camarazilor» proveniți din fost avangardă (Șașa Pană, Gheorghe Dinu-Roll, Ion Călugăru, Geo Bogza, Gellu Naum, pictorul Perahim etc.). Aceștia și-au realizat, într-adevăr, într-un fel, «programul inițial de sinteză a revoluției cu arta, dar și cu viața» - cum se scrie într-un loc -, dar era de reflectat mai mult asupra faptului dramatic că, în realitate, avangarda a fost interzisă, că autonegarea trecutului avangardist a fost pentru unii din reprezentanții ei silnică și că noua «angajare» era departe de a fi și una revoluționară în domeniile specifice ale literaturii și artei. În anii proletcultismului, acești scriitori și

artiști nu mai sunt, în fond, niște avangardiști autentici pentru care revoluția socială e solidară cu cea a scrisului, ci activiști înregimentați ai partidului unic, slujitorii unui dogmatism ce contrazice grav vechile lor adevăruri și crezuri.

Cartea lui Dan Gulea înregistrează, însă tot în grabă și oarecum aleatoriu, elemente de «avangardism mistic» (Sandu Tudor, Marcel Avramescu și gruparea «Rugul aprins») anumite continuități avangardiste și neoavangardiste în «neomodernism» (dar aici apar autori marginali ca Tiberiu Iliescu, Vasile Dobrian și Ion Sofia Manolescu); iese peste granițe prin Andrei Codrescu, Sebastian Reichmann ori Valery Oisteanu și alți scriitori din exil; face foarte restrânse considerații despre A. E. Baconsky și Constantin Abăluță ori «onirismul estetic» al lui Dimov și Țepeneag. Nu foarte ordonate sunt, la rândul lor, concluziile studiului, cu privire la «receptarea critică a avangardei», elemente secundare stând alături de altele, cu adevărat definitorii.

În ultimă instanță, «evoluția avangardei», din titlul cărții, înseamnă pentru autorul ei «analiza repetatelor poziționări în diferite momente ale câmpului literar (cultural) românesc ale aceluiași grup care afirma ruperea de tradiție. Dacă «aceste momente sunt simbolismul, modernismul și realismul socialist», și dacă zisa evoluție mai «înseamnă refuzul sau acceptarea sufixului *neo-* pentru «avangardiștii» istorici precum și stabilirea sferei lor de influență pentru unii dintre noii (tinerii) autori ai anilor '60-'80», atunci delimitările în cauză apar totuși afectate de o anumită imprecizie conceptuală și confuzie de situație, cu mixturi și suprapuneri greu de creditat. De ce ar fi trebuit, apoi, sau nu să accepte «avangardiștii istorici» sufixul *-neo-*, este, iarăși neclar, după cum manifestările postavangardiste în scrisul unor autori mai recentii sunt identificate lacunar și cam la întâmplare. Dacă tot se vorbește despre neoavangardism, acesta ar fi fost de regăsit, de pildă, la «optzeciștii» despre care nu se spune nimic. Meritele cărții țin, cum am spus, de marea densitate de informație privind diversele publicații și grupări literare cu care avangarda a avut legături mai mult sau mai puțin strânse. Mai precară este, însă, interpretarea critică, parca obstrucționată, paradoxal, de chiar abundența documentară.

imprimatur

Un stil eclectic superior

Ovidiu Pecican

Tipologic, Sorin Antohi se numără printre autorii cu suflu scurt și încredințarea că miniatura este la fel de valoroasă ca panoramările vaste. De la Cioran la Grigurcu, cultura noastră este plină de asemenea autori, mulți dintre ei substanțiali și de mare valoare. În volumul *Războaie culturale. Idei, intelectuali, spirit public* (Iași, Ed. Polirom, 2007, 376 p.) al lui S. Antohi însă, se mai adaugă o caracteristică, absentă în cazul altora: aparatul critic, notele de subsol, ca și textele-escortă sunt la fel de interesante, dacă nu chiar mai incitante, ca și sau decât textul însuși. Avem, deci, de a face cu un autor care își concepe textul în două registre, pe două planuri, cam cum proceda Camil Petrescu în *Patul lui Procust*, cu diferențele de rigoare însă, datorate genurilor (eseu într-un caz și roman în celălalt). Această caracteristică dă notă de complexitatea unui demers încrucișat, care nu își epuizează resursele numai în pagină, ci etalează noi contexte și semnificații în infrapagină. E ca și cum cineva care ar ține un discurs s-ar opri, după câte o frază, pentru a dezvolta în aparteu tot felul de detalii picante ori savuroase.

Din acest punct de vedere, Antohi este un *causeur*. Un întreg studiu, cel despre romanul lui Saul Bellow, *Ravelstein*, este construit pe o premisă nesustenabilă, dar dezvoltă apoi delte spectaculoase încadrabile la informația de tip *gossip* (pe românește: bârfă), la fel cum se configurau pagini întregi în jurnalul opulent și cărcotaș al lui Mircea Zăciu. Premisa la care mă refer este că romanul respectiv ar trebui citit ca un roman cu cheie, în care transfigurarea artistică este vagă, palidă, ușor decriptabilă. Se pune astfel în paranteză caracterul de ficțiune artistică declarată al lucrării, iar ceea ce urmează nu este decât goana după identificări. Nu cred în legitimitatea procedurii, dar sunt de acord că, folosit ca pretext, romanul a putut prilejui o incursiune de excepție - nu ferită de erori, din câte rezultă din nota introductivă onestă, ce precedă notele propriu-zise ale studiului, și care arată cine ce îndreptări a făcut în fața primei versiuni, cea publicată în serial, în revista *22* - în mediile universitare, american, evreiesc și românesc, din Chicago. Același fel de utilizare a informației orale, „de proximitate”, se întâlnește și în prospectările lui Vladimir Tismăneanu referitoare la nomenclatura comunistă din România, și el ține, fără îndoială, de metodologia istoriei orale, validându-se sub raport științific prin obținerea unei fotografii relativ acurate a mediului prospectat. Iată deci că, Sorin Antohi recurge, uneori, la abordări specifice historiografiei recente, și bine face. Dar, iarăși zic, interesul său prioritar nu este unul istoric, ci mai degrabă sociologic, în miezul problemei stând natura și ponderea relațiilor de solidaritate, putere, influență dintre protagoniștii câmpului elitar al unui centru notoriu al creativității academice americane contemporane; o sociologie a elitelor, care va să zică, de nu chiar o antropologie a cercurilor influente din Chicago-ul intelectual.

O altă caracteristică a scrisului eseistic al lui Sorin Antohi este apelul la autorități și ornamentica poliglotă. Eseistul preferă *Weltanschauung* în loc de viziune asupra lumii și vieții și, pentru a face distincția între societate și comunitate pornește de la Tönnies. El preferă

douceur de vivre în loc de bucuria vieții/ traiului și semnează împăcat o propoziție de tipul: „... Lilla se deosebește net de discipolii lui Leo Strauss și Allan Bloom care susțin (când nu inspiră) Administrația Bush” (p. 292), deși este sigur că pe ultima nu o vor înțelege decât cei care știu deja tot atât cât Sorin Antohi însuși, în raport cu care ea funcționează mai curând ca un reper, un semnal complice, și nu ca o comunicare lămuritoare cu privire la ceva.

Asemenea amprente stilistice particularizează scrisul autorului discutat, făcându-l greu confundabil cu al altcuiva, deși în anii '80, pe când grupul de tineri autori de la *Opinia studentescă* și *Dialog*, cele două reviste ieșene de ținută academic juvenilă, dar de substanță, în cadrul cărui se remarcă și autorul, impusese un stil cu trăsături oarecum comune. Astăzi însă vedem mai bine ce anume îi desparte pe Antohi de Liviu Antonesei, pe amândoi de Luca Pițu și pe toți trei de Dan Petrescu. (O antologie de grup, astăzi, la un număr de decenii și în condițiile în care, deja, fiecare dintre foștii redactori și colaboratori are în spate un număr de cărți, ar fi binevenită.) Pasiunea autentică pentru *gossip* („contextualismul”, eufemistic spus), o bine dozată erudiție expusă în fața cititorilor prin recursul recurent la nume și expresii străine, abordarea preferențială a unor autori și subiecte recrutate din Occident, mișcarea îndemnată și bine exersată printre referințe - concepte, idei, împrejurări - din mai multe culturi occidentale;

într-un cuvânt, o tentă europeană elevată, salutară în reușitele ei și redundantă în locurile mai puțin convingătoare.

Toate acestea sunt puse, cu bune și cu rele, în slujba unei pledoarii a cărei idee de bază pare să fie rămânerea în urmă a dezbaterii publice românești în raport cu cea occidentală, socotită normativă, obligatorie, de neevitat. De aici, o privire critică, binevenită în principiu, dar căreia pare să i se fi atrofiat treptat sprijinul pe o suficient de bună cunoaștere a vieții românești cu toate complicațiile, dar și cu decantările ei. Acest fapt devine vizibil din compararea verdictelor pe care le dă Antohi unor evoluții de la Carpați și Dunăre în raport cu etalonul euroatlantic, uitând să le măsoare și în perspectiva raportării la premisele locale proprii acestor procese. De aceea, trecerea în revistă a ultimelor două decenii de realități românești are ceva simplist și un pic schematic în racursul antohian din introducerea cărții, oricât de precaut și-ar formula autorul judecățile sau oricât de precise ar fi unele formulări punctuale.

În fapt, prin introducerea sa care pare desprinsă din același program ca și dialogurile dintre Vladimir Tismăneanu și Mircea Mihăieș - diagnoza asupra actualității -, Sorin Antohi anunță o carte mereu amânată, cu prea puține atingeri față de cartea pe care o alcătuiește din eseurile sale mai vechi. Cum însă mă număr printre cititorii săi atenți, nu obosesc să aștept și textul propriu-zis pe care textul-escortă îl anunță, știind de pe acum că nu îi vor lipsi nici bogăția ideatică, nici stilul personalizat.

polemos

“Trăiască Căpitanul!” (I)

Laszlo Alexandru

O fensiva și defensivă, în spațiul public al ideilor, au trăsături diferite și ar fi o naivitate din partea noastră să le confundăm. Sorin Lavric se află într-o disperată defensivă, de când a avut proasta inspirație de a-și publica volumul despre *Noica și mișcarea legionară* (Buc., Ed. Humanitas, 2007). A avut parte, ce-i drept, de un prim ropot de aplauze, din partea unor condeieri ce gravitează în sfera de influență a editurii-gazdă (Bedros Horasangian prin *Ziua*, Vladimir Tismăneanu prin *Evenimentul zilei*, ori Dan C. Mihăilescu, pe la toate intersecțiile). Dar, în ciuda heuripismelor mobilizatoare, erorile grave ale cărții nu puteau fi ascunse îndelung. În ce mă privește am încercat, într-o precedentă intervenție, a le semnală.

1) S. Lavric se străduiește să impună o perspectivă unică de studiere a istoriei, bazată pe implicarea comprehensivă, complice, simpatetică în faptele studiate, și exclude orice alt tip de abordare. 2) S. Lavric prezintă extremismul fascist interbelic în mod unilateral, „din interior”, și nu chestionează critic legitimitatea faptelor și opțiunilor de-atunci. 3) S. Lavric proslăvește, în pasaje sugerând o “Cântare a României legionare”, figuri controversate ale fascismului românesc (Zelea Codreanu, Moța, Marin, Decemvirii, Nicadorii etc.). 4) S. Lavric vrea să coafeze o mișcare subversivă, de esență teroristă, și îi stabilește scandaloase analogii cu grupările creștine din catacombele antichității (!). 5) S.

Lavric se privează de elementara credibilitate etică, atunci când îl compătățește fierbinte pe ordonatorul unor măceluri (Corneliu Zelea Codreanu), în schimb ignoră cu suficiență tragedia sutelor de victime - directe sau indirecte - ale acestuia. 6) S. Lavric nu ezită să înalțe litanii de preamărire a sîngeroasei mișcări fasciste: “*Legionarismul este trecerea de la ordinea interioară la ordinea exterioară, este închegarea treptată a unei frumuseți externe pe baza unei iradierii spirituale ce vine din interior*” (p. 192). 7) S. Lavric îl scuză mereu pe Constantin Noica pentru adeziunea legionară și activitatea politică, explicîndu-le ba prin subita conversiune religioasă, ba prin nețărîmura dorință de-a face binele cu forța etc. 8) S. Lavric minimizează, încercînd chiar să le camufleze, ieșirile antisemite din publicistica lui C. Noica. 9) S. Lavric falsifică fapte notorii din istoria României, pentru a relativiza culpele gardiste: a) numără victimele asasinatelor fasciste, dar “uită” la socoteală o mulțime de cadavre; b) diminuează impactul crimelor legionare; c) încarcă nota de plată a omorurilor, pe seama celorlalți politicieni interbelici; d) umple artificial de substanță o mișcare anarhistă și antisemită, comparînd-o ca anvergură cu partide sau personalități care și-au asumat efectiv guvernarea țării; e) îi defăimează sistematic pe adversarii Mișcării; f) contestă desfășurarea - ba chiar și producerea - rebeliunii legionare.

Că numeroasele contrafaceri teoretice și practice

ale lui Sorin Lavric se sprijină pe o tristă aproximare a limbii române – predicate care uită să se mai acorde cu subiectul, virgula răsărită miraculos între subiect și predicat, pronume personale dezacordate, pleonasme supărătoare, cacofonii dizgrațioase, repetiții sacadate – constituie doar un banal element de recuzită, ce pigmentează cabotinismul spectacolului.

Cine a publicat o asemenea carte și a avut parte de o asemenea evaluare a eșecurilor, în mod normal își ia o pauză de gândire înainte de a-și mai scoate nasul în public. Nu e cazul lui S. Lavric, care își trage aer în piept și se năpustește să-mi ceară – el mie! – socoteală în revista *Tribuna*, nr. 132/2008. E totuși o mare ingenuitate să te prefaci că dai răspunsuri, dar să eviți explicațiile, argumentele sau demonstrațiile, în schimb să storci virtuți nebănuite din metoda afirmativă, apodictică: “se știe că a fost o înscenare...”; “numai un ignorant sau un impostor poate să mai susțină azi veridicitatea...”; “am îndrăznit să spun adevărul despre legionari”; “adevărurile pe care le spun”; “adevărul e cel mai bun avocat cu putință”; “citorul poate afla ce s-a întâmplat cu adevărat atunci”; “constatarea unui adevăr”. Psihanalistul care ar sta să-i judece recurența expresivă ar conchide că Sorin Lavric are o relație tensională cu conceptul de adevăr.

Constat că hagiograful de azi al legionarilor a perceput greșit observațiile mele, de pe alt trotuar, dintr-un alt cartier. Rugămintea lui “ca dl. Laszlo să ne indice profetic cu cine ar putea să-l înlocuiască românii pe Noica”, întrucât ar fi vorba de un adevărat “simbol național” pus în primejdie, vine ca pieptenele de fildeș dăruit unui chel. Analiza critică nu încapă în teaca prejudecăților mitologizante. Ea nu manipulează statuile glorioase și eroii sublimi, ci operează cu observații concrete, bazate pe fapte precise și informații corecte. Autorul publicat de Editura Humanitas își greșește adrisantul, atunci când mă îmboldește să pun și eu umărul la confecționarea de mausolee. Iar obsesia lui competițională, exprimată cu o căznită ironie (“prestigiul cultural de care domnia sa se bucură îmi taie orice pornire beligerantă”, “singura mea grijă este să mă ridic la înălțimea lui” etc.) mă lasă rece. Eu nu-l contrez pentru a-l concura, ci pentru a-l corecta. Evoluăm pe coordonate diferite.

Ce mă miră, însă, este că Sorin Lavric, după ce pretinde că mă citește, îmi pune întrebări din textul pe care tocmai l-a încheiat de parcurs. Deși i-am spus-o deja suficient de limpede, monograful Spiritului Pur de la Păltiniș mă chestionează, cu prefăcută uimire: “Pe cine a trădat Noica, domnule Laszlo?”. Pentru școlerul leș, *repetitio mater studiorum*, așa că iarăși vin și zic: Noica i-a trădat, de pildă, pe ceilalți inculpați din lotul care-i purta numele (vezi amintirile întristate ale lui N. Steinhardt, din *Jurnalul fericirii*). Noica i-a trădat pe prietenii exilați care, după ce-au strâns bani spre a-l răscumpăra din închisoare, s-au trezit în fața ochilor cu agentul de influență al comunismului și al lui Ceaușescu (vezi amintirile Monicăi Lovinescu). Noica i-a trădat pe unii membri ai exilului anticomunist, pe care, după ce i-a cunoscut la fața locului, i-a descris amănunțit, la întoarcerea în țară, pentru uzul Securității (vezi arhivele C.N.S.A.S.). Ajung aceste câteva exemple, domnule Lavric, sau e nevoie să pomenim și de cazul lui Mihai Rădulescu, mort în pușcărie? Doriți detalii, sau preferați să rămână totul doar între noi doi?

E totuși lamentabil efortul prin care cercetătorul pe stil nou încearcă să facă *tabula rasa* în jurul său. Eu îi reproșez că trece sub tăcere precedenta monografie despre C. Noica, semnată de Alexandra Laignel-Lavastine, el îmi răspunde că nu împărtășește punctele de vedere și mizele urmărite de colega sa. De parcă despre asta era vorba! Îi

cerusem, de fapt, să admită că a mai trecut cineva pe-acolo, înaintea lui, ba chiar să accepte că acel cineva a spus – pe bază de citate – despre anti-semitismul lui Noica mai mult și mai bine decât el. Era chiar atât de greu?

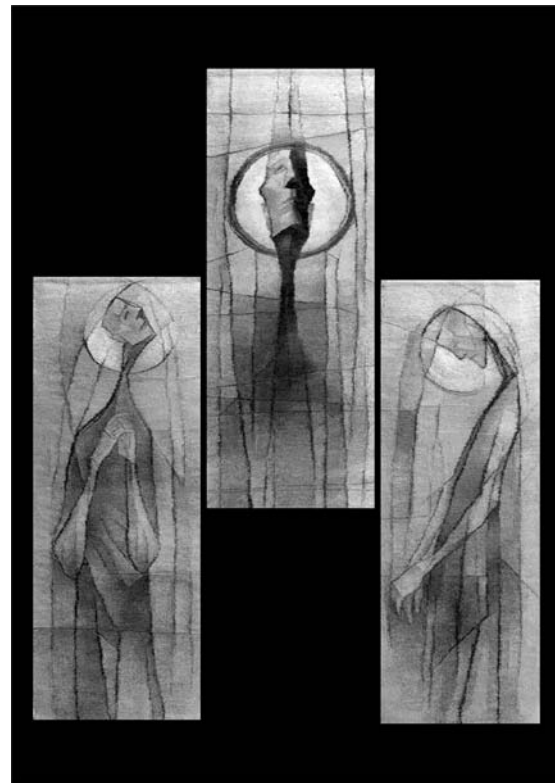
Viclenia răzbate nu doar din situațiile punctuale, ci și din abordările de ansamblu. Sorin Lavric își construiește din plastilină un fals adversar, cu care se duelează pînă la istovire. Are impresia că e chemat să corecteze minciunile lansate de comuniști pe seama legionarilor. În imaginația sa copilăroasă, de-o parte se găesc neadevărurile propăgandate de istoriografia statului ceaușist, de cealaltă parte ar fi însuși Adevărul, transportat pe cal alb de apologetul fascist de azi. Între mistificarea de extrema stîngă și mistificarea de extrema dreaptă nu s-ar mai afla, în prezent, nimic.

Din fericire lucrurile nu stau așa. Chiar dacă autenticul reper științific în domeniu e ascuns cu încăpăținare de către publicistul de la Humanitas, nu înseamnă că el nu există. În 2005 – așadar nu foarte demult – a apărut la Editura Polirom *Raportul Final* întocmit de Comisia Internațională pentru Studiul Holocaustului în România. Autorii sînt reputați cercetători și specialiști de la Institutul de Istorie “Nicolae Iorga” din București, Școala Națională de Științe Politice și Administrative din București, Centrul pentru Studiul Istoriei Evreiești din București, Institutul de Istorie “A.D. Xenopol” din Iași, Universitatea “Al.I. Cuza” din Iași, Universitatea “Dimitrie Cantemir” din Iași, Asociația Supraviețuitorilor Holocaustului din România, Federația Comunităților Evreiești din România, Arhivele Naționale Istorice Centrale din București, Universitatea din New York, Centrul de Sociologie Europeană din Paris, Universitatea “Ludwig Maximilians” din München, Institutul de Istorie din Germania, Universitatea din Tel Aviv, Centrul Yad Vashem din Ierusalim, Universitatea Ebraică din Ierusalim, Radio Europa Liberă – Radio Libertatea, Muzeul Memorial al Holocaustului din S.U.A., membri ai Parlamentului Israelian, ambasadori ai Statului Israel etc. Președintele Comisiei a fost prestigiosul Elie Wiesel (laureat al Premiului Nobel), iar concluziile stabilite au fost public asumate de doi președinți ai României. Ca document oficial, *Raportul Final* se poate citi sub formă de carte, ori sub formă electronică pe site-ul Președinției române, precum și pe site-urile Muzeului Memorial al Holocaustului din Washington și al Centrului Yad Vashem din Ierusalim.

Hagiograful mărunț al lui Constantin Noica de ce nu și-a confruntat oare impresiile extremiste cu punctul de vedere oficial – științific, istoric și diplomatic – al statului român, așa cum e proclamat azi în țară și în Occident? Era mai comodă “lupta cu umbra” defunctei propagande comuniste?

Poate fi instructiv un mic exercițiu comparativ, ca să vedem cu cine avem de-a face. Sorin Lavric e convins în cartea sa că rebeliunea legionară din 1941 ar reprezenta doar o mistificare, fabricată de clișeele propagandei comuniste (vezi p. 254). Cînd i-am contestat ipoteza, amintindu-i de numeroșii morți inocenți ai acelor împrejurări, inclusiv de oribilul pogrom antisemit de la abatorul din București și din împrejurimi, S. Lavric m-a corectat cu suficiență: “Nici cei mai încrîncenați vînători de legionari nu mai pomenesc azi de episodul abatorului, și asta fiindcă se știe că a fost o înscenare a SSI-ului condus de Eugen Cristescu”. “Se știe”, “constatarea unui adevăr”, “adevărurile pe care le spun” – cuvinte mari, destinate să ascundă impostura.

În *Raportul Final* al Comisiei Wiesel se arată limpede, în legătură cu episodul rebeliunii legionare, că “aproape două mii de evrei de ambele sexe și de vârste diferite (între 15 și 85 de ani) au fost deținuți



Sigmond Adel

Gotic

abuziv și apoi duși la cele paisprezece centre de tortură ale Legiunii (posturi de poliție, Prefectura București, sediul Legiunii, ferma lui Codreanu, primăria comunei Jilava, clădirile evreiești ocupate, abatorul București). Printre arestați se aflau și evrei înstăriți sau angajați ai unor organizații publice evreiești. Abatorul din București a fost locul celor mai atroce torturi. În ultima zi a Rebeliunii, cincisprezece evrei au fost duși la Prefectura București, unde au fost torturați și/sau împușcați. Procurorul militar numit de Antonescu să investigheze evenimentele a raportat că a recunoscut trei cunoștințe printre cadavrele «torturate cu profesionalism» (avocatul Millo Beiler și frații Rauch). El a adăugat: «trupurile celor uciși la abator au fost atîrnate de ceafă, în cîrligele folosite de parlăgii». Secretarul lui Mihai Antonescu a confirmat descrierea procurorului militar și a adăugat că unele dintre victime au fost agățate în timp ce erau încă în viață, pentru a permite tortionarilor «să ciopîrtească» trupurile lor. Dovezile indică faptul că organizația teroristă numită Corpul Muncitorilor Legionari (CML) a participat activ la pogrom, prin jaf, tortură și crimă. (...) În total, 125 de evrei au fost uciși în timpul pogromului de la București, pogrom care a introdus de asemenea capitolul abuzării în masă a femeilor evreice, care erau violate uneori chiar sub ochii familiilor lor” (vezi p. 112).

Singura întrebare care mai persistă este dacă, în prezentarea faptelor, se înșală cumva prestigioasa Comisie Internațională și Președinția României, sau dacă nu cumva ne minte de la obraz autorul publicat de Editura Humanitas din București.

Aurel Bodi

Poetul infinitei conivențe a metaforei

Iosif Cristian Pașcalău

Studiul poeziei lui Aurel Bodi din perspectiva actualelor teorii lingvistice despre metaforă vine ca o mână pentru ancorarea metaforei cultivate de poet la ambele capete ale realității: fizica și metafizica trăirilor ambivalente, sub semnul ciclării permanente și al structurării lumii prin intermediul metaforei ca model minimal al creativității. Poezia încarnează astfel mitul unui anumit tip de victorie asupra neantului, o formă de salvare prin creație. Metaforizarea semnelor sacre în formule inedite reclamă stăpânirea unei alchimii a verbului ce se naște prin coagularea infinitelor nuclee de mister fuzionând în ample mișcări circulare, în dinamica formelor energetice spiritual-culturale.

Cadența de oracol a versului aurelian surprinde, în coordonatele unei viziuni proiective, tentativa de scanare pe faliile timpului a revelațiilor șocante ce recompun hazardul existenței noastre pe acest pământ. Adevărate inscripții pe măreția pietrei, pe frize ori pe tablele legii, poemele lui Aurel Bodi sunt tributare straniului efect de palimpsest care le dăltuiește menirea și le ancorează în sistemul creativ-cultural. Nucleul gnomic al acestor poeme rezidă mai cu seamă în ideea ciclicității lumii și a datelor ei fundamentale. Perpetua energie subiacentă găsește în variabilele metafizice tot atâtea moduri concrete de a fi, permițând explorarea de către poet, în manieră nietzscheian-heideggeriană, a creației și recreației infinite a lumilor. Practic, poezia reprezintă un vehicul de recreare a eului care, așa cum remarca Zoe Dumitrescu-Bușulenga, vizează „ca punct de plecare o revelație, o imagine reinterpretată a Universului, o metaforă gnoseologică, asemenea lumii ideilor lui Platon”.

Desigur, până la statuarea unei atare viziuni, zările și etapele creației lui Aurel Bodi surprind mișcările tectonice ale transformării metaforelor lingvistice (așa-numitele „metafore cotidiene”) în material bazic pentru noile edificii lirice preconizate. Poezia aureliană cunoaște o stratificare pe verticala sugestiilor intertextuale, iar punctele de plecare în demersul liric sunt constituite de metaforele din vorbire, precum „urechile acului”, „fulgerare de cai”, „timpul mușcă” etc. Toate aceste mostre de expresivitate în limbaj sunt reinvestite cu forța semnificațională primară și integrate într-un flux cu totul nou, cel al poeziei revelatoare. Metaforele vorbirii apar pe fondul unei incongruențe designaționale între fondul cuvintelor din limbă și un aspect inedit al realității pe care vorbitorul nu poate să-l exprime. Această incongruență antrenează punerea în mișcare a unui mecanism de mixare a doi termeni aflați în domeniul categoriale distincte (acul nu are urechi, însă omul nu a avut alt termen pentru a designa acea deschizătură), în virtutea unor solidarități lexicale de care pomenește Eugeniu Coșeriu (solidaritatea dintre *mușcă* și *dinți* este aparent violată prin crearea sintagmei *timpul mușcă*; efectul este însă potențarea conexiunii, întrucât vorbitorul vede timpul ca pe o ființă cu dinți, deci o ființă care are capacitatea de a mușca) sau pe temeiul amorsării experienței la făurirea de semnificate secundare. Ființa umană are mintea compartimentată semantic cu entități categoriale unitare, între acestea locul primordial ocupându-l coordonatele spațiale și temporale. Contactul cu

mediul îi imprimă omului un fundal cognitiv în funcție de parametrii căruia are loc structurarea lumii prin intermediul limbajului.

În poezie, lucrurile se întâmplă cu totul altfel. Fundalul cognitiv al lumii experienței se suspendă, creându-se noi fundale și noi „logici” de organizare a materialului lingvistic. Ceea ce în vorbirea cotidiană ținea de concret, de experiențial, de ancorarea în biologic, de percepția ambientală devine în poezie pretextul pentru creația de lumi. Lirica aureliană tinde să refacă legătura pierdută dintre limbaj și poezie, prin reevaluarea în planul esențelor a senzorialului, prin resemantizarea expresiilor metaforice idiomatice. Senzorialului i se adaugă, perfect natural, componenta ludicului, materializată în fapt prin surprinzătoare jocuri de cuvinte, prin amestecul universurilor discursive sau prin puzzling (= bucați de expresie rearanjate în colaj, într-o ordine fluidă amintind de „persistența memoriei”): „acolo unde veștile / alergau în turniruri dure” (*Diafană pânza cântărețului*); „mai multe puncte de vedere / ce atârnav în pomul / de iarnă” (*O floare rezolvată*). Paradoxul este dus la paroxism pe această filieră de mixturi enigmatice în alchimia verbului. Imaginile șocante se dezvoltă insașiabil; ele sunt mărturii, relicve de piatră lichefiată în sângele verdelui clocotitor, proiectate pe retina unei memorii fluide, nesuscetibile de rigidități superficiale. Totul pornește de la un simplu germen, pentru ca recolta discursivă să capteze absolutul. Căci poemele sunt create pe baza unei reacții în lanț - principiul dominoului - aplicate cu minuția unei partide de șah (amintind de enigma boabelor de grâu care, presărate în progresie pe fiecare pătrat al tablei - pe primul pătrat un bob, pe al doilea două boabe, pe al treilea patru, pe al patrulea opt ș.a.m.d. - exprimă germinația monstruoasă de-a dreptul a celulelor cancerigene). Traseul de la simplu la complex se nuantează în fiecare piesă lirică în parte, dar el structurează ascendența ermetică și de la un volum la altul. Totul se petrece în landurile subconștientului, ca reflex sanguin al tensiunii subiacente care impune ritmul unui algoritm poetic de profunzime. Poetul, „risipit printre cuvinte” (*Biografie*), încearcă o călătorie la marginea eternității, cu riscurile de rigoare. Lucrurile vin spre el în tunelul verde al timpului și se resorb în „punctul solemn”, impregnându-l și catalizând o veșnică interferență galvanică: „Ce formă străină, ce tunel întunecos / unde trecutul s-a suprapus trecutului / îmbrățișându-mi nașterea / ce se ridică din marea întâmplare” (*Alunecare peste punctul solemn*).

Esența poeziei transpare în „verdele amiezilor timpurii”, în „confruntarea dintre A și A”, în arătarea șarpelui, în „aura veacului” întors cu vederea înăuntru, precum ochiul orb la ispitele istoriei profane. Se poate efectua o apropiere a liricii lui Aurel Bodi, în acest punct nodal, de modul enigmatic de a crea, demersul fiind cu atât mai legitim cu cât metafora cunoașterii funcționează atât la nivelul limbajului, cât și la acela al mării poezii, cu diferența că, în cazul poeziei, trebuie să ne dispensăm de fundalul cognitiv-experiențial al realității practice și să ne luăm zborul spre alte lumi, investite cu sens, de sorginte pur lirică. Eugen Diradurian dădea o definiție enigmatică bradului,

care sună astfel: „Veșnicia verdelui în alchimia naturii”. Observăm același mod poetic de a circumscrie fundalul a două lumi, una tributară în mare măsură universului practic (cea a definiției), iar cealaltă creând premisele unei configurații ontologice distincte, materializate în flashuri recurente pe retina poetică: „aripa verde”, „chemările îndelungate / înverzesc dezgustate pe un tărâm pustiu”, „o dâră verde la polii visului întâmplător”, „Du-te și-l ademenește / cu trupul tău verde...”. Notațiile lirice în care apare verdele sublimat unor arderi interioare de intensitate sporită sunt mult mai numeroase pe parcursul celor trei volume de poezie, fapt ce atestă fără echivoc latența primordială a focului sacru în imperiul conștiinței poetice. Verdele e un nucleu semantic, alături de roșu, alb, galben, albastru, negru - ilustrând tensiunile interioare ce modelează paradoxul în dinamica energie pozitivă vs. energie negativă. În vorbire, culorile reprezintă o calitate primară a obiectelor, fiind asociate, în mintea vorbitorilor, cu semnificații de ordin simbolic. Poezia le transformă în semne autarhice, care aglutinează, uneori inextricabil, imagini enigmatice, paradoxale. Poetul recompune din numeroase elemente eterogene o realitate virtuală, consubstanțială cu declicul primordial al mobilității expresive. Fonemele, silabele, cuvintele, cercurile, cuburile, funcțiile matematice - toate interferează și se conectează la o supra-entitate textuală, subsumându-se totodată fluidității Inceputului. Călătoria poetică e fluxul memoriei acestei supra-entități, ce înglobează modulația încrucișată a destinului sub care se plămădește poezia: destinul cuvântului, al poetului, al uitării, al dorului, al verdelui...

