

# TRIBUNA

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

144



Judetul Cluj

2 lei



Lorenzo Mattotti, *Risipitorii*

## Confluente culturale Zilele culturii italiene la Cluj

Radu Preda  
**Ecumenismul  
corect politic**

Petru Poantă  
**Horia Bădescu:  
poezia și sacrul**  
[www.revistatribuna.ro](http://www.revistatribuna.ro)

Guy Vaes  
**Despre spațiul  
geografic  
și cel afectiv**

## TRIBUNA

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:  
I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan

Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:  
L.G.Ilea

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

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

ISSN 1223-8546

## bour



## agenda

# O vară nu tocmai amorfă

Claudiu Groza

### Întâlnire cu Vosgian

„Starea Uniunii” a fost subiectul unei întâlniri informale a vicepreședintelui Uniunii Scriitorilor din România, Varujan Vosgian, cu câțiva scriitori clujeni, în 15 august. Au participat la reuniune Irina Petraș, președintele filialei Cluj a USR, Doina Cetea, Constantin Cubleșan, Adrian Popescu și sus-semnatul.

Întâlnirea a fost agreabilă și colocvială, deși s-au discutat și puncte nevralgice ale breslei scriitoricești din România. Una din temele care au revenit de-a lungul conversației a fost crearea unei structuri impresariale eficiente, care să reprezinte interesele scriitorilor români nu doar în relație cu piața culturală românească, ci mai ales cu cea străină. Modificările statutului, care urmează să fie discutate în această toamnă, au fost un alt punct al discuției. În principiu, toți participanții au optat pentru ideea prezentării unui proiect managerial al conducerii USR, cu ținte pragmatice și de prestigiu cultural. Situația financiară, deși îmbunătățită față de mandatul echipei precedente, nu este încă mulțumitoare, a observat Vosgian. Vicepreședintele USR crede că implicarea mai multor tineri scriitori în dinamica uniunii ar putea restructura USR, destul de inercială în acest moment în raport cu realitățile capitaliste.

### Poeme pentru prietenii lui Radu Săplăcan

Editura Eikon a publicat recent un nou volum postum al regretatului poet și critic literar Radu Săplăcan. „Poeme pentru prieteni” reunește versuri dedicate de autor celor apropiați lui, de la scriitorii celebri, precum Ion Mureșan, la prieteni de suflet.

Cartea este editată și prefațată de Ioan Pinte, postfața empatică îi aparține lui Vasile Dragomir, iar nota biobibliografică a fost realizată de Cornel Cotuțiu. Toți trei scriitorii și prietenii ai lui Săplăcan.

Radu Săplăcan a murit în 2002, la doar 48 de ani. A fost, încă din tinerețe, unul dintre marii animatori culturali ai Ardealului. A fost membru al cenaclului literar „Tribuna”, în studenție, devenind apoi liderul celebrului cenaclu „Saeculum”, unicul cenaclu literar independent din România. Săplăcan a fost unul dintre cei mai redevabili critici literari ai generației '80. Foarte onest, dar și foarte tranșant în aprecierile critice, el a fost și un promotor al tinerilor scriitori.

Pe cât de acid era Radu Săplăcan în postura de critic, pe atât de fin, elegiac și sintetic se dovedește ca poet. O demonstrează și aceste versuri, încărcate poate, prin dedicațiile pe care le poartă, de un filon afectiv mai marcat. O parte din ele sunt dedicate membrilor familiei, aici intervenind o notă elegiacă, ușor tristă. În poemele închinat prietenilor, autorul este mai jucăuș, mai destins.

„vinzi o carte asemeni copilăriei/ și te declari nul”, din „Fructe de sticlă”, dedicat lui Ion

Mureșan, sau „am o bucată de întrebare:/ pe spalieri crude ce crește domnule/ profesor, ce?”, din „Nespus de mult colorate”, poem dedicat lui Mihai Dragolea, sunt doar două exemple ale spiritului jucăuș al poetului Radu Săplăcan.

Alți „destinatari” sunt plasticianul Marcel Lupșe, folkistul Florin Săsărman, sculptorul Maxim Dumitraș, plasticianul Ovidiu Avram.

Într-o cheie aparte, dezvoltând ceva din personalitatea și felul de a fi al lui Radu Săplăcan, trebuie citite „muntele rece” („e frig aici, între piatră și clopote/ ca între silabe...”) sau „Omul cu ochii galbeni”.

Volumul cuprinde și o secțiune de poeme postume, dedicate unor prieteni mai tineri ai lui Săplăcan.

Excepțională, plină de umor, de tristețe și de spirit al prieteniei este postfața lui Vasile Dragomir, care începe cu o strofă scrisă de Radu Săplăcan la 18 ani: „Când în noapte mai taci ce-ai zis/ Doamne, mintea mi-o vânturi/ Adorm cu capul pe mașina de scris/ și fruntea mi-e plină de rânduri”.

### Oltenia federalistă

Mi-a atras atenția, ca persoană implicată direct în „subiect”, odinioară, editorialul lui Radu Pavel Gheo din *Suplimentul de duminică*, nr. 192, 16-22 august 2008. *România federală* abordează, într-o cheie cu totul altfel decât acum șase ani, tema „federalizării”, „regionalizării” țării, care atunci a atras panica oțărâtă a naționaliștilor, moderaților, ba chiar a tuturor politicienilor români. Pentru că, demonstrează Radu Pavel Gheo, acum situația e diferită.

„...România începe să se federalizeze de la sine. [...] Centrul pierde controlul asupra regiunilor sau județelor și se vede nevoit să facă diverse compromisuri ca să-și asigure fidelitatea liderilor locali”, scrie colegul Gheo, dând și exemple concrete. Precum Constanța, al cărei lider local și-a impus recent punctul de vedere chiar într-o mare reuniune a partidului său, sau... ei, da, Oltenia.

„Din câte am dedus până acum, Oltenia – sau o mare parte din ea, ce include județele Gorj și Dolj – este deja în afara jurisdicției statului român. Acolo funcționează cu totul alte legi, despre care afli lucruri vagi din ziare și programele de știri de la televizor.”

Acum, arată autorul, cel mai puțin se vorbește despre sensibilul până mai ieri subiect tocmai în Transilvania, de unde pornise „periculoasa” propunere.

„Poate fiindcă aici se vorbea de regionalizare și federalizare, idei mult prea complexe pentru omul politic autohton”, mai atent la celălalt fenomen, care, scrie Radu Pavel Gheo, nu e „tocmai federalizare, ci feudalizare. Lucru vechi, verificat, deci sigur...”



Radio România Cultural



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

Radio-grafii literare  
Un talk-show de literatură  
contemporană

101,0 FM

## editorial

# Biblioteca Italiană - o provocare

Monica Fekete

Luând în considerare importanța culturală a manifestării clujene care are scopul de a pune în evidență amploarea și importanța colaborării culturale italo-române, consider oportun, în acest cadru, să ilustrez pe scurt un exemplu concret al raportului științific și instituțional fructuos instaurat între Italia și România, care implică diverse universități italiene și române.

Proiectul „Bibliotecii Italiene” s-a născut într-un moment în care citirea/recitirea clasicii nu face parte, foarte probabil, din prioritățile zilnice posibile. A fost evident, încă de la început, că inițiativa de a publica o colecție bilingvă a clasicii italieni nu trebuia să vină în întâmpinarea unei cereri elevate impusă de piața editorială... și totuși, proiectul a prins formă și a început să se realizeze într-o perioadă foarte scurtă de timp, cu scopul de a provoca gustul și așteptările pieței, ceea ce înseamnă „răsturnarea” orizontului de așteptare al publicului, inclusiv al celui mai matur și inteligent, prins de ritmul fremătător și frenetic al neo-capitalismului care marchează, atât în bine cât și în rău, viața românească actuală, acordând puțin timp dimensiunii *slow* tipică literaturii, meditației în general, a *otium*-ului intelectual în ultimă instanță.

„Biblioteca Italiană” – tocmai acesta este titlul colecției – ia naștere deci propunând texte exemplare ale literaturii, și, mai amplu, ale culturii unei țări ca Italia, care a lăsat de-a lungul a aproape un mileniu semne puternice și de neșters, prin nenumărate opere literare, artistice, muzicale și nu numai, care, în ciuda trecerii timpului, nu par să își fi pierdut deloc din actualitate și naturalețe, ba chiar și-au consolidat poziția privilegiată în calitatea lor de expresii și anticipări surprinzătoare în anumite perioade extrem de înfloritoare pe planul hegemoniei culturale.

Ediția s-ar părea că urmează un proces invers în ceea ce privește logica editorială, intenționând, de fapt, să creeze și să construiască cererea însăși, pentru a parcurge apoi, în funcție de o anumită

periodicitate și stabilitate, și a permite cursul „natural” al legilor editoriale. Dar este, în același timp, și un fel de operație strategică ce propune o ediție de texte-cheie, cu scopul de a prezenta o civilizație și un spațiu cultural care sunt astfel valorizate și teaurizate, într-un moment în care există pericolul tot mai mare al unui declin al însăși capacității lecturii și interpretării din partea tinerelor generații, precum și al unui public mai larg, în care locurile de formare a miturilor care stau la baza unui imaginar colectiv nu mai sunt cele destinate mai demult literaturii și artei, ci mai ales altor genuri și forme a culturii mediatice, produse mai imediate și mai rapide, adică mai concordante cu consumismul actual, care nu poate să nu implice o bună doză de aproximație și o anumită superficialitate.

Cei doi directori ai colecției, Smaranda Bratu Elian, profesor titular de Limba și Literatura Italiană la Universitatea din București, și Nuccio Ordine, profesor titular de Teoria Literaturii la Universitatea din Calabria sunt și creatorii acestui proiect. Colaborarea între cei doi profesori universitari se concretizase deja prin publicarea, curajoasă și dificilă, la editura Humanitas, a textelor incluse în *Opere italiene* de Giordano Bruno, în traducerea exemplară și rafinată a italianistei de la București. La baza colecției stă, de asemenea, experiența lui Nuccio Ordine, materializată cu o serie similară editată de către editura Les Belles Lettres, condusă în colaborare cu un cunoscut cercetător al Renașterii Italiene, Yves Hersant.

Alegerea, din partea editurii Humanitas, actualmente cea mai importantă editură română, de a îngriji – datorită curajului Smarandei Bratu Elian și disponibilității lui Gabriel Liiceanu – o serie de texte fundamentale pentru identitatea culturală italiană și în același timp europeană (care ar putea fi idealmente asociată cu „Scrittori d'Italia” dorită de Benedetto Croce pentru editorul Laterza din Bari sau cu marea colecție „Riccardiana” din Napoli...)

este fără îndoială relevantă, întrucât permite să fie re/puse în circulație și făcute cunoscute unui public mai vast de cititori români, în ediții ireproșabile din punct de vedere filologic și critic, valorile cele mai înalte ale tradiției literare (și nu numai!) italiene, valorificând în același timp contribuțiile importante ale personalităților și generațiilor de italieniști ale deceniilor trecute care altfel ar risca să rămână puțin cunoscute pentru tinerii noștri de astăzi. Este vorba deci despre retipărirea unor opere fundamentale, aproape de negăsit atât în bibliotecile publice cât și în anticariatele de cărți, și de noi traduceri, mai ales ale unor texte vechi, fără a neglija opere mai recente, ci dimpotrivă, având în vedere pentru viitor o mai mare prezență a acestora, mai ales acolo unde existența textului în original este importantă pentru însemnătatea culturală a operei și pentru o mai bună înțelegere a ei.

În anii '60 și '70 ai secolului trecut publicarea operelor italiene, mai ales literare, s-a bucurat de o evidentă continuitate, și trebuie subliniat faptul că au apărut, chiar și în mare tiraj, volume bine traduse și bine îngrijite. Însă după 1990 totul încetează din motive evidente de piață, legate de principiul profitului, care, după cum se știe, nu făcea parte din bagajul ideologic al economiștilor din regimul precedent. Nu intenționez să spun prin asta că traducerile au dispărut, doar că acum acestea se concentrează pe autori și opere din literatura mai recentă, evident necesare și pentru a satisface o dorință mai mult decât justă de aducere la zi, poate în ideea că trebuia umplut un gol de decenii, acelea în care Partidul și organele culturii oficiale operau cu criterii rigide, străine mai cu seamă categoriilor estetice. Dintre exemplele recente, după diversele volume ale lui Tabucchi, Baricco etc., voi aminti aici romanul *Vita*, distins cu Premiul Strega, de Melania Mazzucco, tradus de Oana Boșca-Mălin, sau *Il mio giudice* de Alessandro Perissinotto, îngrijit de colega din Cluj - Gabriela Lungu -, tot pentru Humanitas din București. Vor ieși în scurt timp și traducerile a două romane ale unui oaspete foarte binevenit al acestor Zile ale Culturii Italiene de la Cluj: *Il copista* și apoi *L'amore in sé* a profesorului Marco Santagata. Dar, trebuie să constatăm, nu fără amărăciune, că operele ce aparțin altor domenii ale cunoașterii, ignorate în trecut din motive ideologice, sunt acum la fel de neglijate din cauza legilor inflexibile ale pieței. Într-un asemenea context, ideea unei colecții de clasici era într-adevăr riscantă, dar necesară pentru a umple un gol devenit tot mai mare cu trecerea timpului, cel puțin în cercul specialiștilor. Unul dintre avantajele evidente ale colecției este oferit de deschiderea interdisciplinară, care prevede publicarea de opere de autori italieni din diverse domenii ale cunoașterii, de la filozofie, politică și științe la istorie: altfel, o bună parte din aceste lucrări, în ciuda contribuțiilor lor de seamă, ar fi fost închistate în interiorul unei literaturi de nișă, destinată doar specialiștilor, deci necunoscută unui public mai larg. Este de ajuns să ne gândim la modernitatea operei celei mai celebre a lui Cesare Beccaria, ale cărui teze împotriva pedepsei cu moartea au devenit doar acum o achiziție împărtășită internațional la nivel instituțional sau la tratatul de succes despre arta bunului guvern cu care Niccolò Machiavelli a dat pentru prima dată politicii un statut, să spunem, „științific”... care până la el fusese mai ales un exercițiu discursiv despre utopie (să ne gândim, de pildă, la Platon cu *Republica* sau la contemporanul său Thomas



Ary Scheffer, *Le ombre di Paolo e Francesca compagno a Dante e Virgilio* (Parigi, Muzeul Louvru)

(Continuare în pagina 16)

## cărți în actualitate

## Exerciții de zbor

Octavian Soviany

Marin Mălaicu-Hondrari  
*Zborul femeii pe deasupra bărbatului*  
 Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004

Lipsit de patosul autenticist al promoției sale, Marin Mălaicu-Hondrari (*Zborul femeii pe deasupra bărbatului*, Editura Eikon, 2004) e un fantast care își declară în mod explicit „atașamentul față de închipuire”, cultivând un „lirism metafizic” ce se plasează oarecum în linia școlii poetice ieșene (Mihai Ursachi, Nichita Danilov, Lucian Vasiliu), iar poemele sale dobândesc adeseori aspectul parabolei greu descifrabile, amintind, prin aerul său de stranietate, de tablourile unui De Chirico. Configurate după faimosul principiu al „fanteziei dictatoriale”, despre care vorbea cândva Hugo Friedrich, asemenea texte trimit cu gândul, firește, către vârstele mai vechi ale poeziei, pe care Mălaicu-Hondrari le evocă, discret și nostalgic, căci timpul poemelor sale este mai cu seamă trecutul (trecutul lumii și al literaturii), abordând uneori măști și costume de epocă, facies-ul alchimistului sau al histrionului medieval: „oră indistinctă/toamnă fără sfârșit/asupra-mi revarsă ce-i fără de umbră/mă-ngropi în stranietate și vis/uitarea ce-mi dai mă tulbură încă//am la mine pumnalul oglinzii și masca/răul întreg se sfârșește aici/de vinul cel negru sunt cupele pline/urmasânerată a buzelor e ștearsă de-acum”. Un frison mistic (atât de rar la autorii grupului 2000) vibrează în versurile poetului care resimte „chemarea înaltului”, elaborând „exerciții de zbor” marcate de aspirația desprinderii de teluric, al căror resort este, ca în filosofia lui Platon, iubirea. Purificat de aspectele sale carnale, erosul se va converti aici în agape, iar femeia devine întruchiparea văzută a lumilor spirituale, este călăuză bărbatului prin zonele eterate ale ființei. Ea va fi evocată pe fundalul dioramelor

metafizice, care sunt infern și paradis totodată, în poeme ce rescriu, cu mijloacele poeziei actuale, pagini de lirică medievală: „stau pe un aerodrom/la piept cu o carte în flăcări/ unde femeia își începe zborul/iubita mea îmi așternea de somn/o, ai milă/pășunile verzi s-au deschis inimii mele/dar e-o capcană și un gol de aer în inima mea/și inima mea e tristă ca un urs grizzly/căci un urs grizzly zace în inima mea/vorbești despre o noapte ce va veni/despre cartea ta iluzorie/vorbești și vorbești/ticăie ticăie ceasul/dar nimic nu întrerupe/zborul femeii pe deasupra bărbatului/tu ești copacul/tu ești apa/sărutul ce desperechează sânii/ești noapte ce mă despoi/dansez și mă cutremur/iubirea-mi și zborul tău străbate-vor vremuri” (*Zborul femeii pe deasupra bărbatului*). Poezia devine, în felul acesta, o artă a „rescrierii”, autorul ia ipostaza scriitorului dezabuzat, care și-a pierdut credința în magia versului, iar scrisul său se plasează sub semnul „operei imperfecte”, e o generare de forme grotești care pune în lumină incapacitatea poeziei de a scrie realul: „să vrei să scrii o scrisoare unui prieten/ - dar nu-ți amintești cu claritate chipul lui - /și nu ai la îndemână o fotografie cu el//așa cu fiecare cuvânt liniile feței i le tulburi/devin grotești unele altele își pierd/orice urmă de consistență/apoi vine vidul și le înghite//(...) atunci te întorci spre oglindă/întipărești adânc în minte chipul acolo văzut/apoi abandonezi scrisoarea/și zile-n șir te prefaci că n-ai ști ce înseamnă asta” (*Vălu*). În consecință, Mălaicu-Hondrari va scrie în cele din urmă o „poezie a poeziei”, care oscilează între zborurile entuziast-romantice ale fantazării și scepticismul unui spirit contaminat cu toxinele postmodernității, care evocă apocalipsa semnelor și a bibliotecilor, vestind moartea literaturii, în texte unde siluetele feminine (metafore ale poeziei) poartă stigmatele descompunerii: „Voioasă și intransigentă, mă purta prin

labirintul gândirii ei ce aparținea integral imperiului morții. Limbajul ei sărăcăcios mă îngrozea și mă fascina deopotrivă. Moarte, hoit, cadavru, putrefacție - acestea sunt cuvintele în jurul cărora monoloagele ei gravitau “ (*Despre felurile închipuirii ale aceleiași femei*). Și odată cu această conștiință a futilității actului scriptural, poetul renunță treptat la decorurile și recuzita “de epocă”, adoptând acea formulă hibridă pe care îmi place s-o numesc cvasiliteratură, situată la granița dintre poezie și proză, poem și pagină de jurnal, ca în textul intitulat *Lungul drum al autorului către servitute*, o fabulă scripturală ce gravitează în jurul cuplului autor-cititor, mărturisind, încă odată, eșecul literaturii. Viziunea poetului este acum dezabuzată și cinică, denunță “prostituția artei” care s-a transformat într-o producție nesfârșită de “înlocuitori”, iar paginile sale devin un veritabil “carnaval al literaturii” traversat de măștile diforme ale pseudo-artiștilor. Limbajul, la rândul său, își pierde valențele de instrument metafizic, se demonizează, în vreme ce aspirația spre idealitate se prefacă în deriziune și blasfemie, iar frisonările mistice sunt substituite de tentația luciferică: “Femeia întinsă lângă mine este, mai bine zis a fost, o călugăriță. Intru în erecție numai la gândul că i-am furat lui Dumnezeu iubita”. Poemele lui Mălaicu-Hondrari aparținându-i, neîndoielnic, unui homo duplex, care, așa cum scria tot Hugo Friedrich, referindu-se la Baudelaire, nu-și poate realiza aspirația spre spiritual decât după ce și-a satisfăcut pornirile demoniace. Ceea ce rămâne însă cu adevărat esențial este miza metafizică a acestei poezii, care îl singularizează pe Marin Mălaicu-Hondrari în tabloul de grup al promoției 2000, dându-i parcă aerul melancolic al personajelor lirice din baladele unui Radu Stanca.

## „Oamenii, deși trebuie să moară, nu s-au născut pentru a muri, ci pentru a începe”

Camelia Leleşan

Hannah Arendt  
*Condiția umană*  
 trad. Claudiu Vereș și Gabriel Chindea,  
 Cluj-Napoca, Ed. Idea Design&Print, 2007

În contextul contemporan al de-centrării care propune, într-un exercițiu al pluralității, resemnificarea sensurilor și diversificarea pozițiilor cerând așadar o desedimentare în vederea unei alter-puneri, am uitat pare-se să acționăm - am înlocuit acțiunea cu un bizar mod de reacție și presupunem, în mod ilicit, că maniera noastră de a reacționa se poate defini în termenii unei veritabile acțiuni. De vreme ce existența e în mod simplu pusă (o simplitate care provoacă întreaga noastră gândire), oferită fiind ca factualitate ce deține în ea însăși rațiunea prezenței sale și în egală măsură

prezența rațiunii sale, ne angajează așadar facticității și imediatului. Suntem așadar în orizontul deschis al deschiderii care e însăși condiția umană.

Angajată în chiar acest demers de circumscriere a ceea ce a devenit deja loc comun în filosofie, respectiv condiția umană, cartea Hannei Arendt (apărută în limba română la editura Idea într-o bine realizată traducere a lui Gabriel Chindea și Claudiu Vereș) depășește, însă, reflecțiile și abordările anterioare prin perspectiva originală pe care o propune, respectiv ancorarea condiției umane în trei concepte fundamentale care o definesc, *munca, lucrul și acțiunea*, așadar o reconsiderare a condiției umane din perspectiva noilor experiențe și temerilor celor mai recente pe care le-a proiectat în noi sau asupra noastră modernitatea (o lume modernă care nu se confundă pentru Hannah Arendt cu epoca

modernă). Conceptul care fundamentează oarecum tot demersul e acela de *vita activa*, așadar abordarea e din perspectiva a „ceea ce facem”.

Expus în șase capitole (dintre care cele mai importante sunt cele care propun analiza „ascensională” a celor trei concepte de *muncă, lucru și acțiune*, ascensiune în sensul în care munca, supusă fiind necesității naturale și intrinsecă vieții și, ca atare, supraviețuirii, deține gradul cel mai redus de libertate, iar acțiunea, înțeleasă în sensul publicului și pluralității - o acțiune se revendică ca atare în contextul comunității, în cadrul politicului - se suprapune libertății și în egală măsură începutului; celelalte capitole problematizează în jurul conceptelor politice ale gândirii grecești și aplicabilității acestora prin contrast cu atrofierea și eclipsarea lor în epoca modernă) demersul argumentativ al Hannei Arendt vizează în fapt propunerea unei reconstrucții fenomenologice a diferitelor aspecte ale activității umane pentru o clară disociere a tipurilor de acțiune care corespund existenței politice prezente. În acest sens, cartea ei oferă o critică stringentă a filosofiei politice tradiționale și a pericolelor pe care le reprezintă aceasta în contextul sferei politice, definită ca domeniu autonom al vieții practice (se va vedea în acest sens polemica sa cu Marx vis-à-vis de conceptul de muncă - în care acesta din urma vede

împlinirea maximă a activității și extensiv, a condiției umane însăși - și pe alocuri cu Hegel).

*Condiția umană* propune, așadar, o diviziune tripartită a activităților umane; mai mult, ne oferă o dispunere ierarhică a acestora, turnura sau eclipsarea acestei ierarhii (cu preeminența acordată muncii care automatizează și orientează ființa umană în direcția consumului, anulându-i dispoziția de acțiune, acțiune intrinsec legată de vorbire - domeniul public provine din acțiunea colectivă și acțiunea nu poate fi pentru Arendt decât colectivă, din „împărtășirea cuvintelor și a faptelor”) fiind „vinovată” pentru eclipsarea libertății și responsabilității politice care caracterizează epoca modernă.