La conturarea acestei „persistențe a memoriei” conlucrează absolut toate palierele minții umane: memoria individuală, genetică, colectivă, culturală, cosmic-transcendentală. Fragmentarismul e vădit programatic, în linia lui Nichita Stănescu, dar el reprezintă modalitatea de a evidenția fața aparentă a universului liric. Acest univers recompune numeroase porțiuni / elemente de lumi discursive, modelate sumativ, nefiind însă o simplă totalizare a acestora. Palimpsestul ia naștere prin concatenarea bucaților de materie vulcanic-referențială, prin interferențe stranii de falii lingvistice. Există deci nenumărate straturi care se cer explorate în contextul unei lecturi avizate, așa cum remarca Alexandru Jurcan referindu-se la volumul *Ceață pe muzica veche*. Un alt volum, *Păstorul de sfincși*, reprezintă demersul unei fracturări, ca reflex al crizei metafizice. Poemul e sinonim cu o rană a luminii, a vederii, e una cu pământul, materie densă, lut demiurgic în care izvorăște apa vie a unui suflet însetat de absolut, cu virtuți tainic sibilinice. Poezia e o rotire de elemente, un ciclu nedesăvârșit care se consumă în cercul magic al arderilor transcendente. Lirismul se clădește pe apostazia durerii, hrănind „perle bolnave de boala scoicilor”. Resorbția inoculează „punctul fix / al unui dor captiv” în magma semnificațională, determinând o dedublare aproximativă pe coordonatele melosului pur. Dorul, „mărgăritarul ascuns în cochilia sufletului”, cum îl definea Vasile Negreanu, alt enigmist tenace, ipostaziază suneri impenetrabile. Cuvântul originar, mustind de sevele începutului, își reclamă aureola pierdută în urma îndelungii rafinări factice, în urma sofisticării transmediatice. De aceea, simbolurile recurente induc un magnetism straniu, proiectând pe retina memoriei culturale colaje de lumi ficționale.

Imaginea timpului e pregnantă, căci devoratorul

de umbre capătă o concretețe himerică: „Timpul mușcă din amintiri / și se lasă mușcat până devine / câinele meu nevăzut / care dă elegant din muțenia lui albă / apoi aleargă, aleargă spărgând / secundele cu botul lui rigid / încât rămâne doar strigătul zilei / deasupra mea” (*Haide, intră odată!*). Impresia despărțirii timpului de timp, a clonării lexical-semantice ca reflex al scindării ontologice, nu exclude ipoteza inducerii acestui fenomen chiar la nivelul prim al percepției imediate, prin recombinație metafizică a materialului poetic. Poezia se naște din ea însăși în măsura în care botezul focului primenește instantaneu etapele modelării lingvistice. O imagine șocantă precum „cineva fuma o pasăre Phoenix” (*Obosit de nemurire*) nu se explică decât prin această ardere elementară a semnificațiilor adiacente și crearea unei alte zări metafizic-fenomenale.

Avataruri ale obârșiiilor, poemele aureliene traduc acel efort proiectiv subiacent, acea conexiune cu magma timpilor străbuni, împletită cu surprinzătoare asociații interculturale, transartistice (aluzii la picturi sau partituri celebre, la concepții matematice sau psihofizice etc.), într-un neîntrerupt, extrem de fluid traseu al cunoașterii. Faptul este remarcat cu acuitate de Ion Cristofor: „Din ecuația liricii lui Aurel Bodiou nu lipsește nici rafinata aluzie culturală, unele poeme fiind construite prin apelul la elementele împrumutate din universul picturii, al literaturii sau muzicii”. Practic, este vorba de o aglutinare a numeroase universuri discursive, ce aglomerează hiperspațiul poetic, condensând totodată la maxim energia lirică de substrat. Criticul conchide ritos: „Transcriindu-și arderile interioare cu o peniță subțire, calofilă, cu o discreție aproape impersonală, poetul își încarcă versurile cu o vigoare a sugestiei ce merită a fi adâncită”. Sugestia e adâncită în această obscură pădure de simboluri livești sau pragmatice prin însuși modul enigmatic de a crea, ce dobândește aici virtuți sibilinice înalte. Mulajele de Pompei se transferă parcă într-o inepuizabilă fulgerare de oglinzi, în dinamica atent controlată a virtualităților omnipotente ale versului în iradierea concentrată de verdele amurgic.

Lirica aureliană e un peisaj cu timp, bătuit de langori aurorale. Toate fazele omenirii se întrepătrund într-o germinare recuperatoare, de la „puterea pietrei” (sau de la „răbdarea pietrei”) până la intense liturghii moderne ale civilizației. Unele proiecții apocaliptice în do major sunt identificabile în țesătura de simboluri: „fulgerare de cai”. Ele nu fac decât să potențeze „Geometria unei nașteri”, obsesia dedublării ce vertebreează constant efortul de rodire înlăuntrul cuvântului, de concrețere în subtext, de ieșire din-sine-prin-sine-pentru-sine-fără-de-sine-cu-sine-întru-sine. Această echivocitate oraculară e scoasă parcă din substanța unor cioburi mitice ale limbajului zeiesc, mustind de simboluri. O asiduă vânătoare de creiere modelează labirintul textual. Contrar oricăror aparențe imediate de candoare sau de hieratism, poezia lui Aurel Bodiou e o floare carnivoră, un cânt de sirenă ce devoră încetul cu încetul conștiința trează a lectorului angajat în halucinantul periplu ideatic. Pădurea de simboluri, cu lumini conivente, incită la parcursuri inferențiale stringente, dar nu mai puțin lipsite de o voluptate savantă, de o tentație descărnată a plonjării în contextul liric. Verdele său induce foșnetul destinului, lacrima sângelui pulsând în lucruri.

Al treilea volum freamătă de energia hidro-ignifugă a cuvântului întemeietor: „Acolo este nimicul / este și pricina contemplării / un fel de strălucire a literei / ce naște pământ și apă și timp” (*Ziua întâi*). Lirica lui Aurel Bodiou e instrunată pe harfele eoliene ale noii geneze. Poetul ne înfățișează de fapt la nivel metapoetic creația de lumi în poezie. Reiterarea Scripturilor în manieră liric-

ermetică definește o altă vârstă a poeziei, o concentrare spre receptaculul demiurgic al Inceatului. Ilustrativă este definiția lui Florentin Titus Vasilescu pentru EON: „Cântecul de totdeauna și de niciodată al timpului”. Această definiție, atașată intertextual poemelor aureliene, dimpreună cu toată concepția filosofică a lui J.L. Borges despre timp și poezie, ar da seama de potențialitatea liricii de a se risipi ca un cânt de lebădă în lumina amurgului vărațic, pe plaiurile carpatice. Aceasta e „muzica” specială reverberată apolinic în cornul abundenței metaforice a lui Aurel Bodiou. Numai că, atenție, „Cântecul ucide”! Pentru a putea accede la nivelul inițiativ vizat, e nevoie de o imperioasă transformare ontică: „dacă-ți ridici privirea / mii de ecouri te vor aduce / la marginea luminii / unde timpul / e cucerit de timp / și slăbiciunea trupului sfâșiat / se odihnește pretutindeni / iar umbrele dansează / în fața focului din peșteri / înainte de început”. Atunci, acolo „unde mă sfârșeam / începând să învăț strigătul”, se circumscriu coordonatele abstractului panteism. Imaginația este definită, în aceeași modalitate poetică, drept „incendiul gândului lovit de gând”, fapt care aduce lămuriri suplimentare asupra întregului proces de creație de lumi și de generare a sensului. Poetul creează „rătăcind” între sine și sine, sub unghiul penumbric al straniului vis: „Mi-a plesnit verdele ochiului / pentru că privisem / un strigăt cu miros de timp / și înălțarea firavă a mării / când se aud pașii cămălei trecând prin urechile acului. / La picioarele tale, iubito, / a înflorit sfinxul / cel obosit de necuvinte” (*Din buzele tale curge o pasăre*).

Călătoria de rafinată esență adtextuală prilejuiește voluptăți intelectuale unice, nelipsite de o acuitate eclatantă a senzațiilor, de o gravitate a elanului metafizic: „De-aș avea cuvântul, / m-aș preface în cu totul altceva, / ce mi-ar da dreptul / să mă împiedic de cerul / tău alb, / un cuvânt în nici o limbă / o neclipire cu miros / de curcubeu / (*Masca roșie*). Traseul inițiativ apropiat cărări pierdute, cărări regăsite, unele bătătorite, altele de-a dreptul neștiute, într-un neîntrerupt efort de spargere a cojilor aparenței, de rupere a pânzelor uitării și indiferenței. Undeva, în aura subtextului, chipul poetului transpare în irizări de verde, făcând cu ochiul, complice, lectorului avizat. Un joc ațâțător are loc între entitățile ceremonialului liric, ca într-un bazar de măști la loteria conivențelor. Imperiul minții își deschide pentru cei aleși visteria de minuni: „O boală a nopții deasupra mulțimilor / ce trec prin imperiu ascunse sub nisipuri” (*O stea începe să crească*). Lumile discursive se întrepătrund în chemări abisale, spațiile se resor ori renasc, modelele de tainice îndemnuri. „Legile iau formă de cub”, arhetipurile planează ca într-un muzeu al memoriei fluide, lichefiate de verdele destinului. Crearea lumii de către poet are loc într-un spațiu prealabil formatat, cubic - un sălaș adunând numeroase artefacte culturale, ca într-o bibliotecă globală.

Infinita conivență de care pomeneam în titlu se referă la creativitatea implozivă a poetului. Această creativitate se răsfrânge asupra ei înșiși, cu complicitatea unui *alter ego* surprins în punctul nodal de mobilitate și ruptură configurând etapele unei arderi veșnice pe altarul neuitării. Se prefigurează prin lirica aureliană un prizonierat al conștiinței, marcat de un dublu impact: exteriorul și interiorul se modelează reciproc într-un spațiu al gândirii ce „depășește limitele spațiului fizic, așezând totul într-un registru pur simbolic, în care obiectul și subiectul se confundă” (*Zoe Dumitrescu-Buşulenga*), fără a fi, totuși, pe deplin confundabile. Sfâșierea din fundal impregnează spațiul gândirii cu sevele amare ale viselor sfărâmate, încolăcite pe trupul aceleiași idei: „Sinele este exclus dintru /

ființa sa, fabulația durerii / are același drum ca și cum / cineva ar fi smuls un stâlp / și l-ar fi lăsat să se zvârcolească / de durere” (*Balada în galben*). Eul liric e o pluri-ipostază a regelui Midas, prizonier al puterii monstruoase, cancerigene, de a preface în aur (= cuvânt, în cazul nostru) tot ce atinge. Cuvântul, aurul zeilor și al misterului, țâșnește prin toți porii ființei, substituindu-se parcă organicului, elementarului. Esența sa capătă materializări șocante, apocaliptice. Astfel se reface întreg ciclul elementelor, în și prin cuvânt. A fi viu înseamnă, așa cum arată definiția enigmatică a lui At. Mateescu, a fi „captiv în paranteza dintre două veșnicii”, sau, cum ar spune Arghezi, între „două stepe” ce sugrumă existența pe măsura scurgerii nisipului în clepsidră, deci pe măsura îngustării unghiului devenirii și proiectării sale înspre neantul atotdevorator. Să nu uităm și aforismul lui A. France, referitor la viață - „mică flacără între două umbre infinite”. Același mecanism de reduplicare esențial-identitară are loc în poemele lui Aurel Bodiou: albul, A-ul, sinele, cifra 1, totul („totul e acoperit de tot”), „două speranțe”, „două iluzii”, „două alternative”, „două culori”, „două lumi” - recompun modularitatea specifică angrenajului liric. Viața este în ultimă instanță o excogație, o aporie, o punere în paranteză a reziduurilor absolutului: „cele două lumi se zbenguie / aici nevinovate” (*Balada în galben*).

Concluzionând, am putea spune că eul liric, hibrid prin excelență între abstract și concret, încorporând ipostaze orfic-proteice, apolinic-dionisiace, se complace în contextul conivențelor cu esența pură a poeziei. Traseele ideatic-imaginative „șerpuitoare” deconspiră un ritm al gândirii voluptuos, deloc comod. Metafora și simbolul traduc punerea în ecuație a unor revelații intime alambicate, topite în retortele vulcanice ale unei spiritualități frenetice, senzorial-galvanice. Poemele sunt adevărate inscripții pe boabe de rouă, tăiate pe blat de lama limitei transcendente proiectiv. Alchimia verbului suferă prefaceri indenabile în cadrul celui de-al treilea volum, de vreme ce efortul de reconstituire a genezei, a miezului lucrurilor și a apocalipsei scripturale antrenează baze poetic-intuitive. Istoria spiritului nu poate rămâne la stadiul de gaură neagră, de *black box* existențial, ci poetul, cu toată forța lui vizionară, caută să pătrundă, cumva din interior, din câmpul discursiv, acest mister primordial.

Întreaga dinamică reiterează gesturi sacre, necantionate în rigiditate sistemică, în exclusivismul cunoașterii. Mai degrabă, sistemul de revelații e gândit ca o curgere continuă, nesusceptibilă de cădere sistematică în dogmatic. Poetul redescoperă sensul relațional primar, în plenitudinea lui accețională, pe care îl degajă litera, dar mai ales spiritul biblic. Unghiul din care se reinterpretează aceste semnificații este cel al postmodernismului, fapt ce explică „muzeistica” interioară, acel *sui-generis* flux al conștiinței poetice, oglindind în mii de cioburi mobilitatea discursivă. Tentația limitei se rezolvă în contextul liric aurelian prin circumscrierea unor arhetipuri în mișcare, am putea spune, în holomișcare. Poeticitatea stă sub pleoapa virtualului, a unei divagații savante ce sintetizează semnele unui alfabet de revelații. Se recompune astfel un univers de vers aidoma unui puzzle arhaic, transformat în acord cu postmodernismul într-o plurivalentă dimensiune a căutărilor rosturilor poeziei într-o epocă în care nu doar că nu se pune preț pe cultură, ci doar pe componenta tehnologică a vieții noastre cotidiene. Unul din palierele acestei dimensiuni este, cu siguranță, cel al alterității, al relației intime dintre vocile actanțiale ale textului liric, alteritate dusă în poemele aureliene la rang de infinită conivență a metaforei. ■

poezie

Poeme de Iurie Bojoncă

Iurie Bojoncă (n. 28 august 1961, la Antonești - Ștefan Vodă), absolvent al Facultății de Filologie a Universității Pedagogice „Ion Creangă” (1983). Odată cu diploma de calificare primește în dar de la respectiva instituție și romanul „Tac zacalealasi stali”, N. Ostrovski. De o asemenea atenție s-a bucurat toată promoția aceluși an. Prima experiență pedagogică de „călire a oțelului” o are la Școala rusă nr. 3 „A. P. Cehov” din Tiraspol, apoi au urmat alți ani de penitență prin care au trecut atâția basarabeni. A debutat în culegerea Șapte tineri poeți (1989) cu grupajul Cer cuvântul. După care a mai publicat: Peștera măglei (1996), Teama de scris (2002), Mesaje din ocnele paradisiului (2003) și Râul Zero și plopul fără soț (2007). Actualmente colaborează cu traducători în vederea editării unui volum de poeme în limba italiană. Scrie o proză despre exodul basarabean.

Motivul oglinzii

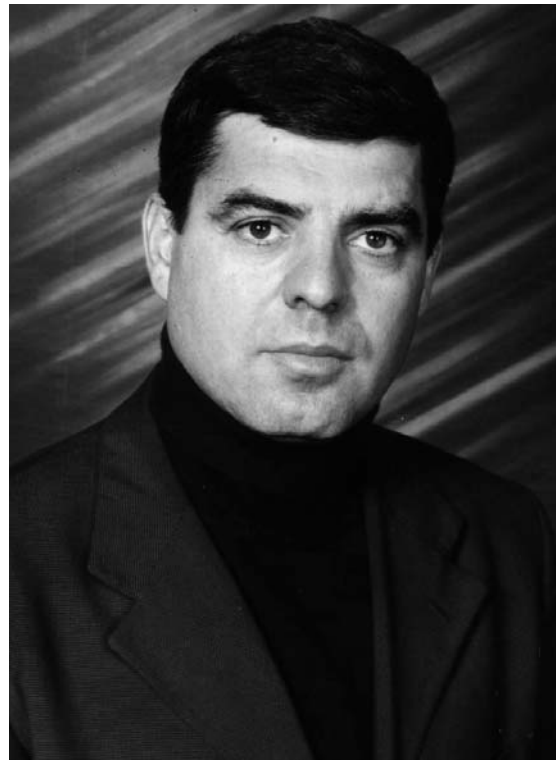
Dacă până azi n-ar fi fost inventată oglinda
ce-ar fi făcut oare omul cu toată frumusețea lui
ce-ar fi făcut
mai ales atunci
când îl apuca dorul de sine.
Dacă n-ar fi fost inventată oglinda
tu m-ai fi privit în față
și mi-ai fi spus cum sunt
eu te-aș fi privit în față
și ți-aș fi spus cum ești
iar dacă nu ne-am fi întâlnit niciodată
poate am fi căutat
câte o apă limpede și liniștită
așa cum făcuse Narcis.
Dacă n-ar fi fost inventată oglinda
poate despre singurătate nici nu s-ar fi scris
și dacă stăm să căutăm mai adânc
în ochii celui din față
atunci vedem că și ochii lui
au la origine motivul oglinzii.
Dacă n-ar fi fost inventată oglinda
și te apuca o mare foame de sine
cine îți oferea propria imagine
Cine? Cine? Cine?
Dacă la începutul începuturilor
nu ar fi fost cuvântul
ci doar oglinda
cea a lacului
și cea a mării
și cea a ochiului cerului
și încă o altă oglindă
compusă cioburile
însingurării

Dacă la începutul începuturilor
n-ar fi fost cuvântul
poate nu spărgeam
oglanda lacului
nici oglanda mării
și nici oglanda din ochiul cerului
și nici oglinzile din casele noastre
doar pentru simplul motiv că ele
ne veghează clipele de singurătate
așa cum nu știu să ne vorbească
uneori poate numai ele
încearcă să ne iubească.

19 iunie 2007

* * *

Aveam dureri fizice
din umeri până-n palme
și din tălpi până-n spate
și nu e vorba de cuie
bătute-n carne
de cruce
ori de aluzii
la Mesia
ori de alte jocuri
de tip speculativ
cu literatura creștină
să-l lăsăm
de această dată pe Crist
să odihnească în pace
în veșnicia Lui
frumoasă și săracă.
Aveam simple dureri fizice
în toată instituția mea



de ființă umană ce sunt
și în același timp
eram îndurerat
și eram fericit.

O apăsare interioară
mă măcina neconținut
de parcă singurătatea
îmi închiriasse ființa
pentru totdeauna
și cu toate acestea
eram singur
și eram fericit.

Deși nu aveam casă
nici masă
și-mi căutam pâinea
rătăcind prin lumea mare
eram străin
și eram fericit.

Nu mă aflam în apele mele
pe acest pământ de fost imperiu
și apoi nici pământul de-acasă
nu se afla în apele lui
rămas fiind
fără munte
și fără mare
încătușat cu două râuri-hotare
eram fără Țară
și eram fericit.

În cele din urmă
eram laolaltă
și îndurerat
și singur
și străin
și fără Țară
și totuși
eram fericit.

* * *

Ca să pot
să fac
poezie
trebuia mai întâi
să știu



Expo

că sunt om
dar ca să aflu
că sunt om
trebuia să am idee de Dumnezeu
care s-a gândit
să mă creeze pe mine
și eu
la rândul meu
nu se cunoaște din care considerente
am început să scriu poezie
așa cum aș respira
ori cum aș privi
și acest mod
de a mă exprima în cuvinte
i-a plăcut mult lui Dumnezeu
poate de aceea m-o fi plâsmuit
pe fața pământului
din lut și din apă
dar și din duh
plin de multă iubire
numai Dumnezeu știe
ca să pot
să fac
poezie...

Despre mirosuri

Am acest simț înnăscut
să recunosc oamenii
și lucrurile
și noțiunile
după mirosurile lor lexicale.
Mai întâi vine mirosul
de un anumit parfum
și abia mai apoi
apare persoana
despre o femeie
voiam să-ți spun.
Mai întâi vine mirosul
de fum și tutun
și abia mai apoi
apare umbra
despre o alta femeie
voiam să-ți spun.
Mai întâi vine mirosul de pește
apoi apare pescarul
și barca
și valul
și pescărușul

și marea
și cerul
și după toate acestea
poți bănuși undeva infinitul.
Mai întâi simți un miros
de vopsea tipografică
și de hârtie proaspătă
apoi vezi cartea cea nouă
îi atingi cu privirea
cuvintele ei tremurânde și umede
care emană imagini de foc
și imagini de gheață
sunt dulci și amare
sunt un leac și o boală
sunt tot ce te doare pe tine
ele sunt tu
și tu ești ele
cine pe cine se scrie
nici nu se mai știe.
Abia acum vom încerca să savurăm
câteva mirosuri mai deosebite.
un fum lenos de țigară
și-un abur plăcut de cafea
va încerca să țină locul
unui calmant
dar de fapt va trăda
măcinarea și zbciumul
în care te stingi pâlând.
Disperarea azi are miros
de cafea și de fum de țigară
mâine va mirosi a femeie
apoi a multă băutură
apoi vine mirosul aruncării de pe zgârâie-nori
ori mirosul unei ploii cu praf de pușcă-n tâmplă
și abia după aceste scene
disperarea nu va avea
nici un fel de miros
nici culoare
și nici imagine.
Un zâmbet lasciv
și o căldură din carne
se va da drept dragoste
pentru această femeie
dar zâmbetul și căldura
nu au nici un miros
și cum oare
le voi putea detecta
ori poate zâmbetul
va fi un amestec
de floare și frunză
și alte arome de tipul acesta

iar căldura divină
va fi o expresie finală
a pădurii care a ars și a ars
de când se știe
ca să poată intra
în sufletul nostru
luând chip de lumină
și lumina ce miros are?
Odată ce nu știm răspunsul
hai mai bine să coborâm
în zona lucrurilor noastre intime
cele care ne veghează mereu singurătatea:
să luăm bunăoară pixul meu
cu el scriu acum aceste rânduri
și e ziua de 10 noiembrie
adică e cam răcoare în casă
și dacă îl las din mână
se răcește și nu mai scrie
are și el nevoie de puțină căldură
pentru a face să curgă cerneala
să ia o anumită formă pe hârtie
și ce miros are pixul oare?
Atunci când e pus să scrie
poate avea un miros de căldură
și căldura ce miros are?
Cine știe?
Să luăm un alt obiect
perna ori patul
ușa ori casa
și vom vedea
că perna miroase a somn
iar somnul adie a moarte
patul e un fel de odihnă veșnică
ușa are un iz de plecare
de-acasă
iar plecarea din case
le conține deja
pe celelalte miroase.

Biserica și politica Un nou experiment

(Urmare din pagina 3)

vorbind) de stat. În această cheie de interpretare, renunțarea de bună voie la posibilitatea de a fi ales nu mai este o limitare a libertăților fundamentale, ci o manieră de subliniere a specificului vocațional respectiv.

Atunci când au luat această decizie în doi peri, de menținere a hotărârii din 2004 de neimplicare și de acordare însă a aprobării în anumite cazuri, sinodalii au mai avut probabil în vedere un fapt: valorificarea încrederii constante de care se bucură Biserica (tot generic vorbind) în rândul românilor. Or, așa cum am precizat și altă dată, este vorba despre o încredere spirituală și etică, iar nu despre un mandat politic. Încrederea este aici o categorie valorică, profundă, care rămâne astfel de aproape două decenii tocmai pentru că nu este redusă la un capital de imagine convertibil în voturi. Încrederea în Biserică întărește *autoritatea*, iar în niciun caz *puterea* ei. Este motivul pentru care majoritatea religioasă

nu este în mod automat și o majoritate politică. Istoria ne oferă în acest sens destule exemple. Eforturile Romei, de pildă, de uniformizare canonică și liturgică a Occidentului nu a însemnat nicio clipă suspendarea adversităților politice din sânul aceluiași societăți sau cu atât mai puțin dintre state. Nici Bizanțul majoritar ortodox nu era monocolor politic, cele două partide din hipodrom nefiind simple tabere sportive. Pentru a ajunge în prezent, recente rezultate ale alegerilor din Spania tradițional catolică, unde guvernul socialist al lui Zapatero a fost confirmat, ne arată foarte limpede că majoritatea religioasă nu poate anula diversitatea opțiunilor politice. Este la urma urmei rezultatul concret al autonomiei omului, principiu fundamental al antropologiei creștine, total opus viziunii teologice a Islamului care, negând libertatea de autodeterminare a persoanei, promovează contopirea comunității de credință cu cea politică și face imposibil în statele declarat musulmane alt sistem de drept decât cel religios, teologia în sine nefiind în mare parte altceva decât o exegeză juridică.

Nu este locul aici să aprofundăm toate aspectele raportului dintre cetățenia spirituală și cea terestră în perspectivă inter-religioasă și nici să

dezvoltăm coordonatele unei teologii sociale ortodoxe. Reținem însă că, prin decizia din 6 martie 2008, Sinodul de la București dă dovada unei confuzii periculoase menite să sporească haosul uman și instituțional prin care trece tânăra noastră democrație post-comunistă. Într-o țară în care liderii de sindicat se aliază cu patronatul și acesta din urmă furnizează miniștri, postura preotului-consilier local nu face altceva decât să legitimeze un sistem politic și o practică politicianistă pe care, de fapt, orice om de bun simț le dorește cât mai rapid schimbate. Inclusiv prin vocea profetică a unei Biserici libere de contracte ideologice și servituți politice. În orizontul acesta de așteptare, ultimul paragraf al hotărârii sinodale este și cel mai puțin optimist: „Această hotărâre adoptată de Sfântul Sinod este aplicabilă numai până când se vor găsi membri ai laicului ortodox, bine pregătiți, pentru a reprezenta interesele comunităților locale în care se află și ortodocșii.”

Unde va „găsi” Biserica astfel de laici? Îi caută deja?

Scrisul neîndoielnic

„...o cale regală a cuvintelor”

De vorbă cu Diana Adamek

Oana Pughineanu: *Imaginea unui scriitor cu „program” pare să fie demodată în zilele noastre. Par să fie suficiente constrângerile pe care limbajul le face asupra scriitorului, decât cele pe care scriitorul le face asupra limbajului. Mi se pare că atât în proză cât și în eseuri sunteți extrem de conștientă – până la „tortură” – de balansarea între aceste două extreme. În acest peisaj extrem de mobil, unde s-ar situa convingerile dumneavoastră estetice? Până la urmă care e rațiunea de a fi a unui text (în caz că are una)?*

Diana Adamek: Aș numi mai degrabă accidentat decât mobil acest peisaj pe care îl descrii aici. Și nu știu dacă, fiind așa, el face și natura modului meu de a scrie, la fel cum nu știu dacă cele două extreme despre care vorbești își încearcă simetriile și în textele mele. Și apoi nu m-aș recunoaște în nicio conștiință „torturată” pentru simplul motiv că atunci când scriu o fac cu plăcere, aș zice chiar cu voluptate. Programele estetice îmi sunt la fel de îndepărtate ca și definițiile, îmi evocă de fiecare dată o carcasă, o platoșă goală sub carapacea căreia nu se ascunde nimeni, nici măcar un „cavaler inexistent”.

Cât despre rațiunea de a fi a unui text știu prea puține lucruri, abia dibui, și asta doar uneori, sensul existenței mele, cum să-ți vorbesc, deci, despre o cale, regală, a cuvintelor, când însuși drumul sângelui meu, cel care îmi face profilul fiecărei zile, își ascunde atât de bine tâlcul. Sunt o structură barocă însă, încâlcile și nodurile mă ispitesc, depărtările și absențele de asemenea, aș rămâne mai degrabă pe acest teritoriu franjurat, al lucrurilor aproximative. Totuși, dacă e să încerc un răspuns, aș spune că fiecare text își împlinește destinul din singurătățile pe care le traversează și care îi fac de fapt și singularitatea.

În această geografie pe care o invoc aici, cu toate capcanele ei deschise, cu ochii pânditori, gurile lacome și porii avizi de senzații, nu își găsesc locul nici constrângerile, nici presiunile. Tensiunile însă da, și ele sunt cele care hotărăsc de fapt relieful, textura unui text, așa cred.

- *S-a spus despre proza dumneavoastră că are un caracter hipnotic. Credeți că un discurs hipnotic e doar un fel de a spune mai mult prin a ambigui sau e un soi de evaziune prin interiorizare, însă fără a cădea în mrejele unui eu „localizabil”?*

- Caracterul „hipnotic”, dacă vrei să numim așa o anume cadență interioară de care e dependent și pe care o traduce modul de frazare pe care îl practic, nu e altceva decât reflexul unei structuri muzicale, melodice, în tiparul căreia se nasc și se dezvoltă textele mele, chiar și eseurile. Și asta pentru că scriu de obicei ascultând muzică, îmi plac ritmurile de dans, cele trecătoare, arderile de o clipă. Când nu-și găsește dubletul melodic, fraza mea renunță sau întârzie, îi urmează de fiecare dată alegerea. Sigur că ar fi vorba în aceste cazuri de

evaziuni, paradoxal însă și de „localizări”, fiindcă discursul nu rămâne niciodată suspendat într-un teritoriu rarefiat, al nimănui, el spune de fiecare dată, prin chiar multitudinea centrilor săi nomazi, „aici” și „acum”, nu acestea sunt mrejele de care ar trebui să se teamă un text. Dintre formele pierzaniei sale, una dintre cele mai periculoase, fiindcă e și cea mai insidioasă, ar fi repetiția.

- *Sunteți adepta „căilor interioare”, a „inspirației” sau credeți că, mai degrabă, în producerea textului, scriitorul poate adopta o formulă de genul: „sufletul meu e ca o femeie la modă\ merge cu toată lumea”?*

- Am încetat și în viața reală să fiu o femeie „la modă”, mă obosește să stau în fața oglinzii unei croitorese care flutură într-o mână foarfeca, în cealaltă creta albă pentru linia corectă și cea roșie pentru retuș, gesturi încununate de comenzile șuierate de o gură plină de ace cu gămălii colorate. Într-un astfel de spațiu e loc pentru toate, doar pentru timp sau mai exact pentru un sentiment al timpului nu. Scrisul nu are nimic cu asta, cuvintele își întind rădăcinile uneori foarte departe și în aceste lumi care desființează granițele moda ar fi cea mai stridentă dintre note. De ce să vorbim însă despre asta?

„Inspirația” deconspiră fervoarea, în acest sens sigur că va trebui să recunosc dicteul căilor interioare la care te referi. Fiindcă nu eu sunt cea care alege, stările sunt cele care își impun ritmurile, izolează insulele și reinventează textura lumii despre care se întâmplă să vorbească.