De la condiția lui *animal laborans* la cea a lui *zoon politikon*, Hannah Arendt ne oferă întregul aparat conceptual-descriptiv și critic, o analiză lucidă și sistematică a transformărilor de ordin experiențial și ideal care au dus la condiția esențială a omului ca ființă-în-lume, ca ființă care are o lume și care a instrumentalizat această lume transformând *cinetele* în *pentru-ce* (acea caracteristică esențială a obiectului de *a-fi-pentru-ceva* în sens heideggerian, a obiectului ca ustensilă astfel că însăși condiția noastră se transformă în obiectualitate) și în cele din urmă la înlocuirea acțiunii cu fabricarea, a Ființei cu Procesul omului definindu-se în raport cu Pământul ca *homo faber*.

Ca activitate primă în ordine ierarhică munca e cea care corespunde proceselor biologice și necesității existenței umane, practicilor necesare pentru menținerea vieții înseși. Ceea ce diferențiază munca în contextul activităților umane e caracterul ei de procesualitate continuă; ea nu creează nimic de ordinul permanenței și presupune efortul constant; în acest aspect al existenței umanitatea e cel mai aproape de animalitate, așadar cel mai puțin umană și în cea mai puternică conexiune cu natura; comandată fiind de necesitate, condiția lui *animal laborans* devine echivalentă celei a sclavului. Munca anulează libertatea. Hannah Arendt e așadar la polul opus față de marxismul care făcuse din *animal laborans* prototipul uman prin excelență. Dimpotrivă, introducerea preocupărilor private ce țin de *oikos* în domeniul public a dus la distrugerea însăși a politicului supus necesității în vreme ce condiția sa esențială ține de libertate.

Lucrul, pe de altă parte, ca *techne* și *poiesis*, e corespondentul fabricării, al construcției lumii artificiale a lucrurilor, artefacte care îndură temporalitatea dincolo de actul de creație însuși. Ele aparțin unei ordini a semi-permanenței și relativei independenței; lucrul creează o lume distinctă de ceea ce e dat în natură, o lume coordonată de intenții umane, de scopuri și de un anumit grad de libertate, în contrast cu necesitatea intrinsecă muncii. Ca *homo faber*, omul creează un context stabil, o lume comună a spațiilor și instituțiilor - acea lume împărtășită în care se angajează în cele din urmă activitatea politică. Munca, însă, periclitează lucrul. Co-existăm într-o lume în care permanența însăși își pierde sensul, care nu mai valorifică durabilitatea și stabilitatea, ci productivitatea și abundența. Dacă lucrul mai e încă tributatar unui anumit tip de necesitate care derivă din caracterul ei esențial instrumental, libertatea ca atare se găsește altundeva în sfera lui *vita activa*, respectiv în contextul acțiunii. Acțiunea nu e posibilă în izolare, „a fi izolat înseamnă a fi lipsit de capacitatea de a acționa”; se întrevede de aici caracterul esențial public al acțiunii și circumscrisura ei în orizontul politicului. De aici și intrinseca sa legătură cu vorbirea - acțiunea și vorbirea au în egală măsură nevoie de un altul pentru a se manifesta ca atare. Libertatea e, așadar, un „fapt” activ și public; în definirea acțiunii ca

libertate și a libertății ca acțiune putem vedea influența hotărâtoare a gândirii lui Augustin asupra Hannei Arendt; din filosofia politică a lui Augustin preia tema acțiunii umane ca început - umanitatea reprezintă facultatea de a începe; oamenii sunt liberi atâta timp cât acționează, nici înainte, nici după. Această capacitate de a iniția, de a începe oferă acțiunilor unicitate și singularitate. Caracteristic capacității umane de a acționa e introducerea neașteptatului, neprevăzutului și nepredictibilului în lume (am spune poate că asta o face și lucrul dar condiția lucrului stă sub cea a instrumentalului, el introduce așadar necesitatea obiectuală sau dacă vrem, noutatea obiectuală a unui pentru-ceva, dar nu noutatea absolută). Acțiunea e, așadar, pentru Hannah Arendt o categorie a publicului, de aici și importanța pluralității și alterității în gândirea ei politică centrată în fond pe atare concepțe care țin de deschiderea spre celălalt; semnificația acțiunii și identitatea actorului pot fi stabilite doar în contextul pluralității umane; acțiunea devine așadar vorbire, iar identitatea individuală se deschide înspre celălalt. În acest sens, *polis*-ul atenian se constituie ca fiind modelul acestui spațiu al comunicării și deschiderii; politica și exercițiul libertății-ca-acțiune sunt identice. „Rațiunea de a fi a politicii e libertatea iar câmpul ei de experiență e acțiunea”.

Semnificațiile *Condiției umane* sunt multiple și nu întotdeauna evidente. Ne va surprinde poate

discuția despre *promisiune și iertare* într-o carte pe care o etichetăm ca aparținând sferei politicului. Dar, pentru că orice carte e a epocii sale, e de menționat faptul că Hannah Arendt scrie totuși într-o epocă în care iertarea devenise acțiune politică, iar promisiunea strategie de viitor. Ne va surprinde poate reducerea câmpului de manifestare a libertății la ordinea acțiunii - e poate operarea unui *epoche* fenomenologic în sfera politicului și publicului? Ne va surprinde poate ancorarea în facticitate și depășirea ei în transcendența acțiunii (în sensul depășirii ei în împărtășania a ceea ce e comun deși nu mai rămâne ființa în comun). Ne va surprinde poate și discursul despre Isus într-o lume care circumscribează secularizării. Dar toate se completează și se justifică în logica discursului. Nu ne va surprinde desigur claritatea stilului și coerența argumentării. Nu ne va surprinde nici procesualitatea însăși a demersului. Ne va surprinde poate că ceea ce facem dă măsura a ceea ce suntem. Ne va surprinde că acțiunea vine înaintea gândirii (asta dacă nu sunt deodată pentru că Hannah Arendt nu discută aici acest aspect). Cel mai tare însă ne va surprinde *Condiția umană*. Și ne vom surprinde noi după ce o vom fi parcurs. Ne va surprinde restul. Iar restul e acțiunea. ■

## jurnale în exil

# Luciditate și poezie

Ioana Manta

Dacă Monica Lovinescu încearcă din răspuț să elimine sentimentalismele (citind jurnalul lui *tanti Alice*, apoi paginile sale de adolescență, le amendează negreșit), Sanda Stolojan are numeroase astfel de *scăpări*; de o sensibilitate ingenuă, diarista vorbește despre sine, descrie colțuri de natură, de melancolia romantismului solitar și nocturn. Până și titlurile jurnalelor sale sunt trei metafore vii, pline de sugestii. Fiecare notație a sa deține și precizarea locului, nu numai data, justificând latura nomadă a jurnalului și a persoanei Sanda Stolojan: *în drum spre Paris, 25 august, Normandia, Crăciun, 1992, Crans sur Sierre, 14 august*.

O notație de *nocturnă* (de altfel foarte frecvente în jurnalele sale) apare la finalul din *Ceruri nomade*, unde, printre melancolii, rememorări, amintiri, vorbește de anul 2000, de *SFĂRȘIT* (scris cu majuscule!), despre generația părinților, despre generația Ionescu, Cioran etc, despre Ceaușescu - cuprind *momente de bilanț*. Are sentimentul unui sfârșit, unui capăt de veac, unui final de ciclu cu tot ce presupune el, cultură, ideologii, cutume, tabieturi, literatură etc.

Contemplarea pe fereastră a panoramei Parisului pe timp de iarnă, reflectarea luminilor înspre cer - câtă putere de sensibilitate într-un moment atât de prozaic - o fac să recunoască faptul că există renaștere din „grămezile de moloaz ale Istoriei”.<sup>1</sup> Ceea ce scrie în momentele de *nocturnă* par a fi meditațiile unui înger care visează și scrie apoi poezie: „Nocturnă: răul ucide prin opacitate, binele iradiază. Sinonim al binelui: iubirea. A nu confunda tăcerea cu neantul.”<sup>2</sup> În aceste contexte apar adesea întunericul, noaptea, care trimit cu gândul la ideea de moarte, resimțită din ce în ce mai apropiată ființei: aflată, ca de obicei, în Normandia de sărbătorile de iarnă, în plină natură e conștientă că „tăcerea și întunericul vin devreme (...) A fost o vreme când îmi plăcea să mă plimb

noaptea pe câmp sau pe locuri singuratic. Era un fel de voluptate romantică vecină cu atracția pe care o resimți tânăr fiind față de moarte.”<sup>3</sup>

Tot din astfel de preocupări și gânduri funebre, apare des imaginea cimitirului. Diarista este preocupată să cumpere un loc de veci, se duce să-și vadă mormintele săpate, împreună cu soțul reticent la astfel de priorități. Bineînțeles, atunci când vine vorba de moarte, este invocată Cioran. Cimitirul este imaginea care, necondiționat, trimite la impresia de deșertăciune, alături de imagină narul teluric care aici nu mai are semnificația de înrădăcinare, de loc stabil, ci de perisabilitate. Replica cimitirului fastuos, cimentat o dată natura? orice astfel de meditație se sfârșește prin dorința propriului mormânt aflat într-o pădure, pe un câmp, prin care se favorizează contactul și dezintegrarea împreună cu toate elementele primordiale. Izomorfismul mormânt-leagăn are legătură și cu efectul dat de vânt (provocată de adierea vântului, imagine regăsită și la Sanda Stolojan), dar și de faptul că pământul devine leagăn magic și binefăcător, fiind locul odihnei celei de pe urmă. Etimologic, cimitir -koimētērion- înseamnă camera nupțială. „Mormântul, locul înhumării, este legat de constelația chtonică-lunară a Regimului nocturn al imaginației, în timp ce ritualurile uraniene și solare recomandă incinerarea.”<sup>4</sup> Eufemizarea mormântului și asimilarea valorilor mortuare cu odihna și intimitatea idee -semnalată de Gilbert Durand în același studiu- o întâlnim în folclor și în poezie. În folclor, intimitatea camerelor secrete le ascunde pe frumoasele adormite din basme. Modelul exemplar al acestei fete care doarme este *Frumoasa din pădurea adormită*. Să fie, așadar, grija pentru mormânt în esența ei feminină? Pentru poeți, mai remarcă Gilbert Durand, mormântul e asociat cu asfințitul și noaptea.



La romanticii francezi se găsesc frecvente izomorfisme ale mormântului, ale iubitei și ale fericirii intimității. Să fie această obsesivă expresie, *nocturnă*, sursa cea profundă a spiritului creator (al diaristei)?

Scriitura ei face legătura firească între cotidian, prozaic și spiritual, poetic, întâlnind viața în literatură, literatura în viață, notări încărcate de entuziasm, de lumină; citatul este semnificativ pentru specificitatea jurnalului de a discuta despre lucruri aparent fără legătură: „Am pus la fiert o oală de supă cu rasol. Curăț zarzavatul, spumuiesc supă (...) De fapt a pregătit o supă cu rasol sau a scrie un poem exprimă una și alta dorința de a trăi. Totul pornește de la rădăcină, totul e omenesc și umil. Totul te împinge către viață, către lumină, către gust...”<sup>5</sup>

Sanda Stolojan este conștientă de puterea absolută pe care o dă luciditatea, mai ales în cadrul unor însemnări de jurnal: „Luciditatea: conștiința larg căscată care-mi privește slăbiciunile (de la bomboane la vorbele goale rostite pentru a evita singurătatea) cărora nu le rezist, în timp ce ochii îmi rămân fixați asupra zărilor și idealurilor albe...”<sup>6</sup> Când citește un alt jurnal tot din perspectivă feminină, cea a Florenței Albu, îi presimte caracteristicile fundamentale unei diariste: „disperată lucidă” cu „atâta suferință îndurată”<sup>7</sup> Imaginea căscatului, spațiu abisal, o grotă-vagin-cavitate bucală, devine un loc al refuzului. Expresia este întâlnită și la Jeni Acterian, un alt spirit excesiv de lucid: „Atât de tare mă plictisesc, că toată sunt un căscat trist.”<sup>8</sup>

Religia este una din temele inerente jurnalelor, care poate deveni chilia (locul de retragere din lume) a celui care, căutând pe Dumnezeu, încearcă să se găsească pe sine. Își amintește frânturi de rugăciuni, fragmente biblice învățate când era mică la școala de maici pe care recunoaște că nu le-a înțeles niciodată. Și Jeni Acterian spune *Tatăl nostru* și i se pare rece, mecanic, ceva învățat pe de rost și atât. Pe când Gabriela Melinescu practică rugăciunea inimii mai ales când René este bolnav și simte efectele rugii.

Problema identității este conturată în autoportrete răzlețe, sfâșiate, cum ar adăuga diarista. Tot într-o meditație nocturnă scriitoarea se întreabă: „iluzie nocturnă?”, după care conchide: „Trezirea celui lalt în mine.”<sup>9</sup> Identitatea este zdruncinată de exilul hain care o devorează treptat, provocând unele răbufniri și confesiuni: atunci

când primește pașaport de român rezident în străinătate, „acum am redevenit româncă, rămasă franțuzoaică, am senzația că mi-am trădat ambele eu-ri”. Exilul este „un sentiment care mă fixează între amândouă (...) nici unul, nici altul, și unul și altul.”<sup>10</sup>

Motivul fotografiei este și el consacrat: diarista caută împreună cu un prieten un loc potrivit în care să fie pozată pentru coperta acestui jurnal. Momentul trezește gânduri mult mai profunde dincolo de necesitatea acestui fapt prozaic. Ea preferă un fond monocolor (simbolizând neutralitatea și cumpătarea-i specifice), o ușă (exilul, trecerea de la România la Franța și invers), un zid (limitările, dezavantajele, piedicile, provocate de dubla identitate, fatalitatea acestui destin de nede-pășit). Simbolurile din paranteze sunt sugestive pentru a caracteriza o exilată româncă a secolului XX, „mănată de vântul unor vremuri defuncte, cineva trăind pe un fond neutru”<sup>11</sup>

Ca și Monica Lovinescu, diarista este atentă la modul în care îi sunt receptate operele (jurnalele). Primește o scrisoare despre *Nori peste balcoane* de la o româncă în exil care îi reproșează că nu are simțul tragicului, că vorbește prea mult de Cioran. Sanda Stolojan reacționează în acest jurnal:

„Comentariile ei mă surprind. O credeam în stare de mai multă distanțare față de spectacolul lumii.”<sup>12</sup> Ciudată, dar firească și justificată, este prezența lui Cioran în majoritatea jurnalelor prezente în această lucrare. Ca un fir al Ariadnei, firul lui Cioran semnul, emblema pe care o poartă conștiința vie a morții (urmele și persoana scriitorului sunt legate de frica și ideea de moarte, marile obsesii ale jurnalelor), dar și influența culturală pe care a avut-o; devine, astfel, o imagine paradigmatică pentru două generații, cea interbelică și din obsedantul deceniu. Această prezență care bântuie jurnalele dovedește strânsa legătură între vie și morți; prieteniiile, relațiile diaristelor rămân animate dincolo de moarte. Jurnalele înving moartea obsedantă prin memorie și autenticitatea trăirilor. Legăturile intacte între Simone și Cioran, între Gabriela Melinescu și René, între Alice Voinescu și Stello, ei fiind morți prematur, confirmă acest lucru.

Notarea morților apare obsesiv la ambele diariste din exilul parizian, uneori însemnările coincid, în cazul marilor pierderi: François Mitterand, Emil Cioran etc. Atent la aceste semnalări, lectorul poate remarca aspectul unui jurnal, în sensul de ziar, cu anunțuri mortuare; mulțimea



Francesco Traini, *Il banchetto di Baltassar*; fra' Guido allo scrittoio; consegna del libro I dedicatio, Lucano Spinola (Chantilly, Muzeul Condè)

exemplilor este elocventă: „Sergiu Celibidache a murit la începutul acestei săptămâni”; „A murit Marcello Mastroiani. A murit la Paris.”; „A murit Claude Mauriac, la 81 de ani.”; „Ne-a sunat Gabriel de la Humanitas: a murit Relu Cioran (cancer la ficat).”; „A murit Sorin Titel.”; „Moartea lui Noica.”; „Alain ne anunță că a murit Dimov.”; „A murit Cioran.”; „E. Jünger și-a încheiat secolul: a murit la 102 ani.”

Deși semnaleză cu aceeași conștiinciozitate lovinesciană evenimente istorice, întâmplări din anturajul din exil, dar și din țară, Sanda Stolojan lasă să se întrevadă mult mai clar latura poetică, preocupările și gândurile personale, creând un veritabil jurnal intim.

**Bibliografie:**

- Durand Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginii narului. Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderea, Prefață și postfață de Radu Toma, Editura Univers, București 1977.
- Stolojan, Sanda, *Amurg senin. Jurnal din exilul parizian. 1997-2001*, Traducere din franceză de Sanda Stolojan și Dana Petrișor, Editura Humanitas, București, 2007.
- Stolojan, Sanda, *Ceruri nomade. Jurnal din exilul parizian. 1990-1996*, Traducere din franceză de Micaela Slăvescu, Editura Humanitas, București, 1999.
- Stolojan, Sanda, *Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian. 1975-1989*, Traducere din franceză de Micaela Slăvescu, revizuită de Sanda Stolojan, Editura Humanitas, București, 1996.

**Note:**

- 1 Sanda Stolojan, *Ceruri nomade. Jurnal din exilul parizian 1990-1996*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 234.
- 2 Sanda Stolojan, *Amurg senin*, p. 9.
- 3 Ibidem, p. 231.
- 4 Gilbert Durand, *Structurile antropologice...* p. 233.
- 5 Sanda Stolojan, *Ceruri nomade*, p. 91.
- 6 Ibidem, p. 92.
- 7 Ibidem, p. 227.
- 8 Jeni Acterian, op. cit. p. 177.
- 9 Sanda Stolojan, *Ceruri nomade*, p. 215.
- 10 Ibidem, p. 203.
- 11 Ibidem, p. 220.
- 12 Sanda Stolojan, *Amurg senin*, p. 10.



Maestro del Gherarduccio, *Dante sogna di smarrirsi nella selva*, (Londra, British Library)

## comentarii

# O propunere de concept

Eliza Deac

O interesantă apariție în planul teoriei poetice românești contemporane o reprezintă volumul *Labirintul de oglinzi - Repere pentru o poetică a metatranzitivității* (Ed. Polirom, Iași, 2007), semnat de Catrinel Popa. Este o apariție interesantă în primul rând prin ceea ce s-ar putea numi construcția sa intertextuală de gradul doi. Conceptul în jurul căruia se coagulează discursul, anunțat încă din subtitlu - anume cel de „metatranzitivitate” - este declarat o replică și o rafinare a deja cunoscutului concept de poezie „tranzitivă” al lui Gheorghe Crăciun, la rândul său o provocare adresată dominației „intranșivității” în teoriile de factură modernistă privind limbajul poetic. De acord cu demonstrația studiului de referință privind apropierea tot mai evidentă a unui tip de creație poetică de formele prozei, autoarea se arată mai reticentă când intră în discuție termenii în care această direcție este descrisă, respectiv opoziția *conotație/ denotație* (pentru care propune distincția *liric/ epic*), dar mai ales distincția majoră, cea dintre *tranzitiv* și *reflexiv*. Dacă interesul criticului brașovean se concentra asupra legitimării unei anumite direcții de creație ignorate de teoreticieni, cercetătoarea fixează ca scop al propriului parcurs legitimarea unui concept. Aria explorată este, înainte de toate, una a metateoriei: „miza sa majoră va consta, pe de o parte, în evidențierea supremației actuale a narativului și ficționalului asupra celorlalte modalități discursive, iar pe de altă parte, în cartografierea și reabilitarea unui continent ascuns al poeziei ultimelor decenii, ignorat sau minimalizat de teoreticienii domeniului” (p. 13). Optând, în spirit postmodern, pentru relativizarea contrastelor tranșante, cercetătoarea desfășoară sub ochii cititorului procesul de stilizare atentă a

instrumentelor teoretice puse la dispoziție de hipotextul critic în vederea creării propriului instrument - acela de „metatranzitivitate”. În esență, circumscrierea acestuia se face prin altoirea în discursul teoretic despre poezie a unor noțiuni specifice comentariului asupra prozei - *mimesis* și *ficțiune* - demers justificat prin împrumuturile pe care creația poetică propriu-zisă le face din domeniul pe care modernitatea i l-a opus. Cu consecvență față de perspectiva adoptată, interpretările celor două constructe teoretice sunt supuse unor analize și reconfigurări detaliate, până în punctul în care granițele dintre ele devin flexibile. În urma redefinirilor, se constată că poezia nu este pe de-a-ntregul tranzitivă (ea este mai degrabă „fals tranzitivă”) și că „[p]entru desemnarea acestei complexități, mai potrivite ni se par concepte precum *mimesis* și *ficțiune*, fie și numai pentru că ele pun fără echivoc în evidență un fapt fundamental: acela că apropierea poeziei de <<real>> este mai degrabă o apropiere de alte tipuri de limbaj (în special de acela al prozei ficționale)” (p. 114). Prin urmare, „vom numi poezie metatranzitivă acel segment al creației poetice care, mimând transparența, își încurajează destinatarul să facă abstracție de <<cadru teatral>> pe care îl presupune (în mod tacit) scrierea unui poem” (p. 88). Este tipul de poezie al actualității, ce devine însă vizibilă doar prin contrast cu tipul de poezie căreia i se opune - aceea abstracționistă. În vreme ce poezia modernistă se caracteriza prin autoreferențialitate, aceasta însemnând meditația asupra limbajului, poezia metatranzitivă explorează relația dintre cuvinte și lucruri (motiv pentru care, în debutul studiului, autoarea va și acorda un spațiu extins cercetării sensurilor noțiunii de *mimesis*). Este un tip de poezie autoconștientă, care, sub aparența

tranzitivității, își testează limitele: „Însă această poezie se vrea implicit și o teorie a poeziei; tematizând deseori însăși posibilitatea sau imposibilitatea verosimilității, este, așadar, mai puțin o ilustrare a <<transparenței>>, cât o tentativă de a proba eficiența mecanismelor reprezentării” (p. 126).

Pentru ilustrarea acestui concept în aria literaturii românești, este refăcută (destul de în fugă) o linie de evoluție începând cu Arghezi și Bacovia, trecând prin avagardă (Geo Bogza, Sașa Pană, Victor Valeriu Martinescu), adăugându-l pe Geo Dumitrescu, incluzând gruparea de la „Steaua”, identificând prezențe mai discrete ale anilor '70 (Constantin Abăluță), ajungând la generația '80, dar oprindu-se la trei nume în vederea analizei mai în profunzime: Mircea Ivănescu, Marin Sorescu (*La lilieci*) și Mircea Cărtărescu.

Apresiasi în acest studiu atenția acordată definirii cu precizie a conceptelor, susținută de interpretarea convingătoare a textelor, se poate pune, la final, întrebarea: ce modificări și îmbunătățiri aduce, prin urmare, acel „meta” adăugat „tranzitivului” propus de Gh. Crăciun? În esență, el nuanțează noțiunea de tranzitivitate care, în perspectiva acestei cărți, nu este niciodată inocentă, ci constituie rezultatul unei mimări a direcției. Întoarcerea spre „real” este, în cele din urmă, o întoarcere spre o construcție a realului, spre o „ficțiune a realității”. Utilitatea unei asemenea propuneri teoretice se vedește într-o abordare critică în care atitudinea naivă în fața complexității jocurilor din creațiile poetice contemporane este evitată din start prin adoptarea unui concept care presupune conștientizarea mijloacelor pe care obiectul său le maschează cu mai multă sau mai puțină măiestrie. ■

## ordinea din zi

# Prezența lui Mircea Zăciu

Ion Pop

(urmărire din numărul trecut)

O ricum, tot ceea ce ține de fluxul viu al literaturii și societății literaților l-a interesat în mod superlativ, trezindu-i curiozitatea de „cronicar” și de observator pasionat. Mare cititor de literatură română din toate epocile (la vârsta de doisprezece ani ar fi încheiat, de pildă, lectura întregii opere a lui Sadoveanu), se crede îndreptățit să susțină că avem o literatură foarte valoroasă, iar dacă manifestă rețineri față de supralicitări și „protocronisme”, nu ezită să așeze câteva nume - printre care Rebreanu și marii poeți interbelici - alături de elita scrisului european. Reiese din dialogurile retipărite acum că l-ar fi tentat și o istorie a literaturii române (cu fragmente din marele mozaic adunate, de exemplu în *Ca o imensă scenă, Transilvania...*) și avea în vedere articularea unei perspective înnoite asupra periodizării ei. Spune în mai multe rânduri că cere istoricului literar probitate și cult pentru adevăr, o lectură a operelor mereu

contextualizată, atentă, așadar, la multiplele determinări dictate de timp și de viața ideilor și formelor literare - idee prețioasă, atitudine valabilă și în reconsiderarea, după Decembrie 1989, a unor personalități ale scrisului românesc marcate sub comunism de compromisuri grave cu regimul totalitar și cu ideologia lui. E important de reținut, din acest punct de vedere, că, împreună cu alți intelectuali lucizi ai acestui frământat moment de tranziție, Mircea Zăciu se exprimă clar în favoarea unei purificări morale a lumii scriitoricești, paralelă cu ceea ce ar fi trebuit să fie lustrația politică, în conformitate cu Declarația de la Timișoara, invocată în câteva rânduri ca reper. „Rolul memoriei e vital” - se răspunde unei întrebări, în 1997, cu adaosul că: „Din păcate, la noi, ideea unui «proces» a fost înțeleasă la modul trivial și a stârnit reacții de spaimă, proteste, riposte”. - S-a schimbat ceva - ne întrebăm - după un deceniu? Cât despre valoarea unor opere scrise sub dictatură, el nu e câtuși de puțin de partea celor care consideră că nu există scrieri valoroase din punct de vedere estetic, scrise atunci, că, mai ales în poezie, „o

serie de creații exemplare vor rezista examenului posterității”. Chestiunea așa-numitei „rezistențe prin cultură” se pune imediat, și răspunsul la ea rămâne valabil, din aceeași perspectivă echilibrată: „S-au căutat «soluții» de acomodare și, în același timp, și de a afirma că spiritualitatea românească merge de fapt divergent față de linia pe care o indica Partidul Comunist. Este o rezistență, într-o formă ambiguă. Nu a fost o rezistență declarată, ci o rezistență oarecum mascată. Au fost și afirmări pe față, au fost și acele celebre ședințe ale Consiliului Uniunii Scriitorilor, unde s-au spus multe adevăruri cu gura plină, deci pe față, și de multe ori cu riscuri”. E ceea ce - notăm acum - n-ar trebui să uite cei ce mai contestă superficial numita „rezistență”...

În privința propriei atitudini, ca scriitor, față de trecutul regim și presiunile ideologice la care a fost supusă mereu lumea literară, Mircea Zăciu are onestitatea să mărturisească de pildă, într-un dialog din 1993, faptul că, în anii săi de primă afirmare, s-a supus, din varii motive (însăși nevoia firească de afirmare, o anumită voință idealistă de integrare în literatura oficială, dar și aprehensiunile legate de o „origine socială nesănătoasă”) unor astfel de injoncțiuni și comandamente. N-a fost, declară, el, un disident



manifest, și cu atât mai puțin un „erou”, însă, așa cum evoluția sa în timp o atestă, după ce a fost tolerat, o vreme, cum spune, „drept un soi de «tovarăș de drum», s-a „comportat apoi ca un fel de eretic și un nonconformist”. Luările sale de poziție din amintitul Consiliu, toată istoria „cărții blestemate” care a fost Dicționarul Scriitorilor Români, topit de cenzură, polemica dură în cazul plagiatului lui Eugen Barbu și al rupturii încercate de grupul său în cadrul Uniunii Scriitorilor, alte atitudini de limpede nesupunere față de amestecul ideologiei de partid în activitatea scriitoricească îi confirmă spusele.

Întrebat cum apreciază evoluția literaturii actuale, criticul refuză să vorbească despre o „criză” a ei reală, detectând posibilități de dezvoltare în ceea ce vede că se întâmplă promițător în generațiile tinere. În criză i se pare a se afla, în schimb, viața scriitoricească mereu lipsită de solidaritate, cedând în fața unei politici culturale nefaste, dezinteresate de literatură, de soarta scriitorului și, în genere, de cultivarea dimensiunii spirituale, umaniste, a omului de azi. Constată cu amărăciune – cum suntem obligați, din păcate, să constatăm și după un deceniu – că lipsește preocuparea pentru editarea critică a scriitorilor români și pentru formarea unor editori calificați. O stare de criză surprinde, însă, e drept, pe la mijlocul anului 1990, în lumea tiparului de literatură, despre care observă că „Ne invadează pегra, corupția, mercenariatul”, în vreme ce literatura de calitate este „onorată” sub orice nivel... Iar o întrebare retorică, pusă în anul în 2000, care urma să fie și al dispariției criticului, suna așa: „Dar astăzi, totuși, nu avem acest adversar feroce care este această degingoladă a vieții culturale dependente de banii pe care statul nu-i mai are sau, cât are, nu mai vrea să-i investească în cultură?” – E de judecat, în momentul de față, cât și cum au evoluat lucrurile...

Cititorul acestor interviuri mereu incitante va putea rememora sau descoperi, dacă e mai tânăr, momente semnificative nu doar pentru biografia intelectuală a lui Mircea Zăciu, ci și pentru statutul și situația scriitorului și scrisului românesc în ansamblul său, din anii dictaturii și imediat după căderea ei. Ce s-a întâmplat, de exemplu, cu amintitul Dicționar al Scriitorilor Români, distrus de cenzură, la propriu, în anul 1985, e grăitor tocmai pentru a caracteriza situația mai generală a Literelor române din „deceniul satanic” și nu numai, atât în privința abuzurilor cenzurii și satrapilor din fruntea ei, precum diabolicul personaj Dulea, cât și pentru o anumită, tristă lipsă de solidaritate a obștii scriitoricești în situații de cumpănă ca aceasta. Principalul coordonator al lucrării evocă de mai multe ori, cu o voce aproape patetică, tribulațiile ei, dar oferă totodată și liniile unei concepții valabile despre un asemenea tip de cercetări enciclopedice, în care istoria literară și critica aplicată își conjugă echilibrat exigențele. Reiese și din aceste mărturii și mărturisiri vocația sa de constructor, pasiunea cu care a rămas mereu angajat în cercetarea și buna așezare a valorilor literaturii naționale. Este o întreprindere ce se asociază altor proiecte, rămase din păcate nerealizate, și la care se referă ca la niște himere de idealist. Între altele, o revistă de critică literară editată la Cluj, cu angajare consistentă de forțe tinere, ba chiar o editură de anvergură, al cărei program, merită reținut pentru actualitatea lui, conștientizat în 1994 ca pură reverie. Suna cam așa: „dacă vrei să ne jucăm - îi răspundea lui Radu G. Țeposu - aș dori o editură sponsorizată

de un miliardar, ori de un for cu serioase garanții (nu doar financiare!), care să-mi ia grija banilor și să-mi dea totodată mână liberă în construcția editorială. Aș apela atunci la modelul prestigioaselor «Fundatii regale» și aș pune pe picioare câteva *colecții* care să țină seama de interesul major al literaturii române de ieri și de azi: întâi, un *corpus* al marilor opere, de la Cantemir la Blaga și valorile clasicizate din ultimele decenii; o mare colecție de poezie românească a secolului XX; aș relua în proporții și ritmicitate sporite colecția «Restituiri», fără inhibițiile și restricțiile dictate altădată de cenzură și interese comerciale; aș da curs unei colecții de eseistică românească; alteia, de memorii, jurnale – de la C.A. Rosetti și G. Sion până azi; aș face serii speciale de debut, cu concursuri și premii pentru fiecare gen. Aș demonstra – în timp – că avem o literatură mare și că ea e viabilă, departe de a fi epuizată! Dar aceasta e doar o frumoasă, nevinovată, gratuită utopie. *A propos*, editura s-ar numi chiar așa: *UTOPICA*”. – Chiar așa... Dar, dacă ar fi urechi care să audă, s-ar putea copia, fără... *copyright*, acest frumos proiect, care ar fi efectiv necesar, vital necesar culturii noastre, dacă mai dorim cu adevărat ca această cultură să reziste și să dăinuie. Un popor și o țară care se respectă – cunoaștem câteva, exemple, chiar prin vecini – ar trebui să facă o prioritate dintr-un asemenea program. Nu văd, însă, din nefericire în vreun program guvernamental din ultimii douăzeci de ani, o asemenea prevedere de interes major pentru destinul nostru spiritual. Ar fi să facem, nu-i așa, concesiile elitismului, condamnat și de comunism, într-o vreme în care prea multe lucruri sunt luate *à la légère*. Alte treburi avem noi acum, numai cultura ne-ar mai lipsi...

Personal, pot cântări acum cât de important ar fi fost ca o altă idee a Profesorului să fi prins viață la momentul oportun, adică imediat după Revoluție și în dimensiunile gândite de el: reinchegarea grupării „Echinox” sub forma unei fundații, pe care o vedea ca un fel de societate simetrică Grupului de Dialog Social de la București, cu angajamente nu doar de ordin strict literar-cultural, ci cu o participare mai larg civică, pe temeiul unor tradiții ardelenne de exigență și responsabilitate etică, pe care le-ar fi dorit resuscitate în lumea atât de tulburată și de descumpănită în căutările ei, a „tranzitiei”... Se poate evalua, astăzi, într-adevăr, ce ar fi însemnat o asemenea realizare. Din păcate, cei care fi putut să încerce o închegare de acest fel erau prea dispersați atunci și angajați în tot soiul de alte activități, pentru a fi acordată atenția necesară unei asemenea inițiative. O putem regreta astăzi, când știm, după nu puțini ani de neînchegări, care ar fi putut să fie aportul acestui organism la ceea ce se numește asanarea vieții noastre publice, sociale, spirituale post-comuniste. N-a fost să fie...

Universitarul Zăciu se exprimă în aceste pagini deopotrivă ca dascăl foarte atașat, de la început, instituției pe care a ilustrat-o superlativ, fiind în serviciile ei nu mai puțin de patruzeci și șapte de ani, și ca om decepționat de ultimele evoluții ale vieții academice clujene, din care a rămas cu sentimentul unei nedrepte marginalizări. În calitate de coleg și, mai apoi, vreme de vreo trei decenii, și prieten foarte apropiat, cunosc destul de bine cât preț a pus Profesorul pe munca sa pedagogică și în ce măsură considera universitatea drept spațiu esențial de formare spirituală, sursă de mare bogăție pentru cercetarea istorico-literară și critică românească. Format la o școală academică de prestigiu, cum am notat deja, urmașul lui D. Popovici, al lui Ion Breazu și Iosif Pervain, a ținut foarte mult să mențină la cote

înalte această reputație moștenită, a atras, la rândul său, în catedră, oameni tineri în care credea (amintește de câteva ori de „promoția 1964”) și pe care i-a susținut în mod constant, a scris cuvinte de caldă încurajare la debuturile lor în presa literară (m-am numărat și eu printre acești privilegiați) – și cred că s-a bucurat de recunoștința celor mai mulți dintre ei. Voința sa de angajare în gospodărirea treburilor Facultății de Filologie, al cărui decan a fost, unde a condus un timp și Catedra de Literatură Română, nu s-a putut manifesta, însă, din nefericire la cotele de intensitate pe care și le-ar fi dorit. A întâmpinat nu o dată ostilitatea unor foruri de conducere sau a unor colegi, a trăit momente de frustrare agravate de o fire extrem de sensibilă, incomodă și pentru sine și pentru mulți, dar și-a împărțit decepțiile cu satisfacția de a fi înconjurat de un număr însemnat de tineri, cu precădere „echinoxiști”, de care se simțea aroape și în care investise o mare încredere. O spune în mai multe rânduri în convorbirile sale, neeconomisindu-și elogiile. Se arată, de asemenea, interesat de reformarea învățământului academic după 1989, sprijină eforturile pentru obținerea autonomiei universitare, reflectează asupra unor soluții de ridicare a calității pregătirii unor specialiști (de exemplu, prin reintroducerea unei secții de Română pură, care ar asigura promoții, fie și restrânse, de editori și cercetători), semnalează îngrijorat criza de cunoscători ai unor limbi și culturi cu care spiritualitatea românească s-a aflat vreme de secole în comunicare, invită la exercitarea unui comparatism lărgit etc. Pe de altă parte, însă, își mărturisește, cu excесе de umoare neagră, și nu fără judecăți pripite și nedrepte, ruptura față de Universitatea clujeană, pe fundalul unor constrângeri de birocrație financiară de care n-a putut fi convins că erau de nerezolvat în acel moment (cum nu sunt nici astăzi), de unde recriminările de ultimă oră, apostrofele intempestive, blamul aruncat asupra Catedrei care fusese și a sa, tulburarea, chiar, a unor prietenii de-o viață. A fost, însă, cred, pe deplin îndreptățit să amendeze noua invazie a formelor fără fond la multe nivele ale structurilor academice mai recente, cu alinieri pripite la „Europa”, cu întemeieri lipsite de fundamente solide ale unor instituții mai degrabă formale, nefuncționale.

Din culegerea de *Interviuri* retipărite acum s-ar putea reține multe alte date și idei fertile, numeroase alte elemente ce completează și dau viață portretului uman și intelectual al profesorului și criticului Mircea Zăciu. Cei care l-au cunoscut mai îndeaproape vor retrăi, parcurgând-o, cu o particulară emoție aceste întâlniri cu universul său de reflecție și cu o voce până nu foarte demult familiară. Cei ce n-au avut ocazia să-i frecventeze cursurile ori să-i citească scrisul vor găsi, fără îndoială, în aceste pagini, pe lângă foarte expresive mărturii de epocă și multe idei ce rămân actuale, reflecții vii și îndemnuri de angajare în construcția culturală. Vor descoperi un spirit luminat, însă și frământat și neliniștit, însuflețit de duhul edificării, în tradiția transilvană definită de Blaga, citat în aceste dialoguri, sub semnul voinței și al capacității de a duce un gând până la capăt.

**Erată:**

În prima parte a acestui articol (nr. 143 al revistei), numele personajului argezean e de citit, corect, **Gulică și nu... Mitică Unanian**.



## Scribul scrie iar

Ovidiu Pecican

Exact cu două decenii în urmă, Gheorghe Schwartz, prozator arădean care avusese timp să se afirme deja – primind și premii încă de la romanul lui de debut, *Martorul* (1973) – publica la editura timișoreană Facla întâiul roman, *Anabasis* (1988) dintr-un ciclu de mai mult de zece, *Cei o sută*. Pariul, uriaș și imprudent, urma să îi ocupe, iată, douăzeci de ani buni, timp în care, desigur, Schwartz a publicat și alte lucruri, romane, teatru și monografii științifice ori cursuri universitare, dar care nu i-au fost de ajuns pentru a încheia marea construcție epică pe care s-a obstinat să o scrie. Eșecul lui Paul Anghel, alt plănuitor de „epica magna” – cu *Zăpezile de peste veac* – nu i-a dat de gândit, și bine a făcut, pentru că în răstimpul scurs, elaborarea a ajuns la al șaptelea volum. Intitulat *Cei o sută. Culoarul templier* (București, Ed. Curtea Veche, 2008, 478 p.), noul roman se așterne cuminte în prelungirea celor dinaintea sa, multe premiate. După *Anabasis* au urmat *Ecce Homo* (Premiul Asociației Scriitorilor din Arad, 1993), *Oul de aur* (Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor din România, 1998), *Mâna albă* (Premiul Asociației Scriitorilor din Arad, 2000), *Vara rece* (2004) și *Axa lumii* (2005), toate urmând tipicul anunțat încă dintru început: reconstituirea a o sută de vieți reale, chit că imaginate, verosimile, deși inventate, fictive, însă adevărate (și adevărate de Scrib). Deși limpede și simplu în esență, planul se revendică deopotrivă de la tehnica lui Plutarh – căci paralelele între o biografie și alta, intersecțiile de teme și motive, într-o manieră de-a dreptul muzicală, nu lipsesc – și Borges, fără a te lăsa să excluzi cu totul din discuție modele epice trimițând de-a dreptul la science fiction (genul *fantasy*, dar și autori de cicluri pretins istorice, precum Frank Herbert în *Dune* sau Isaac Asimov în *Fundația*).

Gyuri Schwartz, care a citit cu atenție romanul lui Stefan Heym, *Relatare despre regele David*, și căruia, prin natura azeziunilor sale de familie și personale, nu îi lipsește o bună introducere în Vechiul Testament, care are cu sine, în modul lui discret, autoironic și chiar

sarcastic, deplina conștiință a poverii miraculoase a poporului ales, și care cunoaște virtuțile „principiului listei” – discutate la noi critic și valorizant de Andrei Cornea într-o memorabilă abordare a chestiunii oralității străvechi – devine astfel un genealog, un istoric și un notar, dar nu mai puțin un erudit, un savant nebun și un excelent scriitor, refăcând, nici mai mult, nici mai puțin, decât istoria umanității.

Personajele lui poartă în loc de nume cifre („Al patruzeci și unulea”, de pildă, ca să fac și o trimitere la un film sovietic de referință), căci Scribul are nevoie de ordine și de repere în recunoașterea identității fiecăruia. Dar mai există, în toate cazurile, și porecle, supranume, cognomenuri, cifrele anilor între care evenimentele vieții protagonistului s-au desfășurat, precum și o sintagmă sau un soi de motto sub semnul căruia se ordonează biografia în cauză.

*Culoarul templier* cuprinde astfel evocarea vieților protagoniștilor ce se înșiruie începând cu al șazeci și cincilea și se încheie, deocamdată, cu al șaptezeci și unulea. Suntem, prin urmare, în plin ev mediu, între 1148 (când se naște „Omul fără chip”) și 1313 (anul morții lui Fugard). Dar și în plină istorie europeană, occidentală în principal, în care aventura se consumă la nivelul unor moduli narativi autonomi – monadele biografice – care se pot oricând citi și de sine stătător, ca niște povestiri.

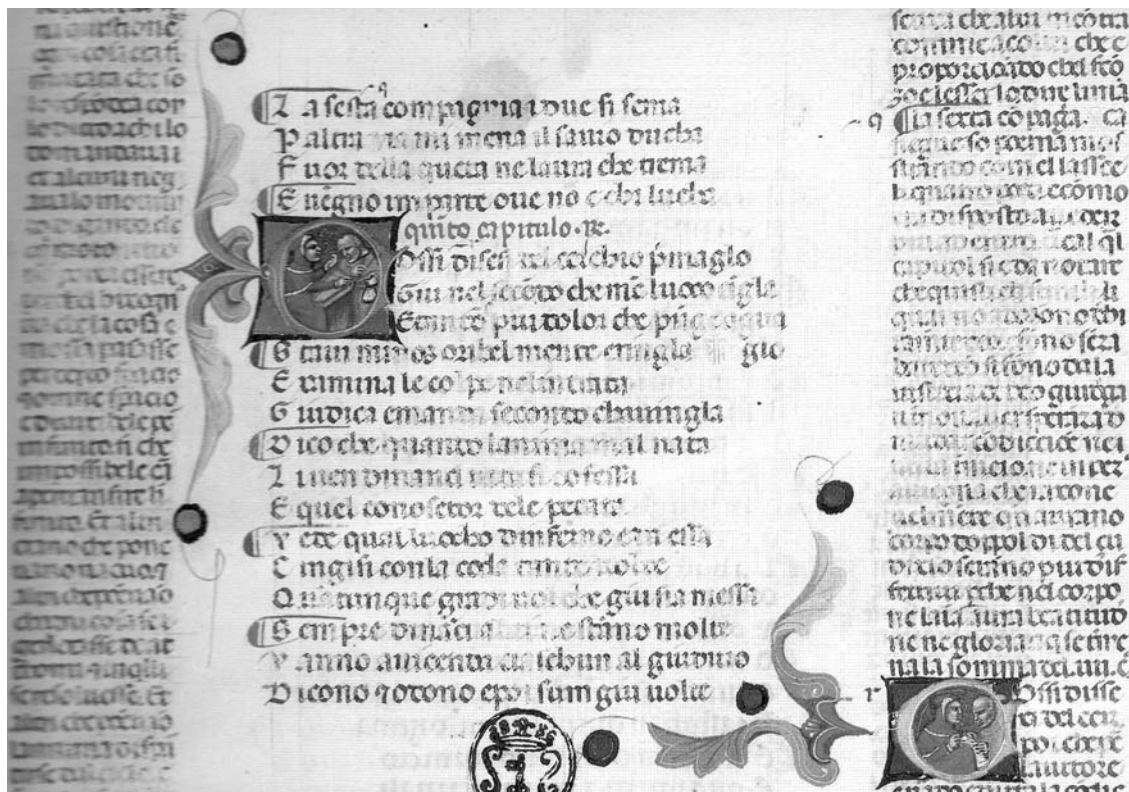
Cum se vede, modelul este și de mare vechime, și foarte prestigios. Chiar și reluat în formule rafinate, de factură postmodernă, cum se întâmplă aici, unde se amestecă timpul evocat cu timpul evocării, și lumea celor o sută cu lumea Scribului, suntem în continuare în proximitatea locului unde istoria era doar un alt fel de povestire, iar romanul pretindea – ca în *Alexandria* – că, relatând viața unui mare om, spune povești adevărate. Nu, ultima expresie a acestui amestec de reprezentări despre trecut și prezent, realitate și „dincolo de realitate” nu a luat sfârșit cu *Theogonia* lui Hesiod sau cu *Măgarul de aur* al lui Apuleius, cum nu s-a

consumat integral nici cu mirabilele călătorii ale lui Jean de Mandeville sau Marco Polo. Gheorghe Schwartz redescoperă pe cont propriu modelul avut în minte de atâtea ori, în prozele lui scurte, de Jorge Luis Borges, trivializat de moda thrillerurilor antice sau medievale (exploatare inteligent și de Dan Brown), al unui trecut în care memoria brodează între adevăruri vizibile și ficțiuni credibile.

*Cei o sută* ar fi putut fi un monstru epic de mare succes, dacă Schwartz scria mai prost și pune accentul pe aventură. Fără a lipsi însă, aventura se estompează aici în profitul altor două planuri. Unul dintre ele este cel al istoriei ca *theatrum mundi*, un mare spectacol desfășurat în fața cititorului ca un evantai construit scrupulos, cu erudiție demnă de o operă istoriografică autentică, profitând din plin de simțul culorii artistice pe care autorul îl posedă din plin și etalându-și splendorile, când mai consistente, când mai estompate, aidoma spectacolului de deschidere al Olimpiadei din Beijing. Desigur, evocarea trecutului – ca și romanul însuși – câștigă în forță prin insistența asupra detaliului. Numai că formula aleasă, a radiografiilor câte unui destin dintr-o genealogie, generație după generație, nu permite dezvoltări suficiente pentru aceasta. Drept care domină narațiunea, pură și simplă, fără descrieri și fără dialoguri, în cea mai mare parte. Vorbirea, fluxul cuvintelor se propagă în aceeași manieră, fiind, de fapt, fără legătură cu obiectul său, și exprimând doar modul de a fi, de a „citi” trecutul și de a-l consemna al Scribului. De aici și structura de șirag cu perle a romanului, cu fluxul lui rectiliniu, îndreptându-se în direcția în care timpul însuși înaintează, dinspre un trecut mai distant către unul tot mai apropiat, fără un final predictibil, și în care singura recompensă dinafara evocărilor înseși poate fi ori câte un reflex sapiențial al scribului (emițător insatiabil de reflecții cu portanță filosoficească), ori marele adevăr – decăzut la stadiul de truism – că timpul e mai puternic decât orice, că memoria dă profunzime vieții etc., lucruri din această categorie.

De fapt, lucrurile nu stau astfel. Cel mai puternic și mai puternic rămâne, până la urmă, discursul auctorial, cel care plămădește lumi după lumi și vieți după vieți, subordonând totul temei Scribului – care este cea a Istoricului (de aici asemănarea cu *Relatare despre regele David*, măcar la nivelul anumitor motive), dar și cea a Profetului din Vechiul Testament. Poate cu o profecție îndelungă, de mii de pagini, pe care, citind-o de la un capăt la altul, ai obosi la fel de mult ca în fața sintezei de filosofia istoriei a lui Herder sau a lui Toynbee, ori ca în fața Agendei 2000 a Uniunii Europene, însumând, ultima, zeci de mii de pagini... O profecție prin iscodirea trecutului, refăcând firul prefirării vieților omenești în insolitul și negura viitorului fiecărei clipe ce se grăbește să se eternizeze și să se istoricizeze, descompunându-se până la irecognoscibilitate și devenind la fel de imprevizibilă ca viitorul scrutat de Nostradamus. și de ce nu, mă rog frumos?

... Dar aventura zicerii, a punerii în pagină, continuă, iar după cel de-al șaptezeci și unulea va urma, urmează, a și urmat cel de-al șaptezeci și doilea. Îl aștept cu bucuria revederii unui vechi amic.