- *Kafka spunea undeva că „Chemarea la luptă e forma de seducție a răului”. Dacă printr-un exercițiu imaginar am aplica această formulă strict literaturii, pe ce loc s-ar găsi ea? Pe cea a „luptei”, a „seducției” sau a „răului”?*

- Evident a seducției. Un foarte mare scriitor pe care îl cunosc grație traducerilor Irinei Petraș, e vorba de Marcel Moreau, vorbește despre arte viscerale și sori negri, neobaroci, care guvernează paradisul infernal al scriiturii. Ea, scriitura, se naște, spune Moreau, dintr-un foc straniu și nerăbdător care a adus împreună, în același recipient alchimic, febra sonoră și sângele, două temperaturi care se întemeiază una pe cealaltă. Un decor ardent face, în textele sale, elogiul partiturilor violente, al patimii, al umorilor răscolite. Voi aduce întotdeauna acest portret înaintea celui al artistului cu compasul în mână. Nu înțeleg formele luptei și nici metastazele răului, cred și eu (Aura Christi tocmai a spus-o recent, referindu-se la Vasco) în frumusețea care poate salva lumea, lumile, câte ar fi ele.

- *Senzorialitatea ocupă un loc de seamă în scrierile dumneavoastră. Între eșecurile raționaliste și fundăturile în care au sfârșit multe din „științele” iraționalului, îmi pare că, uneori, poate prea în exces, corpul a devenit un garant al „autenticității”.*



În Vasco da Gama navighează vorbiți de o „conspirație a vertijului”. Cred că e emblematică această expresie pentru ceea ce mi se pare că încearcă (pe unul dintre paliere) eseul, critica și proza dumneavoastră: să reprobematizeze, să rechestioneze această legătură între corp și „autenticitate”. Puteți comenta puțin acest aspect?

- Am vorbit despre asta încă din prima mea carte, *Trupul neîndoielnic*. Și revin la această relație de fiecare dată când mă refer la tiparul muzical în care se dezvoltă textele mele. Cred într-un răspuns direct al mâinii care scrie la dicteul primar al ritmului sanguin, cu toată scala de valori și tensiuni, de puseuri și sincope. Ca într-o scenografie barocă în care abundă cascade și fântâni arteziene, apele neliniștite. Poți plasa altundeva începutul unui text decât în nerăbdarea sângelui, în rumorile subterane de care abia prinzi știrea, dar care cer tributuri și triumfuri într-o socoteală nesăbuită la finalul căreia nici nu mai contează cine câștigă.

Pentru că lumile se amestecă. Peste această osatură fragilă și mobilă, într-o atingere care devine deja amintire imediat ce-ai schițat-o sau doar ai gândit-o, se ridică textul.

Dacă mă întrebi despre „autenticitate”, ea se traduce, cred, în semnătura aceasta care vine de atât de departe (Borges imagina un lung șir de tigri care își trec unul altuia, în desenul pielii, scriptura zeului) și care seamănă atât de mult cu un pact. Un Faust robit însă propriilor lui melancolii și singurătăți e oficiantul acestui schimb. Cel care scrie joacă (ca la o ruletă rusească) și veșnicile și uitarea, și gloriile și renunțarea.

Nu există însă cărți, numere și nici zodii norocoase în aceste schimburi. E o trecere spre moarte fiecare rând scris.

- *„Ce pot să știu? Ce trebuie să fac? Ce pot să sper? Ce este omul?”*

- Prea multe lucruri pe care nu le voi afla niciodată.

Vă mulțumesc.

Interviu realizat de
Oana Pughineanu

Umbra mâinii stângi

Ovidiu Mircean

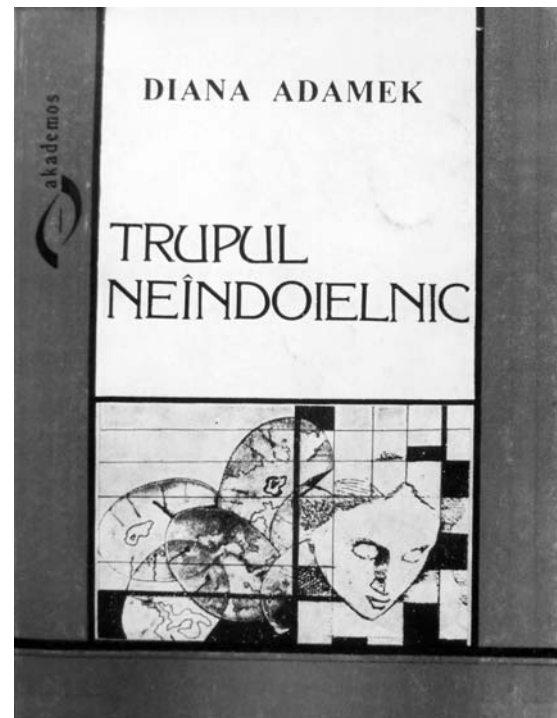
Când am descoperit pentru prima oară textele critice ale Dianei Adamek, nu vedeam. Nu aveam cum să le știu citi, și cu atât mai puțin să le înțeleg într-o perioadă în care eram preconționat școlărește de imperativul științificității discursului critic și căutam pretutindeni mirajul sintezelor pline de greutate academică. Într-un moment nefast, am deschis *Trupul neîndoielnic*, prima carte de eseuri publicată de Diana Adamek în 1995, pentru a intui, de abia în marginea vederii, a unei arogante obtuzități critice, deconcertanta suplețe și imponderabilitate a scriiturii ei. O formă de *leggerezza*, cum ar numi-o Italo Calvino cel din *Lecțiile americane*, o imposibilă ușurătate a scriiturii - și, aș adăuga eu acum, o imposibilă onestitate - desprinde textele Dianei de orice condiționare gravitațională, de orice teză menită a-i instaura ierarhic propria voce și le izolează într-o alunecare hipnotică, seducătoare, într-un ritm stilistic extrem de rafinat, care de la bun început plasează această scriitură, cu sau fără știrea autoarei, în zona beletristicii. Obiectul interpretării, literatura propusă spre comentariu în aceste cărți - căci *Trupului neîndoielnic* i-au urmat mai multe volume dintre care aș menționa doar, în calitatea lor de puncte nodale în evoluția literară a autoarei, *Pata-tata. Șah* (Limes, Cluj Napoca, 2004), *Eseuri creole* (Limes, Cluj Napoca, 2005), *Melancolii portugheze* (Europress Group, București, 2007) - este absorbit, cucerit și



remodelat de o a doua mână, una rebelă care va distruge toate rigorile academice, toate pretențiile hegemonice de explicitare pe care un discurs critic și le poate asuma. Sentințelor obiective ale discursului științific le iau locul momentele privilegiate ale trăirii, tot așa cum textul literar, întins ca un pacient eterizat pe o masă, se reconvertește sub chemările mâinii stângi, într-o felină ce își presimte arcul viitorului salt. „Totul ar putea fi descris”, spune Diana Adamek în deschiderea *Eseurilor creole*, ca fiind mișcarea în *contratimp*, cu atingeri subterane, a două mâini. Cea dreaptă scrie, cea stângă șterge și părăsește jocul. Uneori răstoarnă tabla, apoi revine și redistribuie piesele, reinventează codurile. E independentă, rebelă, imprevizibilă și totuși,

nesupusa mână stângă e mâna mea. Iar ea scrie într-o grafie proprie care subminează câmpul geometric al expunerii.” Dacă deschizi, fie și din întâmplare, aceste eseuri, primele pagini te vor pune în fața unei alegeri, între scepticismul de ținută academică, sobră, care te va plasa ca pe un cocoșat împiedicat în mijlocul unui tangou argentinian și acceptarea pactului pe care mâna stângă ți-l oferă: o rătăcire într-un ținut plin de ficțiuni și amintiri întretăiate unde textele celorlalți sunt nu altceva decât o reîntoarcere confesivă a autoarei. Dincolo de plăcerea lecturii pe care o stârnește această înaintare cu tălpile goale pe un drum plin de colb și polen, sau de o grimasă sceptică, se ridică o întrebare esențială: Există o formă de legitimare viabilă a unei asemenea voci? Nu este vorba doar de un prozator talentat prins în uniformă prea strâmtă a unui discurs critic, care nu reușește să se hotărască între cele două? Nu poți înlocui o competență cu alta, ar spune cocoșatul, și câteva capete cumpătate s-ar înclina cuminiți, dându-i dreptate.

În publicistica românească a ultimilor ani, termenul de „critificiune” s-a bucurat de un succes nebun: nici bine nu a fost rostit că o ceată întreagă de texte diletante, ludice, genialoide, nehotărâte sau pur și simplu prost scrise s-au năpustit sub aripa lui protectoare. Suficient de ambiguu și de permisiv, preluat la noi într-o variantă dezgolită de implicațiile lui profund teoretice din critica occidentală, termenul de „critificiune” a devenit apanajul tuturor celor care „trebuiau să poarte un nume”. Și cum conceptele literare de la noi se creează găsind mai întâi un semnificativ, o înlănțuire sonoră cu vagi sclipiri genialoide, căreia ne vom strădui vreme de câțiva ani să îi găsim un sens, dezbaterea în privința critificiunii românești este în toi, ea însăși simptom al unei nevoi acute de legitimare. Mă feresc să asociez scriitura Dianei Adamek oricărei forme de experimentalism formal trâmbițat de pe baricadele criticii de întâmpinare, întrucât ea se înrădăcește într-o tradiție teoretică deja clasicizată care o precede și îi fundamentează de cele mai multe ori dispersiile. Cu aproape patruzeci de ani înainte de apariția textului lui Raymond Federman, *Critificiune. Postmodern Essays* (1993), Maurice Blanchot postula, din perspectiva ciudată a unui deconstructivism nostalgic, limitele firave ale vocii critice, ecurile unei voci altere care amenință mereu să se suprapună peste „eul” care scrie. „Când a scrie înseamnă a te abandona interminabilului, scriitorul care acceptă să-i susțină esența pierde puterea de a spune Eu. El pierde atunci și puterea de a-i face pe alții să spună Eu,” scria Blanchot în *Spațiul literar* anticipând propria pierdere a vocii critice în *Scriitura dezastrului*, confesiunea-eseu din 1986. Un tipar similar urmărește biografia literară a Dianei Adamek, de la o primă desprindere din eul obiectiv al criticii academice înspre eseu (*Trupul neîndoielnic*), la o etapă secundă în care textele literare încep să iscodească memoria autoarei, stârnind confesiuni spontane, inserții de proză autobiografică, (*Pata-Tata. Șah*), culminând cu ultimul volum de eseuri (*Melancolii portugheze*) în care alteritatea cucerește definitiv vocea centrală în persoana unui personaj literar. Gazda acestui text va fi sora Cipriana din Ordinul Klaritelor, desprinsă din una din ficțiunile portugheze discutate, și ea va călăuzi cititorul de-a lungul paginilor cărții, în călătoria ei rebelă



către mare. Destinul ei, de a abandona incinta recluzivă a mănăstirii pentru a ajunge pe țărm în preajma spațiului nemărginit, transpune în biografic teza eseistică a cărții: dinspre geometria cristalină a figurilor egiptene, sau armoniile sculpturii grecești, Europa va cunoaște o pierdere treptată a pulsionilor centripete, fiind sedusă de formele deschise ale barocului, și mai apoi de melancoliile dispersive ale țărmului portughez. Această seducție a unei absențe lipsită de referențialitate revine obsesiv în scrierile Dianei Adamek, anticipând apariția romanului *Vasco da Gama navighează* (textul ultimei desprinderi înspre ocean), articulând o tematică comună a eseurilor ei, pe care aș numi-o *Povestea nașterii unui prozator*. Legitimitatea acestei voci stă nu în excelența interpretativă, nici în afișarea unor experimentalisme textuale sclipitoare, ci în propria ei dispariție. Nu întâmplător, într-o mișcare de absorpție treptată, vocea scriitoarei va rezona profund la toate tematizările ștergerii, ale absenței, ale uitării. Este impropriu să identific în această mișcare o pulsione subversivă de factură deconstructivistă, tot așa cum interesul unui critic psihanalitic pentru tendințe autodestructive ar fi aici de prost gust. Formele destrămării pe care vocea eseistului le degustă și sfârșește mai apoi prin a le asuma sunt, mai degrabă, tot atâtea reiterări ale unui abandon erotic în fața unui indeterminat, care nu o dată ascunde în sine moartea.

O „erotică a lecturii”, în termenii clasici ai lui Susan Sontag, marchează perspectiva interpretativă ce unește volumul de debut *Trupul neîndoielnic*, deschis prin afirmația cu valoare de *ars poetica*: „Orice text se naște și se împlinesc în mișcarea unei dorințe, ce este simultan nostalgia unei apropieri și nerăbdarea unei despărțiri. A scrie înseamnă a încerca să-i smulgi absenței un chip și a-i visa atingerea, pentru a-l recunoaște doar acolo unde el încetează să te mai urmeze, în captivitatea propriei tale singurătăți.” O deschidere a ochilor, o întemeiere pulsatorie a lumii la capătul privirii este ceea ce pune în mișcare lectura textelor din această primă carte și animă toate peregrinajele autoarei printre fragmente literare și exemplificările proprii teorii. Lectura și scrisul se vor întâlni în decupajul zonelor de indeterminare textuală ce deopotrivă primesc și refuză privirea, în mișcarea contradictorie, nehotărâtă, a pleoapelor întredeschise. Extrem de îndepărtată de stilul interpretativ al Dianei Adamek din acest volum





este autosuficiența unei singure viziuni care să ofere adevăruri semantice. Nu există în niciunul din eseurile sale de aici sau din cărțile de mai târziu ambiția de a reconstrui sensul unitar, perfect închis, al unui text literar, nici ostentația unei demonstrații conturate rigid, autosuficient. Cititorul este solicitat în permanență să recompună traseul labirintic al asocierilor comparatiste, un puzzle final al incursiunii ghidate de un eseist care știe să așeze capcana zonelor albe, a sugestiilor nefinalizate, împlinind imperativul citatului din Roland Barthes: „Textul pe care îl scrii trebuie să îmi dea dovada că mă dorește.”

Am așteptat o vreme o promisiune neîmplinită de pe coperta a patra a *Trupului neîndoielnic*: apariția unui volum de eseuri intitulat *Fiul cel rău*. În locul lui s-au succedat altele, scriitura Dianei a devenit ușor mai gravă și deopotrivă hipnotică și în percepția mea s-a adâncit așteptarea cărții nescrise. Viitorul în trecut al *Fiului cel rău*, mi-a umbrit rând pe rând lectura celorlalte volume, *Ochiul de linx*, *Castelul lui Don Quijote* și *Transilvania și verile cu polen*, ca un ipotetic geamăn mort pe care îl anunțase prin textura ei prima carte, până acolo încât mi-a trecut prin minte să îi scriu o cronică. Ar fi fost cel mai adecvat text de întâmpinare pe care l-am scris vreodată, dar m-am oprit la timp din teama de a nu ostenta un relativism indecent prin prezumțiile sale. *Fiul cel rău* ar fi fost în imaginația mea, cartea dezinvoltă pe care celealte

trei care au urmat nu au avut curajul să o întrupeze, păstrând feroarea *Trupului neîndoielnic*, dar înregimentând-o în formule clasice, cumiți și într-o oarecare măsură lipsite de onestitate.

O cu totul altă pierdere de sine și o inedită convenție formală o propune volumul din 2004, *Pata-Tata. Șah*, unde lumea textelor și aceea a autobiografiei se întâlnesc pe terenul neutru al tablei de șah. Figurinele jocului, mai mult decât simple pretexte textualiste sau mnemonice îți oferă rând pe rând trupul așteptând să fie locuite de sufletul unui personaj literar sau de cel al unei figuri reale pe care autoarea o invocă. Ele însele, „suspendate parcă între două lumi, una hotărâtă, a plecării, cealaltă turnată în pâlnia de șoapte a unei frumuseți nefirești,” înlătură văluri, cheamă imagini, invocă absențe. Cititorul care va răsfoi acest volum al Dianei Adamek, poate cel mai tulburător dintre cărțile de eseuri ale deceniului nostru, va intra într-un mic joc spiritist, va redeștepta umbre și le va adăposti în acest text în preajma tăcerii. Îmi place să cred că în datele ei esențiale, *Pata-Tata. Șah* e o carte postumă. Una în care vocea scriitoarei e mereu conștientă de propria ei plecare ca și de cuceririle absenței pe care le lasă în urmă, „deoarece scriind mâna se destramă într-o mișcare ale cărei deschideri face din „eu” însoțitorul și geamănul secret al lui „el”. Apropierile de sine nu sunt posibile decât în distanță iar atingerile de vrajă sunt rezervate răni și absenței”. Mâna care scrie va fi iar dublată de umbra unei alte mâini care de această dată nu îi

mai aparține autoarei; un altul, invocat, imaginat, sau deseori rememorat în figura tatălui va fi cel care modifică desenul, curgerea textuală, și nu în ultimul rând, cel care dă titlul cărții. Poetica unui text scris în veghea umbrelor va fi cea care va reclama în *Vasco da Gama navighează* prezența duhului rătăcitor al lui Estavao, tatăl protagonistului, cel care va dicta, de fapt, mare parte din litera romanului.

La capătul călătoriei de la „eu” înspre „ea”, sora Cipriana, eroina rătăcirilor din *Melancoliile portugheze* se odihnește. Vorbele ei sunt îngănate de cele livrești ale Mariane Alcoforado și de o altă voce pe care niciuna din cele două eroine nu o cunosc. Nici eu, nici autoarea. Odată prinsă în refrenul prozei, vocea dialogică „bântuită” din *Pata-Tata...* îți va multiplica la nesfârșit figurile altere; personaje marginale ale romanului îți vor disputa rând pe rând paternitatea scriiturii. Umbrele mâinii tăcute și „fiii cei răi”, în mefistofelica lor chemare sustrasă cunoașterii mele, vor semna indescifrabilul textul.

sângele alb al melancoliei

Vlad Roman

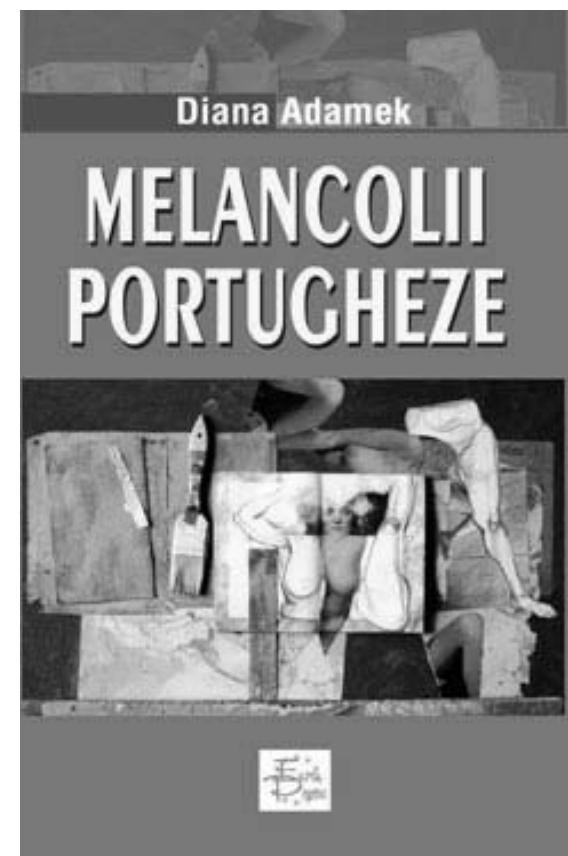
Alegerea unui titlu este de cele mai multe ori corozivă și limitativă. Am ales sintagma de mai sus cu o ușoară teamă că, în ceea ce privește cartea despre care vorbesc (Diana Adamek, *Melancolii portugheze*), voi avea pierderi. Dar ea îmi oferă în același timp o șansă: să pornesc nu numai spre o scriitură dezinvoltă, ci și să remarc opțiunile autoarei către zonele atipice ale discursului, combinând confesiunea ca un grad zero al conștiinței cu frazele sigure ale vorbirii critice.

Volumul de eseuri este, macroscopic, cel puțin de două ori atipic. O dată, el trebuie citit la rând pentru că este un pelerinaj și o înțelegere în trepte a fenomenelor pe care le discută. Fără să fie acumulare într-un sens de construcție critică clasică, el este transformare, rescriere, reluare și, într-un sens plin de distincție, rearanjare. De aceea, *Melancoliile* sunt mai puțin o sumă de texte așa cum se întâmplă de cele mai multe ori cu volumele de eseuri publicate în spațiul nostru actual, și mai mult un corpus compact. Apoi, senzația de vase comunicante de la un text la altul dezvoltă la sfârșitul lecturii o culoare rizomatică, plină de respirație: voi fugi prin povestiri diverse, simultane sau nu, voi cunoaște multe percepții despre care nu știam, și, cel mai important, voi putea alege. Iată că, într-o formulă complicată, tematica de bază a volumului (legată de spațiile, timpurile și căderile melancoliei din aria portugheză și nu numai) intră într-un fundal liniștitor și lasă loc variației. Amintesc, din lista de nume cu care s-a întâlnit autoarea, două semnificative pentru textul meu, aici: Saramago (prilej de critică sobră) și Mariana Alcoforado. Aceasta din urmă provoacă în volumul Dianei Adamek cinci texte (*Mărturisirile portugheze*) cu o marcă particulară pe care i-o formează suprapunerea confesiunii peste narațiune. Cine o

cunoaște pe autoare din cărțile anterioare, știe modul figurativ prin care devine critica spunere mai caldă și mai vastă în fiecare text, la finalul fiecărei fraze; știe verbele liniștii cu care Diana Adamek se joacă mult, discursurile fragile de pictură siluetată, mișcările reținute ale cuvintelor construind universuri spontane sau teritorii grăbite de istoria lor clocotitoare. Cu un asemenea fundal, critica se sublimează în dialog și devine un instrument al percepției pentru că percepția dispune de concepte și le remodelează, adecvându-le. Formulele demonstrației se dezic prin aceste cărări de structura rigid-plitisitoare a academismului și devin forme ce interoghează conceptele cu care a ales să lucreze, regândindu-le. Iar acestea sunt, la rândul lor, mai mult forme ale cunoașterii și mai puțin ale istoriei, ceea ce promite o altă lume, cu așteptări distincte.

Când personajele ajung interlocutori în linia critică, cum se întâmplă în *Mărturisiri*, textul devine o sumă de confesiuni, ca un tangaj simultan a doi poli alteri. Și aici vocea intruzivă distruge nu numai linia celui care vorbea ci și tonul său deja așezat, mișcările decise, din convingerea că o lume fără spasm și rupturi este o lume moartă. Citesc din *A cincea mărturisire portugheză*: „De unde astea toate, nu eu le-am șoptit, cineva le-a scris iar eu le-am citit. Ce vorbe îmi mai vin peste toate celelalte care mă tulbură.”; așa descopăr că textele Dianei Adamek nu leagă în virtutea voinței și nu rămân prin structură, nu conturează prin rigidizare ci descoperă pentru privire lucrurile acoperite de cuvinte.

Dacă reprezentările tradiționale au oscilat la nivel cromatic între galben și negru, fiecare culoare trimițând într-o ordine asociativă precisă la o simbologie sau funcționalizare specifică,

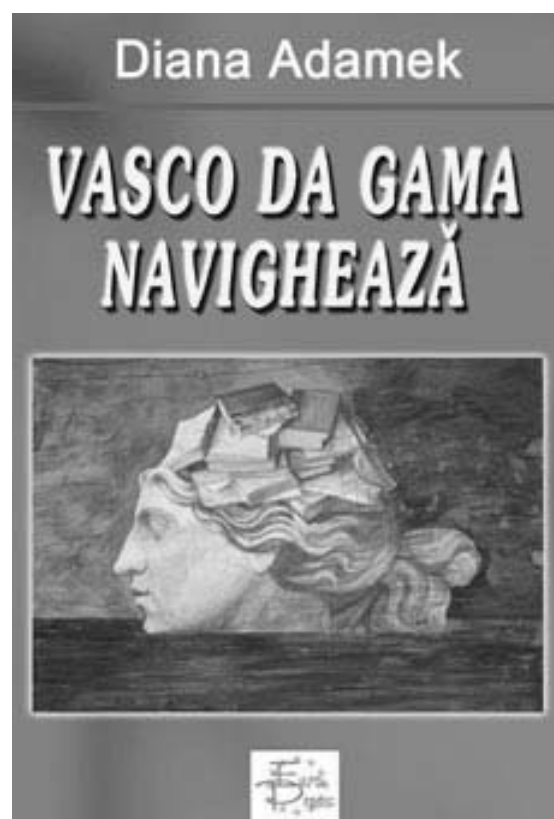


imaginea sângelui alb e definitorie pentru atmosfera acestui volum pentru că sintetizează secole întregi de stilizare în ștergere a imaginilor melancoliei. Titlul meu a cules astfel de pe una din paginile cărții o sintagmă care înlocuiește istoria, depășind-o. Ruptă de alegorii și de metafore consumate, dar folosind conjuncturi împrumutate din trecut, fraza Dianei Adamek are conștiința nenumită nu a unui timp postistoric, ci a metamorfozării melancoliei din temă în stare a textului. Personajul melancolic devine personaj cu melancolie în ordinea cuvintelor ce îl fixează. Și atunci, dincolo de limita istorică pe care o impun, eseurile își sunt propria explicitare, propriul exemplu. Iată motivul pentru care o discuție despre textele ce-i compun autoarei zona critică

este dificilă: ele vor oscila între fugă și împietrire, întotdeauna pentru o altă coerență, încercând să închidă o scriitură ce refuză închiderea. Diana Adamek este aici critic în măsura orizonturilor lumii abordate și prozator în virtutea puterii lor. Va fi la fel, doar că într-o normă răsturnată, alergând spre o altă narațiune, în romanul abia publicat - *Vasco da Gama navighează*.

Narațiunea îi este autoarei prilej dublu. Când o produce este pentru cuprinderea unei lumi cucerită prin percepție, așa cum se petrece, în carte, cu sora Cipriana. Când o urmează prin textele discutate, ochiul critic însoțește percepțiile discrete, ascunse și le reformulează în interiorul unei coerențe a textului și, simultan, a ochiului. Intuiesc aici o lege conform căreia critica este coroborare a celor două voci și nu descripție a referinței, căutând pretinse adevăruri stabile. Dacă privesc spre trecut, văd că autoarea a scris întotdeauna în întâlnirea cu textul și nu în sedimentarea lui sărată. Acelea sunt închisori pe care Diana Adamek nu le cunoaște. Așa că José din *Toate numele*, poemele lui Pessoa, Luis de Camões, Mariana, Iosif și ceilalți devin personaje proaspete, repovestite de o voce nouă, pentru un timp mai apropiat și, poate, pentru un spațiu mai propice. Și, odată ce aceste detalii converg, eseurile de aici primesc o nouă mișcare, o nouă ștergere, un semn (sau avertisment) că lucrurile acestea nu pot lua sfârșit și că rescrierea este o înțelegere mai matură a textului, susținându-l. În virtutea acestei devieri, a acestei absențe, sora Cipriana, de care cititorul se va apropia, ajunge în finalul cărții la un cântec distinct, legat de nisip, de iarbă și de propria ei liniște.

Apoi există un câine straniu, în culori diverse, plin de îngăduință, care trece prin *Istoria asediului Lisabonei*, poposește în unele texte ale lui Vargas Llosa, se strecoară pe o cărare în Macondo și, uneori, adoarme acolo. Alteori îl găsim cuibărit la frig într-o poveste cu Imelda Bruckner. Și l-am mai văzut lângă o mare, urmând în pas linia valurilor albastre. Același câine se oprește acum, aici.



Cutreierând bolgiile scrisului

Oana Pughineanu

S-a spus demult, în mod atât filosofic, cât și filologic, că drumul spre cunoaștere coincide cunoașterii. Succesive crize, decadente și spleen-uri mai mult sau mai puțin literare/literaturizabile au făcut ca din sintagma „drumul cunoașterii” să rămână doar „drumul”. Goethe prin formula „Viața-i bună oricum!” a atins maxima înțelepciune a derizoriului. *Vasco da Gama navighează* (EuroPress, București, 2007) este, parcă, o reconstituire în filigran, un inventar al deziluziilor, spumoase și baroce, de altfel, care eșuează în derizoriul drumului care își este sieși scop. Vasco urmează o cale ușor identificabilă din punct de vedere psihanalitic: pornește animat de poruncă și dorință, pentru a ajunge să identifice în ambele o mască a morții.

Dar miza romanului Dianei Adamek nu constă doar în traversarea unei „lumi dezlănțuite”, haotizată de simțurile în continuu asaltate. Figura naratorului, care deschide și încheie romanul, asigură trecerea de la haosul simțurilor în care e prins personajul-Vasco, la un simț al haosului, pe care naratorul (și el personaj) îl capătă cu prețul unui pact faustic, un preț îndeajuns de mare încât să-i permită accesul la - fie-mi permisă parafrazarea - veșnicul pom verde al textului. Naratorului, acest călător pe uscat, care dublează călătoria personajului său pe ape, i se permite în final să *numească* și, prin urmare, să *stăpânească* o lume, simbolizată prin „macheta unui oraș nou”: „și sufletul mă doare, dar trupul a întinerit și țîșnește brusc, odată cu lumina, într-un zbor despre care nu știu și nu mai pot spune dacă e plutire sau scufundare [...] Iar metropola deschide ochii, e răsăritul, o explozie albă șterge în jur totul, și ziduri și păsări și înscrisuri. Dar eu deși multe altele le-am uitat, asta tot îmi amintesc: orașul se numește *Abid-Sinah*”.

Pactul faustic pe care-l propune Diana Adamek prin personajul naratorului este unul făcut pentru a salva existența de derizoriul unei călătorii eșuate, transpunând-o în poveste. Nu este un pact pentru viață, ci pentru ceea ce merită povestit. Semnificativ faptul că miza nu o mai constituie „sufletul”, ci „memoria”. Naratorul ajunge, într-un final, să numească și să stăpânească un imperiu de uitări. Scrisul devine un exercițiu asemănător practicilor hermetismului (așa cum este comentat de Françoise Bonardel): cuvintele devin „sunete pline de eficacitate”, căci sunt prinse într-un joc de revelație-ocultare. Cel ce scrie acționează precum Hermes: „lucrurile pe care le-a cunoscut le întipărește și după aceea le ascunde, preferând ca asupra a celor mai multe dintre ele să păstreze tăcerea”. Personajele însoțite de către un Hermes-scriitor, la fel ca în „versiunea hermetistă a mitului lui Narcis”, se pierd în contemplarea unei simple *umbre* divine, reflectate în propria lor natură, precum și în cea care îi înconjoară. Dorința instituită între aceste două naturi e o „celebrare a nunții monstruoase cu materia”, o nuntă prin înșelăciune, am putea spune, căci omul pierde capacitatea de a dori ceva nereflectat, fie ca efect de reflecție, fie ca efect de reflexie. Și ce e reflexia dacă nu o reflecție căreia i s-a suprimat timpul, vis al unei uniri aneantizatoare? Identificarea dintre narator și personaj, vizată de Diana Adamek, vrea parcă să se ferească de capcana păguboaselor aparențe, în vederea realizării unei mistici unitive. Trebuie să reziști umbrei, dar nu poți face asta decât cunoscând-o, traversând-o.