Pagare i debiti (Firenze, Biblioteca Riccardiana)

## sare-n ochi

# Scrisori din literatura română (III)

Laszlo Alexandru

Aș îndrăzni să identific, cum spuneam, două piloane tensionale, în *Epistolar*. Pe de o parte găsim un elogiu, un imn pe care Liiceanu îl intonează pe seama lui Noica, maestrul lor, cel care le aprinde, în fața ochilor, lumina culturii. Și atunci toată gratitudinea discipolilor se îndreaptă spre Noica. La fel ca orice învățăcel zelos, Liiceanu tinde să facă un gol în jurul profesorului, pentru a-l "capitaliza", a-l reține pentru sine. Problema este însă că C. Noica a mai încercat să construiască o astfel de școală informală, spirituală, la Cîmpulung, în domiciliul obligatoriu, și a avut alți învățăcei, de asemeni de prim rang, în persoana lui Alexandru Paleologu sau, pînă la un punct, a lui Nicu Steinhardt. Primii discipoli, care au făcut și pușcărie pentru Noica (din cauze directe, alții spun că indirecte, dar tot la pușcărie au ajuns), s-au simțit lezați de acest zel sanctificator al lui Gabriel Liiceanu și i-au răspuns. O primă polarizare a apărut din partea vechilor discipoli, cum a fost Al. Paleologu, care a reacționat în scrisori extrem de mușcătoare împotriva lui Liiceanu, dar a fost și Nicu Steinhardt, cu memorabila sa intervenție *Catharii de la Păltiniș*, în revista *Familia* de la Oradea, de asemeni foarte critică. Oamenii s-au simțit lezați în propria lor biografie, văzînd cum cineva încearcă să-i dea la o parte și să-i împingă în uitare, căci prezența lor devenise stingheritoare, aducea o "pată de frumusețe" pe chipul maestrului venerat. Toate eforturile lui Liiceanu de-a cosmetiza, de-a relativiza intuiția corectă a "victimelor" sale, de a-și reconfirma admirația și deferența pentru acești intelectuali de frunte, iar altelei de-a contraataca, într-acolo se îndreaptă. Există un întreg ceremonial al discursului inteligent, curtenitor, pe alocuri duplicitar, însă care în subtext ascunde tensiuni și frustrări pronunțate.

Scrisorile în sine se constituie într-un fel de ritual colectiv. La un moment dat, Radu Bogdan îi scrie lui Andrei Pleșu, la Heidelberg, și i se plînge, atît în nume propriu, cît și invocîndu-l pe "Alec" Paleologu, de ingratitudinea lui Gabriel Liiceanu și de anumite gesturi echivoce ale acestuia. A. Pleșu îi transmite epistola, firește, celui vizat. Ambii oferă apoi răspunsuri nuanțate și bine cumpănite. Mesajul primit din Germania, pe de altă parte, îi este citit la telefon, cu voce tare, de către R. Bogdan lui Al. Paleologu, care se simte direct lezat, înhață creionul și se incinge în horă. Sfera dezbaterii se extinde, cei doi bucureșteni se pronunță, fiecare în parte, cu intenții aparent clarificatoare, dar subtextual belicoase, la adresa bursierilor din Germania. Iată cum, treptat, se instituie aproape un "seminar" cu dezbateri aprige, în spațiul scris al mesajelor internaționalizate.

A doua direcție tensională, care se desprinde din paginile *Epistolarului*, este aceea care le reproșează noilor intelectuali, afiliați la gîndirea lui Constantin Noica, faptul că evitau să recunoască și să corecteze mizeria socială și tarele comunismului, care se constatau cu ochiul liber; faptul că ei se constituiau doar într-o falsă alternativă la promiscuitatea comunismului cotidian, într-o amăgire evazionistă; faptul că ei dovedeau, în repetate rînduri, o suspectă aroganță exclusivistă, o greu acceptabilă trufie a spiritului, privind cu dispreț nu doar realitățile cotidiene, ci chiar și alte sfere de

activitate intelectuală (critica literară, beletristica etc.). În această direcție se pronunță cu mare fermi-tate, bunăoară, Mariana Șora. O dublează și o confirmă sarcastic Ion D. Sirbu, într-o altă epistolă, cenzurată inițial din volumul *Traversarea cortinei* și recuperată ulterior de presa literară. Aș vrea să citez aici, pe linia cunoscută a mordacității sale, un șir de argumente: "...pe vremea cînd am citit *Jurnalul de la Păltiniș* am fost vînat de minie și revoltă: nu pentru motive literare (cartea este un act de nobilă literatură), ci pentru că ea este, ca model de viață și de filosofare, o formă de fals și teatru, o formă de amețit proștii și un ciocoism levantin la nivelul de sus, la cel mai de sus nivel de trîncăneală trăiristă. (...) Are loc o impostură bizantină, e vorba totuși de cultură, de cultura noastră, teatrul continuă, sunt lăsați în pace, cine se teme de niște fricoși care se joacă de-a baloanele nemțești și grecești, ei nu se ating de popor și de drama lui nici cu o floare, ei sunt sus, au și creat o limbă atît de subtilă că mă simt, citindu-i, ca un chinez care nu are acces la ideogramele marțiale. / Iartă-mă, voi citi sine ira *Jurnalul*, voi încerca să fiu cuminte în banca mea, voi parcurge *Epistolarul*, ca să învăț arta acestei distanțări de istorie, popor și tragic (prin beția de cuvinte), prin citate și citiri, atît de subtile și de culte încît îmi vine să iau lupta de clasă de la început. (...) Noica nu s-a dus la Păltiniș ca să scape de frică, să se căiască de anii de lașitate și trădare: s-a dus ca să transforme în stil acest mod de a ignora esențialul: scrie o carte despre defectele spiritului, folosește atîtea cuvinte grecești, se înlabirinteză în așa fel că nimeni nu mai înțelege nimic: așteptam de la Papa din Păltiniș o epistolă către mitici, o analiză a lichelismului, lașității, bizantiniei și semidoctiei noastre thraco-getice. El, nimic: «să facem o școală ca o echipă de fotbal: doar 12 genii, plus rezerve: și să îi creștem ca pe niște genii de viitor, gata să îi ia locul la Păltiniș». Arde țara, arde Europa, Noica se desparte de Goethe; piere limba română, el pledează pentru deschiderea care se închide, limita care nu se limitează, unicul care se divide fără să se împartă. Și în jurul lui acești foarte talentați tineri, care în loc să scrie filosofie, literaturizează ca într-un fel de onanie cu concepte și se invertesc stilistic, ca să ajungă atît de subtili și de culți că nu mai știi dacă au sex și dacă mai mînîncă."

Se cuvine menționat că *Epistolarul* publicat de Gabriel Liiceanu a configurat o axă esențială a dezbaterii culturale românești, în ultimele decenii. Alți nenumărați ziariști, scriitori, gînditori s-au referit la el, în mod polemic ori elogios, au urcat de-o parte sau de cealaltă a baricadei. Chiar și în prezent se pot identifica anumite reticențe, legate de vestigiile școlii lui Noica. Sau se manifestă, de asemeni, partizanii fanatici ai lui Constantin Noica. Nu mai departe de acum cîteva săptămîni, am purtat dezbateri încinse, prin intermediul presei, cu Sorin Lavric de la București, adjunct de ultimă oră al lui Gabriel Liiceanu și admirator necondiționat al lui C. Noica (inclusiv al tineretii lui legionare).

E evident că *Epistolarul* sintetizează una din tensiunile pregnante, fundamentale, ale culturii române de azi: pendularea între lumea fenomenală și ispita izolării în turnul de fildeș. Ruptura dintre cele două universuri, limbajul abstractizat, conceptualizat și autosuficient, a cărui manevrare e împin-

să uneori pînă la limita ipocriziei, inadecvarea fra-pantă la realitățile zilei sînt ilustrate, toate, într-un pasaj memorabil al cărții: "Zilele trecute s-a petrecut - îți amintești? - ceva tare hazliu. M-ai sunat de la Biblioteca Academiei. M-ai întrebat ce fac și ți-am răspuns: «M-am hotărît să nu mai fac nimic». În clipa aceea legătura s-a întrerupt. Ai revenit după două minute și mi-ai povestit că, sunînd de îndată din nou, telefonul a făcut o atingere, a răspuns un glas de bărbat, tu ai crezut că sînt eu și, provocat de replica pe care ți-o dădusem, ai început pe dată să vorbești, nu fără o urmă de patos în glas: «Propoziția ta nu e corect formulată. Ai vrut de fapt să spui cu totul altceva: că te-ai hotărît să nu mai faci nimic cîtă vreme nu vei simți că ceea ce faci te reprezintă cu adevărat. Și, pe urmă, să știi că starea ta actuală nu face decît să reflecte criza filozofiei contemporane». În clipa aceea, la celălalt capăt al firului s-a auzit: «Tu cu cine p... mă-tii te cerți, mă?»

Chiar așa: cu cine se certau oare filosofii și scriitorii din anii finali ai comunismului ceaușist, în timp ce corabia se scufunda?

Aș dori să mai subliniez un aspect, comparînd cărțile prezentate pînă acum. Ele sînt alcătuite în mod diferit. Corespondența I. Negoîtescu-Radu Stanca are o structură "ping-pong", dezbaterile se poartă numai între cei doi parteneri.

Corespondența lui I.D. Sirbu are o structură de tip "evantai". În centru se află "Gari", cel care își comunică durerile, suferința, ironiile și frustrările către un șir de colocutori, care asistă asemeni unui public select la această oficiere a protagonistului. În ultima situație, a *Epistolarului* editat de Gabriel Liiceanu, avem sub ochi un fel de "brainstorming", la care toată lumea e părtașă, toți dialoghează cu toți. Găsim aici situația cea mai complexă a comunicării epistolare, configurată pe mai multe centre de reflecție, numeroase preocupări tematice și diversitate stilistică de expresie și argumentație.

Al patrulea exemplu, diferit de precedentele, pe care aș vrea să-l amintesc, este cel oferit de Paul Goma și de *Scrisori întredeschise* (volum a cărui editare întîmplător eu însumi am îngrijit-o). A apărut în 1995, în cadrul revistei și al editurii *Familia* de la Oradea. Este o carte-document, care include luările de poziție ale lui Paul Goma, din anii '70, ai disidenței sale fățișe. Găsim aici scrisorile deschise adresate lui Nicolae Ceaușescu, în timp ce Goma era chiar la București și era arestat, era bătut, era drogat de Securitate și viața lui era într-un real pericol. Sau îi scria misive lui D. Țepeneag, în care își mărturisea adeziunea și prietenia pentru romancierul aflat într-un exil forțat. Aceste mesaje se continuă și merg pînă după 1989. Avem epistola adresată președintelui S.U.A., Ronald Reagan, în care sînt denunțate acțiunile de esență teroristă ale Securității, comandate de Ceaușescu (atentatele cu exploziv, coletele-capcană etc.), sau lui Danielle Mitterrand, soția președintelui Franței (căreia i se solicită sprijinul în favoarea lui Gh. Calciu-Dumitreasa, din nou arestat în țară de regimul comunist). Găsim scrisoarea deschisă adresată lui Ion Iliescu, președintele postdecembrist al României, căruia i se reamintește trecutul criminal al comunismului românesc. Dar avem și mesajele "întredeschise" ale lui Paul Goma, care se îndreaptă către un șir întreg de personalități ale vremii: Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, Dorin Tudoran, Ion Vianu, Vlad Georgescu, Noél Bernard, Ion Negoîtescu, Cornel Dumitrescu, Nestor Rateș etc., în încercarea de a se închea o coaliție militantă a exilului cultural. Perioada finală, de după 1989, cuprinde mai ales scrisorile deschise adresate Gabrielei Adameșteanu. Cu această ocazie,

Paul Goma intră în conflict, după cum știm, cu cvasi-totalitatea scriitorilor români, cărora le reproșează – aș zice: pe bună dreptate – trecutul prudent, gravat de complicități, al rezistenței prin cultură, din vremea comunistă. De la înălțimea staturii sale de oponent activ, care și-a pus viața în pericol, el le aduce un șir de reproșuri, care apoi degenerază în insulte și recriminări. În acest context, Paul Goma deschide și o discuție foarte delicată împotriva lui Gabriel Liiceanu, editorul care, abuzînd de încrederea autorului, i-a trimis la topit cartea *Culorile curcubeului*, fără a i-o mai distribui. Dar “agresîndu-l” pe Liiceanu, el stîrnește un întreg front cultural, situat în preajma intelectualului bucureștean, de care acesta e legat prin fire de prietenie, de afecțiune, de interese conjuncturale etc. Goma sfîrșește astfel prin a fi împins într-un al doilea sau al treilea exil, inclusiv în plan literar.

Volumul acesta are o valoare documentară extraordinară și este cu atât mai regretabil că a fost trecut sub tăcere, din pricină că persoana lui Goma era antipatizată și detestată, de numeroși scriitori ce resimțeau, poate, față de el o gamă întreagă de complexe de vinovăție.

Nu-mi rămîne decît să deplîng faptul că, într-o etapă ulterioară, mai ales din 2000 încoace, în contextul de ostilitate permanentă cu care Paul Goma s-a confruntat, din prima sa tinerețe și pînă în zilele noastre, percepția lui democratică asupra realității s-a alterat. O nouă obsesie i-a cucerit atenția și interesul, și anume reflecția de natură violent antisemită. M-am considerat obligat să mă despart de acest Paul Goma, de după anul 2000, să-i contest judecățile și intervențiile și n-am fost singurul care a făcut-o. Dar poate că, dintre toți cei care l-au contrazis, pe mine m-a durut cel mai mult. Însă acesta este deja un alt episod. Doresc să creditez și să subliniez, cu tot entuziasmul, valoarea de document impresionant a volumului *Scrisori întredeschise*, de Paul Goma. Cu această ocazie, corespondența autorului iese în arenă, devine o armă de luptă politică, intelectualul își ridică vocea în încercarea de-a schimba realitățile. Nu mai e preocupat doar de ograda sa literară, de crezul său estetic, de universul său filosofic, cum se întîmpla cu antecedentii enumerați. Avem aici a patra caracteristică posibilă a epistolarului.

Sîntem obligați să ne întrebăm, în încheierea acestei scurte treceri în revistă: ce va mai fi în continuare? Trăim azi în epoca vitezei, scrisori se scriu tot mai puține. Avem la îndemînă radioul, televiziunea, internetul, sms-ul, chat-ul, formele alternative de comunicare. Probabil că ne vom întoarce la situația din care a plecat I.L. Caragiale: la telegrame. Sub presiunea timpului, care parcă nu mai are răbdare cu noi, vom ajunge să ne comunicăm succint: “Mănăstire maici chef”, “Cuțitul os”, “Pupat toți piața endepedenți”. Sigur că lansez o simplă ipoteză ironică și nu ar fi de dorit să eșuăm în asemenea onomatopei comunicative.

Scrisoarea este un instrument foarte bogat, extrem de generos, prin care artistul poate să-și exprime opțiunile personale, frămîntările, școala formației sale, autorii de la care a avut de învățat și cărora le este recunoscător, cărora le rămîne îndatorat. Nu știu dacă genul epistolar se va retrage în munți, ca partizanii, să mai lupte alături de puținii nostalgici. Dar știu că este un aliat de nădejde la care noi, scriitorii, n-ar trebui să renunțăm cu prea mare ușurință.

(Intervenție în cadrul Colocviilor de la Beclean, pe tema *Genul epistolar în literatura română*, joi, 17 iulie 2008)

## cartea străină

# “Istoria neputinței”

Grațian Cormoș

Nicholas J. Karolides, Margaret Bald, Dawn B. Sova, *100 de cărți interzise*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007

A părătit în colecția “Total” a Editurii Paralela 45, antologia cărților supuse cenzurii de-a lungul istoriei se înscrie într-o politică editorială pe termen lung, prin care sunt aduse în atenția publicului român lucrări situate la limita dintre mit și realitate socio-istorică, cum ar fi *Lexiconul erorilor militare*, *Lexiconul erorilor biblice*, *Cele mai mari 80 de conspirații*, *Drogurile – o tentație ucigașă*, *Cei mai influenți 100 de evrei din toate timpurile*, *Marile imposturi ale istoriei* ș.a.

Cărțile de acest gen, deși privite cu suspiciune de către unii istorici sau oameni de litere – care văd în ele o vulgarizare a informațiilor obiective, sterile, seci – reprezintă, în fapt, o nouă tendință în tratarea evenimentelor istorice, la a căror reflectare iau din ce în ce mai mult parte jurnaliștii sau specialiștii din alte arii – drept, poliologie, relații internaționale – decât cele consacrate.

Referindu-ne acum, în particular, la *100 de cărți interzise*, observăm că ea ilustrează tendința de a pune pe tapet, într-o formă accesibilă unui public mediu, informații enciclopedice structurate de această dată sub forma unei “istorii a cenzurii”. Lectura volumului trebuie să plece inevitabil de la afirmația unuia dintre coautori, Margaret Bald, care în *Introducere* formulează o sentință definitivă, mai mult morală decât legală, asupra absurdității cenzurii:

“Cînd privești cenzura de-a lungul secolelor și observi incredibila diversitate de cărți și autori ale căror opere au fost suprimate, nu poți fi decît frapat de absurda ineficiență și de inutilitatea acestor eforturi pe termen lung”.

Privită din acest unghi, cenzura a căzut în desuetudine ca demers intrat într-o puternică uzură legitimatoră. Toate criteriile (politice, religioase, sexuale sau sociale) care au conferit suport interzicerii anumitor cărți au dispărut sau sunt pe cale să dispară peste tot în lume. Chiar dacă ultimele bariere au căzut foarte recent – prin procesele înregistrate în ultimele decenii – vestea bună este că, în prezent, putem citi nestingheriți, aproape pe orice meridian, *Coliba unchiului Tom*, *Portocala mecanică*, *Lolita* sau *Versetele satanice*.

Trecînd la conținutul antologiei de față, rămîne să vedem exact ce cărți și ce autori cuprinde, alături de motivele și povestea interzicerii lor. Cartea este structurată pe patru mari capitole, corespunzătoare celor patru criterii ale cenzurii mai sus amintite și include, la fiecare secțiune, câte 25 de titluri reprezentative. Fiecare carte este discutată individual printr-un rezumat, urmat de un istoric al cenzurii, care ne ajută în conturarea contextului în care s-au derulat evenimentele. Din acest motiv, cartea abundă în informații complexe: istorice, sociale, economice, culturale, care împreună creează imaginea acestei încheștări continue dintre autori, editori, oameni deschiși la minte, pe de o parte, și autorități, oamenii bisericii, directori de școli, profesori și părinți obtuzi, pe de altă parte.

Însă cea mai mare surpriză este să constatăți că

în categoria cărților cenzurate stau la un loc titluri precum cele semnate de Galilei, Giordano Bruno, Darwin, Kazantzakis sau Huxley, dar și Stendhal, Goethe, Kant ori Dickens. Dacă ne-am aștepta să întîlnim pe această listă *Zbor deasupra unui cuib de cuci* sau cele 95 de teze elaborate de Luther la Wittenberg, cu atât mai mare ne este surpriza la titluri clasicizate ca valori ale literaturii universale precum *Ulise*, *Doamna Bovary*, *Suferințele tânărului Werther* sau *Oliver Twist*, care și-au început cariera printr-un scandal de proporții, fiind interzise. Incredibilă plajă de acțiune a aparatului de cenzură pentru noi, care citim probabil aceste cărți fără a avea impresia că ar avea – măcar unele – motive să fie cenzurate.

Practica ne convinge însă că, într-adevăr, cenzorii nu s-au înșelat: în fiecare din cărțile aduse în discuție ființa implicit sau pe față o scînteie de adevăr care pune sub semnul întrebării “Adevărul unic” al Bisericii, Statului, Partidului, obiceiurile și moravurile burgheze, manipularea, obediența, raporturile de dominare, frustrarea, angoasa ș.a., specifice lumii în care trăim. Toate scrierile prezentate fugitiv aici sunt parte integrantă a patrimoniului “gîndirii libere”, acumulat de-a lungul secolelor prin persecuții și arestări, execuții, arderi pe rug și alte forme de persuasiune autoritaristă.

Traducerea volumului este însă execrabilă, datorită redundanței prezente în aproape fiecare pagină a cărții. Chiar dacă textul original, din engleză, era plin de astfel de repetiții supărătoare, era de datoria traducătorului Daniel Duma să ofere publicului român o versiune acceptabilă. Iată spre exemplificare cum este descris protagonistul romanului *O tragedie americană*:

“Clyde Griffiths este fiul unor militanți evangheliști ale căror venituri de pe urma unei misiuni situate la periferia orașului nu îi permit acestuia să aibă haine frumoase, un statut social înalt sau prietenii pe care și-i dorește. Fiind băiat de serviciu într-un hotel de lux din Kansas City, el intră în contact cu oameni bogați care au tot ceea ce și el își dorește să aibă” (p. 373).

Iar cu referire la romanul *Pamela sau virtutea răsplătită*, aflăm că:

“Lucrarea apare în Indexul lui Benedict al XIV-lea, apărut în 1758” (sublinierile ne aparțin).

Evident, transpunerea textului în română este școlărească, traducătorul uitînd desigur că sarcina lui nu era doar de a transcrie într-o altă limbă informațiile, ci și de a le modela în scopul unei receptări plăcute din partea publicului. Aceste dublări inutile puteau fi rezolvate foarte ușor, iar ceea ce este și mai grav, ele nu sunt excepțiile, ci regula care afectează neplăcut varianta românească a celor *100 de cărți interzise*.

Cu toate acestea, *100 de cărți interzise* este o antologie mai mult decît necesară fiecăruia, deoarece provoacă o “aerisire a minții”, trimitîndu-ne prin referințele textelor persecutate la o lectură radicală a realității și a corolarului ei, “istoria neputinței”.