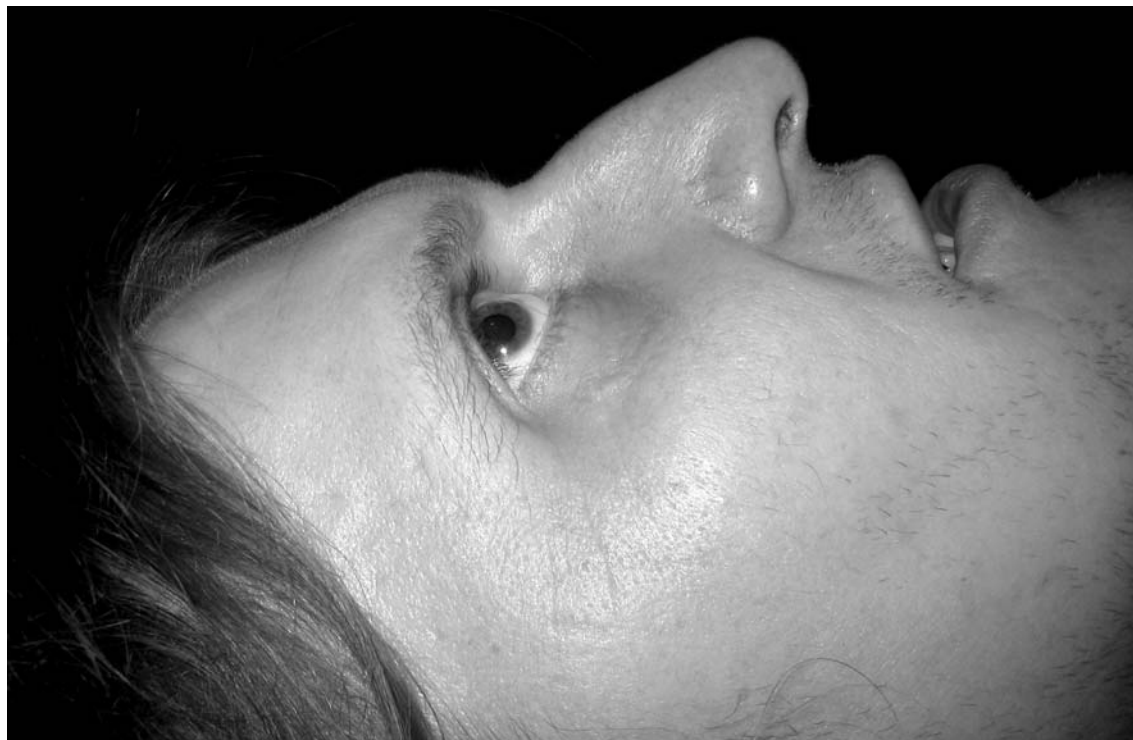
Însă drumul e anevoios. Vasco, Isabela, Francesca Juanita sunt cu toții prinși în acest „obicei” al sufletului de a nu putea „să nu se încreadă în ceea ce i se arată”. Marele motiv al romanului, *umbra*, se desfășoară cu o forță polisemică imposibil de stăpânit. Într-un fel, umbrele din romanul Dianei Adamek se cuprind una pe alta asemenea unor bolgii dantești: la un prim nivel am avea umbra ca simbol al iubirii, dar și al unui soi de legătură simpatcă între personaje extrem de captive și captivate de propriul lor destin. Într-un mod apropiat de cel propus de Eco în *Insula din ziua de ieri*, personajele învață să se joace cu imaginația pentru a iubi și cu iubirea pentru a imagina (Francesca Juanita i se adresează lui Vasco: „Nu mă dezlega stăpâne, nu mă dezlega, căci nicăieri nu mi-e mai bine pe lume decât în umbra ta”). Un al doilea nivel ar fi cel al personajelor în căutarea unui narator pierdut empatic printre ele, un narator adormit în hotelul *Amnesis*, supravegheat de cei doi slujitori ai săi: umbra și câinele. și nu pot să nu zbor cu gândul la vechile mituri grecești legate de Anamnesis și Lethe, precum și la câinele ca animal psihopomp. Trezirea - sau, mai bine spus, „renașterea” - la fel ca în vechile mituri, plasează sufletul îmbogățit de călătoria inițiată într-o lume încețoșată, în care trebuie să învețe din nou să vadă și să se vadă. Scrisul are menirea de a selecta umbrele „semnificative” transformându-le în amintiri și, într-un fel, veghează ca între reflectat și reflexie să nu se mai caște un hău narcisiac, ci posibilitatea misticii unitive. Naratorul și umbra cu care făcuse pactul devin un singur corp: „Numai noi doi, în trupul nostru ușor, nu ne grăbim. Ți place Estevalo? E clipa cea mai frumoasă”.

Am putea crede că jocul e încheiat, dar la un ultim nivel, tronând peste o ultimă bolgie, apare semnătura Autorului: „Am scris toate acestea, eu, Alvado Cesia, primul urcat pe corabia pentru Indii, din porunca de neînvinș a inimii mele”. Autorul apare simultan ca prezență, dar și ca efect de reflexie, într-o construcție care dejoacă spațiul și timpul la fel ca în celebrul tablou *Las Meninas*. Autorul este asemenea picturului care se privește pictând, dar se privește și ca fiind privit în timp ce pictează: este în afară și înăuntru simultan, privind înapoi și înainte. Tabloul este exemplificarea magistrală a ceea ce Lacan identificase ca Stadiu al Oglinzii: o identificare cu forma reflectată, dar o identificare care balansează între narcisism și imaginar. Autorul se plasează la limita dintre cele două sau, mai bine spus, învață să „limiteze” narcisismul prin imaginație și imaginația prin narcisism. Este motivul pentru care fantomatica urmă a formei băntuie atât Eul, cât și textul. Dar, pentru Diana Adamek, a găsi forma nu înseamnă decât pecetluirea unei traume, transferând practica esoteric-hermetistă a scrierii asupra actului citirii.

interviu

„Sunt Tara von Neudorf, un prinț cu picioarele-n glod”

De vorbă cu graficianul Tara von Neudorf



Unde are expoziție, Tara von Neudorf stârnește scandal. Premiile i se acordă, apoi i se retrag, a fost cenzurat de zeci de ori și totuși are multe vernisaje în străinătate, unde e apreciat. Am încercat să aflăm de la el de unde vine acea ură și dragoste a creației ce răzbate de multe ori la evenimentele la care participă.

Alexandru Vakulovski: - Tara, când și cum te-ai apucat de desenat?

Tara von Neudorf: - Într-un fel sau altul, m-am apucat destul de târziu cu adevărat de desenat, întrucât familia mea nu a văzut (aproape) niciodată cu ochi buni o asemenea preocupare. Pot zice fără exagerare că am (re)nceput să desenez oarecum cu insistență de-abia la 20/21 de ani, în armată, din lipsă de preocupări, mă plictiseam de moarte. Având acum 33 de ani se poate conchide că nu am prea multă experiență practică. Aș putea pretinde că m-am apucat de desenat din lipsă de altceva, fără instructori sau alte asemenea bazaconii și restul a decurs de la sine, pentru că acest lucru crește în tine ca un val. Evident, Prostia tipic românească întâlnită în mod brutal în jalnica armie valahă a declanșat niște resorturi adânci, etc.

- Grafica ta e în același timp foarte personală, dar și generală. Cum reușești să combini lucrurile astea?

- Nu fac numai grafică. Am preocupări mult mai variate, artistic vorbind. Este o-ndeletnicire foarte-foarte-foarte personală-ntr-adevăr, deoarece cu nerușinare și dispreț față-de-tot-felu-de-lucruri, eu chiar reprezint ceva, sunt Tara von Neudorf, un prinț cu picioarele-n glod și, automat, această povară adunată în mine de atâta timp mă face extrem de personal și eu știu foarte bine asta, de aceea îmi și permit multe, etc. Pe de altă parte, așa-zisa mea creație artistică cuprinde un repertoriu foarte larg, în ciuda aparențelor, pentru

că porcăriile de care se tot ține umanitatea acoperă o sferă largă, carevasăzică și subiectele mele. Unii marțafoi din jurul meu pretind că aș fi de fapt foarte mărginit la subiecte, ceea ce nu e defel adevărat, repet. Ca atare, combin-ntr-adevar lucrurile, pentru că așa mi se pare mai interesant și provocator vizual, deși în ultimă esență nu asta e scopul.

- Ce înseamnă familia pentru tine?

- Familia, sau mai exact familiile din care mă trag pe linie maternă și paternă, reprezintă un lucru central pentru mine, deși în paralel aș avea destule motive să fac exact contrariul. Sunt descendentul dement al unor familii țărănești din județele Mureș și Sibiu, originare din sate foarte vechi, de origine română/maghiară/saxonă, amănunte care-ntr-un fel sau altul s-au impregnat pe vecie în apucăturile mele. Mă simt de dintotdeauna aparținând celor trei culturi constituente ale Transilvaniei și tot ce detest mai mult sunt aberațiile naționaliste preponderent de factură românească despre așa-zisa apartenență a acestui teritoriu. Vorba unei mătuși unguroaice: "Bă copile, aci în Ardeal suntem toți amestecați!" Are dreptate. De altfel, posibil ca însuși numele meu de familie, Tara, să aibă origini italienești, întrucât în satul de origine al străbunicii mele materne (Râul-Sadului, jud. Sibiu) se stabiliseră cu multă vreme în urmă coloniști italieni aduși de autoritățile austriece, etc. Revenind la familie, pot zice că în ciuda faptului că mare parte din timp mi-o petrec în locuri depărtate de județele mele de origine, în ultima instanță tot acolo am rămas cu sufletul, pentru că doar acolo sunt acasă și acasă familiile noastre sunt foarte numeroase, am o groază de rude în zeci de sate răzlețite din creierii munților până-n câmpie, lucru de care sunt foarte mândru și oarecum și ei, sunt convins. Nu pot declara că am o relație foarte plăcută cu familia, pentru că o bună parte din ei

nici măcar nu știu sau nu prea pot să-nțeleagă preocupările mele, dar întotdeauna am fost legat de ei foarte mult pentru că, exagerând nițel, mă pot rezuma la a zice că eu reprezint un cumul al obsesiilor, fricilor, furiei, stoicismului, urii - alte o mie și una de lucruri care le macină existența și întotdeauna am fost un fel de rasfățat de-al lor. Asta e.

- Crezi că dacă nu ai fi în România ai fi desenat altfel?

- Dacă nu eram în România, evident că aș fi desenat cu totul altfel. Dar Hăl-De-Sus m-o lăsat aci și nu am încotro, toată potlogăria și minciuna nesfârșită și abjectă care țâșnește din toate cotloanele acestei nefericite țări mă învăluie de peste tot și nu-mi rămâne decât s-o pun pe hârtie cu toata Ura și Dragostea de care sunt în stare. Iar lucrurile vor fi mult și bine așa. Chiar așa.

- Care sunt artiștii care te-au influențat?

- Nu cred că m-au influențat așa de mulți artiști, pentru că pur și simplu nici timp prea mult ca să studiez alți artiști nu am avut, am fost-ndeobște mult prea ocupat cu munca mea. Dar mi-au plăcut-ntotdeauna Hyeronimus Bosch, El Greco, Bruegel, Francisco Goya, Otto Dix. Pe de altă parte, ca să fiu sincer, posibil să fi fost influențat fără chiar să vreau de Marilyn Manson, într-un fel sau altul. Cât despre influența exercitată de spurcăciunile de cioclii (profesori) de la Templul-Satanii (Universitatea de Artă și Design Cluj, pe care am urmat-o) nici nu se poate vorbi de așa ceva, poate că le-ar fi plăcut acestor otrepe comunistoido-burgheze să mă influențeze-ntr-un fel, dar nu și-au găsit cu cine, că eram ca o fiară turbată cu asemenea "maestri" care dau lecții particulare în Fabricile lor de Candidați la Examen pe bani grei...

- Spui că ai mulți dușmani. Ei spun că de fapt le ești prieten și te admiră, nu exagerezi cu dușmănia?

- Evident că am mulți dușmani și mă doare-n cot de ei. Evident că eu i-am declarat dușmani-de-





moarte, cu mărinimie și cu oarecare milă, pentru că trebuie să mă mai distrez și eu cumva pe spinarea unor asemenea specimene jalnice, care tot fără har rămân oricât de mult s-ar strădui să facă pe rectorii-bostăneii-cioclii-curatoarele-bătrâioare-popeștii-primarii-ngrășați-ca porcii-în-așazisele-capitale-culturale etc. Aceste lighioane mint de trăznește că m-ar iubi, cum să iubească pe unu care-și demolează zilnic propria imagine și apoi o ia-n tărbacă pe a domniilor lor? Concluzie: eu nu exagerez.

- Ce vrei să faci în continuare? Îți vei schimba stilul cumva? Sau țara?

- În continuare nu o să fac decât exact ceea ce îmi trăznește prin cap. Niciodată până acum nu am făcut decât ceea ce am vrut și din punctul ăsta de vedere pot zice că sunt un privilegiat. Aș vrea să fac lucruri cel puțin un pic mai frumoase, dar nu se poate. Într-o lume atât de abjectă condusă de criminali ordinari, am șanse foarte slabe, dar de la 15 ani am știut că deja aparțin unei generații pierdute, așa că de mult mi-i totuna, Răul nu poate fi împiedicat. Dacă "poporul ales" comite asemenea atrocități - nu-mi rămâne decât să înfățișez Răul ca atare, pentru că pur și simplu nu am puterea de a face altceva. Să plec? Nu. E adevărat că am puține șanse în această țară, dar asta nu înseamnă un motiv suficient de a abandona lupta.

- Tara înseamnă pentru toată lumea și scandal. Cum reușești să provoci pe toată lumea?

- Trântind adevărul omului în față, cu toată ura de care dispui, normal că trezești reacții adverse. Românii, mai mult ca alte nații, au cultura fricii/ suspiciunii/ râcii/ prostiei/ slugărnicii în vine. Vadim când o aberat la Nașu că "Românul e o ființă nobilă" o mințit ca un scelerat rasist. Într-o țară plină de asemenea javre și-ntr-o lume plină de criminali odioși, ceea ce fac eu reprezintă o palidă adiere a unui vânt de primăvară. Nu mă pretind deținătorul unor adevăruri supreme, dar a ține morțiș s-arăt minciuna și crima în care se zbate omenirea după 2000 de ani de creștinism ratat, mi se pare o datorie de onoare.

Interviu realizat de
Alexandru Vakulovski

accent

Laserul filosofic și măruntaiele democrației

Dorin Ciontescu-Samfireag

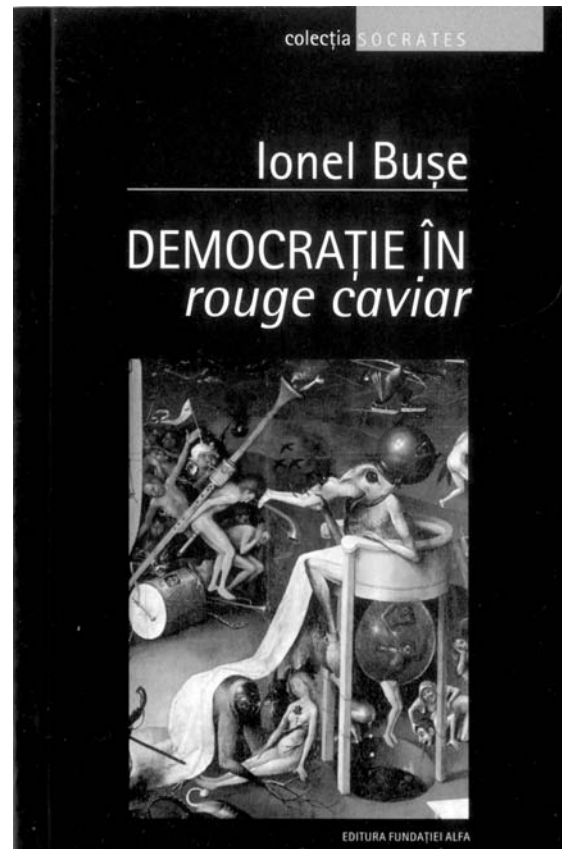
Titlul volumului de eseuri al lui Ionel Bușe - *Democrație în rouge caviar* - apărut în 2007 la Editura Fundației Alfa din Cluj-Napoca, este din capul locului incitant, dar necesită o discuție prealabilă, credem noi, spre a-i putea savura pe deplin plasticitatea și spiritul ironic.

Se știe că există două feluri de caviar, roșu și negru. Pe de altă parte, în franceză, există posibilitatea de a preciza nuanța specială a unei culori asociind numele culorii respective cu un obiect de aceea culoare: galben pai, de exemplu, însemnând nuanța de galben respectivă. După cum se vede, procedeul este parțial adoptat și în limba română, iar acolo unde adopția nu s-a desăvârșit, nu apare nici pe departe fenomenul de respingere; limba română fiind de o toleranță extremă cu împrumuturile, multă vreme nemodificate și utilizate ca atare, adică, *tels quels: vert bouteille, bleu marine* și ... de ce nu, *rouge caviar*.

În ultimul caz, însă, vorbitorul francez nu la nuanța unei culori vrea să trimită ci, cu sclipitoarea subtilitate de spirit ce îl caracterizează, la simbolismul acesteia. Este vorba, firește, de simbolismul „de stânga” al culorii roșii. Acesta primește însă o determinare de nuanță după modelul lexical al adjectivelor nume de culori: i se adaugă un substantiv de respectiva culoare și astfel ia naștere *rouge caviar* ca o varietate recentă de militantism de stânga. Caviarul însă este departe de a intra în cutuma alimentară a vreunei stângi autentice, astfel încât sintagma în discuție se dovedește un genial oximoron, de o ironie nemiloasă și, totodată, precisă. Această expresie desemnează, pentru vorbitorul francez, stânga coruptă, ipocrită în idealurile sale declarate, căci în realitate ea e preocupată doar de satisfacerea imediatității sale papilare. Autorul explică, de altfel, în eseul ce împrumută numele său întregului volum, originea acestei expresii, localizând-o în istoria recentă a stângii franceze, imediat posterioară dispariției războiului rece, „când foștii susținători occidentali ai gulagului comunist și-au fardat ușor traseul politic, păstrându-și caviarul capitalist” al poziției lor în raport cu puterea (p. 57).

Ori, ce se putea potrivi mai bine stângii din spațiul nostru dâmbovițean decât această formidabilă „trouvaille” a vorbitorului francez? Căci, așa cum bine conchide Ionel Bușe în eseul amintit, „după evenimentele din Decembrie '89, România a produs, în locul unui discurs filosofic despre dreptate, o democrație în *rouge caviar*” (ibid.), o democrație adică aptă să asigure continuitatea în exercițiul puterii, și mult mai puțin propriul ei exercițiu.

De-abia, însă, de-acum încolo urmează surpriza. Te-ai aștepta, sub un asemenea titlu, la o scriitură debordând de ironie, la limită chiar de bășcălie, așa cum suntem noi obișnuiți să vorbim despre noi înșine. Când colo, ai surpriza unui demers de o ținută mai degrabă ... chirurgicală. Autorul, servindu-se de instrumentarul conceptual al filosofiei, disecă în fața noastră măruntaiele rău mirositoare ale vremurilor actuale. Disecția pare, însă, a fi făcută cu laserul și văzută prin microcamera digitalizată, căci te lași mai degrabă



furat de imaginea fascinantă a interacțiunii dintre instrumentele aseptizate ale limbajului filosofic și realitățile purulente investigate, decât de acestea din urmă.

Cum să nu fi, de pildă, surprins că activistul și securistul, pe de o parte, ori minerul, pe de alta, pot fi mai bine înțeleși dacă li se suprapune modelul platonician din *Hippias Minor*, cel al omului *odiseic* și, respectiv, *ahileic*? Când înțelegi, căci autorul are grijă, dar și mijloacele potrivite pentru aceasta, ai mai înțeles și altceva: anume că asocierea activist - arhetip odiseic și, respectiv, miner - arhetip ahileic nu înnobilează nicidecum *comparatul* din aceste cupluri de termeni, dimpotrivă ne arată cât de jos se situează el scalar în raport cu arhetipul corespunzător, cu toate că acesta din urmă le lămurește condiția. În textele de acest gen (vezi primele eseuri ale volumului) se străvede, am putea risca o expresie, un fel de tristețe chirurgicală din partea autorului ce lasă impresia a scormoni metodic și distant prin mizeriile prezentului, dotat fiind cu o tehnologie care îl ține departe de riscul infectării.

Mai mult, alte articole ce alcătuiesc volumul de față nici nu se mai ocupă direct de realitatea politică ci de modul cum aceasta se reflectă în limbajul artistic sau în cel critic (*De ce trag clopotele, Mitică?* sau despre „euforia dezastrului”, Prostia ca sistem sau despre imaginarul trăncănelii). Astfel, se vede cum un mecanism deviat de genul supralicitării răului sau acela al „unei relații viciate cu *logosul*” constituie tot atâtea alte explicații, ale autorilor respectivi, referitoare la neajunsurile noastre naționale.

În fine, există în cartea aceasta de eseuri și o a treia categorie de texte, pe măsură ce te apropii de finalul volumului, cele în care realitatea politică românească abia dacă se mai face simțită





prin câte o aluzie, cel mult, sau în care, pornindu-se de la o problematică politico-filosofică actuală, autorul realizează o pertinentă radiografie a trecutului și prezentului, dar și sugestia unui viitor „care se naște din bătălie”, respectiv din angajarea istorică (*Între Prometeu înlănțuit și Prometeu eliberat*). Ele constituie un fel de cadru general, filosoful eseist sau eseistul filosof vrând parcă să arate cât de puternic este contrastul dintre cercul nostru strâmt și acela vast și plin de consistență ontologică în care suntem parțial incluși, dar din care suntem și parțial (auto)excluși, cel al europenității (*Spațiul românesc și ideea europeană, Il tempo dei rumeni*).

Și totuși, pentru a reveni la problema cu care am început, cum se potrivește un titlu precum cel al volumului în discuție cu o astfel de scriitură, metaforic vorbind, parnasiană și parcă din ce în ce mai distantă, ca perspectivă pe măsura lecturii, față de prim-planul inițial? Se potrivește de minune, pentru că genul de spirit conținut în expresia franceză pusă la bătaie este, ca de altfel întreg spiritul francez, scânteietor, adică perfect asortat cu sclipirile reci, posibil triste, ale ... bisturiului filosofic auctoricesc.

Nota bene: Am citit cartea lui Ionel Bușe cu ceva timp în urmă, adică la vremea apariției sale și atunci am avut sentimentul că mă aflu în fața unui bilanț. Mi-am zis că fiind deja în Uniunea Europeană, toate aceste tare istorico-politice ale noastre, semnalate și radiografiate prin filtre atât de credibile și de savante, de la distanțe atât de variabile, vor fi în curând de domeniul trecutului. Iată însă că, zilele acestea, ceea ce s-a petrecut în legătură cu CNSAS ne-a arătat că boala ce părea în curs de eradicare a înregistrat o recrudescență neașteptată și dă încă dovadă de o forță de infectare nebanuită. Iar cartea aceasta, departe de a fi una de istorie, este încă una de diagnoză.



Vitz Tunde

Pseudoveșmânt-I

cartea străină

Cantată pentru microscop și pianină mecanică

Carmen Muntean

E. L. Doctorow,
Ragtime
București, Editura Leda, 2007

Perspectiva nu poate fi altfel decât rece. Doar distanța poate să asigure suficienta includere și suficienta ignorare a detaliilor, balansul lucid între micro și macro, lipsa de apropiere necesară pentru a putea oferi căldura fiecărei existențe, sub toate aspectele ei; animalicul nu are voce proprie, el există doar în raport cu rațiunea ordonatoare, cu ochiul care integrează și cu lupa avidă de cel mai mic detaliu.

Această răceală a perspectivei i-a fost deseori imputată romanului *Ragtime*. Tonul naratorial distant și egal, frazele scurte, sincopate, punctează senzualitatea „parfumului epocii” la fel cum efluviile energetice ale Lumii Noi bruscau molateca muzicală a Lumii Vechi pentru a crea acel stil muzical unic care dă titlul romanului. În mod paradoxal însă, doar această răceală putea să cuprindă bogăția de senzații a Americii începutului de secol, potențialitatea absolută care domina o lume a contrastelor.

Și tocmai asta e miza romanului lui Doctorow. S-ar putea spune că ceea ce încearcă să facă *Ragtime* e o frescă, dacă acest cuvânt n-ar fi încărcat de o monumentalitate strivitoare care în cazul de față e epurată programatic. O denumire mai bună ar fi poate „roman istoric-reportaj”, și asta din două motive. În primul rând pentru că *Ragtime* posedă o calitate care încă dă bătaie de cap teoreticienilor literari, de a trata cu prospețime și obiectivitate fapte istorice consacrate, venind dintr-un trecut de efie, ca și cum ar fi vorba de tragedii de tabloid.

Imaginile sunt fără îndoială vii, animate, sunt ale unei lumi colorate - fie în pastelul familiei model americane, compusă din crochiurile generalizante Mama, Tata, Bunicul și Băiatul, fie în griul insalubru al cartierelor de emigranți, populate de nesfirșiți Mameh, Tateh și Fetite, fie în contrastele violente ale lumii celor bogați, puternici și degenerați, ocultiști senili ca J.P. Morgan sau sadici ca Henry K. Thaw. Dar sunt imagini puse în mișcare mecanic, potrivite după ritmul neimpresionabil al curgerii timpului. Diorama Americii de început de secol pune ordinea lui *vanitas vanitatum* în toate micile istorii care își închipuiau că sunt felii suculente și irepetabile de viață.

În al doilea rând, un alt fapt care ar îndreptăți această ciudată taxonomie e problema vocii naratoriale. Deși în aparență ea îi aparține Băiatului, în cele din urmă sfârșește prin a deveni impersonală, amestecând realitate istorică și ficțiune, pentru a sugera că perspectiva personală asupra trecutului e imposibilă, că nu putem cunoaște trecutul decât dintr-un amestec difuz între ce crede/știe un individ și ceea ce au crezut/știut mulți alții înaintea lui, la fel cum un bun articol informativ se naște întotdeauna printr-o negociere între vocile martorilor și omnisciența auctorială. Și în asta rezidă de fapt filiația care îl leagă pe Doctorow de postmodernism. Istoria a murit fără îndoială, ea nu mai poate avea pretenția de a

prezenta, de a recrea, de pe pozițiile unei voci universale decât atunci când se întâlnește cu ficțiunea, care, în cazul de față, e șchioapă fără istoria care să îi ofere dimensiunea *meta*, capacitatea de a renunța la nostalgie ca fiind o nostalgie *à froid*, la fel de construită și de (de)construibilă ca și istoria care o impunea. Faptul istoric își pierde monumentalitatea prin alăturarea de faptul divers ficțional, iar asta e una dintre cele mai subtile metode de deconstrucție tăcută și elegantă a „marii narațiuni” istoriografice. E admirabilă simplitatea tacită cu care sunt realizate aceste artificii atât de prețuite de postmodernism. Deși scris într-o perioadă în care acrobațiile formale le erau foarte dragi scriitorilor postmoderni, *Ragtime* reușește să rămână majestuos în afara acestor *parti-pris*-uri ideologice manifestate întotdeauna cu obstinație în text. Niciunde în roman autorul nu își ridică insolent vocea pentru a-și face simțită prezența, și totuși e peste tot. Mâna care ține în frâu narațiunea e înmănușată în catifea, dar totuși i se simte forța. Mușchiul tresaltă, viu și cald, sub lentila microscopului.

Singurul punct în care această construcție perfect strunită pare să patineze e episodul legat de cruciada negrului Coalhouse Walker împotriva *establishment*-ului alb. Dacă până acum romancierul își temperase tonul cu bonomia omniscientă cu care jurnalistul prezintă mărturiile zarzavagiilor, Coalhouse Walker beneficiază de un tratament preferențial. Tonul devine pentru prima oară cu adevărat grav, căpătând monumentalitatea pe care până acum o negase programatic. E singurul moment în care romanul alunecă în frescă, în care personajele capătă dimensiuni istoric-gigantești. Coalhouse Walker devine un Edmond Dantès crunt și aproape romantic. Până și Fratele mai mic al mamei, ridiculizat tacit până atunci pe tot parcursul romanului e învăluit într-o aură sumbră, demonică, grație afilierii sale ca genist la misiunea de gherilă urbană a negrului cântăreț de ragtime.

Ceea ce aduce în discuție un alt aspect remarcat de critică, faptul că singurele categorii de personaje care evoluează în roman sunt marginalii, Coalhouse Walker aruncându-se romantic și îndârjit în brațele morții, iar emigrantul evreu Tateh devenind, după ani de sărăcie cruntă, un mogul al industriei cinematografice care tocmai se naște.

Singura scuză care poate fi invocată în sprijinul acestei afirmații este că, probabil, acest roman s-a născut și el dintr-o negociere între dorința scriitorului de a realiza o panoramă cum nu mai fusese făcută până atunci și amintirile descendentului unei familii de emigranți evrei.

Oricum, dincolo de aceste scăpări ale vocii naratoriale, dacă în America „nu existau negri” sau „existau negri” la începutul secolului, dacă Băiatul are dreptate sau Emma Goldman, asta ne rămâne nouă să hotărâm. Acest roman reținut pune între viermuiala lumii și scriitura sa distanță sticlei antiseptice.

Jurnal de primăvară

Petru Poantă

11 martie

În ultimele două zile, cufundat într-un soi de lene abisală. Am început lectura "agresivă" a romanului *Aseidiul Vienei*, al lui Horia Ursu. Prima lectură, "contemplativă", nu m-a satisfăcut. Acum cred că sunt și într-o dispoziție afectivă adecvată ritmurilor acestei narațiuni. Destul de complex orchestrate. De altfel, aproape niciodată nu scriu despre o carte mai dificilă decât după o a doua lectură. Bachelard spunea că o carte citită o singură dată, de fapt nu e citită. Și mai e ceva: în timpul lecturii, atenția nu are o concentrare uniformă. Secretul e să găsești intervalul de disponibilitate deplină, la conjuncția dintre intuiție și plăcere.

Prin vrafal de cărți de pe birou, descopăr volumul de critică *Lecturi actuale*. Autorul este Bogdan Crețu, un critic din "Generația 2000"; un tînăr foarte productiv, universitar și comentator al fenomenului literar contemporan. Are un limbaj riguros și dezinvolt totodată, deloc ispitit de teribilism, dar de o remarcabilă eficiență analitică. Lasă mai degrabă impresia unei maturități joviale decât a tineretii spontane și insolent-subiective. Citindu-l, am satisfacția unui veritabil confort spiritual, regăsindu-mi în aceste texte propriile certitudini și îndoieli. Judecățile sale se situează în orizontul criticului estetic și al circumspecției față de nonconformismul neoavangardist, adesea violent, al unor colegi de generație. Nu-i "cuminte", ci subtil și echilibrat, solid așezat în spațiul literaturii române. Clujul literar n-are un echivalent de perspicacitate, tenacitate și coerență acestui ieșean de adopție.

13 martie

Pe la prînz l-am întîlnit pe Alexandru Vlad. Venea de la Arizona în ținuta lui neconvențională, cu părul și barba hirsute, cu pipa purtată nonșalant și cu mersul ușor țeașan. De departe are figura unui marinar livresc. Dar în registru ludic, amintindu-l cumva pe Popey. Era încă afectat de cronica lui Andrei Terian la cartea sa *Curcubeul dublu*. E un comentariu integral defavorabil și se pare, cu rea credință. Din câte mi-am dat seama, pînă acum, tînărul Terian are gustul imaginarului sofisticat, al textului mustind de simbolism și de conotații enigmatice. El citește cartea lui Vlad printr-o grilă inadecvată și asimilează tema satului contemporan toposului sămănătorist. Dar, exceptînd reveriile asupra copilăriei rurale pierdute, satul este reprezentat aici într-o perspectivă preponderent caricaturală și ironică. Idilismul etnografic nu cristalizează nici măcar ca nostalgie.

Zilnic trec de două ori pe lîngă cele două statui, a lui Eminescu și a lui Blaga, din fața Teatrului Național. Peluza care le înconjoară e bine întreținută, cu straturi de flori radioase și totuși cei doi îmi par copleșiți de singurătate și tristețe. Am de o vreme sentimentul obsedant că orașul nu îi mai conține. Parcă a încetat să le mai ofere o ambianță, exilîndu-i în încremenirea metalului auster. Înainte de 1989 exista aici mereu cîte o floare, așezată la picioarele poezilor ca într-un fel de ritual secret. Un asemenea gest devenise sesizant și dobîndise o anume semnificație simbolică. Apoi, el spune ceva despre faptul că omul își căuta atunci o compensație în cultură. Cei care, cu o discreție pioasă, depuneau aici o floare nu celebrau atît un cult al morților, ci mai degrabă unul al valorilor. "Omul recent" a descoperit uimitor de repede plăcerea consumului și cultul *mall*-ului.