## Roxana Sicoe-Tirea

### delta iubirilor profunde

doi: mai confortabil decât liniștea, stăm unde  
fluviul se deznoadă în mare  
algele cresc printre  
mușcăturile gemelare -

cât mă apasă blana de apă  
cu șerpuirile ei  
și aștept ceva puternic esența tare  
un cleștemuțenie  
m-ar construiiii

greu să trăiești în chingile altor gene  
să multiplici aceeași expirație  
puritatea cărnii e de două ori mai  
greoaie fug

din năvodul de piele din igrasia  
memoriei sparg umbra din ochi  
plec fără întoarcere  
„Dumnezeu m-a făcut  
morun alb în viile Sale” vă spun  
alunecând lângă alge  
limpede  
ca o lume pustie;

litaniile tale  
mă cheamă acum în tăcere  
rădăcinile mele lichide plutesc în sângele  
dunării  
prind mirosul stătut de libertate  
împărțită

delta mea somnolentă nu știe că  
toată sfârșește în gura peștelui

### te văd

pe gratii luneci lin în privirile sparte  
ale gardienilor corpul-arcuș nu cunoaște  
moarte  
niciodată fierul nu a sunat mai  
tandru

ești închegata ninsoare care îl spală ;  
flori despicate miros pe ciment  
nucile verzi fermentează în aer cei  
care te-au lovit își curăță carâmbul cizmei  
de zăpadă

plictisit își așterne păianjenul pânza

astăzi ai fost de apă mâine vei fi de oțel  
fierbinte în mâinile lor apoi ieși din  
temniță  
închizi ușa înghiți cheia și  
pleci

### akualud

în prima zi la malul mării am șters umbra  
copilului părinților mei; țestoasele frecau  
viori dezacordate stradivarius, iar peștii  
înotau încet în  
carapacea fragedului meu schelet

a doua zi îmi puneam carnea pe oase celulă

## poezia

cu celulă, îmi creștea carnea undă cu undă  
aveam buzesâni lipitori să-și tragă ura  
prin pori

a treia zi mă desprindeam de mine de stelele  
ce-mi gădilau buricul șapte planete se roteau în  
jurul pântecului aerodinamic  
iar  
dimineța începe legată de toate discret  
sugrumată în ombilicul nicotinat  
zilele trec peste piața constituției peste  
valize și fluvii din bălți peste broșa de pleu  
prinsă direct în inimă

### blocuri de ceață

fără final  
nu le clintește vântul din nord  
o femeie se plimbă singură.  
pe-aici nu sunt povești; ea a  
deschis cu unghiile mugurii primăverii,  
primăvara a putrezit în ploaia  
suspendată deasupra orașului,  
din lucruri apare o coajă versuie.  
dacă vreau undeva împlânt o icoană ponosită,  
apoi femeia sfărâmă orizontul  
în pumni

dar ea continuă să pășească  
firele îmi taie palmele  
în urmele ei dunele mișcătoare  
degeaba palpez un abur rânjit  
pe el explodează întunecimea aerului  
care mă linge cu limbi lănoase  
femeia-i pitită în marele animal autofag

doar  
cioburile capului de porțelan mai  
sângerează uitarea

### despre camera mea dimineța

filamente electrice pâlăie pe tavan  
acest peisaj cu mesteceni  
aurora miroase a înțelepciune. iată  
ceaiul  
hainele mele copulează uzura  
ascunselor facturi necitite și bilețele  
molia din cutia de os  
orbecăiește  
e leneșă mâta bavard papagalul  
iute cățelul  
mumbo-jumbo pipăie drumul semințelor  
prin așternut  
atunci pentru cine am devenit elasticul orb din  
prăpastie  
pe lângă pat vechi textieri  
torturați părliți înecați sufocați și  
tot ce vă mai imaginați  
privirile pasc umbrele încăperii  
mă decorează pereții ovali  
cine toarnă câteva picături de lavandă  
pentru molia cea gurmandă



## emoticon

### Sumar proiect de raționalizare a societății omenеști de mâine

Șerban Foarță

- Piciorul va face una cu ciorapul, astfel încât acest articol are să se cheme *piciorap* (plur. *piciorapi*). (Corolar: dacă va face una cu ciobota, se va chema *piciorobot* [plur. *piciorobote*].)
- Ceasornicul va funcționa pe bază de gaze naturale, astfel încât acest articol se va numi *gazornic* (plur. *gazornice*). (Corolar: ceasornicele - azi, bilingve, chiar trilingve - își vor pierde totalmente limba.)
- Gazornicele vor fi dotate cu ceas, astfel încât articolul acesta va purta numele de *ceasornice* (sing. *ceasornică*). (Corolar: ceasornicele sparte se vor lipi cu pap, devenind *papornice* [sing. *papornică*].)
- Diferența dintre a și ă va dispărea pe nesimțite, într-astfel că nu se va mai ști clar dacă paturile se acoperă cu pături, sau păturile se acoperă cu paturi. (Corolar: nu e cazul.)
- Noi specii își vor face apariția: broscopendra, țapra, pisicupra, sturdzul, cocoștârcul, rinocerbul, colibricul, unicorbul, croconilul, crocogoangele (adică *goangele crocante*, - vandabile în chip de dropsuri negre), wwweritza, lăcuștra bacoviensis, iepursimuovele, hebdromaderul, paparazzele, șalupul, balenava, domnișoarecele roz, jaboul (?), crangurul, gazela de perete, filomelița, muștele moluște (și vvs., bineînțeles), absconcul, caracrațița, brotancul, papagaleșul (sau Papageno/Papagena), precum și alți papagalinaeci. Țineți-vă departe de viespeciile ultraagresive! Bântuie, de obicei, prin viespasiene. (Corolar: diverse alte soiuri vor dispărea în parte sau cu totul, - ca, bunăoară, nazicornii, în calitate de naziști notorii. [Cf. și *Rinocerii* lui Eugen Ionescu].)
- Aprozaurii vor dispărea, și ei, luându-le locul mari nutriționiști (televizauri, mai cu seamă), recomandându-ne, ca dietă, salam de nutrie și răchie de nutreț. Sunt foarte nutritive. (Corolar: nu e cazul.)
- În școli și case de corecție, se va pune, în special, accentul asupra marelui progres al speciei noastre. Astfel, dacă acolo unde se folosea, ca în Magreb, doar grebla, sau, ca în Italia, doar talianul (cf. năvoadele din Năvodari), - toate aceste zone vor fi, n curând, dotate cu masturborboreactoare nucleare. (Corolar: în caz că tractoriștii protestează, n-au decât: sunt, prin vocație, detractori.)
- Diferențele de vârstă (și nu numai) vor dispărea cu totul, astfel încât întreaga noastră specie se va compune din *bătrânări* (sing. *bătrânăr*), iar copiii se vor face copiloți.

\*

(Corolar: bancul cu *ceainicu'* [plur: *ceainice*], anume: *Ce-ai, Nicu[le], cu noi?*, e, în germană, defectiv de singular și are forma *Ce-ai, Nietzsche, cu noi?*)

# Confluente culturale

## Zilele culturii italiene la Cluj

În această vară Clujul a găzduit *Zilele culturii italiene* organizate de *Universitatea Babeș-Bolyai* și *Universitatea din Pisa*, în colaborare cu *Institutul Italian de Cultură* din București, *Centrul Cultural Italian* din Cluj, *Muzeul de Grafică* din Pisa și *Muzeul de Artă* din Cluj-Napoca. Printre invitații de marcă s-au numărat scenaristul italian Vincenzo Cerami cunoscut pentru colaborările sale cu Pier Paolo Pasolini, Mario Monicelli, Giuseppe Bertolucci și, mai ales, pentru scenariul filmului *La vita è bella* în regia lui Roberto Benigni, iar dintre oaspeții de la Universitatea din Pisa îi amintim pe: cunoscutul petrarhist Marco Santagata, profesor la Facultatea de Litere și Filosofie precum și Directorul Departamentului de Italianistică, istoricul de artă și Prorectorul Vicar al Universității din Pisa, Lucia Tomasi Tongiorgi, italianista Lucia Battaglia Ricci, specialistă în literatură medievală, Prodecan al Facultății de Limbi și Literaturi Străine, recunoscutul românist și traducător Bruno Mazzoni, Decan al Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Profesor de Limba și Literatura Română și Mario Guazzelli, specialist în domeniul psihologiei și psihiatriei, care a abordat pe plan pluridisciplinar raportul dintre creativitate artistică și rațiune. Pe lângă invitații de la Pisa au mai vorbit John Lindsay Opie, istoric de artă bizantină de la Universitatea Roma Tre expert în iconografie orientală, Alessandro Giovanardi, un tânăr ziarist și cercetător de artă sacră și lectură teologică la Istituto Marvelli din Rimini și, desigur, Directorul Institutului Cultural Italian din București, Prof. dr. Alberto Castaldini.

Lipsa de spațiu ne-a împiedicat să reproducem toate lucrările/discursurile care au reușit să întretină pe parcursul a două zile un veritabil dialog cultural, în numărul de față, mulțumindu-ne să dăm întâietate invitaților italieni și unuia dintre organizatorii evenimentului, Monica Fekete (lector, Catedra de Limbi și Literaturi Romanice, Facultatea de Litere, UBB). Pentru a nu nedreptății niciuna dintre părțile angajate în dialog amintim, de la UBB, participarea Rectorului Andrei Marga precum și a membrilor Catedrei de Limbi și Literaturi Romanice conf. dr. Ștefan Damian, conf. dr. Helga Tepperberg, conf. dr. Mariana Istrate, lect. dr. Gabriela Lungu și lect. Doriană Unfer a căror lucrări vor putea fi citite în numerele viitoare ale Tribunei.

Și ca să nu rămânem la o simplă enumerare de nume sau funcții, țin să specific faptul că *Zilele Culturii Italiene* s-au dovedit a fi mai mult decât un simplu experiment „intercultural”, depășind spre bucuria mea și un nivel comunitarist-„multicultural” dezbătut, din păcate, în ultimul an într-un mod pe cât se poate de inflammat, pe fondul tensiunilor create de „etniile” pierdute printre „națiuni”. Aș spune, mai degrabă, că în calitate de auditor, am avut posibilitatea să mă plasez într-o stare de „transculturalitate” (în sensul „cosmopolit” dat de Christian Giordano, ca și „capacitate capacitate personală sau colectivă de a transcende granițele culturale și frontierele naționale”), adică n-am simțit nici un moment nevoia de a agoniza, cum am făcut cu alte ocazii „inter”, pe teme precum cele ale culturii „majore”, „minore”, „mari” sau „mici”. De fapt, în prezența lui Dante, Verdi sau Galilei m-am simțit liberă să renunț cu totul la termenii sus-amintiți, care ajung adeseori să jongleze cu șabloanele unei culturi înțeleasă excesiv și exclusiv ca sistem care își pune amprenta asupra individului într-un mod aproape gestaltist. *Zilele Culturii Italiene* au reușit, pentru cei prezenți (și sperăm, și pentru cititorii noștri) să deplaseze întrebarea academic-instituțională „cum interacționează două culturi?”, spre un nivel mai intim, făcând ca prin revizitarea unor autori de canon, să accesăm ceea ce Harold Bloom numea „dialogul minții cu sine însăși [...]”, o bună folosire a propriei solitudini”.

(O.P.)

## Dante vizualizat: experiențe europene

Lucia Battaglia Ricci

Pentru mine este o onoare să particip la aceste dezbateri cu o mică reflecție asupra unui autor care este printre părinții fondatori ai culturii italiene și europene, a cărei operă a fost centrul propulsor al unei noi creativități, oferindu-le artiștilor din toate timpurile și din toate culturile un fel de piatră de încercare pe care să se măsoare pe ei înșiși și căreia să îi închine competențe și sensibilități personale. Despre răspândirea unei asemenea activități – care cuprinde întregul glob, dar din care este evidențiată aici cea produsă în Europa – dă o minimă atestare prezența multă de opere realizate de artiști români, bulgari și polonezi, la expozițiile organizate la Centrul dantesc de către Călugării Franciscani, pe care îmi place să le amintesc: o sută de artiști români în 1999, șaiszeci de sculptori bulgari și optzeci și patru de sculptori polonezi în 1997. Nu este vorba decât despre un mic exemplu dintre nenumăratele posibile, răspândite în spațiu și timp.

Demersul de a “traduce în imagini vizuale” *Commedia* este de fapt de foarte lungă durată. Începe cu prima răspândire a operei și continuă până azi, exploatând varietatea instrumentelor și a materialelor pe care de-a lungul timpului diversele tehnologii le-au oferit și continuă să le ofere creativității unor artiști unici, dintre care mulți ar merita, singuri, un studiu monografic. În ciuda pierderilor, cantitatea de materiale care pot fi trecute în revistă este enormă ca număr de produse, de răspândire spațio-temporală și tipologii de realizare. Este imposibil să le enumerăm în întregime, precum este la fel de imposibil și a

urmări și a scoate în evidență diversele direcții ale acestui fenomen: lecturi critice ale *Commediei*, comentarii la subsolul paginii, ilustrații în carte, vizualizare a textului pe cele mai diverse suporturi și cu mijloacele cele mai diferite. Toate acestea s-au împletit foarte strâns dând viață unei producții artistice bogate care se extinde de la marginile cărților la pereții bisericilor și a clădirilor publice precum și la picturi și desene pe diverse suporturi pentru a prinde viață apoi în traduceri filmice, televizate sau teatrale. Despre această tradiție se poate da doar o minimă documentație, pentru a demonstra cum aceasta “a trecut prin timp” și s-a extins în spațiu, începând cu experiențele municipale din secolul al XIV-lea, ale căror mărturii de preț sunt manuscrisele mai antice, trecând la realitatea modernă, care surprinde artiști de toate naționalitățile angajați în a traduce în formele cele mai variate întreaga operă sau creațiile unice ale poetului florentin, utilizând întotdeauna materiale și tehnici noi pentru a produce *ex libris* medalii, basoreliefuluri, pietre pictate, plăci gravate, ca și cele douăzeci și una, realizate aici, în România, în 1980 de Marcel Chrinoagă, care în mod original a tradus în imagini infernul dantesc, îndreptând atenția asupra monștrilor și a degradării corpurilor.

A arunca o privire foarte rapidă “din zbor” și doar cu titlu de exemplu asupra întregului acestei creații, privilegiind perspectiva diacronică și urmând o cale tematică, poate fi de un anumit interes atât pe plan istoriografic cât și pe cel al metodei. Adoptarea unei perspective diacronice permite de fapt să verificăm felul în care



Francesco Traini, *Dante dormiente; il Giubileo e il trono imperiale* (Chantilly, Muzeul Conde)

*Commedia* este percepută cu sensibilități diverse de-a lungul secolelor, astfel încât povestea lui “Dante vizualizat” constituie un capitol important în istoria comentariului secular și a “destinului literar” al lui Alighieri, nu numai a istoriei cărții, ci, în general, a artei europene. Sunt de ajuns puține exemple pentru a dovedi că prima parte a secolului XIV utiliza o ilustrație în carte cu funcție exegetic-interpretativă, orientând citirea operei prin imagini astfel încât să readucă *Commedia* la “genuri” recunoscute precum poemul alegoric, viziunea profetică, tratatul juridico-teologic. Unei funcții precise paratextuale îi răspund de fapt fie imaginile de deschidere a Monseniorului Egerton fie cele ale





lui Dante Chantilly, primul recuperând tipologiile ilustrative deduse din tradiția *Roman de la Rose* (vezi pag. 6)<sup>1</sup>, iar al doilea tipologii proprii tradiției biblice (vezi pag. 6 și pag. 13) pentru a sugera analogii precise între poemul dantesc și opere de mare tradiție literară și pentru a orienta folosirea unei opere foarte grele și a unei interpretări polemice. *Commedia* acum împărțită între Biblioteca Riccardiana și cea Braidense, compusă la Bologna, dintr-un birou specializat în compunerea de cărți juridice, ca și cum ar fi și aceasta o carte de tip juridic-universitar, demonstrează cu câtă atenție aceste generații de cititori s-au întrebat asupra semnificației cărții, până la punctul în care nu le-a păsat – acesta este tocmai cazul lui Dante Riccardiano-Braidense – de povestea călătoriei sau a personajelor inventate de Alighieri, în favoarea unei



John Flaxman, *Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto* (Incisione di Tommaso Piroli, Roma, British School)

ilustrații care vizualizează sistemul moral construit de către el. Mica scenă în care acest cod apare ca să ilustreze începutul cântului V din *Infern* – Cântul lui Paolo și Francesca, una dintre temele cele mai iubite de către artiștii moderni, care au dedicat tragediei perechi de amanți ilustrațiile cele mai faimoase și mai pasionale – ilustrează perfect distanța care separă tradiția antică de cea modernă. Departe de a pune în scenă cei doi amanți, litera de la începutul cântului conține o imagine convențională, extrasă în mod semnificativ din tradiția cărților juridice, care încredințează gestualității celor două personaje reprezentate sarcina de a exprima că „aici” sufletele sunt chemate să „ispășească” pentru păcatele comise (vezi pag. 9).

Diferența dintre această literă inițială, din 1340 și replicile infinite ale perechii din Rimini pictate de artiști între 1800 și 1900 (vezi pag. 14 și pag. 3), reproduse în cele mai celebre ediții ilustrate ale poemului (vezi pag. 14) dovedesc perfect distanța care separă tradiția ilustrației antice de cea modernă. În loc să se întrebe asupra sensului cărții sau să încerce să vizualizeze lumile de dincolo inventate de Alighieri, cum au făcut pictorii și ilustratorii între 1300 și 1400, secolul XIX european a îndreptat atenția asupra marilor personalități și asupra eroinelor nefericite, făcând din Francesca, ca și din Ugolino sau Farinata, adevărate simboluri vizuale potrivite să ilustreze pasiuni și tensiuni moderne. Lectura romantică a poemului a fost, în acest sens, determinantă, la fel cum, mai apoi, a fost determinantă interpretarea altor cititori. Din această perspectivă, demnă de observat este schimbarea de direcție care urmează propunerii critice făcute de Contini, care a elogiat rolul Francescăi „cititoare provincială”: de la sărutul care îi leagă pe cei doi amanți în infinitele reprezentări din secolul XIX și de la începutul secolului XX se trece astfel la cartea cu rol intermediar (*libro galeotto*)<sup>2</sup> asupra căreia își focalizează atenția artiștii mai recent. Cu alte

cuvinte, se trece de la pasiune la problema responsabilității literaturii (vezi pag. 19). De fapt, istoria tradiției reprezentative a *Commediei* și comentariul critic se împletesc strâns. Atenția acordată sensului profund al inventivității și a alegoriei dantești de către cititori precum Auerbach sau Singleton a stimulat, în a doua parte a secolului XX, o nouă atenție asupra cărții și a integrității sale, concentrate asupra poveștii peleginului, ca figură a „Fiecărui” și asupra pregnanței simbolice a lumii construite de el. Astfel, pentru a da câteva exemple, oamenii închiși în închisori, în spitale-carceră, micșorați până la a deveni ținte ale unor aparate gigantice de război sau fascinați de lumi onirice și fantastice de culori și lumini sunt, pentru artiștii contemporani precum Achille Incerti, traducerea în termeni figurați a unei povești acceptată ca paradigmă a dramei existențiale a modernității (vezi pag. 18 și pag. 16), în timp ce, pentru a aminti forme de vizualizare cu totul diferite și a da sensul varietății de experiențe și limbaje implicate, regizori precum Greenway au considerat povestea primului Cânt din *Infern* ca metaforă a alienării traiului în metropolele de oțel și ciment, în timp ce Lorenzo Mattotti (vezi pag. 19 și coperta) și însuși Chirnoagă (vezi pag. 20), au folosit monștri și peisajele infernale dantești pentru a reprezenta coșmarurile adâncului. Dar nu au lipsit nici experiențe de vizualizare cu totul independente de tradiția critică: astfel, de exemplu, Tono Zancanaro, exercitând la maxim libertatea artistului, a extins tematica păgână cu excluderea altor componente, și a interpretat în cheie senzuală motive dantești precum reprezentarea târfei și a gigantului sau a desfrânaților (vezi pag. 18 și pag. 19).



Gustave Doré, *Le ombre di Paolo e Francesca*

Lista ar putea să continue: subiectivitatea extremă a experienței artistice moderne și contemporane a dat viață, de fapt, unor creații diversificate pentru care opera a devenit deseori doar „un punct de pornire” pentru invenții foarte personale, mai mult sau mai puțin îndepărtate de textul însuși, sau chiar într-un contrast evident cu textul. Fiecare dintre aceste forme de vizualizare își spune propria poveste, iar acum este imposibil să amintim numele – cu toate că sunt celebre – ale artiștilor cărora li se datorează această poveste infinită.

Note:

<sup>1</sup> Câteva din imaginile acestui număr al *Tribunei* (între paginile 1 și 20) ne-au fost furnizate prin amabilitatea profesoarei Lucia Battaglia Ricci, care ne-a împărțit câteva din zecile sau chiar sutele de imagini



Jean Auguste Dominique Ingres, *Il bacio di Paolo e Francesca* (Angers, Musée des Beaux-Arts)

pe care ea le-a „cules” din diferite surse pentru a ilustra acest subiect.

<sup>2</sup> „libro galeotto”, de la Galeotto (în franceză Galehaut), personaj, cel care a intermediat dragostea dintre Lancelot și Guinevere. Dante îl transformă în substantiv comun în cântul V din *Infern*, spunând că intermediarul dragostei dintre Paolo și Francesca da Rimini a fost chiar cartea care descria aventurile Cavalerilor Mesei Rotunde și dragostea dintre regină și Lancelot.

*Bibliografie minimă cu referire la această temă:*

Utile, și pentru documentație fotografică: *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Electa-Editori Umbri Associati, Milano, Perugia 1989; „La Voce”, articolul *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Electa-Editori Umbri Associati, Milano, Perugia 1989 pe site-ul școlii Treccani, *Dossier Divina Commedia și La tradizione iconografica della 'Commedia'*, în *Dante e la fabbrica della 'Commedia'* îngrijită de A. Cottignoli, D. Domini. G. Gruppioni, Ravenna, Longo Editore, 2008, pp. 239-254, cu recapitularea bibliografiei.

Pentru manuscrisele antice: reproduceri fotografice, facsimile și eseuri critice în volume editate sub egida Commissione Nazionale dei Commenti danteschi, Salerno, Roma

O sinteză cu o documentare extinsă în P. Brieger, M. Meiss, Ch. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of 'Divine Comedy'*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

Monografiile ale artiștilor individuali într-o colecție valoroasă a editorului Mazzotta care a editat cataloagele de expoziții monografice îngrijite de Corrado Gizzi, pentru Casa di Dante în Abruzzo (ex: *Alberto Martini e Dante*, 1989; *Alberto Sughis e Dante*, 2002; *Amos Nattini e Dante*, 1998; *Blake e Dante*, 1983; *Botticelli e Dante*, 1990; *Francesco Scaramuzza e Dante*, 1996).

În L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella 'Commedia' di Dante*, Il Mulino, Bologna, 2007, un capitol despre figurarea celebrului episod.

Traducere din italiană de  
**Dafina Dinea**

# Corul sclavilor. Patria pierdută

Marco Santagata

Va', pensiero, sull'ale dorate;  
va', ti posa sui clivi, sui colli,  
ove olezzano tepide e molli  
l'aure dolci del suolo natal!

Del Giordano le rive saluta,  
di Sionne le torri atterrate...  
Oh, mia patria sì bella e perduta!  
Oh, membranza sì cara e fatal!

Arpa d'or dei fatidici vati,  
perché muta dal salice pendi?  
Le memorie nel petto raccendi,  
ci favella del tempo che fu!

O simile di Sòlima ai fati  
traggi un suono di crudo lamento,  
o t'ispiri il Signore un concerto  
che ne infonda al patire virtù!<sup>1</sup>

Aceasta nu este o poezie obișnuită: este textul celui mai faimos "cor" din întreaga operă verdiană și, se poate spune, din întreaga producție de opere ale secolului XIX italian. E atât de faimos încât a devenit un fel de imn național. Face parte din a treia operă lirică verdiană, *Nabucodonosor*, jucată pentru prima dată la teatrul Scala din Milano în 9 martie 1842. E cântat pentru a reprezenta întregul popor ebraic înrobuit, pe evreii înlănțuiți de-a lungul malurilor râului Eufrat. Astăzi critica tinde să redimensioneze ideea după care mare parte a succesului triumfal de care a avut parte *Nabucco* încă de la prima reprezentare s-a datorat tocmai acestui cor, în care spectatorii au regăsit o puternică valență politică. Oricare ar fi motivele succesului acestui fragment în secolul XIX, persistența și chiar creșterea până azi a aceluși succes demonstrează că el vehiculează mesaje care depășesc contingentele istorico-politice. Am spus fragment muzical pentru că adevărata paternitate artistică nu îi revine autorului libretului, Temistocle Solera, ci lui Giuseppe Verdi. Prin asta nu intenționez să afirm că textul poetic este irelevant și că doar muzica a transformat într-o capodoperă versurile lui Solera, care nu erau excelente: în teatrul muzical, de fapt, sunt indispensabile ambele limbaje, astfel încât secretul reușitei artistice stă tocmai în modul în care are loc întâlnirea dintre acestea. Muzica interpretează cuvântul, îi dă valoare, alteori, dimpotrivă, îl siluiește și îl anulează, dar niciodată nu îl ignoră sau nu îl trece cu vederea.

Libretul lui Temistocle Solera - un personaj cu o viață extraordinară și aventuroasă: cântăret, impresar teatral, "consilier" al reginei Spaniei, mediator diplomatic între Cavour și Napoleon al III-lea, funcționar de poliție în Italia și șef al poliției în Egipt, și-a petrecut ultimele zile ale vieții în sărăcie având meserii umile - cu siguranță nu este un exemplu de coerență și continuitate dramaturgică. Pe trunchiul întâmplării istorice a Evreilor învinși de Asirieni și duși în robie la Babilon, se altoiește o confruntare mortală între membrii familiei regelui Nabucodonosor. O poveste pe atât de bogată în răsturnări de situație, pe cât e de săracă în digresiuni narrative cu adevărat motivate. Dar asta nu îi surprinde pe cei care cultivă genul melodramatic. Se știe că în perioada Romantismului, verosimilitatea poveștilor și înlănțuirea acțiunii nu sunt în centrul preocupărilor compozitorilor de opere: coerenței întregului i se antepune eficacitatea situațiilor dramatice, și așadar, se mizează pe succesiunea de scene singulare, de impact puternic și ușor de descifrat, care, în mod simplificat, reprezintă din

când în când conflictele și întâlnirile între personaje și evoluția raporturilor dintre ele.

Libretul *Nabucco* se caracterizează prin abundența scenelor de masă: ceea ce îi permite lui Verdi să atribuie corului un rol principal. În teatru, înainte de Verdi, părțile corale sau aveau o funcție secundară și complementară sau, dacă primeau o importanță mare, asta se întâmpla în construcțiile dramatice, în principal, statice și monumentale (precum în marile opere ale lui Rossini): noutatea lui Nabucco stă în faptul că aceste coruri sunt dinamice, dar devin și parte integrantă a acțiunii scenice și a operei muzicale. Prin asta Verdi intuia, nu se știe în ce măsură conștient, exigențele prezente în cultura democratică și progresistă ale timpului, exigențe care nu erau lipsite de aspecte secundare politice. Acestea nu ies la suprafață din subiectul operei - din care, dacă se deduc mesaje ambigue și atât de puțin intense (nu sunt evreii cei care se revoltă și își alungă jugul robiei, ci cel care le acordă libertatea este un suveran despot ic iluminat de o convertire subită) - sunt însă lizibile în interpretarea corului.

Cu câțiva ani înainte, în cadrul unui discurs despre reînnoirea teatrului muzical (*Filosofia della musica*, 1836), Giuseppe Mazzini s-a oprit asupra rolului corului, afirmând că acesta, întrucât e vocea colectivă a "poporului", poate să se emancipeze de la funcția secundară căreia îi era prizonier. În argumentările sale, exigența modernității se contopea cu o tensiune puternică de tip etic și politic. Deci, se întreba Mazzini, de ce corul "în drama muzicală modernă" nu ar trebui să se emancipeze de sfera secundară pasivă care îi este destinată azi, la reprezentarea solemnă și completă a elementului popular? *Va' pensiero* este poate prima realizare concretă a acelei aspirații a lui Mazzini: un cor popular care se exprimă ca o "individualitate colectivă".

Textul lui Solera se structurează în două părți: în primele două catrene cuvântarea sclavilor este adresată "gândului" ("pensiero"), adică amintirii tot mai vii a patriei, iar în următoarele două, harpei care mai demult însoțea vorbele profeților și care acum atârână mută de ramurile sălcilor. În ambele părți limbajul este caracterizat de o mare eleganță. A nu se crede însă că un astfel de mod de a proceda este un scop în sine sau, și mai rău, o acceptare leneșă a celor mai demodate convenții. Este adevărat că într-un context comunicativ normal sau într-un teatru al cuvântului un limbaj de acest fel s-ar dovedi chiar anticomunicativ, dar în teatrul de operă, odată acceptat și reelaborat de către muzică, el este foarte adaptat scopului pe care această formă expresivă îl urmărește, și care nu este acela de a comunica prin intermediul argumentației, ci de a trezi emoții și de a crea atmosferă. Acestea fiind spuse, trebuie evidențiat că versurile lui Solera în comparație cu media libretelor contemporane se disting prin finețe și corectitudine. Însă nu sunt distribuite în mod egal în tot textul. Celor două părți ale sale îi corespund, de fapt, două *facies* stilistice.

În cele două catrene inițiale discursul avansează încet: sintaxa e liniară și paratactică, vocabularul elevat, dar lipsit de prețiozități excesive, cu puține figuri de stil. Mulțumită simplității substanțiale discursul din prima parte este ușor de înțeles. Mai puțin clar este, însă, cel din a doua parte. Primul obstacol în calea înțelegerii imediate vine din faptul că "harpa", căruia corul îi adresează primele replici este de natură

ambiguă: poate fi un obiect concret, un instrument muzical, dar și metaforic, vocea profeților. Se adaugă faptul că sintaxa, fiind lăsată la o parte desfășurarea liniară, se complică atât de mult încât anumite pasaje cer o adevărată analiză interpretativă. O cere inversiunea din versurile 13-14: la o primă lectură (sau la o primă audiere) harpa este cea care pare asemănătoare destinului lui Ierusalim, în timp ce, la o lectură mai atentă, este evident că doar "sunetul" harpei, întrucât plânset de doliu ("crud plânset" / "crudo lamento"), poate fi asemănat destinului tragic al patriei. Fenomene precum acesta complică descifrarea textului, dar opacitatea sa este în mare parte produsă tocmai de puțina claritate a liniei logico-argumentative. În *Salmo 136(137)*, din care Solera se inspiră pentru întregul cor, natura și funcția harpei sunt foarte clare. Este clar mai ales de ce lirele sunt mute: sunt însuși evreii cei care refuză să le folosească ca să nu expună cântecele lor profanării stăpânilor. În textul lui Solera apare însă întrebaarea: „De ce atârni mută de salcie?”, iar această întrebare schimbă interpretarea. Harpa devine metafora vocii profeților, capabili să prevestească „destinul” / „fatidici”, dar care acum nu se mai adresează poporului lor. Deci corul îi invită să vorbească din nou. Numai că dorința acestor sclavi nu este ca vocea profetică să prevestească viitorul, ci să aprindă din nou amintirea trecutului, să vorbească despre el. Și totuși "amintirea" / "la membranza" era deja prezentă în versurile precedente, ba mai mult, constituia axa susținătoare a acestora. Este evident că Solera a suprapus două lecturi diferite: cea biblică a harpei ca și instrument de consolare pe care evreii o refuză din respect pentru sacralitatea cânturilor religioase și cea a harpei ca instrument de profeție. Dar este de asemenea evident și că cele două lecturi „conviețuiesc” greu. Ultimul catren va face efectiv să răsună (în dorință) vocea aceluși instrument, dar e o voce dublă: sunet funebru, dureros și sunet consolator al suferinței. Care este procesul psihologic ascuns de disjunctiva finală ("O simile [...] o t'ispiri") rămâne însă neclar, după cum neclară este însăși logica discursivă, care trece fără o evidentă necesitate de la imperativul "traggi" la conjunctivul "să te inspire". Văzut în ansamblul său, corul se organizează în jurul a trei axe semantice principale: acela al amintirii și al memoriei, al destinului (și cara e fatal!... fatidici vati... di Solima ai fati) și al tăcerii cuvântului profetic al căror ecouri sunt dorite din nou (perché muta dal salice pendi?... Ci favella del tempo che fu).

Fără îndoială, Verdi cerea ca profeția și corul să fie înțelese ca un tot unitar. Și totuși, ascultarea izolată a operei *Va' pensiero*, care azi e cu siguranță mai răspândită, poate fi motivată și justificată de interpretarea muzicală. Operația de bază realizată de Verdi a fost aceea de a transforma bipartiția lui Solera într-o structură tripartită, și vom vedea aceasta pe baza unei examinări atente a caracteristicilor textului poetic.

La începutul scenei, precedat de un scurt preludiu orchestral, corul apare redus la tăcere pentru ca apoi să se extindă și să se înalțe în spirale melodice lente care respectă ritmul verificației. Punctul culminant muzical și sentimental e atins cu versul 7. Vocile și orchestra cântă la unison, iar acompaniamentul e discret și nu intervine. Aceasta este prima parte, care se termină cu "Oh, membranza si cara e fatal!". În corespondență cu sintagma "Harpa de aur" / "Arpa d'or" explodează un plin orchestral care în versul următor se stinge într-un pianissimo subliniat foarte încet de un cânt cu pauză: aceeași figură este repetată în următoarele două versuri. Este a doua parte. În succesiunea de "forte" și "piano" ascultătorii au

→



pierdut aproape complet capacitatea de a descifra cuvintele cântate: sau orchestra domină sau linia vocală se frânge și se confundă. Dar se va aminti faptul că acesta este tocmai punctul libretului din care încep dificultățile de înțelegere.

Imposibilitatea sau dificultatea foarte mare de a percepe mesajele verbale este compensată de un tip diferit de semantică, produs de muzică și centrată pe mesaje, sau și mai bine, pe senzații, pe care le-aș numi de tip psihologic. Alternarea de aprinderi sonore neașteptate și de temperări rapide îi transmit ascultătorului impresia că, de fapt, corul este agitat de sentimente opuse și contrastante: de revoltă, de o furie de-abia stăpânită, de descurajare și, mai apoi, recădere în apatie. „Tumulul” muzical este deci încărcat de sensuri. În a treia parte, corespunzătoare ultimului act, se reprezintă vulturi melodice analoage celor de la început, dar mult mai tensionate și mai accelerate spre crescendo. Acesta se deschide deja după primele două versuri și se lărgește cu un elan necunoscut secțiunii inițiale. Acum orchestra arată o personalitate autonomă, a ei: nu se anulează în coralitatea de întreg, ci însoțește cântul ultimelor versuri cu un desen „încăpățânat” al viorii întâi și al flautelor care se suprapun – efectul este chinător – arpeggiului, susținut pentru tot corul, de vioarele secundare. De aici derivă alte mesaje non-verbale: ideea că pacificarea ce ar părea să ia locul tumultului din partea centrală este fragilă, provizorie, contrastată. Cântecul nu mai urmărește firul cel mai neted pe urma resemnării dureroase. E tot atât de adevărat că în ultimul vers corul abandonează liniaritatea urmată până în acel

moment și întârzie să repete ultimele cuvinte, în timp ce pe fundal viori și flaute insistă în reprezentarea lor grăbită și dureroasă.

Spuneam despre concepția dramaturgic-muzicală a întregului „cor și profeție” că atribuie statutul de personaj „individului colectiv”; acum putem adăuga că interpretarea muzicală a fragmentului *Va' pensiero* îi conferă aceluși individ densitate psihologică. Acesta nu mai e corul, să îi spunem, cu o singură dimensiune care nu îi plăcea lui Mazzini, ci s-a transformat în echivalentul solilocviului teatrului de proză. În unirea dintre muzică și cuvânt, în timp ce unele pasaje textuale sunt de fapt anulate, alte părți sunt exaltate. Aici sunt valorizate sintagmele „pământ natal”/“suolo natal”, „patria mea frumoasă și pierdută”/“mia patria si bella e perduta”, „la suferință virtute”/“al patire virtù”. Ieșirea lor în evidență sfârșește prin a constitui axa semantică a întregului cor. În ceea ce privește textul lui Solera nu este vorba doar o simplificare, ci și de o dislocare de sens. Verdi valorizează motivele „patriei”, a „suferinței” și a „pierderii”. Faptul că în secolul XIX acest cor a fost caracterizat în sens *risorgimental* este astfel ușor de înțeles. Pentru bărbați, mai ales pentru cei tineri, care cultivau idealuri patriotice, o expresie precum „patria mea frumoasă și pierdută” avea semnificații care o depășeau pe cea primară de „pământ natal”: acea patrie nu era doar un loc fizic și geografic, era mai ales și totalitatea legăturilor afective, familiale, culturale care îi făceau „frați” pe cei născuți în acel loc. Dar acele legături, pentru a putea supraviețui și a se dezvolta, într-un cuvânt, pentru a putea să se concretizeze într-o „națiune”,

aveau nevoie de o patrie fizică. Dacă aceasta era pierdută sau subjugată, atunci însăși comunitatea era pierdută și subjugată. Totuși este de înțeles faptul că acest cor verdian continuă să trezească emoții puternice în ascultătorii italieni de astăzi și în cei din toată lumea: acest cor-solilocviu vorbește dincolo de timp și de limitele geografice deoarece pierderea patriei reprezintă pierderea în sine. Plânsetul sclavilor evrei dă voce chinului în fața a ceea ce este cel mai intim și mai propriu, a ceea ce este cel mai matern. Chin și neputință. Sunt acele sentimente universale care nu cuprind însă profeția preotului. Iată de ce ascultarea izolată a fragmentului *Va' pensiero*, ca solilocviu, poate fi o infracțiune filologică, dar o infracțiune care nu lezează sensul său profund.

Notă:

<sup>1</sup> Zboară, gândule, pe aripi de aur; /și te coboară pe dealuri și povârnișuri, /unde unduiesc blânde și moi/ dulci a Patriei miresme! /Salută malurile Iordanului, /și turnurile doborâte ale Sionului! /Dulci a Patriei miresme! /Salută malurile Iordanului, /și turnurile doborâte ale Sionului! /O, Patria mea atât de mândră și pierdută! /O, amintire atât de dragă și de dureroasă! /Harpă aurită a profetilor, /de ce atârni mută de salcie? /Reaprinde în piept amintirea, /și povestește-ne despre vremurile de altădată! /Sau despre cruda soartă a Ierusalimului /slobozește un cânt de jale adâncă; /sau Domnul să-ți inspire un vers /ce dă demnitate suferinței (Corul sclavilor evrei, Nabucodonosor, traducere de Oana Carp).

Traducere din italiană de  
Dafina Dinea

## Biblioteca Italiană - o provocare

(Urmare din pagina 3)

Morus cu *Utopia* din 1516).

O altă particularitate importantă a „Bibliotecii italiene” Humanitas este publicarea de ediții bilingve, despre al căror merit e inutil să mai vorbim: specialiști, profesori și studenți pot astfel să aibă ușor acces la textul original, de încredere din punct de vedere filologic deoarece e ales pe baza colajării celor mai prestigioase ediții critice, având posibilitatea de a confrunța direct traducerea română cu originalul.

Structura volumelor urmează un format comun, indiferent dacă e vorba despre o retipărire sau de o nouă traducere: traducerii i se alătură un aparat critic istorico-filologic, format dintr-un studiu redactat de către un cercetător italian, dintr-o cronologie a vieții și a operei autorului, o bibliografie critică, un aparat de note de comentariu, toate aceste texte fiind elaborate de îngrijitorul român al volumului. Elaborarea aparatului critic este realizată la lumina reflecțiilor cele mai recente, fără a neglija nici contribuțiile critice scrise în secolele și deceniile trecute, tocmai pentru a garanta o mai bună înțelegere a receptării diacronice.

Proiectul a fost lansat în 2004, cu ajutorul Institutului Italian de Cultură din București, cu cererea unei contribuții financiare de la Ministerul Afacerilor Externe italian, care a fost acordată în 2005. Prima serie, formată din trei cărți, apare un an mai târziu fiind prezentată la Târgul de carte Gaudeamus (22-26 noiembrie 2006): Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, volum îngrijit de subsemnata, cu revizia traducerii de Nina Façon, și o prefață de Gian Mario Anselmi; Tommaso Campanella, *La città del Sole*. *Poesie*, îngrijită de Smaranda Bratu Elian, traducere în parte nouă de

Smaranda Bratu Elian și în parte retipărită din traducerea lui C.D. Zeletin, cu o prefață de Tonino Tornatore; Eugenio Montale, *Poesie*, volum îngrijit de Șerban Stati, conținând texte retipărite ale mai multor traducători (sunt incluse, desigur, o bună parte din traducerile magnifice care i-au adus ilustruului nostru italianist Marian Papahagi prestigiosul Premiu Monselice), cu o prefață de Pietro Cataldi. În 2007 sunt publicate alte 3 cărți: Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, volum îngrijit de Dana Grasso, care ne oferă o traducere *ex novo*, cu o prefață de Giulio Giorello; Carlo Goldoni, *Commedie*, 2 volume îngrijite de Roxana Utale și Smaranda Bratu Elian, retipărire a textelor a 5 traducători, cu o prefață de Carmelo Alberti; antologia *La novella italiana nel Rinascimento*, îngrijită de Corina Anton, care conține republicarea traducerilor lui Florin Chirițescu și 4 texte noi traduse de C. Anton, cu o prefață de Nuccio Ordine. Este în curs de definitivare al patrulea volum planuit pentru 2007: este vorba despre antologia *Il sonetto italiano del Rinascimento*, îngrijită de Smaranda Bratu Elian, care conține retipărirea traducerii lui C. D. Zeletin, din anii șaptezeci, cu o prefață de Natascia Tonelli.

Pe lângă acestea, Ministerul Afacerilor Externe italian a aprobat finanțarea a 4 cărți, a căror publicare este prevăzută în 2008: Dante, *Vita Nuova*, retipărirea traducerii Oanei Busuioceanu și Romulus Vulpescu, cu o prefață de Corrado Bologna, volum îngrijit de subsemnata; Galileo Galilei, *Lettere copernicane*, traducere nouă de Vasile Stratan, volum îngrijit de Smaranda Bratu Elian; Torquato Tasso, *Aminta*, retipărirea traducerii lui Romulus Vulpescu, volum îngrijit de Dragoș Cojocaru; Umberto Saba, *Poesie*, traducere nouă de Dinu Flămând, îngrijită de Smaranda Bratu Elian.

În încheiere, doresc ca astfel de proiecte științifico-culturale să se realizeze și să se intensifice, acestea marcând o evidentă îmbogățire și o mai bună cunoaștere a celuilalt și în același timp a noastră, experiență esențială de care nu se



Achille Incerti, *Le ombre di Paolo e Francesca compagno a Dante e Virgilio*

poate face abstracție, nu numai pentru o integrare europeană profitabilă dar și pentru înțelegerea unui sistem de valori care prezintă o „altă” mentalitate... una care a influențat cu siguranță, în diferite moduri, pe mai multe niveluri și registre, evoluția culturală a fiecăruia dintre noi sau a comunităților lingvistice, culturale, confesionale etc. cărora simțim că le aparținem.

Traducere din italiană de  
Dafina Dinea



# “... a scăpa din capcana aplatizării lingvistice”

de vorbă cu Bruno Mazzoni

Credem că Profesorul Bruno Mazzoni nu mai are nevoie de nicio prezentare. Decan al Facultății de Limbi și Literaturi Străine din Pisa și profesor de Limba și Literatura Română de mai bine de 20 de ani, traducător al autorilor români (Mircea Cărtărescu, Ana Blandiana), precum și a inscripțiilor Cimitirului Vesel din Săpânța (*Le iscrizioni parlanti del cimitero di Săpânța*, o ediție critică cu un amplu studiu introductiv), s-a dedicat culturii române nu numai prin realizarea unor studii temeinice (despre Ion Budai-Deleanu, B. P. Hașdeu, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Nichita Stănescu), dar și printr-o activitate intensă de promovare, atât prin prezența la diferite conferințe, cât și prin organizarea unor evenimente care ținesc marele public italian. Amintim aici ziua dedicată culturii române la Târgul de carte de la Pisa din 2005, dar și alte activități despre care profesorul Bruno Mazzoni a avut bunăvoința să ne vorbească în interviul acordat.

**Oana Pughineanu:** - *Vorbeați cu ocazia venirii la Cluj despre “firul memoriei”. Puteți să le împărtășiți și cititorilor noștri cum era România la 19 ani?*

**Bruno Mazzoni:** - Primul meu contact cu spațiul cultural și geografic românesc a fost fără îndoială unul privilegiat: în anul 1967, deci tocmai în perioada “dezghețului”, la cursurile de vară de Limbă, Cultură, Artă și Civilizație românească de la Sinaia, încă sub conducerea dialectologului Boris Cazacu. O ocazie de o mare importanță, la care au participat alți 50 de bursieri din circa 20 de țări europene, dar nu numai. Erau prezenți și câțiva oaspeți străini și români de mare prestigiu... îi voi aminti măcar pe marele cercetător în latină vulgară V. Vaanenen, lingviștii P. Guiraud, C. Tagliavini, A. Mastrelli, A. Mioni, dar și I. Jordan, Al. Rosetti, Al. Graur, C. Daicovicu, C. C. Giurescu etc. De la acea primă ocazie a luat naștere interesul succesiv pentru tematici la început lingvistice, și apoi literare care m-au adus să lucrez în cadrul specific al românisticii.

- *Credeti că schimburile culturale româno-italiene, în actualul context tensionat dintre cele două țări, pot lăsa și o amprentă care să nu se adreseze strict unui public academic?*

- Îmi doresc asta cu ardoare. Nu este o întâmplare dacă lângă publicații științifice și traduceri de opere literare românești anumiți româniști italieni s-au angajat în a răspândi și promova evenimente, în forme mai puțin elitiste, legate de România: amintesc prezența unor autori români la diverse festivaluri de poezie (Cărtărescu, Blandiana, Dinescu, Tartler, Crăsnaru, Cesereanu) cu unele premii de prestigiu acordate operelor române (Premio Nonino, Premio Napoli, Premio internazionale Camaiore per la Poesia, Premio “Giuseppe Acerbi” di Castelfreddo etc.), precum și participarea librarilor la Fiere e Saloni. Acestea sunt fără îndoială ocazii foarte bune pentru ca prin intermediul mass-mediei să fie vehiculate valorile culturii române. Dar, în ultimul an, și datorită premiilor numeroase câștigate la diverse festivaluri cinematografice europene de către regizorii voștri tineri, au crescut motivele pentru a organiza săptămânile filmului românesc la Roma, Pisa, Torino etc. Pot să vă anunț încă de pe acum că Mircea Cărtărescu va fi oaspete în 6 și 7 septembrie la două evenimente ale festivalului Mantova Letteratura (astăzi cea mai importantă manifestare italiană, la care a participat în 2006 H. R. Patapievi cu *Ochii Beatricei*) în timp ce la începutul lunii noiembrie Primăria din Bologna va organiza o săptămână “Cinema & Litteratura” la care probabil că vor participa F. Florian,

D. Lungu, R. Rădulescu, A.-M. Sandu și L. Teodorovici.

- *Vorbeați, mai demult, tot cu ocazia unui interviu despre faptul că într-o traducere nu e vorba numai de a găsi cuvântul sau expresia potrivită, ci, într-un fel, de a confrunța două fonduri/coduri/patternuri diferite. În ce credeți că sunt compatibile, și în ce sunt incompatibile culturile (română și italiană) din această perspectivă?*

- Aș pune altfel problema. Incompatibilitatea poate exista, dacă vrem, și în interiorul aceleiași “culturi” ca să spunem așa, monolingvistică: un milanez poate înțelege un sicilian sau un sard, dar asta nu înseamnă că se va adapta la codurile de comportament ale insularilor. Efortul pe care cu toții trebuie să îl facem azi este de a ne îngriji de bagajul identității noastre, fie și cel regional (întoarcerea la așa-numitele “mici patrii” despre care vorbesc istoricii, după epoca Națiunilor înțeleasă romantic), dar și să îl integrăm într-un orizont mai larg, european... și tocmai pentru a evita anularea diferențelor și a valorilor specifice, implicate în contextul globalizării, cred că trebuie să ne mobilizăm pentru a scăpa din capcana aplatizării lingvistice și culturale. Cum scriau studenții și studentele din mai 1968 în Franța, aș repeta și eu, dar într-o accepție diferită, “W la différence!”.

- *Cum se văd “complexele literaturii române” din afară?*

- Ei bine, în ceea ce privesc complexe, fiecare le are pe ale sale... Poate e adevărat că pe cele ale altuia le vedem în general mai ușor. Rămâne oricum un act de curaj acela al lui Mircea Martin, care a dedicat tocmai o carte acestei probleme.

- *Există o notă specifică a scriitorilor români sau suntem mai “sincronizați” decât credem, fără a face astfel față nevoii averse de diferență a tinerei Uniuni Europene...*

- Și în acest sens este puțin din toate, aș spune, dar și ceva în plus... în comparație cu așa-numitele “mari” literaturi. Prin aceasta vreau să spun că efervescența culturală și succesele literare ale generațiilor tinere de scriitori români mi se par foarte clare: există cel puțin zece romancieri talentați, care încep să fie traduși în principalele limbi de cultură, *copyright*-ul unor scriitori este administrat de importante edituri germane sau americane, poate peste puțin timp va lua naștere și în România ideea de agent literar. Prin urmare nu mi se pare că este cazul să ne mai plângem de milă.



Bruno Mazzoni la Cluj

foto: Dafina Dinea

- *Ce îi atrage pe studenții dumneavoastră care vin la cursuri de limba și literatura română?*

- Cred că motivul principal nu este de ordin cultural, ci mai degrabă de ordin psihologic: în realitate, cine urmează cursurile de engleză sau spaniolă într-o universitate italiană, deseori, în absența unui număr limită de studenți, se simte un număr matricol anonim, în timp ce la cursurile mai puțin aglomerate are senzația reconfortantă de a se simți puțin ca în vechea clasă de liceu... este chemat pe nume, i se cere părerea, chiar are posibilitatea de a pune o întrebare în mijlocul cursului. Există însă și tineri mai bine motivați, mai isteți, care își dau seama că să învețe o limbă diferită de cele obișnuite le va putea oferi o șansă în plus pentru un loc de muncă. În fine, în ultimii ani a avut loc o creștere a numărului de studenți români, care se înscriu fie pentru că părinții lor lucrează în Italia sau pentru că au un iubit italian.

- *Ce planuri de viitor aveți? Ce traduceri, dar nu numai...*

- Tocmai zilele acestea a apărut o carte de versuri de Daniela Crăsnaru, *Austerloo e altre battaglie* (Ed. Pagine, Roma, 2008, tradusă de Oana Bosca-Malin și Aldo Cuneo, îngrijită de B.M.), în timp ce, actualmente lucrez la traducerea cărții de succes *De ce iubim femeile*, care va fi publicată, la fel ca alte cărți ale lui Cărtărescu, la Volland din Roma (editura căreia va trebui să îi predau apoi al doilea volum *Orbitor, Corpul*). Alături de colega de la Università di Firenze, Angela Tarantino, finalizez acum publicarea unui vechi proiect miscelaneu care se intitulează *Geografia e storia della civiltà letteraria romana nel contesto europeo*.