14 martie

Președintele Traian Băsescu a denunțat iarăși corupția, dar și trusturile de presă, respectiv pe cîțiva ziaristi considerați antiprezidențiali. Așadar, război deschis cu presa "vîndută" "mogulilor" corupți. Rămîne veșnica întrebare: președintele are dreptul să reacționeze astfel, ca o persoană privată, adică? Se descalifică el polemizînd ca orice individ călcat pe coadă? Pe Traian Băsescu însă nu-l neliniștesc asemenea subtilități. El își revendică funcția doar ca putere a drepturilor, cum de altfel procedează și presa. Pe de altă parte, nu cred că există un model incoruptibil și definitiv al președintelui democrat, un cod riguros al comportamentului; adică, unul să funcționeze. Asta și pentru că o națiune nu este omogenă și nu are aceleași exigențe și criterii de evaluare în toate segmentele ei. Așa, de pildă, admonestarea ziaristilor pentru deresponsabilizare nu displace tuturor, după cum, în alte părți, faptul de a avea amante poate crește popularitatea. Problema e că ziaristii care l-au credibilizat inițial pe Traian Băsescu au dat în sindromul frustrării, întrucît președintele nu le-a satisfăcut așteptările. Președintele a reiterat în România mitul populist al salvatorului a cărei iredalizare, previzibilă, caută să o transforme într-un beneficiu politic, jucînd acum rolul de victimă; a presei, a mafiei din lumea afacerilor, a opoziției, a reminiscentelor comunismului etc.

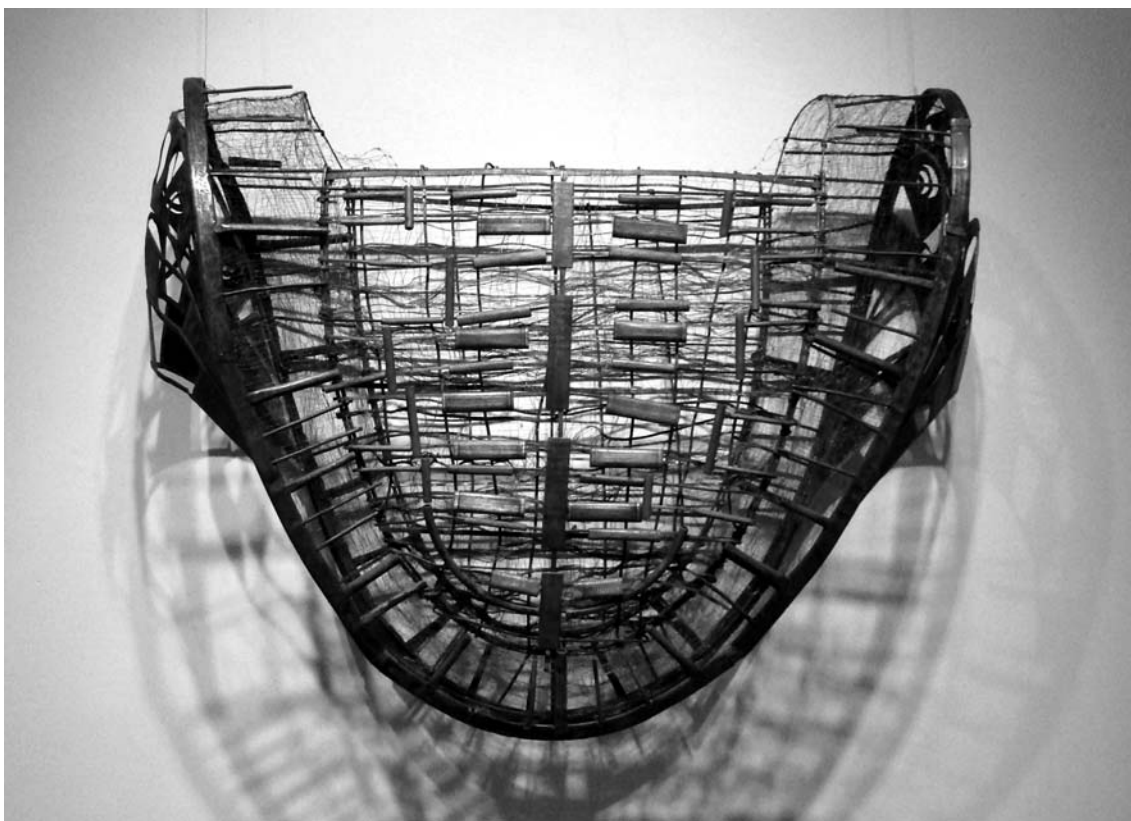
15 martie

Dintre cotidienele clujene apărute după Revoluție, "Făclia" este cel mai longeviv și singurul independent. A rezistat prin forțe proprii, formîndu-și în timp un public fidel, căruia a știut să-i ofere informații verificate, dar și opinii credibile, căci mai niciodată partizane. Există prezumția că ar avea o anume orientare de stînga, însă impresia vine mai curînd din diversitatea sa "populară" și din absența unei culturi politizate a elitismului. Tot astfel, în niciunul dintre contextele delicate ale istoriei recente, ziarul nu s-a aventurat în discreditarea ideii naționale, deși n-a fost deloc un susținător al lui Gheorghe Funar. N-a promovat nici viziunile cat-

astrofice asupra societății românești și nici pozitivitățile exclusive ale unei anumite guvernări. În lipsa unui patron și-a administrat inteligent și echilibrat o libertate reală. De mai mulți ani doi editorialiști comentează evenimentele politice și sociale la zi. Ei sînt Ilie Călian și Valer Chioreanu. Probabil cu vagi simpatii de stînga, ei au rămas totuși mereu echidistanți față de toate partidele politice, urmărind și comentînd în principal derapajele puterii. Prozator talentat, cu două romane de succes înainte de 1989, Valer Chioreanu adoptă în articolele sale o agreabilă fluentă narativă, dînd astfel relief opiniilor întotdeauna tranșante. E adesea violent, în tonuri ironic-pamfletare denunțînd cu precădere demagogia politicianistă. Ilie Călian e un analist riguros și percutant. Avînd o temeinică cultură literară, politică și istorică, precum și o bună intuiție a fenomenelor sociale și politice în desfășurarea lor de adîncime, el surprinde cu finețe semnificațiile și sensurile ascunse ale evenimentelor. Deconstruiește cu perspicacitate scenariile manipulative; deconspiră subtextele cu mesaje dubioase și aparențele seducătoare. Este, pe scurt, o luciditate critică, mereu în stare de alertă și cu un simț dezvoltat al conexiunilor relevante și al anticipării. Scrie expresiv și eficient, textele sale fiind niște admirabile țesături de silogisme glaciale și fără culoare locală.

16 martie

În "Ziarul de duminică", Alex. Ștefănescu ține o rubrică dedicată exclusiv cărților de literatură indiscutabil dezastruoase. Este vorba în fapt despre niște producții nonliterare ale unor veleitari al căror unic impuls germinativ îl constituie mimetismul. Mai degrabă distractivă, această acțiune de deratizare se dovedește în fond inutilă. Departe de a descuraja pe cineva, ea abia dacă trezește resentimentele celor incriminați. Ca un reflex al situației generale din societatea românească, spiritul critic nu are eficiență nici în spațiul culturii. Și mai grav e însă faptul că acești veleitari își găsesc comentatori pe măsură. Există alianțe tenebroase și agresive în lumea extrem de dinamică a acestora; cu tehnici speciale și mijloace de promovare publică. Ei nu scriu din pură vanitate, ci din ambiția iluzorie a parvenirii. Fenomenul e acum în plină ofensivă și produce anual tone de maculatură.



Vitz Tunde

Pseudoveșmânt II

dezbateri & idei

Provocările cetățeniei europene

Sergiu Gherghina, Alexandra Nazarie

Dezvoltarea progresivă a Uniunii Europene a permis elaborarea unor idei ce nu cu mult timp în urmă păreau destul de dificil de pus în practică. Pe lângă putere economică (euro a ajuns cea mai puternică monedă din lume), potențiala putere politică și capacitate militară, UE propune ceva și la nivelul individului, al fiecăruia dintre noi. Identificarea ca european, ca cetățean al unei Uniuni pe care nu mulți o înțeleg și pe care și mai puțini o cunosc. De ce am vrea să fim cetățeni europeni? Ce avem în comun cu ceilalți? Scepticismul domina ultimele decenii ale secolului trecut. În anii '90 pentru majoritatea vest europenilor însăși ideea unei cetățenie europene comune părea utopică. Aceasta deoarece valoarea pe care diferiții cetățeni europeni o atribuie sintagmei "valori comune" este extrem de diferită, dar mai mult decât atât o punere în comun implică și o renunțare la ceva. Tocmai datorită acestui fapt, statul francez nu recunoaște diferitele minorități care locuiesc pe teritoriul său de mai bine de două generații. Franța consideră că recunoașterea implică renunțarea la valorile sale: un "minoritar" nu va putea niciodată să înțeleagă tradițiile și valorile societale franceze atât timp cât străbunicul său nu s-a născut pe teritoriu francez. Însă, așa cum vom vedea în cele ce urmează, perspectiva franceză este una din multiplele ce pot exista.

Așa cum a fost enunțată de către statul-națiune, în sens tradițional, cetățenia este definită ca relația de totală apartenență a individului la statul din care face parte. Astfel, de la apariția sa, cetățenia făcea referire clară la un statut legal și social bine definit în care se regăseau o identitate politică (focus al loialității locuitorilor cetății) cu o serie de drepturi și obligații, cu un comportament social de invidiat (în termeni actuali - un foarte bun cetățean). La origine, în Grecia și Roma Antică, cetățeanul era persoana care se bucura de privilegiul de a fi membru cu drepturi depline al unui oraș-stat. Spațiul citadelei caracteriza deseori cetățenia prin virtuți militare și civice, cetățenii fiind războinicii care au datorat de a apăra comunitatea politică. La mai bine de 2.000 de ani de la formele de organizare și de la principiile ce ghidau cetățenia, încă mai căutăm răspunsul potrivit întrebării: *Cine poate purta titlul de cetățean și ce implică acesta?* Provocarea este cu atât mai mare dacă purtăm dezbateră în afara agoriei naționale și ne raportăm la o Uniune Europeană cu 27 de state, construite pe principii diferite.

Ce este cetățenia europeană?

Cetățenia europeană trebuie înțeleasă ca fiind mai mult decât un statut obținut pe baza unor drepturi. Orice persoană care este cetățean al unui stat membru, este cetățean al UE și titular al cetățeniei europene. Aceasta din urmă, în contextul supranațional al UE, a devenit realitate în momentul apariției pe scena europeană a trei dimensiuni: politică - în timpul dezbaterilor de la Maastricht, proces viabil (Buletinul Comunităților Europene din 1993) și un concept legal odată cu introducerea Articolului 8 în Tratatul Comunității Europene. Cetățenia europeană are două obiective

principale: pe de o parte, protejarea individului și întărirea drepturilor acestuia, iar pe de alta, conturarea Uniunii ca un stat unitar, după modelul Statelor Unite ale Americii. Cu alte cuvinte, scopul cetățeniei europene este acela de a crea o relație mult mai strânsă între indivizi și Uniune.

În urma recentelor sale evoluții, UE începe să simtă necesitatea încorporării principiilor sale politice într-un forum al demos-ului care să o acrediteze și legitimizeze și mai mult la nivel internațional. Recentele provocări de la nivel mondial pot fi adresate în mod direct prin crearea unei cetățenie comune. Principiile Europei unite, valorile creștine, dreptul roman și filosofia greacă, au făcut ca întreaga construcție europeană să stea sub semnul valorilor democratice și liberale. Însă, se poate crea artificial o solidaritate cetățenească într-o entitate politică de talia Uniunii Europene, care pare din ce în ce mai mult a reproduce la nivel supranațional caracteristicile statului-națiune? Unde ar putea fi găsită legitimitatea unei asemenea construcții politice? Răspunsul la îndemână este: în rândul unor cetățeni europeni care conștientizează, consimt și interiorizează acest statut consimțit.

Provocările

Diferența evidentă dintre cetățenia Uniunii și conceptul modern de cetățenie este aceea că cea dintâi nu face nicio referire la conceptul de naționalitate. Dacă până acum am menționat cum UE ca un monolit percepe cetățenia și care ar fi rolurile acesteia la nivel supranațional, trebuie să aruncăm o privire și la nivel micro, să înțelegem obstacolele de la nivelul statelor-membre. Momentan, există state importante în Uniune, printre care Franța, Marea Britanie și Germania, care nu sunt mari promotoare ale cetățeniei europene. Mai mult decât atât, în Franța și Grecia există o mare rezervă cu privire la aceasta, mai ales datorită faptului că aceste două state nu recunosc minoritățile care locuiesc pe teritoriul lor. Astfel, ele nu pot concepe ideea ca aceste minorități să dețină cetățenie europeană. În momentul în care o astfel de situație ar deveni realitate, minoritățile de pe teritoriile Franței și Greciei vor deține și cetățenia acestor state. Însă, un locuitor al Uniunii care nu posedă cetățenia unui stat membru nu poate să se bucure de privilegiul cetățeniei europene. Acesta este și unul dintre motivele principale pentru care Franța a refuzat, prin vot direct, ratificarea proiectului de Constituție Europeană. Totodată, aceste două state consideră că o cetățenie universală europeană va însemna o scădere în balanța puterii la nivel național, argumentând că "mândri" cetățeni englezi sau francezi vor simți că încep să își piardă credibilitatea pe scena europeană. Aceștia se simt amenințați de faptul că, odată cu extinderea Uniunii, noii veniți, încercând să își facă simțită prezența pe scena internațională, își vor "ascunde" în spatele conceptului de cetățenie europeană identitatea politică, socială și economică care, din punct de vedere al cetățeanului din Europa de Vest este mult inferioară. Astfel, nici cetățeanul francez și nici cel britanic nu sunt pregătiți să renunțe la blazonul țării lor pentru a se recomanda ca fiind

cetățeni europeni înainte de a fi cetățeni britanici sau francezi.

Identitatea națională a fost și este considerată importantă de către toate statele membre deoarece evidențiază reprezentarea statelor pe scena relațiilor internaționale. Cu toate acestea, conceptul de naționalitate trebuie clar separat de cel de cetățenie. Aceasta din urmă oferă indivizilor mai multe drepturi și obligații, dar și o mai mare protecție din punct de vedere legal. Conceptul de naționalitate se adresează de obicei persoanelor născute pe teritoriul unui anumit stat. Conceptul de cetățenie, pe de altă parte, aduce în discuție o problemă legală, ceea ce înseamnă că o anumită persoană a fost înregistrată ca aparținând unei anumite țări, iar guvernul țării respective îi recunoaște existența din punct de vedere legal, având drepturi și obligații corespunzătoare tuturor cetățenilor statului respectiv. Spre exemplu, o persoană care s-a născut în Marea Britanie, iar pe urmă se mută în Franța și decide să obțină cetățenia franceză, va avea naționalitate britanică și cetățenie franceză. Cu alte cuvinte, putem spune că, naționalitatea reprezintă o declarație explicită a unei persoane de a face parte dintr-o entitate socială, pe când cetățenia implică automat un statut legal.

Tratatul de la Maastricht continuă ideea libertății de mișcare, care a fost instituită prin Tratatul de la Roma din anul 1957, recunoaște următoarele patru drepturi cetățenilor statelor membre: cetățenii celor 27 de state au posibilitatea de a circula liber pe teritoriul oricărui stat membru al Uniunii; dreptul de vot, care reprezintă principalul drept politic al unui cetățean, și de participare la alegerile locale și europene în oricare stat membru; dreptul la protecție diplomatică a oricărui cetățean care circulă în afara Uniunii; și dreptul de a depune plângeri și petiții în fața Parlamentului European. Cetățenia europeană aduce un nou set de drepturi. Aceste drepturi sunt mai mult drepturi morale: dreptul de a te simți în libertate și securitate oriunde pe teritoriul Uniunii, acordă procesului de extindere o mult mai mare coerență și un sentiment de uniformitate; încurajează tinerii din diferite colțuri ale Uniunii să studieze oriunde în UE, oferindu-le posibilitatea unei alternative în ceea ce privește perspectivele unei vieți mai bune. Obligațiile pe care le aduce în plus noul tip de cetățenie sunt legate de plata taxelor care se stabilesc la nivel European, efectuarea serviciului militar în eventualitatea în care UE decide să devină o forță cu adevărat activă în domeniul securității și apărării comune și în plus, obligația loialității față de cetățenia europeană.

Numeroase mișcări sociale, precum cele ale minorităților etnice sau sexuale, subliniază importanța identităților colective care nu depind de naționalitate, dar care s-au dezvoltat în perimetrul granițelor naționale și care sunt strâns legate de perimetrul național. Astfel de identități colective se produc și reprezintă produsul statului național; de aceea ele sunt etalon pentru egalitate și diferență. Datorită identității comune, indivizii se mobilizează și pot forma o voce unitară pentru a-și cere drepturile și a se face auziți la nivel internațional. Identitatea comună stă la baza mult îndrăgitei zicale "unde sunt doi, puterea crește".

Catherine Withol De Wenden, directoarea Centrului de Studii Internaționale și Cercetare din Paris, afirma: "Odată Uniunea Europeană construită, trebuie inventați cetățenii".¹ Care ar trebui să fie însă profilul cetățeanului european? Este el mai întâi un proiect care se conturează în jurul unor linii fundamentale? Dacă da, putem spune oare că în momentul în care un cetățean al



Tincuța Pârv

Silueta (1998)

Europei va disocia între naționalitate și cetățenie și accepta el valori civice noi precum pluralismul cultural sau varietatea alegerilor și va putea concepe viitorul său în jurul unei culturi comune? Putem să îl numim atunci cetățean european? Withol De Wenden consideră că actuala cetățenie europeană încearcă să se supună acestor imperative, dar nivelul de reușită este relativ. Aceasta ar fi mai întâi o "cetățenie de reciprocitate" bazată pe reciprocitatea drepturilor între resortisanții europeni conformă cu principiile de nediscriminare și de egalitate, apoi una de "atribuție" deoarece provine din naționalitatea unuia din statele membre.²

Având în vedere modul în care decurg evenimentele, dacă Tratatul de la Lisabona din decembrie 2007 va fi ratificat de către toate statele membre noțiunea de cetățenie europeană nu va rămâne doar la statutul de deziderat, ci va deveni o realitate. Ratificarea acestui tratat nu va fi un proces ușor, lipsit de controverse. Tratatul propune un președinte al Uniunii Europene, după modelul Statelor Unite și o cetățenie unică.

Conservatorismul caracteristic unor state europene face foarte dificil întreg procesul de ratificare. Când Tratatul va intra în vigoare, cetățenii statelor membre vor fi posesorii unei cetățenii duale. Astfel, când se vor afla în vizită în Japonia sau SUA nu vor mai spune despre ei că sunt francezi, germani sau italieni, ci vor spune simplu - europeni.

A poseda cetățenia europeană înseamnă a face parte și din punct de vedere legal din marea familie europeană. Ea contribuie totodată la asigurarea stabilității și păcii pe teritoriul european. În noul context mondial cu multiple provocări la nivel de securitate, tehnologic și social, sentimentul uniunii și al solidarității câștigă teren, iar la nivel european se vorbește din ce în ce mai mult de formarea unui monolit. În plan individual, uniformitatea cetățenească va apropia mult mai mult cetățenii Europei și va contribui la o mult mai bună integrare a minorităților în spațiul comunitar. Însă, pentru cei din Europa de Est acest construct este un real avantaj pentru diminuarea complexului de european de categoria a doua (avut de mulți, cel puțin în primii ani după aderare).

¹ Catherine Withol De Wenden, *La citoyenneté européenne*, Paris, Presses de Sciences Politiques, 1997, p. 7.

² Ibid. pp. 20-23.

Ideal și generație

Revista Tribuna publică opiniile mai multor tineri despre idealul (idealurile) vârstei și ale generației lor, uneori văzute și de alții. Întâmplător, autorii sunt studenți (Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării), liberi, prin urmare, mult mai liberi și mai sinceri cu visele, decepțiile și utopiile lor. Sinceritate care presupune, implicit, o invitație la dialog. Pe o temă și mai multe întrebări trecute, uneori cu indiferență, în subsolul paginilor de istorie și cultură românească. Faptul că toți vor absolvi foarte curând poate fi de bun augur pentru schimbarea de optică privind abordarea mai direct-pragmatică a ideilor de valoare și succes. Fără să fie, deocamdată, un grup de creație, autorii, găzduiți acum de revistă, aspiră deja la o identitate proprie. Câțiva sunt, de puțină vreme, inițiatorii unei publicații cu program. Sub un titlu (Contact Cultural/Light), sugerând litera și spiritul civilizației fast-food, ei propun reactualizarea modei pop-art șazeciste din perspectiva realităților contemporane românești. În ultima instanță, tot un dialog între forme culturale și generații. Le spunem bun venit! (Aurel Sasu)

Fiecare are un ideal și fiecare are generația pe care și-o... face

Raluca Tripa

Ceea ce urmează să scriu sunt părerile unor tineri cu vârsta cuprinsă între 21 și 32 ani, cu profesii diferite și cu stiluri de viață diferite. Totuși, surprinzător, există păreri identice. Ceea ce înseamnă că adevărul e undeva... la vedere.

Generația materialistă

Toți cei cinci intervievați consideră că generația tânără este o generație materialistă.

S.A., 21 ani, agent comercial, este de părere că tinerii își doresc "o viață fastuoasă... toată lumea vrea să o ducă cât mai bine". Astfel că, pe plan profesional, tinerii își doresc o slujbă bine plătită, care să le ofere siguranța zilei de mâine. Mai în glumă, mai în serios, S.A. declară că majoritatea ar vrea să ajungă în locul șefului. Motivul? Pentru a nu face nimic, atitudine pe care o cataloghează ca "sindrom comodist".

Pentru S.A., idealul cultural al generației tinere nu există. Își argumentează spusele prin faptul că "60% dintre tineri nu au citit o carte în viața lor". De asemenea, adaugă că degeaba există posibilități de informare „la tot colțul” pentru că nimeni nu este interesat.

În ceea ce privește idealul tinerilor din punct de vedere politic, S.A. își exprimă nemulțumirea față de conducerea țării, față de politică, față de oameni. Este revoltat de atitudinea persoanelor cu vârsta de peste 30 ani care deplâng vremurile comuniste. Lansează ideea că dacă țara continuă să meargă în această direcție, singura soluție este o nouă revoluție. De asemenea, consideră că starea jalnică a conducerii țării este datorată parlamentarilor rămași neschimbați, adică comuniști.

Pe plan sentimental, agentul comercial S.A. este de părere că lucrurile sunt simple. "Toți tinerii vor o viață lângă o persoană care să-i înțeleagă, să-i iubească pentru ceea ce sunt ei, și cu care să își împartă sărăcia sau chiar bogăția."

Aceeași opinie o are și L.G., 23 ani, economist. L.G. vorbește în termeni de „a fi îndrăgit de persoanele apropiate și nu numai”. În continuare, menționează și dorința generației tinere de a fi respectată, apreciată pentru ceea ce este.

Economistul consideră că idealul profesional al tinerilor este să lucreze într-un mediu motivant și prietenos. Subliniază și faptul că pentru tinerii din ziua de azi contează să aibă o meserie care să le facă plăcere. Dar în același timp trebuie să le aducă și satisfacții materiale.

O.M., designer, 32 ani, se (auto)încadrează într-o altă generație, diferită de cea a tinerilor

născuți după anul 1989. O.M. subliniază atitudinea rebelă, setea de libertate și maturizarea timpurie a acestei generații. „O generație pretențioasă”, consideră designerul. Totuși, ajunge la concluzia că de fapt toți tinerii, indiferent că s-au născut înainte sau după 1989, au același ideal. Acela de a fi bogați.

A.S., 25 ani, coordonator proiecte ONG, tratează mai în profunzime idealul generației tinere. Ea are o viziune la nivel global, aflată în contradicție cu realitatea din România. Astfel, vorbește de un „trend postmodern, chiar post-materialist în gândire”. Își continuă discursul încercând să descrie „tinerii urbani”. A.S. este de părere că aceștia vor „vieți normale într-un mediu nepoluat, cât mai simplu din punct de vedere tehnologic, își doresc să participe, să cunoască, să voluntarieze, caută scopuri și cauze.” Dar în același timp menționează și pericolele la care sunt expuși tinerii din vest: „drogul și reveria”.

Dorințele generației tinerilor din România nu urmează modelul descris mai sus de A.S. Ea susține că „majoritatea dintre noi caută împlinirea materială. Nu contează cu câte compromisuri vine ea.” Totuși, încearcă să-și explice acest comportament prin faptul că trăim „într-o societate în care un salariu mediu abia ajunge pentru supraviețuire.”

Pentru A.S. „cultura rămâne un domeniu marginal”. Explicația? „Banii de cultură îi dai pe apa caldă”, conchide A.S. În continuare își expune convingerile cu privire la cultura românilor. „Cultura populară nu derivă de la mase, ci de la maneliști. Copiile ne invadează încet, nu mai suntem în stare să creăm nimic, luăm ce putem de la cine a creat în speranța că ne occidentalizăm, ceea ce e oricum mai bine decât să ne manelizăm.”

Tot A.S. amintește de compromisuri și când e vorba de politică. Ea consideră că idealul politic al tinerilor este „să câștige alegerile Băsescu sau Gigi Becali.” De asemenea descrie situația tinerilor politicieni: „cine poate nu vrea, cine vrea ajunge sus cu un dosar pătat de toată cerneala pe care n-a folosit-o la școală.”

Pe plan sentimental, A.S., 25 ani, este de părere că „ne dorim doar pe cineva care să ne suporte”. Puțin mai contează cine și cum este acel „cineva”: „O viață trasă la xerox în care muncești ca să trăiești, să te întorci seara acasă, la cineva, oricine”, încheie A.S.

A.C., studentă, 23 ani, menționează o





consecință a materialismului ce domină generația tânără. Tânăra este de opinie că „se pierde bogăția sufletească”. Ceea ce rămâne este „doar plăcerea de a lupta pentru un scop”. Mai mult, la nivel de ideal cultural, A.C. este de părere că „se diluează tot ce însemna calitate”. Adaugă că tinerii sunt focalizați pe carieră, iar familia trece pe planul secund.

Idealul sentimental al generației tinere se rezumă, în concepția studentei A.C., la „libertatea de a-ți alege partenerul”. În continuare, precizează că la ora actuală „ești liber să experimentezi.”

Singura care și-a pus problema solidarității cu secolul XXI a fost A.S., coordonator proiecte ONG. Secolul XXI îi „oferă șansa să treacă peste



Vitz Tunde

Amintire

barierele teritoriale”. Argumentele ei se împart în două: libertatea (de exprimare și de alegere) și internetul. A.S. explică: „pentru că îmi pune pe masă o mulțime de idei din care să aleg, pentru că orice aș face găsesc pe net pe cineva cu interese similare, pentru că simt că pot să fac ce vreau, pentru că există bloggeri și facebook și magazine online și Google.”

Idealul meu e... doar al meu!

Idealurile personale ale celor intervievați sunt pe cât se poate de diferite.

Studenta A.C. își dorește să nu trăiască degeaba. Nu vrea o viață anonimă, limitată doar la lupta pentru supraviețuire. Ea speră la o existență care să „marcheze omenirea”.

La polul opus se află S.A., agent comercial de profesie, care își dorește ceva simplu și palpabil: să lucreze în Poliție.

Designerul O.M. idealizează oamenii care au curajul să facă ceva. Vrea să fie și ea un astfel de om. Dar, mai presus de toate, își dorește să fie o profesionistă. Nu uită nici de familie și nici de copii. Ar vrea să găsească un echilibru între

carieră și familie. Și știe că se poate. Îmi dă exemplu pe elvețieni. Aceștia, susține ea, lucrează doar 4 zile pe săptămână. Restul timpului îl dedică familiei.

Atât A.S. de 25 ani, cât și L.G., 23 ani, își doresc o carieră. În plus, economista L.G. vrea „o familie unită” care să-i ofere „sprijin moral, sentimental”.

Totuși, pentru A.S. cariera capătă alte conotații. Este calea spre dezvoltarea ei ca om. «Să mă lase să gândesc și să mă exprim liber, să mă crească și să îmi pot menține coloana vertebrală», dezvoltă A.S.

A.S. își dorește o viață decentă. Însă nu o interesează „banii într-o cantitate mare”.

Politica de ca...catifea

L.G., economist, este de părere că politica românească este mai mult un eșec decât un succes. Și asta datorită politicianilor.

Aceeași opinie o are și A.C. Studenta completează că politicianii „nu sunt suficient de motivați să facă o schimbare în bine, să dorească să facă ceva”. De asemenea, consideră că politica din România „se zbate ca să supraviețuiască”. Cauza acestei stări este și absența unei baze stabile, nu numai clasa proastă a politicianilor.

O.M., designer, afirmă că în politică nu s-a schimbat nimic. Aceeași corupție, aceleași vorbe goale și mai puțin fapte.

A.S., coordonator proiecte ONG, consideră politica românească un exemplu de „primitivism politic”. De asemenea, subliniază lipsa transparenței din politică. Astfel, România are o „politică în spatele unor uși închise”.

Tot A.S. este de părere că politica românească nu este una originală. Mai precis, „așa se întâmpla și în antichitate, aveai un rival, dădeai cu bâta, acum dai cu noroi, cu dosare sau cu ce prinzi la mână.” Ironic, își continuă discursul: „Doamne ferește, să dezvoltăm o politică publică în care să nu ai niciun interes personal. Atunci nu ai ce căuta în politica românească.”

Pentru agentul comercial S.A. politica românească e un jaf. Și, contrar opiniei lui A.S., este 100% originală. Explicația pe care o dă el este „nimeni nu putea crea o politică cu atâtea erori...”.

Hai să navigăm prin cultură!

Pentru patru dintre cei cinci intervievați cultura este ceva ce trăiește în ei și cu ei. În consecință, ea are o importanță deosebită în viața lor. A.S. declară că cultura „mă definește ca om, nu aș putea trăi fără ce citesc, fără seriale, fără avioane, fără cafelele și fără muzică”. Pentru L.G., cultura îi oferă concepția despre viață. În opinia studentei A.C., cultura „ajunge să fie prisma prin care judeci, relaționezi, prin care... trăiești.” Designerul O.M. exclamă: „Nu aș putea trăi fără cultură!”

S.A. vede în cultură un mod de recreere și de relaxare, fără de care nu ar putea supraviețui stresului zilnic.

Patru din cei cinci respondenți au declarat că sursa principală a culturii lor este internetul. A.S. mărturisește dependența ei față de formele de cultură online. De asemenea, subliniază rolul educativ al revistelor și ziarelor online și al blogurilor. Din când în când mai citește o carte pe suport de hârtie. Iar teatrul îl înlocuiește cu o „doză de cel puțin trei filme pe săptămână”.

Designerul O.M. amintește și de cărți. Din păcate, ele împart podiumul cu internetul.

Sursa culturii pentru studenta A.C. este experiența, viața în sine. Aceasta, după părerea ei, înglobează atât cărțile, cât și internetul și călătoriile.

Concluzii

Tendința către materialism a generației tinere are două explicații, în opinia mea. Pe de o parte este generația între 26-35 ani care a trăit sărăcia vremurilor comuniste. Pe de altă parte este generația 15-25 ani ajunsă sub influența modelului din vest, promovat de mass-media. Conform acestuia, cei mai împliniți oameni sunt afaceriștii și starurile, fie ele din lumea muzicii sau a cinematografiei. De ce? Simplu: au bani, au putere și, implicit, respect.

Politica românească este un eșec. Și asta pentru că politicianii din România nu au conștiință socială, și probabil nici școală sau bun simț.

La ora actuală internetul este cea mai comodă sursă de informare. Și pot să spun că și cea mai eficientă. Într-un timp scurt poți găsi informații consistente și interesante. Problema spinoasă este credibilitatea informațiilor de pe internet. Cu câteva zile în urmă am găsit o informație cum că Vadim Tudor ar fi decedat. Desigur că pentru mai multe detalii pagina îmi dădea eroare.

Dacă direcția pe care a luat-o generația noastră este una bună?... Asta numai timpul o va decide.



Anadora Lupo

Lumini și umbre (2008)

flash-meridian

Ce carte e asta? Cine e autorul?

Ing. Licu Stavri

■ Se găsește în librării un roman tradus de Mihnea Gafița pentru editura "Curtea Veche" care, la o primă privire, îl poate nedumeri pe prezumtivul cititor. Autorul se numește Louis de Bernières, iar titlul este *Mandolina căpitanului Corelli*. Traducerea fiind o premieră, nu mulți au auzit de acest romancier. Înainte de a citi succinta prezentare, inocentul lector își va spune: "Aha, un francez care scrie despre un italian!" Numai că lucrurile nu stau deloc așa. În realitate, e vorba despre un englez - descendent din hughenoti - care scrie despre Grecia. Romanul, o combinație de poveste de iubire și război gen *Adio, arme!*, are ca fundal insula Cephallonia în timpul celui de al Doilea Război Mondial și e scris cu mult umor, alternând scenele dramatice cu cele comice și propunând ideea că omul poate rămâne uman și când țara lui îi pune ranița în spate și pușca în mână și-l trimite aiurea, ca ocupant. Căpitanul Corelli este, ce-i drept, italian. El face parte din stirpea aleasă a acelor soldați care, ca Svejik, își bat joc de autorități, sau care, ca soldatul de ciocolată Bluntschli al lui G. B. S. din *Armele și omul* socotesc că prima datorie (chiar de onoare) a militarului pe timp de război este să supraviețuiască. Dar cine este acest autor englez cu nume franțuzesc, tradus în premieră în limba română? Întâmplarea face ca Louis de Bernières să fi publicat recent un nou roman, *A Partisan's Daughter* (O fiică de partizan), recenzat de Joanna Briscoe în *The Guardian*, iar Rosie Blau să-i ia un interviu în *Financial Times*, astfel că am putut afla câte ceva. Louis de Bernières s-a născut la Londra în 1954. A urmat cursurile unei universități din Manchester și ale Politehnicii din Leicester, iar masteratul și l-a dat la University of London. Înainte de a se dedica unei cariere scriitoricești, a fost grădinar, mesager motorizat, mecanic la un service. A predat engleza în Columbia, câștigând o experiență de viață prelucrată ulterior în primele trei romane, *The War of Don Emmanuel's Nether Parts* (1990), *Señor Vivo and the Coca Lord* (1991) și *The Troublesome Offspring of Cardinal Guzman* (1992). Al patrulea roman, devenit best-seller internațional, a fost *Captain Corelli's Mandolin*, o încercare, după spusele autorului, de a scrie un *Război și pace* al zilelor noastre. Dacă cele trei romane cu fundal și tematică sud-americană pot fi considerate exerciții de "realism magic", în *Mandolina căpitanului Corelli* autorul a încercat, așa cum singur declară, să fie cât mai fidel istoriei, descriind fundalul social, politic și militar al Cephaloniei ocupate de nemți și de italieni. Un medic local, doctorul Iannias, scrie istoria insulei, dar naratorii se aglutinează, printre ei numărându-se Mussolini însuși, un soldat italian homosexual, un pescar grec, Mandras, ale cărui experiențe îl preschimbă dintr-un iubăreț latino comic într-un partizan neînduplecat și cei doi parteneri ai unei idile improbabile, fiica doctorului și iubitul ei, Căpitanul Corelli, care o cucerește prin umanismul și talentul lui muzical. Romanul începe pe un ton ușor, aproape comic, doar pentru ca situațiile absurde sau crude să se îndesească pe parcurs, dar autorul refuză să abandoneze optimismul, virtutea prin care această

carte și-a cucerit faima fiind tonul ei mobilizator, încrederea în capacitatea redemptivă a omului. Cu acest roman, Louis de Bernières și-a definit aria (geografică dar și antropologic-culturală) de interes: Levantul și Balcanii. Următorul său roman de succes, *Birds without Wings* (Păsări fără aripi, 2004) - pe care de Bernières, în interviul acordat lui Rosie Blau, îl consideră capodopera sa - se petrece în Turcia pe vremea Imperiului Otoman, având ca temă centrală genocidul armean. Chiar dacă cel mai recent roman al său, *A Partisan's Daughter*, se desfășoară în ambianța Londrei anilor 1970, eroina este o fată din fosta Iugoslavie și materialul epic al cărții îl constituie amintirile ei despre lupta de partizani din al Doilea Război Mondial. Rosa, eroina, este o sârboaică al cărei tată, un fost cetnic, se alătură, la începutul războiului, comuniștilor și ia parte activă la rezistența armată din munți. El a avut o influență covârșitoare asupra femeii - cu care, se pare, a și comis un incest - iar ea se crede o fiică de deosebită, datorită faptului că este fiică de partizan. În Londra chinată de mișcări sociale revendicative a deceniului opt, Rosa își povestește palpitanta viață englezului Chris, un agent de vânzări blazat, în floarea vârstei, redând unele lucruri corect dar și fabulând enorm și reușind să infiripe o atmosferă de o mie și una de nopți, care-l atrage pe iubitul și ascultătorul ei ca un magnet. Balcanica șeherezada pune încetul cu încetul stăpânire pe imaginația bărbatului, atras acum în egală măsură de farmecele femeiești și de vraja povestirilor. Prin istoriile relatate de Rosa - și reproduse într-un stil mult mai sofisticat de Chris - un capitol important al istoriei secolului XX este reliefat într-o manieră vie și colorată, prin prisma destinului și sentimentelor individuale ce umanizează istoria mare. Romanul este, ne asigură Joanna Briscoe, și o meditație subtilă despre soarta individului în istorie, despre oportunitățile pierdute și importanța fiecărei vieți. Louis de Bernières este un scriitor care merită urmărit.

■ Omul care este mai îndreptățit decât oricine - chiar și decât celebrul Dr.A. - să poarte titlul de cel mai important autor science-fiction al secolului XX, britanicul Arthur C. Clarke, a încetat din viață la vârsta de 90 de ani, în casa sa din Colombo, Sri Lanka, la 18 martie 2008. Născut în Marea Britanie în 1917, Arthur C. Clarke era licențiat în fizică și matematică al Colegiului Regal din Londra. Autor a peste o sută de romane și scenarii de film, distins cu premiile Hugo și Nebula, Arthur C. Clarke este probabil celebru în primul rând pentru a fi scris, împreună cu regizorul american Stanley Kubrick, scenariul pentru *2001: A Space Odyssey*, cu siguranță cel mai important film science-fiction din istoria celei de a șaptea arte. Acest scenariu are la bază o povestire scrisă în 1951, "The Sentinel", iar Arthur C. Clarke a desăvârșit, concomitent cu scenariul, și romanul cu același titlu, publicat la câteva luni după premiera filmului. Autorul britanic este unanim apreciat pentru previziunile sale științifice, dintre care unele au influențat considerabil calitatea vieții pe această planetă.

Astfel - se arată în necrologul din ziarul *The Washington Post* - în 1945 el a propus pentru prima dată ca sateliții de comunicație să fie plasați pe orbite geostaționare, ceea ce s-a și îndeplinit cu satelitul Early Bird, primul satelit comercial care a asigurat rețeaua globală de telefonie digitală. Uniunea Astronomică Internațională a numit orbita acestui satelit Orbita Clarke. Una dintre povestirile sale, "Dial F for Frankenstein" l-a inspirat pe ciberneticianul britanic Tim Berners-Lee să inventeze World Wide Web (www) în 1989. După ce a lucrat cu Jacques Cousteau, pasionat de oceanografie, Arthur C. Clarke s-a stabilit în Ceylon în 1994, pentru a explora lumea submarină și a-și găsi un refugiu din suferințele cauzate de sechelele unei poliometite timpurii. A fost înnoțat în 1998 și a candidat la premiul Nobel pentru pace. Ultima carte de Arthur C. Clarke publicată în România este *Rendezvous cu Rama*, în traducerea lui Mihai Dan Pavelescu.

■ În Marea Britanie, piața romanelor polițiste traduse, deocamdată dominată de suedezul Henning Mankel cu romanele sale din seria Kurt Wallander, începe să se diversifice prin publicarea altor autori interesanți din toate țările europene. Unul dintre aceștia este polonezul Marek Krajewski, al cărui roman, *Death in Breslau* (Moarte la Breslau) este recenzat de publicația *Financial Times*. Un nou roman erudit, cu acțiunea plasată în orașul cunoscut azi sub numele de Wrocław. Timpul acțiunii este însă începutul deceniului patru al secolului trecut, iar orașul, la vremea aceea prusac, este un cuib al antisemitismului, terorizat de Gestapo. Protagonistul intrigii este Eberhard Mock, un detectiv dur care amintește de Philip Marlowe al lui Chandler. Mock este un clasicist, un protejat al masoneriei și un imbatabil jucător de șah. Când cadavrul unei tinere aristocrate, victimă, se pare, a unui omor ritualic, este descoperit într-un tren, el e chemat să facă lumină. Dezlegarea misterului îl poartă înapoi până la Cruciade, dar cel mai izbutit element al romanului este atmosfera claustrofobică din Breslau, oraș populat de politicieni corupți, aristocrați declassați, prostituate, agenți secreți. Sofisticatul public englez pare din ce în ce mai dispus să consume ficțiune polițistă plasată în alte epoci și pe alte tărâmuri - de la Andrea Camilleri la Boris Akunin sau Umberto Eco.



Expo

Elena Ilaș

rezonanțe

Pe plaja inocenților

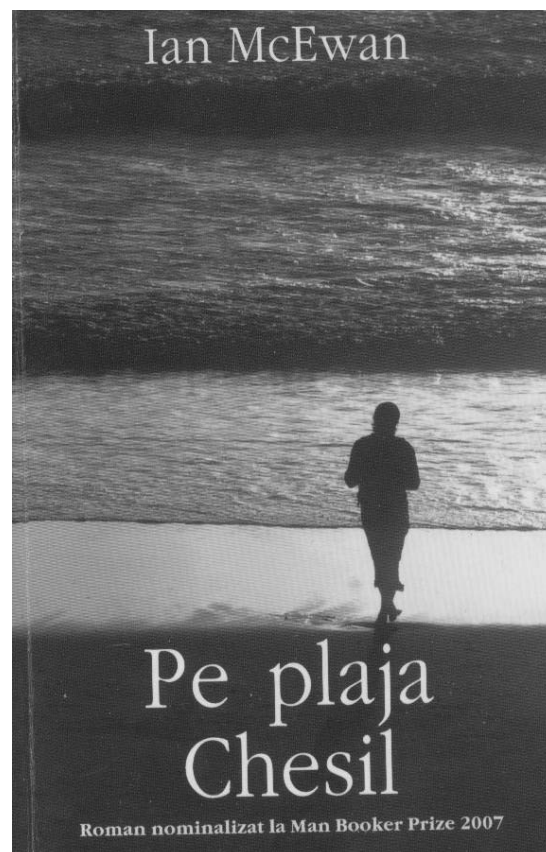
Marius Jucan

La aniversarea a șaizeci de ani, Ian McEwan adaugă un nou roman zestrei sale apreciabile și apreciate de ficțiuni: o poveste de iubire din Marea Britanie a anilor '60. Concepute cu economia unui stilist matur, în sintaxa unui romancier reflexiv, atât de rar întâlnită azi, încât ar putea părea de-a dreptul tradițională, romanele lui McEwan au privilegiat evident, cel puțin până acum, tema erosului. Prerogativa, dreptul ori darul iubirii, ca tot atâtea voci contradictorii și conflictuale ale egoului (post)modern sunt experimentele preferate ale autorului care măsoară în registrul subiectivității eroilor săi discrepanțele dintre dorința de fi fericit, aptitudinile psihice ale unor naturi umane diferite și timpurile consumerismului cu consecințele lor necruțătoare pentru firile romantice. Supravegheată pentru a nu aluneca în rețetă, cu toate că pericolul dănuie în continuare, problematica erosului este strategia cea mai uzitată de autor pentru a se insinua în țesutul imaginar și moral al unei epoci, fie că e vorba de prezent, de anii premergători celui de al Doilea Război Mondial, ca în memorabilul roman *Ispășire*, ori ca în cazul de față, de debutul anilor '60, cu puțin timp înainte ca explozia lor să zguduie ultimele bastioane ale tradiției victoriene. Avertizându-și cititorul de vecinătatea melodramei, dar lăsându-l să tragă cu ochiul la ce se petrece în curtea acesteia, McEwan configurează relația de iubire într-un context parodic și ironic crud, violent chiar, prin care întâlnirea dintre un el și o ea se dezbracă de veșmântul visării, exhibând naturalist nu atât cristalizarea unei iubiri, cât raportul de forțe discordant dintre două voințe de a fi fericit, un duet dizarmonic și compulsiv.

Pe plaja Chesil, cel mai „englezesc” roman al lui McEwan, după cum spune chiar autorul¹, este o poveste de dragoste care sfârșește prost. Dezacordul dintre cei doi tineri, amplificat de articulare sociale fin sugerate ce au drept fundal istoria Angliei postbelice, merge mult mai departe decât simpla nepotrivire a unor vlăstare ale clasei de mijloc, proiectând drama a două ipostaze de a imagina iubirea, dificultatea ori chiar imposibilitatea de o comunica și trăi emoțional, așezând într-o balanță inegală reciprocitatea

sentimentului. În diagrama erotică a celor doi protagoniști transpare cu rapiditate modul în care duetul iubirii se transformă în duel. Parfumul uitatei inocențe victoriene, ofranda adusă matrimoniului și castității din noaptea nunții, se sublimează ironic într-un impas al virtuții. Acordurile narative elongate care prevestesc surpriza întâlnirii, respectiv a despărțirii din această parabolă despre inocență amintesc de tensiunea unor pagini având același subiect din Hardy, D.H. Lawrence, Murdoch, Fowles. Ceea ce era un „rite de passage” pentru romancierii de ieri, noaptea nunții și istoria ei simbolică pentru devenirea „normală” a căsniciei, este pentru eroii McEwan punctul de ruptură, evidența incompatibilității, dovada autoiluzionării ce îi aruncă pe cei doi tineri dincolo de divorț și resentiment, în singurătatea unor existențe văduvite de plenitudine. Paradoxul inocenței poate fi portretizat astfel prin metamorfoza neașteptată a îngerului iubirii în gardianul ei feroce.

Scrutând de pe meterezele victoriei ideologiei genului și libertății sexuale de-acum, fatalitatea de a fi inocent într-o lume seculară recapitulează registrul inocenței într-un ton nostalgic. La ce bun virtutea, dacă ea nu mai poate salva comuniunea a doi tineri, dacă aceasta din urmă sucombă unor interese adverse, ori dacă matrimoniul nu e decât o trapă ascunsă în calea liberei voințe? și totuși, nu făcea inocența misterul unei relații, nu era ea gajul încrederii? Descrierea minuțioasă a preparativelor pentru ca momentul inițiat al unirii celor doi să decurgă „firesc”, nu face decât să reliefeze și mai pregnant dimensiunea eșecului, nu cel al actului sexual, descris într-o temporizare intenționată ironică, ci cel al comunicării dintre cei doi, ceea ce accentuează efectului dominant al prozei lui McEwan, pe care l-aș numi șocul recunoașterii. Un șoc asumat de autor în interviul mai sus menționat, în care el susține că între autor și personaje trebuie pus „un cubuleț de gheață”, în maniera lui Graham Greene, pentru a limpezi diferența dintre voința de a fi fericit și posesiunea propriu-zisă a fericirii. McEwan examinează în acest ultim roman, fără a avea aerul unui expert moralist, exorcismul oricărei



metafizici din inimile a doi îndrăgostiți. Iubirea despărțită de compasiune, răbdare și de timpul dăruit cunoașterii celui alt, devine doar clauza sentimentală a unui contract de tip politic-economic. Speranțele iubirii astfel birocratizate, sunt capabile să ofere pretendinților la fericire doar un viitor „planificat” și planificabil. Cei doi contractanți care devin prin căsătorie managerii dorințelor lor reunite, nu au altă cale decât să își administreze iubirea ca pe o afacere de succes, deoarece pentru prosperitatea ei s-au investit timp, încredere, bani. Eroii lui McEwan aleg însă să fie liberi, chiar dacă prețul opțiunii lor este nefericirea.

¹ după interviul acordat de scriitorul britanic cotidianului spaniol *El Pais*, ediția din 1 martie 2008.

ferestre

Hoitarii

Horia Bădescu

Pe ei n-o să-i vedeți niciodată rotind în înalțuri, minutare celeste măsurând eternitatea.

Ochiul lor nu scrutează țăriile cerului, până acolo unde orizontul cade în sine, și ungherele pământului până în cotloanele de antracit ale sobolilor.

Ei nu-și pecetluiesc regalitatea pe încremenitul stindard al văzduhului și pe armoriile imperiale.

Nici nu cutează de pe hampa din fruntea legiunilor, nici nu-și așează efigia pe steme ori pe lucirea hipnotică a tezaurelor, acolo unde tronează coama leonină și ochiul suveran al pajurei crăiești.

Pustiul văzduhului și al singurătății nu e al lor. Ei nu spintecă aerul, căzând asupra prăzii în bătaia nebună a sângelui și-n clipa sfâșiată cu care viața se dă sieși prin moarte.

Ei sunt doar gropari travestiți, aștepând resturile de la festinul morții murite demult.

N-ai să-i vezi nicicând solitari, ci numai în cârduri, haite înaripate mânate de dulcea duhoare a descompunerii.

Indârjirea și nobilul efort al vânătorii le sunt străine. Ei își așteaptă răbdători ceasul și rândul. Așezați roată, pe crengile copacilor sau pe pământul botezat cu sângele prăzii, veghează înaintarea frigului și umbrei. Așteaptă ca trupul să devină

cadavru, ca hoitul să devină hoit, pentru a se năpusti asupra lui, încăierându-se, hulpavi, nicio-dată sătui, pentru a-l lua în stăpânire, ei, hoitarii, cerșetorii morții, pentru a-și vârî pe de-a-ntregul capetele și gâtlejurile despuiate de pene în subteranele descompunerii, capete și gâtlejuri de reptilă, venite din preistoria speciei, scormonind cu patimă și desfătare în miresme fetide și nobile putreziciuni.

Acolo e înaltul lor, azurul lor, semeția și curajul lor vulturesc. Acolo sunt ei cei adevărați, albitorii de oase, preoții putrefacției, chelarii haznalelor morții.

Crucea cerului și jocul mortal al vântoaselor sunt pentru pajerele crăiești.

Știință și violoncel

Dragoni fără tată

Mircea Oprea

Cu un an în urmă, într-o grădină zoologică din Marea Britanie s-au născut cinci pui din specia dragonului de Komodo. În mod normal, întâmplarea ar trebui să nu depășească rubrica faptului divers, știut fiind că și neamul acesta de șopârle uriașe, chiar dacă urâte și înzestrate cu o mușcătură extrem de veninoasă, merită să facă umbră Pământului (ca planetă) măcar tot atâta cât și alte viețuitoare din fauna terestră actuală. Dar nașterea de care vorbesc are în ea o bună doză de senzațional și, totodată, de enigmă științifică, întrucât pare să fi fost rodul hazardului și al deplinei virginități.

Mama Flora, o femelă în vârstă de opt ani, își ducea de multă vreme viața în captivitate, departe de vreun partener de sex masculin. De felul lor, dragonii nu sunt prea răspândiți prin lumea civilizată, ba chiar și în insula Komodo, restrânsul lor univers familiar, cu o populație de doar 4000 de exemplare, sunt considerați o specie amenințată. E ușor de înțeles, prin urmare, șocul personalului de îngrijire al stabilimentului zoologic din Chester, în nordul Angliei, când ouăle depuse de Flora au dat naștere unor pui proveniți dintr-o concepție imaculată. Iar cazul nici măcar nu mai poate fi considerat o excepție, deoarece și la grădina zoologică din Londra s-a semnalat unul asemănător.

Ecologiiștii pot răsufli ușurați: iată că măcar dragonii au șansa să nu piară în condițiile tot mai dificil de suportat din cauza masivei și radicale intervenții a omului în natura originală. Dacă animalele acestea se pot înmulți chiar și în situații de izolare deplină, avantajul lor e imens în această lume unde înghesuiala e mare, iar fiecare an ce

trece ne aduce la cunoștință dispariția iremediabilă a unor specii întregi. Dincolo, însă, de foloasele întrevăzute pentru sănătatea arborelui vieții de pe Pământ, nu mă pot împiedica să meditez la fenomenul în sine. Partenogeneza presupune reproducerea prin ouă nefecundate și e cunoscută la unele specii de animale inferioare: purici de apă, scorpionii, albine, viespi parazite. Albinele, bunăoară, când le moare matca, ajung să depună ele însele ouă nefecundate, iar din acestea ies invariabil trântori. Facilitatea înmulțirii asexuate trebuie să fi fost extrem de răspândită în timpuri străvechi, la începuturile vieții pe Pământ. Abia mai târziu, probabil în urma unei mutații, s-a stabilit mecanismul sexuat de înmulțire, apărut și păstrat de evoluție datorită avantajelor pe care le implică inovația.

De la o reproducere simplă și uniformă a materialului genetic, copiere identică a zestrei unui individ, s-a trecut astfel la combinații ale genelor din ambii părinți, ceea ce asigură imediat, dar mai ales în timp, mai multă varietate genetică urmașilor. Implicit, o mai mare rezistență biologică a speciei lor. Înmulțirea sexuată caracterizează animalele aflate pe treptele avansate ale evoluției. Dar partenogeneza apare și la unele șopârle, care sunt vertebrate, iar în cazul lor progeniturile sunt întotdeauna femele, deoarece cromozomii mamei se reproduc neschimbați. Regula e mai elastică la dragonii de Komodo, pentru care natura s-a îngrijit de mecanisme mai complexe ale supraviețuirii, rezultate tocmai din alternarea înmulțirii partenogenetice cu cea sexuată. Sistemul lor cromozomial nu doar clonează femela în cauză. El produce și masculi, ceea ce explică de ce o femelă

de dragon, ajunsă pe vreo insulă încă necolonizată de specia ei, poate da drumul de una singură, printr-o primă reproducere asexuată, unei linii normale de evoluție pe teritoriul astfel cucerit. Este ceea ce se așteaptă și de la puii dragonului Flora, cei cu pielea colorată în negru și galben, și pe care îngrijitorii se străduiesc să-i cântărească și să-i măsoare periodic, urmărindu-le dezvoltarea ca unor mici curiozități drăgălașe, înainte de a deveni curiozități enorme și periculoase, ca însăși mama lor.

Exemple de partenogeneză au fost semnalate și la rechinii ținuți prin acvariile lumii, ba chiar și la mamifere, însă în cazul acestora din urmă doar în condiții de laborator. Partenogeneza umană există deocamdată doar în teorie și în studiile nu tocmai acoperite de legi morale ale cercetătorilor care se ocupă de clonare. Materialul genetic al unor embrioni creați prin partenogeneză ar trebui să conducă la vindecarea persoanelor donatoare de unele maladii degenerative. Ceea ce n-ar fi rău, la urma urmelor. Dar fantezia umană nu prea cunoaște limite, iar în ultima vreme se vorbește și de copii fără tată (în sensul cel mai exact al expresiei) rezultați din cuplurile lesbiene interesate să aibă propriii lor urmași biologici. Englezii susțin chiar că au reușit să creeze forme primitive de spermatozoizi din celule ale măduvei osoase prelevate de la femei. Mai rămâne, totuși, eterna problemă a cromozomului masculin Y, esențial în realizarea combinațiilor genetice normale într-o nouă ființă. Dacă sperma aceasta rudimentară va fi tratată până la urmă în mod adecvat, ca să devină activă și eficientă, presupun că populația viitorului ar putea intra liniștit într-o eră a amazoanelor, cu caracter temeinic și definitiv. ■

zapp-media

Realitate kitsch

Adrian Țion

Președintele luptător a pus presa la zid. Jignirile au curs lanț. Stilul pompieristic a fost preluat la Cotroceni ca măsură de apărare împotriva „stăpânilor de tonomate” care vără teancuri de euro în jurnaliști ca să-i discrediteze familia. Așa crede el, șeful statului, care pozează acum în șef de familie. „Inocenta și timida” fiică a fost luată în balon și trântită de pământ de prea exigenții analiști și a simțit nevoia să riposteze ca un veritabil cap de familie ce este. Numai că jurnaliștii obiectivi și incisivi, după cum le e năravul, n-au nimic cu fiica președintelui, ci cu incompatibilitatea ei în funcția politică de care s-a agățat. Asta e tot. Nu-i vorba despre „moguli ai mass-mediei” și nici de „jurnaliști-tonomat” (altă reminiscență din vremea când marinarul ajuns la țarm se distra prin baruri). Acum se distrează prin televiziuni sau pe la vreo cumetrie simandicoasă. Ați ghicit. Maximus nu e un vas lansat la apă, ci un pui de mogul învelit în paietele bogăției kitsch, recent botezat. Ce de euro va băga asta în tonomate!

Lumea se uită la noul serial kitsch transmis pe toate canalele. Personaj principal - președintele. Și jocul său prinde la public cu cât mușcă mai dihai din realitatea asta manelistică. Tot el se laudă că

certurile cu premierul le-a lăsat acasă, pe cheirile dâmbovițene când a reprezentat țara la Bruxelles. El știe să transforme bălciul în concordie dacă e musai. Va fi mai greu să transforme calomnierea jurnaliștilor în armistițiu. Cu Mircea Badea nici într-un caz. Prea l-a întărit.

Și uite așa, drăguții decibeli din fascinantul tonomat pornit de președinte sparg timpanele românilor și așa fuduli de o ureche. Dovada? Nerecunoașterea calităților vocale ale lui Costel Busuioc. Asta poate e cam exagerat din partea mea. Nu e destul că sunt români, mai vreau să fie și melomani? Nu cuplul belicos ce surâde arțăgos pe la Bruxelles, ci Costel Busuioc e adevăratul ambasador al românilor de pretutindeni! și ca instituțiile culturale să mai dregă busuiocul (evident fleoșcăit după nepromovare) numai ce anunță *Romanitica* în bun flux romanțios conservat cu grijă o ediție specială *Viva Costel!* înregistrată în 12 martie și redifuzată de atunci mereu. „Suntem alături de tine, Costel” - semnat Adrian Daminescu, Ana Maria Prodan, Ioana Oprea, Ionuț Dolănescu, Laurențiu Cazan...

Bucurie de scurtă durată însă, căci OTV începe imediat demolarea mitului abia încropit. Bietul Costel! Să nu te apuce mila? Nici n-a tras

omul de două ori pe nas aerul tare al succesului (în Pirinei) și a început, simultan, împrôscarea lui cu noroi (în Ferentari). Cică „s-a urcat beat în taxi și a vomitat” sau „n-a știut că a murit Pavarotti”. Crime, dragi telespectatori! Crime de lezmaiestate aduse instituțiilor de profil suverane într-ale Muzicii. Cin' se crede asta, dom'le? Pavarotti?

Din gâlceavă în gâlceavă, strălucire ca de pleavă! Mai lipsea ca *Money Channel* să arunce gaz pe foc: „Factura la energie din Franța e mai mică decât la noi”. Firește, megalomani cum suntem e normal să avem prețuri mai mari la energie, imobiliare, alimente... adică la toate. Supermarketurile nu mai pot fi controlate de stat. Înțeleg. E nebunie mare acolo cu atâta abundență de produse. Dar ce controlează statul? Nici măcar liniștea familiei președintelui, de aceea șeful statului iese singur la atac. Noi ne mulțumim cu liniștea gropilor din asfalt, că asfalt nu este în România, dar regi ai asfaltului da, vorba lui Mircea Badea, că bine le zice.

În toată bălăcăreala asta balcanică din ultimele săptămâni, un fapt pozitiv. La trei zile de la moartea lui Ovidiu Iuliu Moldovan *Jurnalul național* a scos o ediție specială de 16 pagini în memoria marelui actor plecat dintre noi. Cine o fi vârat teancuri de euro în acești „jurnaliști-tonomat” să facă o treabă atât de bună? ■

rânduri de ocazie

Ramses și Teodora

Radu Țuculescu

Despre care Ramses o fi vorba? se vor întreba unii. Despre primul, al doilea, al treilea...? Despre care Teodora o fi vorba? se vor întreba alții. Să fie vreo împărăteasă de pe vremea faraonilor de care n-am auzit încă? Vreo împărăteasă romană îndrăgostită de-un egiptean? De ce nu, dacă Cleopatra s-a putut îndrăgosti de-un roman... ba chiar de doi!

Să las deoparte aceste „jocuri” de cuvinte și să recunosc că este vorba, de fapt, despre... Gavroche! De la faraoni și romani iată unde am ajuns, vă veți mira și, poate, chiar enerva crezând că am început să-mi bat joc de bieții cititor ori... să bat câmpii. Dar este vorba despre lumea copiilor și atunci am voie! Este colecția Gavroche a editurii Limes unde Teodora Gogea a publicat o carte intitulată *Minunatele memorii ale lui Hamsi-Ramsi*. Numele de „alint” al lui Ramses. Iar Ramses este un... hamster! și cred că pentru prima oară un hamster devine erou principal, ba chiar „scriitor” de jurnale sau memorii...

Pe Teodora Gogea am cunoscut-o cu ani în urmă. Era studentă în primul an la arte plastice. Un profil fin, delicat, de subtilă gingășie. Un talent discret dar deja cu clare semne de

personalitate. Pe vremea aceea, mi-a conceput un foarte plastic și expresiv afiș la spectacolul meu cu piesa *Picnic pe câmpul de luptă* de Arrabal. După câțiva ani, am auzit că lucrează într-o țară mult prea îndepărtată... Mi-am zis atunci că, așa cum fac mulți tineri artiști cu vocație, nu se va mai întoarce în țară decât, eventual, în... concedii. Și iată că acum descopăr o carte pentru copii semnată și (cum altfel!) ilustrată de Teodora Gogea. Se știe că nu e ușor (și nici simplu) a scrie literatură pentru copii. Trebuie să ai har însă și o sinceră dăruire. Pe copii nu-i prea poți trișa. Te simt imediat.

Cartea Teodorei Gogea e scrisă cu firească dezinvoltură, fără poticneli, fără inhibiții.

Hamsterul Ramses e un amestec de naivitate zglobie cu momente de meditații „filosofice”. Așa se întâmplă cu el în zilele decembriste: „...în mintea mea vedeam țara aceea, pe dictatorul ei și pe toți oamenii care trăiau în ea, ca pe o uriașă rețea de galerii subpământene, lipsite de lumină, toate identice, sprijinind o singură cușcă uriașă, ridicată deasupra pământului: aceea a conducătorului dictator...” Simpatice hamster, nu? Micuțul crește într-un apartament de bloc,

descoperă familia care l-a „adoptat”, are aventuri în camere când scapă din borcan, se trezește într-o nouă „locuință” dotată, însă, cu gratii pe care, evident, va încerca să le ronțăie... Cartea are și momente comice, momente de umor, obligatoriu (zic eu...) să ființeze într-o carte pentru copii. E „delicios” pasajul când Ramses descoperă gustul inconfundabil al ciocolatei... Ori acela în care își dă seama că muzica sa preferată este cea compusă de Mozart și Beethoven! Un hamster meloman! Iar visele sale miros a libertate: „...visez că zbor deasupra pământului și totul pare mic și hazliu, visez că toate borcanele din lume s-au spart și toți hamsterii ascultă muzică, visez că toți Polii de pe pământ umplu cerul prin culorile aripilor lor desfășurate nestingherit, visez că șeile și căpestrele tuturor cailor din lume s-au rupt și au căzut și toți caii aleargă liberi...”