Interviu realizat de  
Oana Pughineanu

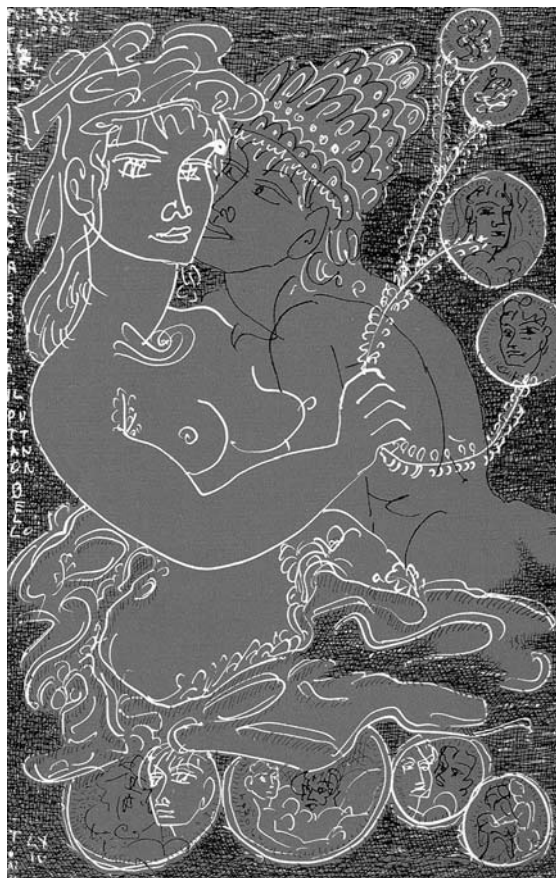
Traducere din italiană de  
Dafina Dinea

# Oceanul și penelul

## Artă nouă și știință nouă în epoca lui Galilei

Lucia Tomasi Tongiorgi

O reflecție asupra lui Galilei și a artelor vizuale nu poate face abstracție de lucrarea de pionierat pe care marele istoric al artei Erwin Panofsky a dedicat-o acestei teme în 1954, o lucrare care mai poate să dea naștere unor bogate meditații, precum indică reflecțiile propuse în ultimii ani de către Martin Kemp, Eileen Reeves și Horst Bredekamp. Refugiindu-se în Statele Unite din cauza nazismului, Panofsky a predat la prestigiosul *Institute for Advanced Studies* de la Princeton unde a găsit imbolduri ulterioare pentru a iniția o linie de cercetare dedicată raportului dintre artă și știință într-un context al circulației ideilor și, mai ales, al depășirii limitelor disciplinare între așa-numitele "două culturi". În această perioadă Panofsky ajunge la convingerea că întâlnirea dintre artă și știință își are originile tocmai în atelierele artiștilor din epoca renascentistă, după cum stau mărturie tratate inovative despre anatomie și desenul în perspectivă. La Princeton, Panofsky a aprofundat și "problema Galilei". Nu putem să nu amintim faptul că personalitatea cea mai prestigioasă a Institutului, Albert Einstein, care a primit premiul Nobel pentru fizică, cunoștea prea bine



Tono Zancanaro, *La puttana e il gigante*

concepțiile "universului relativ" ale lui Galilei și Newton. În 1953 marele fizician a comentat traducerea lui Stilman Drake la "*Dialog privind cele două sisteme maxime ale lumii*" într-o introducere în care exprima admirația pentru afirmarea noii științe și pentru lupta încrâncenată a omului de știință toscan împotriva fiecărei dogme bazate pe autoritate. Deci la *Institute for Advanced Studies* de la Princeton și tocmai în virtutea confruntării acestor personaje, interesele originare ale criticului german pentru investigarea referitoare la perspectivă s-au extins la studiul raportului dintre fenomenul artistic și spațiul "cosmic", deschizând „o fereastră spre univers”.

În 1954 a fost publicat la Haga un mic volum

cu titlul "*Galileo as critic of the arts*" în care, abordând problema concepțiilor figurative ale lui Galilei, Panofsky pornește de la o scrisoare trimisă de către Galilei în 1612 prietenului pictor Lodovico Cardi numit Il Cigoli, care îi ceruse părerea cu privire la dezbaterea despre "comparația artelor", adică despre superioritatea picturii asupra sculpturii sau viceversa. Prin intermediul unei serii de reflecții asupra fenomenelor optice Galilei susține superioritatea picturii deoarece este capabilă să reprezinte relieful și distanțele, e fructul abilității artistului în utilizarea perspectivei, a luminilor și umbrelor.

Luând în discuție apoi tema raporturilor dintre omul de știință și Cigoli, Panofsky își îndreaptă analiza spre *Înălțarea Maicii Domnului* (*l'Assunzione della Vergine*) frescă realizată de pictorul florentin între septembrie 1610 și sfârșitul lui 1612 în biserica Santa Maggiore din Roma. La picioarele Maicii Domnului acesta a reprezentat luna cum era observată cu telescopul și cum însuși Galilei a descris-o în *Sidereus Nuncius*. Nu mai era vorba despre corpul luminos, transparent și intangibil din tablourile produse până atunci, ci de un corp ceresc cu suprafața aspră și neregulată caracterizată de cratere și văi, exact ca și pământul. Un alt aspect cercetat de Panofsky este refuzul orbitelor eliptice de către Galilei (în ciuda celor afirmate de Kepler) explicabil în virtutea concepției "geometrizate" despre univers a omului de știință toscan care îl determina să susțină existența orbitelor circulare.

Pe baza acestei lucrări sugestive a lui Panofsky a fost posibil să se încerce noi abordări ale problemei raporturilor dintre Galilei și artele vizuale. Trebuie remarcat că această chestiune se prezintă dificilă și ambiguă datorită inexistenței unui discurs organic galilean asupra artei. Din păcate fiind pierdut eseu *De visu et coloribus* (*Despre vedere și culori*) care ar fi contribuit la lămurirea problemei, o recitare sistematică a operelor omului de știință din Pisa poate sugera noutăți importante, care își găsesc confirmarea în panorama artistică contemporană sau în cea imediat posterioară morții sale. Este oricum indiscutabilă influența exercitată în lumea artei de gândirea sa revoluționară, mai ales în ceea ce privește problemele de percepție vizuală, a utilizării luminilor și umbrelor în redarea profunzimilor spațiale.

Pe de altă parte este potrivit să amintim cum interesul lui Galilei pentru artele plastice (dar nu numai, amintim și competențele sale literare și muzicale avansate) datează din prima tinerețe, după cum mărturisește un pasaj celebru din biografia redactată, desigur cu tonuri oarecum celebrative, de către elevul Vincenzo Viviani: "Se întreține cu mare plăcere și cu folos admirabil desenând, la asta având un așa mare geniu și talent că el însuși obișnuia apoi să le spună prietenilor că dacă la acea vârstă ar fi fost capabil să își aleagă singur profesia, ar fi ales cu siguranță pictura. Și, într-adevăr pentru el a fost apoi atât de naturală și de firească înclinația spre desen, a dobândit cu timpul un asemenea rafinament al gustului încât părerea lui despre picturi și desene era preferată celei a primilor profesori... [pictori] precum Cigoli, Bronzino, Passignano și Empoli și alți pictori faimoși ai timpului său, foarte buni prieteni ai lui, îi cereau foarte des părerea despre



Achille Incerti, *Lucifero* (Verona, Centro Scaligero Dantesco)

ordonarea poveștii, dispunerea figurilor, perspectivă, culori și despre orice alt aspect ce contribuia la perfecțiunea picturii, recunoscând în Galilei o artă nobilă și un gust atât de perfect și o grație supranaturală [...] faimosul Cigoli, considerat de Galilei primul pictor al timpurilor sale, atribuia o mare parte din noțiunile cu care opera documentelor foarte bune ale aceluiași Galilei și, mai ales, era onorat să spună că în perspectivă doar el singur îi fusese profesor”.

În octombrie 1613 Galilei este primit la celebra *Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno* unde a făcut și a păstrat ulterior legături cu artiști ai timpului său, printre care se numără cei deja menționați: Passignano, Bronzino și Empoli, dar și cu Tiberio Titi și deci Sigismondo și Giovanni Coccapani, Artemisia Gentileschi, care a stat la Florența din 1613 până în 1630.

Împotriva picturii manieriste intelectualiste care oferea, în opinia sa, "un amestec confuz și dezordonat de linii și culori", la modă în epoca sa (sunt celebre ironiile sale la adresa "capriciosului" Arcimboldo), gusturile lui Galilei pot părea oarecum academice și puțin sensibile la noutățile care se afirmă în panorama artistică italiană și europeană la sfârșitul secolului XVI și începuturile secolului XVII. Galilei prețuia de fapt tradiția picturii florentine echilibrate care avea "concept", "culoare" și, mai ales, "schiță". Trebuie amintit cum, potrivit lui Vasari, în Florența, la sfârșit de secol XV schița păstra privilegiul de "prioritate" întrucât era elementul de bază al oricărei forme de artă, pictură, sculptură, arhitectură și artă decorativă. Este cunoscut faptul că omul de știință s-a amuzat în jurul anului 1584 schițând repede, cu mâna liberă, niște imagini fantastice..

Mai trebuie subliniat și cum în cursul celei de-a doua jumătăți a celui secol se dezvoltă în întreaga Europă o producție grafică ce reproducea în mod fidel realitatea fizică și naturală: desenul științific. Moștenitor al unor extraordinare intuiții ale lui Leonardo și Dürer, acest nou gen artistic, la care pictori și oameni de știință contribuiau deseori printr-o colaborare utilă, se preocupa de anatomie, botanică, zoologie, mineralogie. În Toscana genul s-a bucurat de un mare succes, și datorită suportului convins al unor membri ai familiei di Medici. Marii duci erau de fapt înfocați admiratori ai picturilor în tempera ce reprezentau plante și animale conștiincios pictate de Jacopo Ligozzi și de la care cardinalul Francesco Maria del Monte, protector al tânărului Galilei, dar și al



Alba Gonzales, *Paolo e Francesca* (colecție privată)

lui Caravaggio (un artist care va profita de o lumină cu siguranță galileeană) dorea să posede copii fidele. O scrisoare trimisă în 1613 de către savant secretarului de stat, care aduce vestea despre sarcina dată artistului de a ilustra în miniaturi "tunul" (*telescopul*) lui Galilei, care din păcate s-a pierdut, stă ca mărturie a raporturilor directe dintre savant și pictor. Și la *Il Giardino dei Semplici* din Pisa, frecventată de tânărul Galilei pe când era student la medicină la universitatea din oraș, prospera un fel de atelier artistic unde pictorii se dedicau reprezentării esențelor vegetale și animale, în vreme ce la Florența exista o tradiție vie a desenului anatomic. Chiar Cigoli a realizat o "anatomie în ceară", un *écorché*, turnat apoi în bronz.

Pe urma afirmării acestui gen artistic, Galilei a avut deci fericita intuiție de a se dedica, începând cu 1609, nu reprezentării lumii naturale pentru care nu manifesta niciun interes, ci a cosmosului care le sugerase până atunci astronomilor doar imagini fantastic-mitologice ale constelațiilor. Dar pentru că și ochiul cel mai atent dă greș în fața imensităților celeste, savantul a urmărit intuiția de a profita de ajutorul telescopului, noul și puternicul instrument care i-a permis să observe și să redea imagini extraordinare a fazelor lunare cu pensula și cu acuarelele, folosindu-se cu mare îndemânare de clarobscur.

Interesele inițiale pentru imagine ale lui Galilei s-au consolidat în 1611, în timpul călătoriei la Roma atunci când a fost primit în mediile culturale, mai ales de către membrii din *Accademia dei Lincei*. Prin această asociație s-a produs una dintre experiențele cele mai singulare în istoria științelor în epoca modernă, care deși a durat puțin, va avea o mare influență în istoria



Tono Zancanaro, *I lussuriosi*

gândirii științifice. Înființată în 1603 de către marchizul Federico Cesi, Academia avea ca scop în primul rând "cercetarea" (*„speculazione”*) istoriei naturale, mai ales botanica și zoologia, dar și a matematicii și astronomiei. Academia prevedea autonomia practicii științifice față de sfera religioasă, refuzul doctrinei cărțurărești și un studiu bazat pe metoda experimentală. Conform ideilor acestei Academii exigentei unei "picturi filosofice", care avea ca scop reprezentarea de fenomene naturale, dobânda un rol determinant.

Înclinația către imagine a *Accademiei dei Lincei* coincidea cu interesele lui Galilei, care a fost primit oficial în 1613, câștigând admirație și sprijin până la moarte. Foarte apreciate au fost telescopul și microscopul dăruite de către savant colegilor, drept care academicianul Echcio afirma că omul de știință toscan "a pus ochilor academicienilor ochelari atât de «aventuroși»." Chiar academicienii decid să se implice între 1612 și 1613 într-o inițiativă editorială pe o temă pasionantă: publicarea unei opere a omului de știință din Pisa cu privire la petele solare, un fenomen pe care el îl arătase cu telescopul pentru prima dată unor invitați prestigioși în grădinile de pe Quirinale. O corespunzătoare anexă de tabele trebuia, și în acest caz, să îmbogățească volumul.

Raporturile între cuvânt-imagine și centralitatea celei din urmă se remarcă clar în corespondența neîntreruptă prin scrisori aproape zilnice dintre Cesi, maestru al *Accademiei dei Lincei*, pictorul Cigoli și Galilei, care aruncă o lumină foarte interesantă asupra efortului intens suscitată de publicarea lucrării *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* la Roma în 1613. În volum, Galilei prezenta și discuta tezele sale cu privire la fenomenul ceresc, în contradicție cu cele ale părintelui iezuit Christopher Scheneiner care susținea că petele sunt constituite din stele interpușe în fața corpului solar. Pentru Galilei acestea erau însă „materii care nu erau permanente și fixe, ci variabile ca formă, densitate și mobile, unele mai mult, altele mai puțin... producându-se și dizolvându-se, unele într-un timp mai scurt, altele într-un timp mai lung...”

Este un fapt unic felul în care, printre multe rivalități și invidii, numeroși artiști prezenți atunci în capitala pontificală s-au dedicat explorării telescopice a cerurilor, grăbindu-se să reprezinte petele solare. În februarie 1612 Cigoli îl pune la curent pe savant că Passignano se dedică inițiativei grafice, încercând să-și însușească descoperirea. El însuși se implică în observații extenuante ale Lunii și ale lui Jupiter producând, chiar dacă cu mare dificultate a vederii, 26 de imagini ale petelor solare pe care le trimite la Florența prietenului savant.

În mai 1612 tocmai Cesi care îl încredințează pe Galilei cu privire la controlul cotidian pe care îl exercită asupra operei lui Cigoli îl informează și asupra faptului că i-a încredințat lui Matthias Greuter, un gravor celebru mutat la Roma, operația transunerii desenelor în aramă. *L'Istoria* a fost în cele din urmă publicată în martie 1613 fiind însoțită de imaginile obținute prin efortul comun al lui Cigoli, Galilei și Cesi care răspunde de publicarea operei.

Prin experiența ilustrației petelor solare Galilei încercase deci, cu colaborarea unor prieteni pictori și cu sprijinul generos al celor de la Lincei, să individualizeze un sistem experimental de reprezentare astronomică, rezultat al unei metode științifice care ceruse mari eforturi, poate prea multe, având în vedere rezultatele obținute. Această evaluare îl va obliga pe savant să reconsidere validitatea procedurii adoptate.



Lorenzo Mattotti, *Dante nella selva oscura*

Moartea prematură a lui Cigoli în iunie 1613 a împiedicat o colaborare ulterioară între savant și artist. Interacțiunea între cuvânt și imagine, care constituia un element relevant al operelor galileene, s-a întrerupt și experiența extraordinară a savantului "desenator științific" nu va mai fi urmată.

Dar lecția sa nu va fi uitată.

Mai apoi publicarea operei "Il Saggiatore", în 1623 a fost încredințată membrilor *Accademiei Lincei*, apărută în urma disputelor suscitade de apariția unei comete în 1618. Chiar dacă teza asupra fenomenului ceresc susținută de Galilei s-a dovedit apoi a fi greșită, opera constituie un exemplu semnificativ al unei abordări științifice și al unei filosofii a naturii împărțită cu academicienii. Textul avea o vigoare polemică specifică, din cauza acuzațiilor grave exprimate în 1616 de către Sfântul Oficiu împotriva teoriei copernicane și din cauza disidenței violente a ideilor susținute de iezuitul Orazio Grassi în *Libra astronomica*. Mai mult rezultatul unor considerații teoretice strălucite și al unor intuiții fericite în ceea ce privește problema viziunii și a luminii -exprimate în obișnuita proză galileeană extraordinar de transparentă și pregnantă- decât fructul unor observații directe la telescop, pe care savantul nu le-a putut duce la bun sfârșit din cauza problemelor grave de sănătate, textul este ilustrat exclusiv cu diagrame și scheme geometrice. Opera este precedată de un frontispiciu realizat de Francesco Villamena care prezintă pe laturile unei porți monumentale, sub stema papală cu harpa triumfiulară a albinelor Barberinilor, figurile alegorice ale Filosofiei Naturale ridicând un volum împreună cu globul bolții cerești, și a Matematicii cu un astrolab și compasul. La baza inferioară emblema linxului este înconjurată de planta linxului (*lince*), simbol botanic al *Accademiei*, și de lunetă.

O contribuție însemnată la "știința de a vedea" și a artelor a fost oferită și de răspândirea microscopului. Dacă construcția primelor prototipuri avusese loc în Olanda la sfârșitul secolului XVI, Galilei a fost cel care l-a perfecționat, utilizându-l pentru a cerceta "lucurile minuscule" ale naturii. „Monocul” galileean depășește astfel funcția originară de unealtă dedicată unor scopuri efemere, pentru a deveni un instrument științific în adevăratul sens al cuvântului, fruct al unui proiect intelectual și al





unor cunoștințe teoretice. Încă o dată, microscopul pretinde colaborarea între artist și om de știință. De asemenea, Galilei a fost cel care le-a prezentat instrumentul tovarășilor Lincei. De fapt, în mai 1624 Giovanni Faber îl informează pe Federico Cesi: „Am fost aseară cu domnul Galilei al nostru... i-a dat un frumos „monoclu” Cardinalului Zollern pentru ducele de Baviera. Am văzut o muscă pe care însuși domnul Galilei mi-a arătat-o, am rămas uimit, și i-am spus domnului Galilei că e un alt creator, întrucât face să apară lucruri de care până acum nu se știa că au fost create”.

Foarte cunoscută este apoi scrisoarea trimisă de Galilei lui Cesi la Roma în septembrie 1624: „Îi trimit lui V.E. un monoclu ca să vadă de aproape lucrurile minuscule, căruia sper să îi prindă gustul și să îi ocupe nu puțin din timp, căci așa mi se întâmplă mie... Eu am contemplat foarte multe animăluțe cu infinită admirație: printre acestea, purecele e oribil, țânțarul și molia sunt foarte frumoase...”.

Microscopul a fost imediat folosit la Academie: însuși maestrul se folosește în grafice de acel excepțional corpus de imagini ale celor cinci coduri din *Plantae et Flores* care au fost pictate între 1623 și 1628 de Vincenzo Leonardi și de alți artiști. Tot în mediul Academiei apar și primele imagini tipărite al unor organisme animale văzute la microscop, între care se impune extraordinara mare plasă *Melissografia*, gravată în 1625 tot de către Matthiar Greuter, care reprezintă albinele de pe stema papală a Barberinilor văzute din spate, de jos, din profil și puse într-un trofeu impunător de laur.

Opere galileene ulterioare lui *Il Saggiatore* sunt lipsite în ansamblu de informații iconografice semnificative: în *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, text care nu a putut fi publicat la Roma din cauza morții lui Cesi și a apărut la Florența în 1632, autorul preferă să recurgă încă o dată la diagrame matematico-astronomice puțin dificile. Frontispiciul îi este încredințat lui Stefano della Bella, un tânăr gravor florentin, care îi reprezintă pe Aristotel, Ptolomeu și Copernic, personaj căruia artistul – sau consilierii săi – a vrut să îi atribuie aspectului lui



William Dyce, *Il bacio di Paolo e Francesca* (Edimburgo, National Museum of Scotland)

Galilei, pe atunci deja bătrân.

Mai trebuie amintit că temele galileene revin periodic în arta italiană și europeană din prima jumătate a secolului XVII. Alături de deja menționata Fecioară – *Înălțarea Maicii Domnului* (*L'assunzione della Vergine*) a lui Cigoli, este oportun să cităm *Fuga în Egipt* pictată la Roma în 1609 (anul primelor observații telescopice ale savantului din Pisa), care reprezintă pentru prima dată un cer nocturn marcat de Calea Lactee, în timp ce “tubul optic” (telescopul) e pentru prima dată reprezentat de Jusepe de Ribera în *Senso della vista* din 1616.

La carnavalul din 1613 (anul în care Galilei a fost primit la *Accademia delle Arti del Disegno*) a fost pregătit la Firenze un spectacol. Era vorba despre povestea mitologică Eros și Antheros, scrisă de Giovanni Villafranchi și pusă în scenă cu mașini, artificii teatrale și fundaluri proiectate de celebrul inginer și gravor Giulio Parigi. Scena apariției lui Jupiter e foarte sugestivă: “Jos, între nori apar cele patru stele care înconjoară Jupiter, descoperite de Galileo Galilei, matematician al Înălțării Sale cu minunatul telescop... pe care el a vrut să le numească sateliți (*medicee*) după familia Medici, pentru a-și exprima stima pentru dinastia florentină, voind să o dedice pe prima a *Sua Altezza Serenissima* a doua prințului Don Francesco, pe a treia prințului Don Carlo și pe a patra prințului Don Lorenzo”. Această întâmplare demonstrează foarte bine impactul colectiv extraordinar al descoperirilor galileene, imediat celebrate tocmai prin piese de teatru, medalii și

poeme, precum *Canzone sopra I pianeti medicei*, compus în 1610 de Michelangelo Buonarroti il Giovane, nepotul marelui Michelangelo și bun prieten al lui Galilei. Îi revine aceluiași Buonarroti să îl celebreze pe savantul din Pisa în decorarea coridorului casei strămoșești cu o serie de tablouri aluzive, începând cu *Inclinazione* (1615-1616) prima operă florentină a tinerei Artemisia Gentileschi, identificată, după cum a spus Baldinucci într-o “femeie cu un aspect foarte frumos, plin de viață și mândru... cu o stea luminoasă care strălucește deasupra frunții” (să nu uităm nici scrisorile, într-o perioadă succesivă, dintre Galileo și artistă). Încă din 1628 florentinul Baccio del Bianco picta cu pensula pe un panou din *Camera noptii și a zilei* a palatului Buonarroti un tânăr cavaler din Malta priceput în observații astronomice cu luneta.

Cu timpul, figurile lui Galilei au sfârșit prin a personifica imaginea savantului modern. Dacă în 1632, după cum am văzut, Stefano della Bella asocia/asemăna imaginea savantului toscan cu Copernic în frontispiciul operei *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, în 1635, la doi ani după condamnarea de către Sfântului Oficiu, pictorul Justus Susterman a vrut să încredințeze posteriorității trăsăturile feței “filosofului” Galilei într-un portret intens, azi conservat la *Galleria degli Uffizi*, care constituie un exemplu emblematic a procesului de mitizare iconografică a omului de știință, și care a avut un succes imens în toată Europa, cunoscând nenumărate replici. Din ordinul lui Cosimo III dei Medici acest portret a fost așezat, cum atestă celebrul tablou al lui Johann Zoffany, în *Tribuna de la Uffizi*, destinație canonică a “gran tour”-ului pentru a-l oferi, alături de alte opere de artă prestigioase ale principatului, privirii uimite și pline de venerație ale vizitatorilor.