După ce au cumpărat borcane cu talaj pentru hamsterii copiilor, părinții ar trebui să le citească odraslelor cartea scrisă (și superb ilustrată) de Teodora Gogea. Toți ar avea de câștigat... chiar și hamsterii!

remember

Clujul se schimbă; eu... noi...?

Tudor Ionescu

De la fereastra bucătăriei aveam o vedere panoramică asupra părților de nord, est și vest ale orașului. O mai am, dar din ce în ce mai redusă. Oare m-a lăsat vederea? Da, dar nu semnificativ. Oare s-a dus Clujul mai departe? Să fim serioși! Oare mi s-a micșorat fereastra, am coborât cu apartamentul de la etajul șase la doi sau trei? Nu se poate așa ceva! Atunci?

Luați-mă încet, cu ceva răbdare, și explic tot. Cel puțin voi încerca.

Mai întâi, înspre Mărăști, cam pe lângă biserica Sfinții Petru și Pavel, a „crescut” o ditamai clădirea - nu urâtă - mai maronie la culoare, pe care, noaptea luminează ceva mic. Nevastă-mea (care pe asta le știe mai bine) zice că e o bancă. Repet, nu-mi pare urâtă și, oricum, e mai «hacana», adică mai pe dreapta - nu dăunează nemaipomenit priveliștii mele către nord, nord-est.

Pe urmă a venit vremea macaralelor. Cele care au dăruit «Feleacul» (nu, nu dealul cu același nume! Doamne ferește de așa ceva! Vă dați seama? Dacă - asemenea unui deal din București, Feleacul ar fi «bărbierit» de buldozere, unde s-ar vedea plasat «orașul de la poalele Feleacului»?). Nu; macaralele operau asupra fabricii *Feleacul*, cea care odinioară făcea bomboane și alte chestii dăunătoare danturii, nu grozave la gust și, oricum, emanatoare de fum cu miros dulceag. N-am regretat foarte mult dispariția acestei fabrici, implicat a clădirii care o adăpostea. Dar nici ce s-a făcut în locul ei nu-mi place mai mult. Ba chiar mai puțin. O măgăoaie de culoarea scutecului proaspăt folosit, găzduind un hotel mult înstelat și, după câte se spune, mult costisitor. Îmi încurcă și îmi jenează privirea spre vest-nord-vest. Mai încoace, mai spre mine, cam

în dreptul aragazului din bucătărie, a apărut de curând un iceberg de beton, pe care pot citi și firma (din care nu pricep mare lucru!): *Cluj City Center*. Din punct de vedere cromatic merge, e ceva discret, iar arhitectonic pare să fie un bloc un pic mai mare decât alte blocuri - mai mici. Cred că e un fel de stup de firme cuibărite prin multe-multe birouri. Dar mie îmi stânjenește panorama, taman spre nord: abia de mai zăresc câte ceva, pe stânga și pe dreapta. În dosul «stupului», tot spre nord, se mai impun privirii două (cum zic cei de la *Discovery*) **mega-structuri**. Una mai încoace, alta mai încolo. Cea de mai încoace e și ea colorată cu dreptunghiuri de un ocrucam strident, cea de mai încolo încă nu e terminată.

Aceste trei clădiri aproape că nu mă mai lasă deloc să văd poalele dealului pe care se află pădurea Popești. Oricum, noaptea nu mai pot zări surprinzătoarele faruri ce băntuie pe-acolo.

Dar... (Acum trec la partea a doua a titlului!). Dacă pe mine mă stânjenește răsărirea, înmugurirea de clădiri noi, înalte, viu colorate împrejurul locului/blocului unde stau eu și pe ale cărui ferestre mă uit spre Cluj de aproape nouăsprezece ani încoace, nu este, oare, un semn al faptului că am cam înțepenit, că m-am sclerosat, că «nu am multe idei dar cele pe care le am sunt fixe»? Am devenit tipicar, bun de pompat funebru? Ah, dar unde să mai pun că m-a necăjit foarte mult dispariția din peisaj a turnulețului cu ceas de la fosta fabrică de țigarete și a turnului cu apă de-acolo, din curte! În dosul blocului unde stau, în locul unor căsuțe (ce-i drept - deloc grozave!) a crescut o altă mega-structură, plină de antene pe acoperiș, dar asta nu

mă încurcă la panorama vizibilă din bucătărie. Îmi ia vederea de pe balcon, înspre Feleac, spre sud. Dar ce mi-aș dori? Clujul să fie, să rămână cel de pe când eu, în loc de **bacalaureat**, aveam de trecut un **examen de maturitate**? N-ar fi prea bine, așa-i? (Dar nici ca de la mine din bucătărie să nu mă pot uita decât în bucătăria vecinului de vizavi!)

Pe de-altă parte, tot despre «schimbări» din Cluj, trebuie să vă mai pomenesc una **tare** de tot: într-o luni (11 februarie până-n ziuă) la TVR 2 Cluj l-am văzut și l-am auzit pe un tip pe care (culmea!) îl cunosc, răspunzând degajat și plin de sine că Babeș și Bolyai au fost... istoric și scriitor (!!!). Apoi, același «știutor» (pe care eu îl văd în Cluj de vreo patruzeci de ani!) se arăta profund nemulțumit de calitatea învățământului universitar din urbea noastră! Mi-am dat seama de ce: habar nu avea despre ce vorbește! Evocându-i pe dascălii lui de odinioară nu prea știu la cine putea să se gândească. Poate la vreo clonă ratată a Domnului Trandafir. Alt întrebare din aceeași «anchetă» aiurea ne-a spus câteva cuvinte despre colaborarea și prietenia dintre cei doi savanți! (Lucru altminteri posibil, dar cu o singură condiție: dacă János Bolyai, la 58 ani, ar fi binevoit să-și îndrepte atenția către micuțul Victoraș Babeș, care pe-atunci avea doar șase anișori!) Notez că «ancheta» nu era făcută *la mișto!* Era *pe bune*.

Să înțeleg, așadar, că și noi ne schimbăm odată cu orașul, adică el crește și se colorează iar noi ne prostim?

Vreau să nu fie adevărat. Trebuie luate măsuri. Voi începe cu mine, OK?

teatru

Cine-mi arată drumul cel bun?

Claudiu Groza

Despre dragoste și și căutare, despre limitele fericirii și nemărginirea lăcomiei existențiale, despre măștile sinelui și despre singurătate vorbește spectacolul cu *Peer Gynt* de Ibsen, montat de David Zinder și jucat în premieră în 21 martie la Teatrul Maghiar din Cluj.

Trebuie să spun de la bun început că spectacolul descumpănește. Ambițioasa producție – de trei ore, cu trei schimbări de decor – nu reușește să treacă pragul energetic dinspre scenă spre sală, iar spectatorul este mereu tentat să păstreze o distanță de receptare ce obturează impactul semnului scenic.

Un anume *barochism* al înscenării – de frumoasă pregnantă vizuală, de altfel, dar excesiv în prima parte –, ca și ritmul prea temporizat al evoluției dramatice sunt alte două elemente care nu servesc întregului. Spectacolul obosește, induce uneori senzația unui verbiu supărător și anihilează punctele de climax. E o înscenare plată, fără frison dramatic, în care privitorul e obligat să-și asume printr-un efort susținut *implicarea* în întâmplările scenice. Altfel, acesta se foiește, cască, se uită primprejur sau la ceas, așteptând finalul eliberator.

Cu toate acestea, *Peer Gynt* putea să fie un spectacol *frumos*. Nu o capodoperă, nici un eșec, el este în actuala-i formulă doar o ciudățenie teatrală, cu secvențe de ținut minte, dar *îngălat* de bavura excesului sau verbozității incontinent. Mici elemente de reglaj al situațiilor scenice sau de concepție a unor secvențe împieteză asupra sensului subtil al intrigii.

Decorul primei părți, cu „ciuperce” ce sugerează fie spațiul răcoros-silvestru al marginii de sat scandinav, fie lumea fantastică extra-umană, este deformat în scena întâlnirii lui Peer cu trolii de aglomerarea de cârpe verzi, fluturate ca într-un dans de „cucerire” a eroului, de ademenire a acestuia în regatul trol. Dar astfel se anulează exact efectul vizual superb al costumelor trolești, într-o picturală

combinație de verde cu roșu, în contrast cu costumul maroniu, sărăcăcios, al lui Peer (costumele, foarte reușite, au fost create de Carmencita Brojboiu). Intenția regizorului de a transforma spațiul a fost aici neinspirată; prezența pitoreștilor trol era de-ajuns pentru a sugera ce era de sugerat.

Partea a doua, cel mai puțin reușită, în prima sa jumătate, are drept decor un panou translucid, în care actorii primei scene (Peer e deja în America, printre bogătașii de pe un teren de tenis) par marcați de stânjeneală în joc. Mai departe, secvența arabă, în care eroul nostru e un profet, nu se ridică la temperatura parodică intenționată, fiind doar amuzant-simpluță. Abia scena nebunilor din această a doua parte marchează un *climax* dramatic, un frison ce dă seama de structura semantică în care ar fi trebuit să evolueze spectacolul. Superb-sugestiv este păienjenitul aței deșirate dintr-o mânecă de haină, ce cuprinde încetul cu încetul nebunii, pe Peer, lumea întregă. Eroul se confruntă cu propriile-i măști.

De altfel, laitmotivul semantic al înscenării este chiar tema măștilor pe care munchhausianul Peer le poartă mereu, scoțându-și-le cu superbie la început, în adolescența-i teribilă și rebelă, apoi la final, în apusul vieții, ca într-o confesiune-redescoperire vinovată. Acest joc de măști, marcat excelent în a treia parte, capătă sensul unei spovedanii. E al doilea *climax* al spectacolului, jucat într-un decor remarcabil de apocalipsă a sinelui. Peer e înconjurat de *gioarsele* propriei vieți, de obiectele-minciuni ce-i fac averea și pe care e gata să le dea oricui îl poate ajuta să descopere „drumul bun”. Iar singurul om care pare dispus să-l ajute este Solveig, îngerul său păzitor din umbră, semnul sacrificiului afectiv. Va fi Peer salvat sau nu? E o întrebare suspendată, așa cum suspendat, întrucât amorf semantic, e finalul spectacolului.

Tot eșafodajul de sugestii – inclusiv prezența

„Topitorului de nasturi”, Demiurgul acestui univers fantasmatic – este risipit neinspirat într-o economie devălmașă a concepției regizorale. *Peer Gynt* trebuia să aibă o oră și jumătate, maximum două, în care timpii morți să fie comprimați ori eliminați de-a dreptul, pentru a face loc punctelor de forță ale intrigii.

Actorii*, numeroși, unii distribuiți în mai multe roluri, au jucat profesionist, însă, cu excepția lui Bogdan Zsolt (*Peer matur*) niciunul nu a făcut un rol memorabil. Efortul lor merită notat, însă am impresia că investiția a fost prea mare pentru o miză deocamdată destul de mică. Așa cum prea mare mi se pare efortul echipei tehnice.

Peer Gynt e un spectacol greu de evaluat critic. Are costume reușite, decoruri minunate (în prima și a treia parte) realizate de Miriam Guretzky; eclerajul lui Yaron Abulafia, poate prea focalizat-elaborat uneori, conturează universul particular al piesei; la fel muzica lui Laszloffy Zsolt. Coregrafia Melindei Jakab e remarcabilă, dând o *picturalitate dinamică* scenelor de grup mai ales, iar actorilor nu li se poate reproșa nimic.

Și totuși, ceva lipsește. Coerența și *simplitatea* concepției regizorale. David Zinder a vrut să facă două spectacole într-unul: o superproducție plină de culoare și impact, și un gest de recuperare omagial-culturală a unui mare dramaturg. Dacă ar fi mizat doar pe prima dimensiune ar fi reușit. Ar fi creat un spectacol frumos, de văzut cu plăcere și emoție. Așa e doar un spectacol lung, din care ții minte multe secvențe, dar pe care nu-l recomanzi altora.

Replica lui Peer, care e dispus să-și doneze „averea” de himere oricui ar putea să-i arate, pe culmea muntelui, stâlpul ce indică drumul cel bun, se potrivește, într-o proiecție extra-artistică, însuși regizorului David Zinder. Spectacolul său pare s-o fi luat pe *cealaltă* cale...

* Din distribuție fac parte: Zsolt Bogdán, Ferenc Sinkó, József Bíró, Áron Dimény, Emöke Kató, Csilla Albert, Anikó Pethő, Andrea Kali, Ernő Galló, Andrea Vindis, Tünde Skovrán, Enikő Györgyjakab, Levente Molnár, Balázs Bodolai, Ervin Szöcs, Lehel Salat, Attila Orbán, Róbert Laczkó Vass, Hanna Salat.

Dragostea după Matei

Chemarea lui Matei este cea mai nouă premieră (din 21 martie) a Teatrului Național din Cluj și una din cele mai provocatoare propuneri dramatice recente. Pentru prima dată, un roman al multipremiatei scriitoare clujene Florina Ilis devine spectacol, iar atmosfera compozită, real-virtuală, a intrigii este transpusă vizual de o echipă de tineri oameni de teatru.

Spectacolul regizat de Andreea Iacob, pe un scenariu de Ozana Budău, apelează la formule artistice mixte. Rolul principal este interpretat *live* de Filip Odangiu (Matei), în timp ce toate celelalte personaje, de prim-plan sau episodice, apar în proiecții video. Într-un fel, memoria eroului se dezvăluie spectatorului în *flash-uri*, prin intermediul secvențelor filmate.

Subiectul din *Chemarea lui Matei* este, poate banal, iubirea, minată însă de o frământare a protagonistului, prins între „capcana” ademenitoare a universului virtual și o traumatică realitate. Matei este un informatician cuprins de frenezie afectivă. Tocmai despărțit de Corina, el are o bizară relație pe *chat* cu Angel, o presupusă femeie, americană. Totodată, trimis de șeful său la Muzeul de Artă pentru diverse chestiuni de serviciu, el o cunoaște pe Anamaria, de care se va îndrăgosti. Doar că Anamaria e căsătorită, iar apariția Ioanei, o tânără

destul de ștearsă, îl va face pe Matei să se arunce, disperat, în brațele aceleia.

Spectacolul se edifică pe retrospectiva eroului, ce-și reface, în pragul morții, se poate bănuși, traseul sentimental. Este o confesiune, dar nu o simplă mărturie amoroasă, ci mai degrabă una existențială. Matei nu se regăsește nicăieri: iubirile sale sunt imposibile, chiar viabile fiind, iar locul său în lume pare de negăsit.

Fluxul inegal al acestei confesiuni este redat de monologul lui Filip Odangiu, dar potențat de curgerea imaginilor video. Acestea au câteodată ritmul unor fotograme rulate sacadat, alteori culorile fac loc neutrelui alb-negru, marcând oscilațiile memoriei și pulsul intensității fiecărui moment.

Dacă mirajul virtual este reprezentat de nevăzuta Angel, cea care oferă liniștitoare certitudini computerizate, viața reală, semnul transcendenței, în cele din urmă, e reprezentat de tânărul Ilarie, care-i vorbește lui Matei de Fecioara Maria, de suportul spiritual al vieții. Raportul indirect între cele două orizonturi adâncește dilema mateină.

În spectacolul-video mai joacă, expresivi sau pitorești, câțiva eroi. Irina Wintze conturează prin Anamaria o feminitate matură și atrăgătoare, în

contrast cu superficiala și naiva Ioana (Raluca Sava). Ilarie (Silviu Ruști), are exact doza de mister necesară, oglindindu-se în pragmaticii Șerban, prietenul lui Matei (Cătălin Herlo), Directorul (Petre Băcioiu) sau Instructorul auto (Dan Chiorean). Figură aparte fac Nebuna (Ramona Dumitrescu), expresia unei feminități patologice, și Plutonierul major (Hathazi Andras), personaj caricatural.

Acțiunea are loc într-un decor-patruater, imaginat de Bianca Imelda Jeremias, iar filmările și montajul au fost realizate de Diana Aldea, Mihai Pedestru și Attila Soós.

În *Matei*, actorul Filip Odangiu reușește să susțină un rol destul de pretențios, care presupune buna coordonare a replicii spuse cu dinamica imaginii proiectate. De altfel, aici s-ar afla și scăderea spectacolului. Un surplus de gesturi ale interpretului principal incomodează performanța acestuia și oricum, este obturat de impactul mai mare al secvențelor video. De asemenea, jocul de scenă tinde să pară simplist tocmai în raport cu gestica actorului. Cel mai mare risc al spectacolului conceput de Andreea Iacob este ca acesta să nu se „așeze” niciodată, să nu-și găsească, adică, ritmul potrivit de rula și să devină un chin pentru echipa de realizatori.

Totuși, *Chemarea lui Matei* este o propunere senzitivă, sugestivă și pregnantă. Pentru cine simte „chinurile dragostei”, mai ales.

muzica

Nevoia de muzică

de vorbă cu compozitorul și muzicologul Valentin Timaru

“Înainte de a fi meșteșug sau tehnologie a scriiturii, muzica a fost una din principalele necesități de expresie. Pe acest impuls a fost din toate timpurile primită cu mare respect în templele artelor fiind “răsfățată”, pornind de la etimologie (mouzike = arta muzelor) și continuând cu sentimentul că prin ea se poate atinge cel mai direct suprema expresie artistică.” (Valentin Timaru - vol. “Muzica noastră cea spre ființă”)

Ciprian Rusu: - *Cu cinci simfonii, o operă, un balet, trei oratorii, patru cantate, piese orchestrale, concerte, lieduri, muzică de cameră, coruri și nenumărate lucrări de muzicologie, Valentin Timaru este unul dintre cei mai apreciați compozitori clujeni contemporani. Ce se ascunde în spatele anestei enumerări, câte gânduri, câte frământări, câte întrebări sau răspunsuri? Să pătrundem așadar, cu discreție, în atelierul de creație al maestrului...*

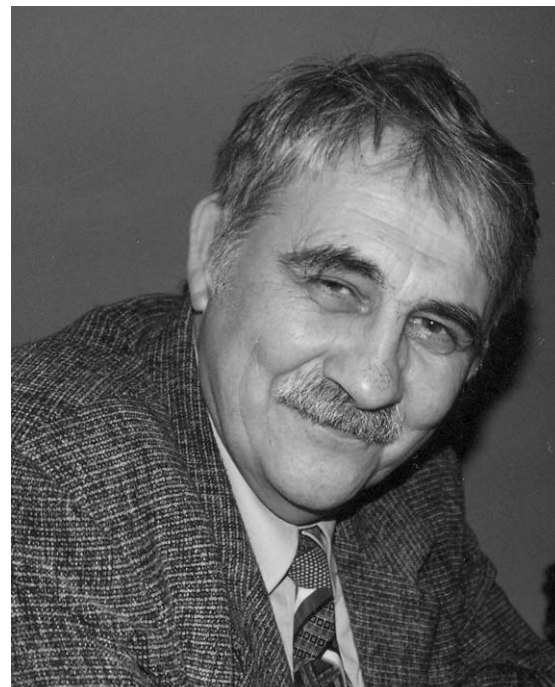
Valentin Timaru: - În legătură cu discreția mi-aș permite o adnotare: toată mass-media nu este discretă de loc, pentru că pătrunde pe căi nevăzute în sufletul omului. Dar, ca să răspund la întrebarea propriu-zisă, ultimul an a fost pentru mine un an excepțional și sper să fie la fel și 2008. Filarmonica din Iași mi-a interpretat Suita de balet “Ciuleandra”, sub bagheta inimosului Gh. Victor Dumănescu, la Cluj e prima dată când s-a realizat integral “Muzica pentru Eminescu” de către Cornel Groza cu un grup de la instrumentiști și coriști de la Filarmonica din Cluj - atât la Academia de Muzică „Gh. Dima” cât și la Teatrul Național. Dar am avut împliniri și pe tărâmul muzicii de cameră. După 40 de ani m-am întâlnit cu fostul coleg și prieten Endre Guran, rezident actualmente la Viena, și mi-a solicitat să scriu o sonată solo pentru violă, mi-a cântat-o în primă audiție absolută la clasa de master pe care o susține la Sighișoara, dar și în Austria și Germania și, lucru îmbucurător, a fost foarte bine primită și de public, și de specialiști. Asta m-a determinat să-l solicit să-mi cânte și o Baladă pentru violă și orchestră la Filarmonica din Cluj. Nu am decât să-i mulțumesc lui Endre Guran pentru maniera în care a interpretat lucrarea, cu sensibilitatea-i nedezmințită i-a dat un contur viu. Nu pot decât să mă declar fericit că sunt părtaș la astfel de evenimente.

- Dar Valentin Timaru nu este doar compozitor, ci și autor al unor cărți de muzicologie. Recent a apărut a doua ediție a volumului “Muzica noastră cea spre ființă”. Ne puteți spune câteva cuvinte despre această carte?

- Da, este o lucrare scrisă la solicitarea expresă a prietenilor mei nemuzicieni, care nu sunt „cititori de note” dar sunt iubitori de muzică. Cum spiritul meu critic este uneori cel al unui cârcotaș, am atins multe puncte negative iar în final am creionat chiar și unele antimodele. Nu pot să spun decât ceea ce gândesc. Văd de multe ori în ziarele de cultură interviuri legate de preferințele muzicale ale marilor personalități contemporane și constat cu durere că zona de preferințe este nefiresc de scurtă, la periferia artei sonore, ceea ce este regretabil. Dacă mă gândesc ce preferințe muzicale aveau un Caragiale, Delavrancea sau Lucian Blaga și ce preferințe au cei de astăzi, nu pot spune decât că mă doare. În perioada interbelică intelectualii noștri erau foarte culti și mai ales doritori de mare muzică, dar gustul celor de astăzi se rezumă la baroc, la un Vivaldi, dar mai departe nu-i văd să aibă o aplecare spre muzică - nici nu vorbesc de cea contemporană, ar fi prea mult.

- Afirmati în volumul amintit: “Tema muzicală este un personaj sonor, este o stare psihologică la o situație dramatică”.

- Asta vreau să explic prietenilor mei nemuzicieni, dar intelectualii de o anumită anvergură, că termenul de temă în accepțiune pur muzicală se nuanțează puțin altfel decât termenul obișnuit. În abstractul său limbajul sonor se personifică prin temă. Tema poate să fie o intonație scurtă, dar generatoare de discurs dramaturgic specific, poate să fie trei, patru



Valentin Timaru

sunete sau poate fi un minut de flux sonor. Tema nu este neapărat simplă melodie pentru că sunt muzici care concep altfel melodia. Suntem oarecum plafonați în concepția clasic-romantică a melodiei, dar temă a existat dintotdeauna, de atunci de când compozitorul a simțit că poate să exprime prin muzica pură ceea ce mai demult putea exprima prin tandem cu poezia și cu mișcarea, cu baletul sau cu dansul.

- Maestre Valentin Timaru, vă mulțumesc și vă rog să-mi permiteți să închei cu un citat din aceeași carte a dumneavoastră: “Vorbind despre muzică prin rostirea cuvântului i-aducem o mai mică atingere specificului său decât nemișcând-o în desenele literei. Avem în acest fel șansa de a comunica. Am încercat aici, după propria noastră experiență, să imaginăm o punte între muzicieni și nemuzicieni, între profesioniști și amatori, între cei instruiți și cei mai puțini instruiți muzical, între prietenii și neprietenii Euterpei. Deși suntem departe de a epuiza problemele receptării artei muzicale, am convenit de a ne opri aici.”

- Și eu vă mulțumesc!

Interviu realizat de
Ciprian Rusu

anestezii de larg consum

Găini, antene, Mozart

Mihai Dragolea

La sfârșitul săptămânii babelor (toate au fost tare urâte, cu ploii și cer cenușiu), mi s-a rătat un fel de excursie, la o universitate, urma să asistăm la o ceremonie academică importantă. Trecând prin destule sate înșirate de-a lungul șoselei, am constatat o schimbare de proporții: în tot mai multe curți crește numărul antenelor-farfurii și scade numărul orătâniilor, chiar am văzut curți dotate cu antenă-farfurie, dar fără niciun picior de găină în tot cuprinsul lor. Cinstiți, nu-mi dau seama ce anunță această modificare, dar sigur nu este pe gustul personal, o antenă nu-mi promite cât îmi promite un cârd de găini scormonind după hrană, vegheate de un

cocoș vigilant. Chiar la asta mă gândeam când, între două sate, mi-a sărit în ochi un panou mare, pe care sta scris cu litere albastre “MOZART-com. second hand - en gros - haine import”; să fie vorba de haine străvechi, de pe vremea marelui muzician? dacă da (deși ...) cine oare le mai poartă, cine oare le mai cumpără? sau sunt haine pentru muzicieni? știu că, în “anul Mozart” s-au comercializat diverse produse purtând ilustrul nume, de la ciocolată la cârnați, dar, la noi, o firmă comercializând haine gata purtate, rămâne un fel de nucă-n perete.

&&&

Că vine o primăvară cu alegeri se vede din gesticulația unor aleși locali: ca să placă electoratului (feminin, mai ales!), primarul unei comune, bărbat cu burtă, și-a executat o “operație prin liposucție”, l-au curățat medicii de peste zece kilograme de osânză, foarte probabil - acumulată pe parcursul unui mandat; așa se face, înaintea altuia, omul se prezintă în fața babelor votante din nou suplu, ca tras prin inel, le-ar putea promite alegătorilor că, peste patru ani, sigur mai pune de-o liposucție! La rigoare, liposucția ar putea fi un criteriu al eligibilității candidaților, de felul următor: nu te mai prezinți pentru un nou mandat îmbuibat, treci, în prealabil, pe la cabinetul unde întri umflat și ieși ca tras prin inel.

film

Plăcutul fior cinematografic

Lucian Maier

Au trecut nouă luni de când ieșeam fascinat de la filmul lui Nae Caranfil. A fost o seară deosebită la TIFF. Rulase la Arta *Independența României*, primul film de lungmetraj autohton. La scurt timp, cât să traversezi centrul Clujului, începea la Republica reconstituirea acelei temelii cinematografice. *Restul e tăcere*, un film îndelung așteptat, un film făcut cu dragoste de cinema, un film care ne va aminti de ce iubim atât de mult să mergem la cinema. În seara asta am ieșit fermecat, din nou. Vraja nu s-a rupt, magia e tot acolo, pe ecran. În picurii de apă de pe trupul modelului care pozează pentru pictorii din casa lui Leon. În hora dinaintea plecării la luptă. În glasul Aristizzei. Pe figura lui Carol I. În ochii proiectantului.

Restul e tăcere mi-a plăcut pentru că mi-a reaprins bucuria de a zîmbi. Un zîmbet care persistă dincolo de dispariția umorului de pe ecran, un zîmbet al bucuriei de a trăi. Atunci, la TIFF, parcă mi-a ușurat pieptul. Acum bucuria a fost de altă natură, ține de savoarea vieții, una în note diverse, uneori grave, alteori triste, alteori calme, ușoare.

Participarea cinematografică depinde de acceptarea unor convenții; în cazul acesta cred că singura cerință e să ai sufletul deschis spre România care se-nvolbură pe ecran. O societate complicată, cu fanfaroni de clasă, cu idealști hotărâți, pe baricade, cu puștani zdrențăroși, cu

ghicitoare în ghioc, cu conflicte între generații, cu satisfacția unei birfe la o înmormîntare, cu iubiri neîmplinite și cu vise furate. Unde e haos, dar e un haos fecund. Pe fondul său va crește o artă. Mi-au plăcut trecerile de la tonul tragic la cel cald, omagial sau ghiduș. Mi-au plăcut actorii care susțin povestea. Mi-a plăcut curiozitatea camerei de filmat, faptul că nu stă un moment liniștită, că iscodește, că respiră și că dă suflu poveștii. Toate acestea trezesc un fior aparte... plăcutul fior cinematografic. *Restul e tăcere* e un pod peste un secol de cinema, un pod pe care Nae Caranfil îl desenează în culori vii, precum Parisul!

Mi-au plăcut sentințele adresate artei cinematografice, mi-a plăcut lupta eroilor pentru a poseda această artă, unul pentru încîntarea de a se juca și a făuri ceva durabil, altul pentru a-și umple straița cu bani. Mi-a plăcut solemnitatea finalului, cînd, prin restabilirea echilibrului lumesc, istoria respectivă primește plecaciunea cuvenită - dreptatea e făcută, valorile sunt puse în lăcașul lor. Încă ceva: mi-a plăcut surîsul lui Grig la gestul tatălui său, care, salutîndu-i reușita, îl împacă definitiv.

Restul e tăcere vorbește despre pasiunea unui tînar, Grigore Brezeanu, care la nouăsprezece ani ardea în dorința de a însufleți istoria țării, prin film. El este prilejul unei montări universale despre tensiunea existentă în creator, despre dezechilibrul dintre meseria practică cu nervi,



Gavril Pătru și Marius Florea Vizante în *Restul e tăcere* dezgust uneori, și conștiința împlinirii prin acea muncă, despre dificultatea de a realiza un film, despre valoarea prieteniei sau despre gustul dulce-amar al destinului. *Restul e tăcere* vorbește despre lucruri Mari, folosește cuvinte Mari, însă rămîne într-un registru firesc și este neconținut un spectacol.

Legiunea străină

Ioan-Pavel Azap

În ciuda imaginii de victimă afișată după 1989, Mircea Daneliuc (și nu Sergiu Nicolaescu!) este regizorul român care a realizat cele mai multe filme în ultimii optsprezece ani. Pentru cine nu crede, amintesc aici titlurile: *A 11-a poruncă* (1991), *Tusea și junghiul* (1992), *Patul conjugal* (1993), *Această lehamite* (1994), *Senatorul melcilor* (1995), *Ambasadori, căutăm patrie* (2003), *Sistemul nervos* (2005) și recentul *Legiunea străină* (România, 2008; sc. și r.: Mircea Daneliuc; cu: Oana Piecnița, Cătălin Paraschiv, Constantin Gheneșcu, Rică Răducanu). Lăsând la o parte faptul că un elementar spirit critic demonstrează spectatorilor (și deopotrivă criticilor) de bună credință că din toate aceste filme nu pot fi reținute decât secvențe (unele excepționale, e drept, dar filmele tot neîmplinite, ca să nu spun ratate, se cheamă că sunt), un calcul simplu ne arată că, în medie, Daneliuc a ieșit pe piață cu un film la doi ani - aproape visul de aur al oricărui regizor român. (Lucian Pintilie ocupă locul doi cu doar șapte filme realizate după Revoluție, Dan Pița și Sergiu Nicolaescu locul trei cu șase titluri, Nicolae Mărgineanu și Ioan Cărmăzan locul patru cu cinci filme ș.a.m.d.) Aceasta fiind realitatea, nu cred că se poate vorbi despre un regizor ostracizat, necăjit, vitregit de soartă; îndrăznesc să spun că dimpotrivă. Vitregiți, ba chiar victime au fost și sunt în continuare spectatorii, deoarece nu este defel ușor să suportți, să rezisti să vezi ultimele filme ale lui Daneliuc. Și asta nu pentru că ar fi exasperant de incisive, dureros de realiste sau de triste - o oglindă fidelă a realității sociale din România eternei tranziții -, ci pur și simplu pentru că sunt slabe, ca să nu zic proaste, fade, false, incoerente

dramaturgic și insuficient motivate estetic. Cine a văzut măcar *Ambasadori, căutăm patrie* sau *Sistemul nervos*, nu avea cum să aștepte mare lucru de la *Legiunea străină*. Și, din păcate, „așteptările” scepticilor sunt confirmate cu asupra de măsură.

Că Mircea Daneliuc n-are apetență pentru comedia cinematografică s-a putut vedea cu ochul liber în *Tusea și junghiu*. Să-i ceri comedie, e ca și cum le-ai pretinde fraților Coen să turneze *Andrei Rubliov* sau *Piesă neterminată pentru pianina mecanică* (deși, cu excepționalul lor talent cameleonic, mai știți!...). Din păcate, regizorul român „se cere” singur la comedie... Chiar dacă mai coerent decât, să zicem, *Ambasadori, căutăm patrie* (ceea ce, între noi fie vorba, nici nu este greu), *Legiunea străină* se păstrează în limitele conjuncturalului, ale faptului cotidian irelevant, fiind un film datat, prăfuit, depășit, plat, bătrân încă de la premieră, încă dinainte de a se naște. Faptul că a fost gândit și filmat în urmă cu doi ani nu justifică ci, dimpotrivă, îi accentuează inconsistența, platitudinea. Dar despre ce este, totuși, vorba?

Pe vremea celebrei gripe aviare, trei prieteni dintr-un sat moldav visează să se angajeze în Legiunea străină. Nu pentru că ar fi făptuit cine știe ce fărădelegi sau pentru o glorie anonimă, ci - mai terestru - pentru bani. În același sat se construiește de către armată (nu ni se spune de ce) un spital sau un dispensar, sătenii se antrenează pentru a deveni căpșunari, aproape toți locuitorii valizi (în frunte cu poliștii) fură benzină din conducte și toată lumea - fie că e vorba de țărani umblați prin Spania sau

Italia ori rămași loco pe lângă boi, pe-acasă, de medici sau soldați în termen, de ofițeri de armată sau de poliști, tineri sau bătrâni, femei sau bărbați - toți, dar absolut toți, vorbesc mai mult sau mai puțin (mai puțin!) justificat în dulcele gri moldovenesc. Finalul este de-a dreptul fantezist și nejustificat dramaturgic. Cam așa ar fi, în mare vorbind, filmul. Dacă cei trei prieteni ajung sau nu ajung în Legiunea străină nu are mare importanță, important este faptul că la un moment dat (cam târziu, după părerea mea) filmul se termină și spectatorul imprudent poate răsufla ușurat. De remarcat jocul ansamblului de actori, inclusiv al lui Rică Răducanu, depășind sensibil scenariul și demersul regizoral.

Au trecut douăzeci de ani de la ultimul film adevărat al lui Mircea Daneliuc, poate cel mai bun film al său - am numit *Jacob* -, și sunt tot mai puține șanse ca acest fost aproape mare regizor român să atingă nivelul valoric din primele sale filme, cele realizate înainte de 1989 (*Cursa*, 1975; *Ediție specială*, 1978; *Proba de microfon*, 1980; *Vânătoarea de vulpi*, 1980; *Croaziera*, 1981; *Glissando*, 1985; *Jacob*, 1988). Cel care în deceniul opt al secolului trecut „amenința” să confere identitate cinematografiei române, nu reușește să depășească umorile acumulate în timp (pe bună dreptate probabil), exhibându-le impudic în filme ostentativ angajate civic, de un curaj de operetă, practicând un cinematograful social de cartier.

colajonări

Efuziunea sângelui și scoaterea șosetelor

Alexandru Jurcan

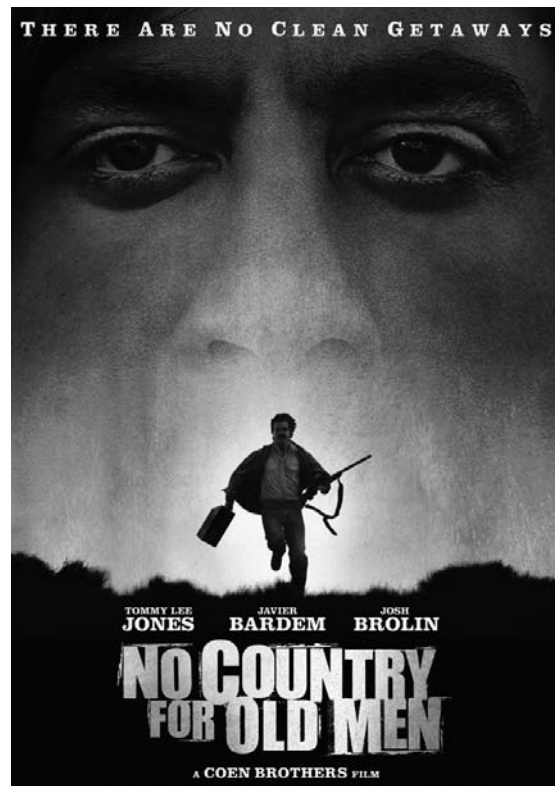
Scriitorul american Cormac McCarthy s-a născut în 1933 la Rhode Island. În 2005 a scris *No Country for Old Men*. Frații Coen au realizat în 2007 filmul cu același titlu. Exact, filmul „cel mai bun” la Oscar 2008. Scriitorul a fost comparat cu Faulkner, dar și cu Melville, pe când frații Coen au fost incluși în teritoriile lui Tarantino și Rodriguez. După romanele *Cai atât de drăguți* și *Meridian de sânge*, Cormac McCarthy a scris *The Road* (Drumul), roman care i-a adus premiul Pulitzer în 2007. În această carte asistăm la o lume post-apocaliptică. Adică frig, foame, întuneric. Un tată și un fiu vor să ajungă într-un sud himeric. Nici cuvintele nu mai au forță. Însă distrugerea scoate la suprafață lucrurile în adevărul lor crud. Da, e o frumusețe oribilă, însă fascinantă.

Ce se întâmplă în *No Country for Old Men* (SUA, 2007; sc. și r.: Ethan și Joel Coen; cu: Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin, Woody Harrelson)? E un război al societății cu sine însăși. O violență subînțeleasă pe care ar fi construită America? Legea celui mai tare? Deoarece acest roman aspru emană o constatare amară despre America. Să fie și ecoul temei biblice? Că n-ar exista viață fără efuziunea sângelui? Anton - psihopatul - este el necesar în dinamica universului? El are un cod moral

deformat. Revenind la roman, reflectăm la bătrânul din titlu. Da, este el, AUTORUL, care își afirmă apartenența la un timp revolut. Scriitorul folosește fraze seci, precum pământul Texasului. Mai apoi, lungi digresiuni, pauze ce stopează acțiunea. Evenimentele sunt confuze, însă precizia lingvistică e fenomenală. Filmul e fidel cărții. Doar că ultimele 50 de pagini din carte sunt absente din film, iar două-trei pasaje au suferit modificări (confruntarea Anton-Moss, discuția dintre fată și Moss). Bunul polițist ajunge după masacru și, negăsind nicio soluție, filosofează asupra decadenței, cu un fatalism notoriu.

Cartea are atmosferă, ritm, stil. Niciodată nu-și va găsi locul pe ecran magia frazelor, nici nuanța sentențioasă, sincopale austere, faptele repetitive ce distanțează, deconstruiesc, nici relatarea unică a gesturilor, hiatusul în frază, umorul reținut și plăcerea detaliului.

Filmul e construit fără muzică, bazându-se pe o „simfonie” terifiantă a zgomotelor. Suspensul se naște din nimic. Asistăm la o radiografie a gestului absurd, în acel război imprecis al reglării unor conturi. Motivația gestului se ascunde într-un subconștient neexplorat. Spaima nu se instalează brusc, însă violența pare... la ea acasă. În acel haos labirintic, în acele ramificații macabre, luptă uneori cu morile de vânt. Uși,



umbre, moteluri, camere, spații impersonale (apetența fraților Coen pentru hoteluri!). Cine e mai tare, deci? Unuia îi curge sânge din burtă, celuilalt din picior... Anton vorbește la telefon și - tacticos - lasă loc râului de sânge de pe covor. Cu o mână ține arma plină de sânge proaspăt, iar cu cealaltă își scoate tacticos șosetele. Nu există nicio dilemă. Suntem pe planeta Shakespeare, fără scăpare.

Forspan

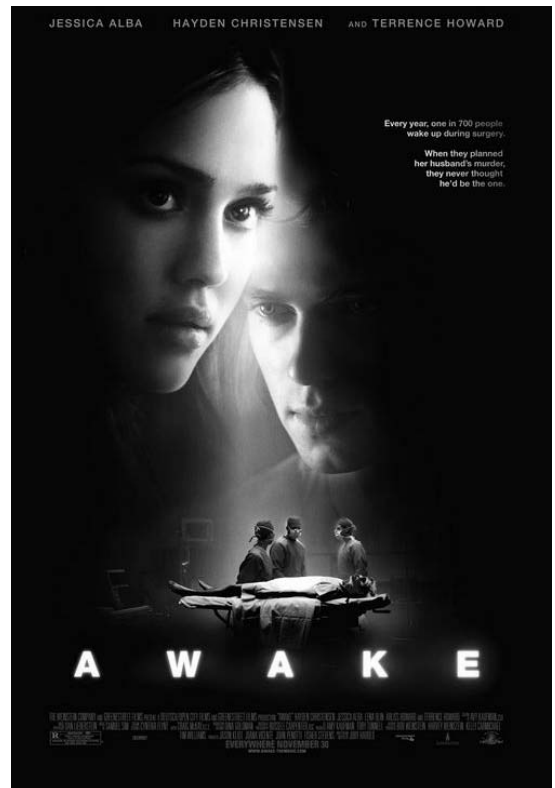
Ioan-Pavel Azap

Marele câștigător al Oscarului din acest an (film, regie, scenariu adaptat, actor în rol secundar - Javier Bardem), **Nu există țară pentru bătrâni** (*No Country for Old Men*, SUA, 2007; sc., adaptare după un roman de Cormac McCarthy; Joel și Ethan Coen; r. Ethan și Joel Coen; cu: Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin, Woody Harrelson, Kelly Macdonald) este un thriller existențialist - ca să ne exprimăm pretențios, sau un film despre singurătate - ca să vorbim omeneste. Frații Coen demonstrează încă o dată că sunt niște imitatori perfecți, cu o extraordinară putere de sinteză, reușind de multe ori să ofere copii mai autentice decât originalul. Bricolat cu răbdare de cei doi coscenariști/coregizori/„cofrați”, filmul este mai interesant prin ceea ce sugerează decât prin faptele derulate „la vedere”. Prin vidul existențial indus aproape sub o formă palpabilă spectatorului, finalul abrupt (ca un elefant fără coadă!) - cu un șerif pensionar derutat, care nu-și mai găsește rostul - este unul din cele mai triste finaluri văzute în filmele ultimilor ani. În asta constă și miezul tare al filmului de față: frații Coen reușesc să materializeze frica, să o faci palpabilă - frica de singurătate, frica de abisul sufletesc, frica de nonsensul existenței umane. Recunosc că am savurat *Nu există țară pentru bătrâni*, dar din filmografia fraților Coen prefer în continuare *Barton Fink* (1991) sau *Fargo* (1996), ca să nu mai vorbesc de *Marele Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998)...

Cu un scenariu inteligent construit și o regie

degajată, lipsită de complexe și (doar) aparent fără pretenții, **Polițist meseriaș** (*Hot Fuzz*, Marea Britanie / Franța, 2007; sc.: Edgar Wright, Simon Pegg; r. Edgar Wright; cu: Simon Pegg, Nick Frost, Timothy Dalton) este unul dintre cele mai amuzante și reconfortante filme din ultima vreme. Spre deosebire de frații Coen, la Edgar Wright trimiterile cinemate & citatele din (mai mult sau mai puțin) modele ale genului (de thriller e vorba!) sunt la vedere, parodia este la ea acasă, actorii se dezlănțuie și totodată se lăfăie în partituri generoase, indiferent de ponderea rolului, iar spectatorii (cei mai câștigați din toată afacerea) - (re)decoperind că filmul de cinema poate însemna și amuzament nu doar încrâncenare și efecte speciale - scapă de stress cel puțin câteva zile. Și cu siguranță vor dori să vadă și următorul film al lui Edgar Wright...

După cum nu cred că vor dori să vadă următorul film al debutantului Joby Harold, scenarist și regizor al peliculei **Sub anestezie** (*Awake*, SUA, 2007; cu: Hayden Christensen, Jessica Alba, Terrence Howard, Lena Olin). Pentru a scăpa de datorii, un medic chirurg pune la cale asasinarea unuia dintre bogații săi pacienți. Excentricul complot (pacientul urma să moară în timpul unei operații riscante, dar anestezia nu are alt efect decât paralizarea și „mușerea” acestuia, așa că victima simte și înțelege tot ce se întâmplă) se duce de râpă din cauză că sunt implicați prea mulți inși care, la un moment dat, trebuie să fie cu toții în același timp în același loc. În aceasta, în



aglomerarea de personaje, constă și slăbiciunea scenariului, care, în loc să mizeze pe „exotismul” subiectului, se împotmolește și devine neverosimil aproape din start. Joby Harold ratează un subiect promițător fără a promite nimic pentru viitor.

1001 de filme și nopți

59. Stigmatul răului

Marius Șopterean

Într-o mână se vede o bombă care este amorsată. Curând ea va ajunge în portiera unei mașini. Cel care o așază acolo, precipitat dar totuși profesionist, dispare. Este noapte iar în cadru, de sus, se vede cum, însoțit de o tânără, un bărbat cu părul alb se urcă la volan. Mașina pornește și iese pe o stradă largă. Aparatul de filmat o urmărește. La prima intersecție autoturismul oprește la o trecere de pietoni. Camera se îndepărtează. Autoturismul pornește din nou apropiindu-se de noi. Camera coboară de-a lungul străzii până când îi vedem braț la braț pe tinerii proaspăt căsătoriți Ramon Miguel Mike Vargas (Charlton Heston) și exuberanta sa soție Susan Susie Vargas (Janet Leigh). Vor trece răsând pe lângă autoturism iar camera îi va urmări o vreme în căutarea unei mici plăceri: o porție de înghețată. La o altă intersecție autoturismul depășește din nou cuplul de îndrăgostiți pentru ca după nici câteva secunde cuplul să depășească la rândul său - din pricina aglomerației - autoturismul. Când se vor opri, în sfârșit, în fața unei tonete de înghețată, Vargas este recunoscut atât de oamenii din jur cât și de ocupanții luxoasei mașini: el este vestitul Vargas, omul guvernului mexican mandatat să lupte împotriva drogurilor, el este cel care l-a închis pe un anume celebru Grandi care face parte dintr-o numeroasă și influentă familie mafiotă locală. Dar, momentan, Vargas trece granița mexicano-americană doar pentru un mic voiaj alături de soția sa. La doar câteva secunde după ce pleacă de lângă luxosul automobil, vom asista la explozia acestuia. Deflagrația este atât de puternică încât tânăra amantă - vom afla acest detaliu puțin mai târziu - și bărbatul de la volan sunt spulberați...

Acest fulminant început al filmului *Stigmatul răului* (1958) durează trei minute și este realizat cu ajutorul unui plan-secvență, a unuia dintre cele mai originale și surprinzătoare planuri-secvență din întreg cinematograful mondial. Lecția *Funia*, „predată” cu zece ani înainte de realizarea filmului de care ne ocupăm de către Alfred Hitchcock, se pare că nu a fost uitată. Este știută ambiția lui Orson Welles de a realiza un film de investigație detectivistică dintr-un singur cadru. În cazul de față, întreaga poveste de nouăzeci de minute este magnific relatată prin intermediul unui complex, amplu și inedit plan-secvență. Că mai târziu însuși Welles se distanțează de acest bizar film, considerându-l un experiment ratat și într-un anumit fel gratuit, este o altă poveste. Acum, acest plan-secvență, în fapt o abilă combinație dintre macara și travelling, duce la nașterea unui puternic suspans. Și asta deoarece știm că autoturismul poate exploda în orice clipă iar atunci vor exista cu siguranță victime colaterale - și ne gândim în special la Mike și Susie. Odată epuizată această secvență plonjăm într-unul dintre cele mai întunecate, întortocheate și misterioase filme *noir* din istoria cinematografului universale...

Suntem undeva în sudul Statelor Unite, la granița cu Mexicul. Aici, mai ales aici, traficul cu droguri, organizarea pe clanuri mafioate, insalubra atmosferă dată de deochete baruri de noapte, străzile cufundate într-o umbră perfidă, crimele care sunt la ordinea zilei transformă acest oraș de *far west*, aflat la capătul lumii, într-o Sodomă contemporană. Aici va poposi pentru o investigație ofițerul Vargas care, în trecutul apropiat, a reușit să pună mâna pe unul din capii mafiei locale. Dar prezența lui irită familia celui întemnițat, care jură

răzbunare. Dar, deocamdată, aceasta nu poate fi dusă la îndeplinire: dacă Vargas va păți ceva până la proces, responsabilitatea va reveni tot nepotului familiei Grandi aflat după gratii.

Anchetator în cazul atentatului cu bombă este numit șeful brigăzii moravuri de pe graniță, Quinlan (Orson Welles), un alcoolic prăfuit. Quinlan se află aici de mai bine de treizeci de ani, conducând cu mână forte - dar printr-o tacită colaborare cu mafia zonei - toate anchetele desfășurate de-a lungul timpului. Implicarea în ancheta a mexicanului Vargas pare inutilă deoarece crima a avut loc pe partea americană a graniței, deci nu în jurisdicția lui. Din primele cercetări aflăm că suspectul principal este Marcia, un mexican îndrăgostit de unica fiică a milionarului ucis. Acesta, un fost vânzător de pantofi concediat de către cel asasinat, locuiește într-un apartament mult peste posibilitățile sale financiare. Quinlan realizează mobilul crimei - dorința lui Marcia de a pune mâna, prin căsătorie, pe averea celui ucis - și-i plantează aceastuia, prin partenerul său Menzies, două pachete cu dinamită în baie. Marcia este ridicat stărnind protestele temperate ale echilibratului Vargas, care intuiește înscenarea. Din acest motiv, dar și din dorința de a-și apăra teritoriul, Quinlan, printr-o gașcă aparținând familiei Grandi, o vor droga într-un hotel pe Susie Vargas, pentru ca mai apoi un telefon anonim să anunțe departamentul moravuri. Dar asta nu înainte ca, în aceeași cameră de hotel, maleficul Quinlan să-l stranguleze pe Joe Grandi pentru ca vina să cadă tot pe neajutorata soție a polițistului mexican. Quinlan dorește să-i dea astfel o lecție lui Vargas...

Lovitura de teatru se produce atunci când intervine Menzies, zeci de ani colaboratorul din umbră al lui Quinlan, care îi va revela lui Vargas istoria plantării a nenumărate probleme false în mai toate anchetele derulate de polițistul american. Așa s-a întâmplat și de data aceasta. Mai mult, în camera de la Hotelul Ritz, acolo unde a fost drogată Susie, s-a găsit și bastonul uriașului Quinlan. Proba este indubitabilă iar Menzies, ca să-și răscumpere greșelile făcute de-a lungul timpului, acceptă să poarte un microfon pentru a dovedi vinovăția lui Quinlan.

La periferia orașului - el însuși o periferie în sine - se găsește un pod peste care vor pași în miez de noapte Quinlan și Menzies. Polițistul american mărturisește o parte din crime dar realizează imediat trădarea colegului său precum și prezența în zonă a lui Vargas. În cele din urmă mexicanul Vargas scapă, cu prețul vieții lui Menzies, iar Quinlan este împușcat mortal. Totul se întâmplă într-o groapă de gunoi, plină de reziduri industriale, în zona cea mai insalubră a orașului. Dar finalul șochează și prin altceva: se dovedește, fără ajutorul înscenării lui Quinlan, că Marcia este criminalul, el însuși recunoscând acest lucru.

Mișcările de aparat (unele dintre ele performante planuri-secvență, mai ales în interior), raccourciurile violente, transparența de clar-obscur a perspectivei - de unde și raporturile tensionate care se nasc între planul întâi și cel de-al doilea -, luminozitatea aproape excesivă a chipurilor¹ - toate acestea contribuie la relevarea unei fastuoase onctuoșități a sufletului uman. Secvența uciderii lui Grandi în camera de hotel în care agonizează Susie este o adevărată lecție despre suspans. Lumina care pâlpâie în interiorul sufocant, spaima neputinței de



pe chipul lui Grandi, care realizează că nu poate opune nici cea mai mică rezistență, chipul malefic al lui Quinlan - mască distorsionată aproape neverosimil, fac din această secvență una dintre cele mai terifiante momente ale filmului.

Finalul - în care Quinlan moare împușcat în acea hazna de deșeuri, adevărat loc de deversare a răului uman - transformă exteriorul într-o proiecție halucinantă a vinei și căinței diabolicului polițist de graniță, care - în numele soției lui ucise cu foarte mulți ani în urmă, în numele izgonirii din paradisul iubirii - preferă bolgiile răzbunătoare ale iadului, condamându-i la moarte pe toți cei care, vinovați sau mai puțin vinovați, intră în lumea lui.

Deși mai puțin decât în *Lady from Shanghai* (1947), în care se găsesc premisele stilistice din *Stigmatul răului*, punctul de pornire în înțelegerea mesajului acestuia din urmă este tot *Cetățeanul Kane*. Acolo, în pelicula realizată în 1942, un om, Kane, acumulează puteri nemăsurate pentru a pleca în căutarea a ceea ce, cândva, i s-a furat: copilăria. Aici, în *Stigmatul răului*, un alt proscris, Quinlan, devine puternic transformând o comunitate umană într-un loc *al nimănui* (*nimeni* poate fi, în acest caz, un sinonim al diavolului), spre a pedepsi omenirea pentru o altă izgonire: alungarea din paradisul iubirii. În ultimă instanță, *Stigmatul răului* ne vorbește despre condiția umană aflată pe nivelul cel mai de jos al receptării existenței. Ne vorbește despre umbrele trecutului și despre spaimele prezentului. Ne vorbește, în numele unei crime și a pedepsei nicipând dusă până la capăt, despre eterna și complexa temă a fragilității umane.

Densitatea de sensuri, rezultată în primul rând din remarcabila analiză psihologică - în cazul lui Quinlan, Menzies sau Mora (o misterioasă prostituată, episodic dar fascinant personaj întruchipat de Marlene Dietrich) -, dublată de un splendid baroc al atmosferei și o apăsătoare și dantelată vizualitate filmică, așază *Stigmatul răului*, neegalat niciodată până acum, în vârful piramidei filmului *noir*.

¹ Foarte interesantă (și în premieră) este filmarea în același cadru a unor prim-planuri ale unor personaje care dialoghează unul pe lângă celălalt, având mai întotdeauna privirea îndreptată undeva în față, pe lângă aparat, ca și cum ar comenta lucruri pe care noi nu le vedem atunci dar pe care le vom înțelege mai târziu.

sumar

info Anunțuri: Festivalul internațional "Lucian Blaga" Concursul internațional de ex-libris "Bacău 600"	2
editorial Radu Preda Biserica și politica. Un nou experiment	3
cărți în actualitate Bogdan Crețu Învingătorul din cușcă Octavian Soviany O carte mică Valentin Derevlean Despre vinil și alte căruri Grațian Cormoș Dare de seamă despre Pitești	4 4 5 6
comentarii Șerban Axinte Un istoric al receptării Istoriei ieroglifice (I)	7
ordinea din zi Ion Pop "Domni, tovarăși, camarazi"	8
imprimatur Ovidiu Pecican Un stil eclectic superior	10
polemos Laszlo Alexandru "Trăiască Căpitanul!"(I)	10
eseu Iosif Cristian Pașcalău Poetul infinitei conivențe a metaforei	12
poezie Poeme de Iurie Bojoncă	14
Scrisul neindoielnic De vorbă cu Diana Adamek "...o cale regală a cuvintelor" Ovidiu Mircean Umbra mâinii stângi Vlad Roman sângele alb al melancoliei Oana Pughineanu Cutreierând bolgiile scrisului	16 17 18 19
interviu De vorbă cu graficianul Tara von Neudorf "Sunt Tara von Neudorf, un prinț cu picioarele-n glod"	20
accent Dorin Ciontescu-Samfireag Laserul filosofic și măruntaiele democrației	21
cartea străină Carmen Muntean Cantată pentru microscop și pianină mecanică	22
intermezzo clujean Petru Poantă Jurnal de primăvară	23
dezbateri & idei Sergiu Gherghina, Alexandra Nazarie Provocările cetățeniei europene	24
ideal și generație Raluca Tripa Fiecare are un ideal și fiecare are generația pe care și-o... face	25
flash-meridian Ing. Licu Stavri Ce carte e asta? Cine e autorul?	27
rezonanțe Marius Jucan Pe plaja inocenților	28
ferestre Horia Bădescu Hoitarii	28
știință și violoncel Mircea Oprea Dragoni fără tată	29
zapp-media Adrian Țion Realitate kitsch	29
rânduri de ocazie Radu Țuculescu Ramses și Teodora	30
remember Tudor Ionescu Clujul se schimbă; eu... noi...?	30
teatru Claudiu Groza Cine-mi arată drumul cel bun? Dragostea după Matei	31 31
muzica de vorbă cu compozitorul și muzicologul Valentin Timaru Nevoia de muzică	32
anestezii de larg consum Mihai Dragolea Găini, antene, Mozart	32
film Lucian Maier Plăcutul fior cinematografic Ioan-Pavel Azap Legiunea străină	33 33
colaționări Alexandru Jurcan Efuziunea sângelui și scoaterea șosetelor Ioan-Pavel Azap Forșpan	34 34
1001 de filme și nopți Marius Șoptorean 59. Stigmatul răului	35
plastica Livius George Ilea "Ce mai face Penelopa?"	36

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

plastica

"Ce mai face Penelopa?"

Livius George Ilea

Un început capricios de timpurie primăvară clujeană, amânată iar și iar, anunță discret vremea prielnică a proiectelor artistice relevante. Găzduită de Muzeul de Artă clujean (între 7 și 23 martie a.c.), expoziția de tapiserie și sculptură a douăsprezece tinere plasticiene - intitulată cu umor, în cheie postmodernă, „Ce mai face Penelopa?”, își propune să demonstreze existența unei veritabile școli clujene de sculptură și tapiserie prin intermediul unei generații afirmată în ultimul deceniu.

Vie, acuzând o incitantă diversitate - generată de particularitățile temperamentelor artistice extrem de diferite reunite aici - expoziția propune, printr-o riguroasă selecție, lucrări realizate în ultimii ani, de la teme coordonate din timpul studenției la lucrări de licență sau masterat. Continuate după absolvire, în diversele locații din țară și străinătate, unde s-au răspândit tinerele *penelope*, operele păstrează un agreabil „aer de familie”. Și acest sentiment nu-și afirmă prezența fiindcă este vorba de o expoziție tematică, cu tehnici ante-stabilite, și nici datorită faptului că inițiatorii proiectului - Liliana și Radu Moraru - dascăli la Universitatea de Artă și Design - formează, de multă vreme, un invidiat cuplu de plasticieni/formatori - ci pur și simplu pentru că în acest spațiu privilegiat, sculptura și artele textile devin rude consangvine, disputându-și materialele, tehnicile de lucru, mijloacele de expresie și ... tridimensionalitatea.

Atmosfera expoziției e nesperat de relaxată și primitoare, întâmpinându-te cu un iz proaspăt de atelier - din care gazele tocmai s-au retras în grabă, la o cafea, înainte de a-și relua, cu perseverență, nobilul travaliu. Deci - nimic dintr-o „măchetă” de viitoare „județeană” - cum ne-am fi putut-o imagina citind „cv”-urile, deja impresionante ale tinerelor expozante.

Mai toate familiarizate cu lumea computerelor și a noilor media, expozantele nu manifestă însă, în general, vreo dependență față de acestea, briza de noutate din expoziție venind nu dinspre zona tehnicilor de vârf - deseori supralicitate de tână generație din dorința de a fi „la modă” - ci dinspre cea a creativității pure, grefată pe valențele tradiției, ale școlii, investite în varii registre, conform disponibilităților afective și intelective angajate.

Tehnicile tradiționale, cât și valorificarea unor câștiguri reale aduse de recente experimente ale modernității sunt subordonate susținerii criteriilor impuse de autorii proiectului expozițional - coordonatorii de proiecte, profesorii Liliana și Radu Moraru -, vizând păstrarea unei identități locale: abilități în folosirea tablei sudate, a fierului cât și a transunerii în metal a unor proiecte de tapiserie tidimensionale.

Printr-un acut simț al spațiului convertit în capacitatea de a „expresiviza” golul în relație cu plinul, prin reala apetență pentru utilizarea materialelor metalice - destinate în mod clasic sculpturii - într-o manieră „textilistă” - „Pseudoveșmintele” lui Vitz Tunde și „Silueta” Tincuței Henzel Pârv - sunt piesele ce aduc în modul cel mai evident în discuție granițele fragile dintre sculptură și artele textile, pledând cu grație pentru desființarea lor.

Desfășurat în planeitate, tripticul „Gotic” al lui Zsigmond Adel se învecinează din cu totul altă perspectivă cu sculptura - o monumentalitate tăcută învăluie siluetele sensibil trasate în tonalități de gri charcoal și sangvină - în același timp grafică și arhitecturală, părând a închipui desenul pregătit al unui sculptor.

Livia Petrescu cu a sa „Piramidă” face joncțiunea sculpturii cu artele textile prin zona de pasaj a instalației mizând pe contrastul de materialitate și pe orchestrarea efectelor cromatice.

De lirism aparte, structurile textile realizate de Georgiana Bacria (de ex.: „Lumini vs. umbre”) se dezvoltă cu eleganță, exploatând atât potențialul grafic al materialelor utilizate cât și calitățile tactile ale acestora, „aperturile” operate în interiorul siluetei compacte marcând, în fapt, momentul tranziției de la basorelieful la *ronde-bosse* textil.

Lucrările Laurei Dumitrescu și ale Ancăi Pintilie se remarcă printr-o cromatică exuberantă și apelul la repere geometrice, având însă deschideri tematice complet diferite: cele dintâi - către un abstracționism cu accente lirice, manifestându-se spațial discret sau virtual, iar cele din urmă - conectate la filonul arhaic autohton sau exotic, tridimensionalitatea fiind fie susținută cromatic și prin efecte luministice (Haj Ramu), fie sugerată prin referire la sursa de inspirație invocată (Totem).

O notă aparte vis-a-vis de raportarea la figurativ găsim în compoziția/instalația „Icon” a Danei Cușlea - reprezentarea cvasi-fotografică a unui element anatomic uman - ochiul - coexistând cu elemente decorative de factură neo-expresionistă, într-un melanj de bună „tradiție post-modernă”, vădind afinitățile autoarei deopotrivă îndreptate spre noile, cât și spre mai vechile „media”.

Manifestând accentuate trăsături *expansioniste*, lucrările Elenei Ilaș se desfășoară impetuos, invadând proximitatea cu structuri deschise, aerate, de netăgăduită forță, „îndulcite” de surprinzătoare calități grafice, decorative. La polul opus, „construcțiile” Anadorei Lupo se instituie spațial ca prezențe misterioase, ermetice, cvasi-stactice, de o sobrietate frustă, monolitică, valorificând însă spectacular jocul luminii și al umbrelor („Iceberg”) - apte totodată de a trece pragul înspre artele textile, putând oricând servi drept „model spațial” unei creații de artă textilă.

Hieratică, marcată de un sobru decorativism suspendat parcă în imobilitatea unei piese arheologice rare, lucrarea Mirelei Stan - „Relicvă” conduce gândul la meșteșugul „armurării” - punte între arta prelucrării metalelor și artele textile, în timp ce „Fetița cu codițe” a Roxanei Ionescu, structură dinamică deși cvasi-închisă, aduce prin concepție mărturie pentru gustul pentru spectacol al autoarei, infuzând o notă de umor grotesc de sorginte post-modernă în geografia eterogenă a expoziției, punctând deschiderea virtuală a tuturor artelor contemporane către lumea show-biz -ului, către acel „melting pot” în care orice fuziune inter-arte devine posibilă.

Avem astfel o expoziție dăătoare de speranță pentru viitorul artelor plastice clujene.

ABONAMENTE: Cu ridicare de la redacție: 12 lei - trimestru, 24 lei - semestru, 48 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 21 lei - trimestru, 42 lei - semestru, 84 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 postal 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.



6423416000015