Traducere din italiană de  
Dafina Dinea

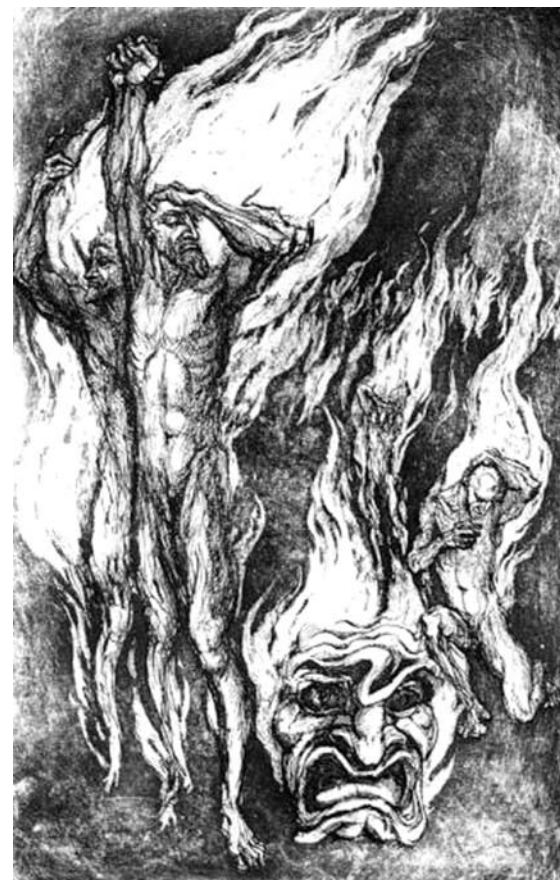
Grupaj coordonat de  
Oana Pughineanu



Manuel Chirnoagă, *Cerbero*



Manuel Chirnoagă, *Gerione*



Manuel Chirnoagă, *Ulisse*

# Rigoarea distilată poetic (Ibn `Arabi)

Simona-Grazia Dima

Căutarea adevărului nu echivalează descoperirea acestuia în formă discursivă, deoarece aceasta ar presupune obiectualizarea sa, odată cu reificarea de fond a condiției umane. Despre primejdiile ascunse în sensul literal, pietrificat în text, vorbea deja la 1899 Fritz Mauthner, în a sa *Beiträge zur einer Kritik der Sprache* (*Contribuții la o critică a limbajului*, carte care l-a influențat, se pare, pe Franz Kafka), demascând limbajul de lemn, „senilitatea” retoricii Vestului (în gazetărie, coduri legislative, dezbateri politice, filosofice etc.), identificând, cu surprinzătoare exactitate, în aceste mărturii ale pervertirii comunicării veritabile, un mare pericol pentru mai târziu, anume războaiele cumplite care au urmat. Cauza lor ultimă este tocmai degradarea limbajului, a spontaneității comunicative (detalii interesante despre acest subiect se găsesc în Anthony N. S. Lane, Daniel Bulzan, Silviu Rogobete, John Stott, *Erezie și logos. Contribuții româno-britanice la o teologie a postmodernității*, Ed. Anastasia, 1996). Despre același subiect vorbește și astăzi, printre alții, cu o putere de pătrundere superlativă, un mare teolog (catolic) al zilelor noastre, Raimon Panikkar, catalan prin mamă și indian prin tată, promotor al comunicării între religii, într-o carte recent tradusă la noi (*Între Dumnezeu și cosmos. O viziune non-dualistă a realității*, Convorbiri cu Gwendoline Jarczyk, București, Ed. Herald, 2006, p. 28). Întrebat dacă interpretările spuselor lui Iisus nu vor aduce o necesară lămurire a problemelor ultime, el este categoric: „Eu văd în asta o capcană și o primejdie. Capcana este cea de a-i aplica exegezei metoda științifică ce își are punctul de plecare în inducție și deducție. Pericolul este atunci absolutizarea. Vorbind în limbajul abrahamic, aș spune că absolutizarea echivalează cu idolatria. Atunci când absolutizez, nu contează ce, cad în idolatrie. Nimic nu trebuie absolutizat. Amintiți, pe bună dreptate, un întreg proces de căutare a adevărului, dar nu trebuie să vrem să posedăm acest adevăr, obiectivându-l, nici să îl căutăm cu ajutorul metodelor nepotrivite: aceasta ar fi cea mai bună modalitate de a-l ucide(...) Nimeni nu deține monopolul adevărului, fiindcă adevărul este *pluralist*, nu plural. Adevărul ca obiect nu există, pentru că adevărul unui lucru, atunci când mă străduiesc să-l spun, nu poate fi separat de interlocutori. Fără o căutare veritabilă a mea însumi și, așadar, fără avântul sfințeniei, orice <căutare a adevărului> – pentru a utiliza termenul lui Descartes – este falsă. Este o căutare a congruenței între sisteme conceptuale – ceea ce poate face la fel de bine și un computer. (...) adevărul care ne va face liberi nu este o doctrină”. Exemplul suprem care ne-ar putea convinge că așa stau lucrurile poate fi găsit în cuvintele lui Iisus, redată de Ioan (*Ioan*, 16, 13).

Studierea „la sursă” a civilizației „altuia” reprezintă, în fond, un act creștin, pornit din atitudinea lăuntrică a tratării celui alt ca pe un „aproape”. În acest context, merită toată admirația o inițiativă culturală, cristalizată prin inițierea unei colecții de traduceri numită Bibliotheca Islamica la Editura Kriterion, menită întregirii patrimoniului nostru cultural, prin publicarea unor opere fundamentale ale Islamului

(filosofice, mistico-religioase și beletristice) de importanță recunoscută în lume, traduse direct de la sursă, grație osârdiei unor distinși arabiști români. Acest proiect editorial constituie un exemplu concret de respect intercultural – un respect neutru, fără coloratură politică, ideologică. În colecția menționată s-au publicat până acum mai multe titluri, pentru a face cunoscută universalitatea indubitabilă a unor texte de mari scriitori islamici, totodată teologi, inițiați și cărturari, situați, prin valoarea lor, care a trecut proba timpului, în rândurile elitei umanității, dar și în cele ale unei „minorități” – astăzi, când cugetarea filosofică este obscurizată de o viziune din nou „particularistă”. Scrieri de acest tip nu includ nicio urmă a vreunei înclinații spre intoleranță, ci, dimpotrivă, un imbold spre înțelegerea concretă a adevărului. Astfel, Ibn Rușd (Averroes) afirma că adevărul, ca realitate supremă, nu poate fi făcut evident fiecărei ființe decât în mod diferit, conform structurii psihicului său și mentalității sale (este aceeași observație pe care o făcea teologul catolic R. Panikkar, cu alte cuvinte). O observație profundă, aptă să conducă astăzi la o reconsiderare a modului pripit prin care se încearcă impunerea unor formule culturale, sociale etc. unice, ca singurele creditabile.

Spiritul, în sensul său ultim, nu poate fi islamic, creștin ori hindus, iar operele avute în vedere (cu excepția Coranului, cartea fondatoare) sunt ale unor maeștri sufiți. Or, sufismul, curent mistic islamic, transgresează limitele impuse de religie (se știe că maeștrii săi, deși islamici, erau fie sunniți, fie șiiți). După cum remarca arabistul George Grigore, sufismul s-a manifestat, de regulă, la fruntariile lumii islamice, acolo unde „sistemul” era relativizat, prin situarea sa în proximitatea unor influențe străine și deci supus unei perpetue redefiniri (ceea ce determina credința să rămână pururi vie, deschisă căutării). Același cărturar îmi mai mărturisea, la un moment dat, cu destulă tristete, că întreprinderea de a traduce astăzi din acești maeștri este una ingrată: în timp ce concetățenii noștri (și nu numai) simt repulsie față de tot ce vine dinspre Islam, musulmanii înșiși, din zonele aflate în conflict (și nu numai), îi găsesc profund inactuali pe acești autori, dat fiind contextul politicii mondiale contemporane. Ei sunt revoltați tocmai de caracterul universalist, atemporal al viziunii maeștrilor sufiți, de lipsa delimitării lor față de celelalte religii, spre gloria celei islamice. Toleranța lor îi indignează, i-ar fi vrut mai bătaioși, proclamând superioritatea confesiunii lor. Or, misticii în chestiune nu accentuează acest element. Preferă să vorbească despre divinitate *lato sensu*, despre iubire.

Spre a ne apropia de textele și, implicit, de concepțiile specifice altor religii, altor tradiții, este nevoie de o infinită delicatețe. Panikkar o spune, atunci când afirmă că este, poate, necesar să cunoaștem măcar o altă religie decât cea proprie, pentru a situa în adevăr cunoașterea profundă a celei pe care o profesăm. Din această cauză dialogul interreligios este un act religios prin excelență și nu doar un simplu lux intelectual. Care este miza acestei cunoașteri? Este o creștere

spirituală reală. Dar noi, literații, de ce suntem preocupați de aceste probleme teologice? Pentru că ele se exprimă prin cuvânt, ba chiar, uneori, sunt intrinseci cuvântului. Revelația suferă, în lume, o cădere, una în *text*, dar și una în *lectură*. Prin urmare, restaurația sensului original trebuie să fie, prin contrast, o *înălțare*, una semantică – afară din text, spre impulsul creator însuși, spre scânteia primă, care nu e de natură exclusiv scriptică, dar înglobează scripturalul.

În cele ce urmează vom comenta două tratate compuse de Ibn `Arabi, oferite publicului românesc în traducerea exemplară a unor reputați arabiști români.

În *Geneza cercurilor. Filiația spirituală* (studiu introductiv, texte prezentate și traduse din limba arabă de Rodica Firănescu și George Grigore, București, Editura Kriterion, 2003, Colecția Bibliotheca Islamica, nr. 9), găsim două tratate foarte diferite, din punctul de vedere al compoziției, deși ambele îi aparțin aceluiași mare mistic Ibn `Arabi (1165–1240), considerat cel mai mare al Islamului. Cel dintâi, *Geneza cercurilor* (tradus de George Grigore), este un tratat de metafizică, de concepție vastă și exhaustivă și de expresie înalt abstractă (influența scolasticii medievale este evidentă), care încearcă să descifreze misterul existenței prin punerea în lumină a joncțiunii dintre Prezența eternă și prezența creaturilor, dintre Dumnezeu și universul vizibil, legătură perpetuu valabilă. În centrul măreței arhitecturii divine, strălucește însă Omul, încoronare a Creației și justificare a acesteia. „nu este nicio realitate, niciun lucru, oricât de mic ar fi, în toată existența, fără să nu fie legat de tine cu o rază și fără ca o rază să nu te lege de el (...) Dacă omul nu ar fi fost creat după *un chip desăvârșit* (Coran, XCV, 4), dacă nu ar fi fost creat după chipul Preexistentului (...), existența niciunei alte creaturi nu ar fi fost cu puțință fără el, iar ființele superioare nu i s-ar mai fi supus și el nu ar mai fi apărut ca manifestarea cea mai strălucitoare; îngerii nu s-ar mai fi plecat dinaintea sa, iar corpurile sferelor cerești nu s-ar mai fi învârtit în jurul său” (p. 26–27).

Stabilind, astfel, gloria condiției umane, cercetătorului nu-i mai rămâne decât să investigheze poziția pe care se află, ca distanță față de Existența Supremă, proces iluminatoriu de înaintare și apropiere certă de ea. Acesta este scopul declarat al cărții, după care Ibn `Arabi își expune complicatul demers, anunțând că va desena cercuri și tabele, că va trasa linii subtile și raze, pentru o mai bună comprehensiune. „Vom pune în evidență principiile și consecințele lor și vom despărți realitatea diferențiată de realitatea nediferențiată, numele care le sunt atribuite acestora două, unde se situează pământul și cerul față de Om, modalitățile teofaniilor și ierarhizarea acestora față de trepte” (p. 28).

De unde zelul în stabilirea atâtor amănunte? Din convingerea de esență mistică, nu pedantă, că elementul concret este primordial pe drumul inițiativ: „fiindcă odată ce sensul a intrat în tiparul formei și al reprezentării, el face ca simțul să ia contact cu el, dându-i astfel o satisfacție profundă, care îl va conduce pe individ către înțelegerea realității pe care o evocă acea reprezentare, acea imagine luând, pentru el, dimensiuni concrete. De aceea am introdus desene cu reprezentări și forme” (p. 28–29).

(continuare în numărul următor)

## intermezzo clujean

# Horia Bădescu: poezia și sacrul

Petru Poantă

De curând, Horia Bădescu a publicat eseu *Memoria Ființei. Poezia și sacrul*, apărut inițial la Paris, în limba franceză. La origine o teză de doctorat, varianta românească de acum renunță la complicata armătură academică, sugerând astfel că este nu doar un tratat, ci și un manifest poetic. Conceptele operaționale *tari* sînt ființa, sacrul (numinosul), sensul, metafora sacră (ontologică), logosul, transcendențialul, sărbătoarea: o constelație recuperînd marea tradiție a poeticilor metafizice, tradiție care părea să-și fi epuizat resursele, odată cu contestările ei succesive de către avangardism, textualism și, mai apoi, postmodernism. Prin "profanizarea poeticului" și, în genere, prin formalismul care substituie cuvîntul *logosului*, acestea ar fi deturnat poezia de la esența sa, și asta în vreme ce societatea însăși se află într-un proces al desacralizării și al relativizării valorilor. Poezia, prin natura sa, este o expresie a ființei și, spune Horia Bădescu, nu poate fi gîndită în afara relației cu sacrul. Aceasta nu-i doar o exigență, ci afirmarea unei paradigme exclusive. Eseul transgresează astfel istoria poeziei, cu toate metamorfozele și formele sale. Autorul este un substanțialist cu veleități profetice. Pentru el, poezia nu are *sens* decît situată în orizontul transcendentului, sensul constînd în plenitudinea lui ontologică; iar vocația poetului "este aceea de a ne arăta că divinul se află în om". Dar nu voi detalia acum articulațiile, de altminteri ingenioase, ale eseului. Voi comenta, în schimb cel mai nou volum de versuri al lui Bădescu, *Pielea îngerului*, din perspectiva acestui eseu, mai exact, pornind de la modurile "de a resimți ființa în deschiderea poeziei". Acestea sînt două: unul în care ființa se manifestă ca prezență și altul în care ea este o absență. În funcție de "jocul prezenței / absenței ființei" sînt posibile trei atitudini ale eului poetic de apropiere a sacrului: imnică (celebrantă); provocantă (demonică); indiferentă (profană). Se înțelege că ultimei categorii îi aparține "poezia insignifiantului și a derizoriului, a banalului și a tranzientului", adică aceea care a pierdut definitiv

relația cu transcendentul. Lirica lui Horia Bădescu (cea din *Pielea îngerului*, dar și cea scrisă în franceză) se circumscrie atitudinii provocante sau demonice. În acest caz avem de-a face cu o absență a Ființei, respectiv cu refuzul ei de a se manifesta. Această ascundere poate genera revolta, cu dramatismul și tensiunile căutării (ca la Arghezi) sau viziunile sataniste și blasfemice, cu exacerbarea răului și a urîului. Însă, printr-un paradox specific dialecticii sacrului, o asemenea supralicitare a maleficului provoacă de fapt manifestarea Ființei. Desigur, în istoria poeziei lucrurile sînt mai complexe și mai nuanțate, iar eseistul insistă corect asupra lor. Ca poet, el nu se îndoiește de existența Ființei. Dar el crede că absența acesteia se petrece într-o lume "în care transcendența Ființei este înlocuită cu «transcendența» Istoriei" și în care "inexistența misterului" a creat un "vid existențial". Cu foarte puține excepții, poeziile din *Pielea îngerului* sînt imagini concentrate, întrucîtva programatice, ale acestui vid existențial, sub teroarea căruia a căzut civilizația modernă. Poeziile nu au titluri, ele fiind gîndite ca variațiuni pe aceeași temă, probabil după modelul cărților biblice, în proximitatea imediată situîndu-se "Ecleziastul", măcar prin atmosfera generală. Eul poetic este o instanță rostitoare cumva anonimă și dedublată într-un *tu* adresativ - o figură retorică potențînd prin ea însăși sentimentul dezolant al pierderii identității. Ipostaziat în tuitate, eul devine astfel un personaj solitar și captiv într-un univers desacralizat, o apariție fantomatică, fără identitate, într-un pustiu amorf și opac. "Te cauți în oglinda sleită / a geamului: / o gaură neagră / își sporește / fărădechipul". Existența se ruinează într-o rătăcire gregară, iar organicul se degradează în materie reziduală: "Ai trecut... / cum prin ceață / oasele păsării ar întinde pielea / văzduhului / Ai trecut... / un hoit de cenușă / scurs prin ochiul oglinzii". Intenția expresă a poetului constă în configurarea unui imaginar violent al destrămării și mortificării, avînd ca referent o lume reală în care Ființa este

absentă: "Un veac / întins de la un capăt la altul / al întunericului, / o omidă / pe obrazul străin a ceea ce nu mai este. / Șovăi, / pipăind în memorie obîrșia lucrurilor; / cu vîrfurile cîrjii / bijbii / în măruntaiele zilei de mîine / după tiparele umbrei. / Nimic. / Din străfundul uitării / lumea se-așează-n/ duminica orbului". Totul e aici cădere, o absență de o paradoxală consistență materială: "O groapă în care fumegă / bălegarul luminii"; "Poți auzi nimicul / sfîrtecîndu-și virginitatea". Uneori, în registru imagistic expresionist, sînt solicitate resursele macabruului: "Un oraș mort, / în văzduh lampadarele ling / tîlpile îngerilor. / Un oraș mort, / o hazna de oase pe piept / peste care-și scurge udul fierbinte / ziua de mîine". Oarecum terifiantă este și imaginea îngerului jupuit. Cu "pielea pe umăr", el traversează provocator și simbolic această lume a "nimicului" proliferant. Semn al desacralizării, el poate fi și o promisiune, căci întotdeauna există o speranță. Salvarea, crede Horia Bădescu, e posibilă prin "deschiderea întru ființă", iar rostul poeziei tocmai acesta este. Relevarea coșmarului și a vidului existențial are ca efect epifania. Poemul final al volumului are izbucnirea celebrantă a unei profeții luminoase: "și duminica dimineața / se joacă lumina cu îngerul, / cu îngerul ei, / duminica dimineața / duce el duminica în ochi, îngerul, / și ochii lui de lumină țin lumea / deasupra / și dedesupt aripa îngerului / bate, / bate aripa îngerului / în fărădelume / și lumina, duminica dimineața, / cu aripa îngerului se joacă; / și, Doamne, cum cad ele / și se așează și se lipesc / penele îngerului / pe chipul fără de chip / al luminii, / pe chipul fără de chip / al celei fără de chip". În ordine artistică e de observat că poetul reiterează în cartea de față cîteva dintre mărcile stilistice personalizate ale liricii sale: itineranța unor sintagme sau cuvinte, asintaxismul "insular", retorica interogației, frecvența anaforelor etc. Ele vertebreează o sintaxă discret ceremonioasă și sugestivă. Sînt creatoare de atmosferă, deci productive liric, în special în regimul depresiv al imaginarului. Poeziile sînt, de fapt, elaborate cu o minuțiozitate artizanală, miza fiind concizia expresivă și fascinantă. ■

## REGULAMENTUL Festivalului concurs de poezie "Costache Conachi", ediția a XVI-a

În zilele de 3 - 4 octombrie 2008, Casa de Cultură a municipiului Tecuci organizează cea de a XVI-a ediție a Festivalului concurs de poezie „Costache Conachi”.

**Concurenții:** la această manifestare culturală pot participa tineri creatori de poezie în vîrstă de pînă la 35 de ani, care nu au publicat în volum. Concurenții vor trimite un număr de zece poezii, în cîte cinci exemplare, care vor purta fiecare, același motto de identificare. Într-un alt plic închis, pe care va fi înscris motto-ul de la poezii, participanții vor introduce o fișă cu cîteva date personale: numele și prenumele, data și locul nașterii, domiciliul, ocupația, studiile, distincții literare, telefon, etc.

Plicurile cu fișa personală se vor deschide după jurizarea poeziilor și stabilirea premiilor.  
Lucrările vor fi expediate pînă la data de 15 septembrie 2008 - data poștei - pe următoarea adresă:  
**Casa de Cultură a municipiului Tecuci, Str. 1 Decembrie 1918, nr. 62, cod 805300, jud. Galați,**  
**cu mențiunea "Pentru concursul național de poezie „C. Conachi”**  
**Relații la tel. 0236/820 449; 0723/289 695**

**Jurizarea:** lucrările vor fi apreciate de un juriu, constituit din personalități ale criticii literare românești și ale vieții culturale locale, care va desemna laureații festivalului.

**Premiile:** concurenții stabiliți câștigători vor fi invitați la Tecuci, în zilele de 3 - 4 oct. 2008, la manifestările organizate cu prilejul Festivalului Național de poezie "Costache Conachi".

Organizatorii vor acorda următoarele premii în numerar:  
**Marele premiu 6.000.000 lei, Premiul I 5.000.000 lei, Premiul II 4.000.000 lei, Premiul III 3.000.000 lei**

Vor mai fi oferite premii de către unele edituri sau reviste literare. Juriul își rezervă dreptul de a redistribui, în mod excepțional, anumite premii. Cazarea, transportul și masa (diurna) vor fi suportate de către organizatori. Laureații vor fi prezenți personal la Tecuci, pentru a primi premiile stabilite de juriu și pentru a participa la manifestările organizate cu prilejul Festivalului concurs de poezie "Costache Conachi".

## interviu

# Despre spațiul geografic și cel afectiv

de vorbă cu scriitorul belgian francofon Guy Vaes

Scriitorul flamand de expresie franceză Guy Vaes e unul din clasicii literaturii belgiene a secolului al XX-lea și totodată un maestru al realismului magic belgian. Romancier, poet, eseist, jurnalist, critic de film, Vaes s-a născut la Anvers în 1927. Primul său roman, *Octobre long dimanche* (1956), a suscitat comentarii elogioase din partea unor personalități literare. Julio Cortázar i se adresa astfel în 1963: „Am citit romanul dumneavoastră dintr-o suflare. Mă simt precum cineva care a fost pe punctul de a se îneca și care, respirând profund, păstrează un fel de nostalgie a acelei stări învecinate morții, în care a atins o totalitate inexprimabilă, în care trecutul i-a defilat înaintea ochilor închiși în timp ce viitorul i se împușina și devenea cenușă și tăcere. Să știți, Guy Vaes, ați scris o carte foarte, foarte frumoasă.”<sup>1</sup> Nu e autorul unei opere de ficțiune prolifică, dar se face remarcant prin privirea atentă ce reușește să capteze insolitul și straniu vieții cotidiene. În calitate de jurnalist, Vaes a vizitat numeroase orașe (Singapore, Buenos Aires, Dublin, Veneția) care i-au alimentat imaginarii ancorat în acest topos geocultural, însă scrierile sale manifestă o predilecție pentru capitala britanică: albumului *Les cimetières de Londres* (1978), reunind imagini și texte inspirate de acest univers urban, i-a urmat o carte de geopoetică, *Mes villes* (1986). Pentru cel de-al doilea roman, *L'envers* (1983), autorului i s-a decernat prestigiosul premiu literar Rossel. Alte romane, evocând problematica identitară și dimensiunea labirintică a spațiului, au fost publicate în anii următori: *L'Usurpateur* (1994), *Les apparences* (2001), *Les stratèges* (2002). Guy Vaes este membru al Academiei Regale de Limbă și Literatură Franceză din Belgia din 1997.

**Adina Romoșan:** - Sunteți unul dintre ultimii scriitori flamanzi de expresie franceză. Există o ruptură între spațiul geografic și cel afectiv?

**Guy Vaes:** - Nu, n-aș putea spune că există. Desigur, situația este mai complexă când o analizăm în detaliu. Sunt născut într-un mediu bilingv, dar în principal de expresie franceză. În adolescență aveam un mic cerc de prieteni dintre care majoritatea, mai mult de trei sferturi, erau neerlandofoni, cunoșteau și vorbeau curent franceza, flamanda, citeau engleza și germana. În fond, prin intermediul lor am învățat să cunosc oameni precum Julien Gracq...

Am fost ziarist și nu mi-a plăcut. Singura parte care mi-a plăcut a fost „jurnalismul trucat” în care trebuie să conferi credibilitate folosindu-te de lucruri inventate. Regăsim lumea circulară în care ne închidem și, cu elementele de care dispunem, improvizăm, facem reportaje, călătorii pe care nu le-am făcut niciodată; și am păstrat acest sentiment când am făcut adevăratul reportaj de călătorie, ca de exemplu când am fost la Singapore. Îmi plăcea să hoinăresc într-un Singapore care nu prea mai există astăzi. Se vedea că e un oraș-sorbet cu tendință de americanizare. Apoi, datorită unei prietene care lucra în turism, am fost invitat, mulți ani mai târziu, să revin la Singapore pe care l-am găsit foarte schimbat, ceea ce nu e de mirare. Singapore avea farmecul unui loc aparte, avea acea latură ușor perversă, desfrânată...

- Fiindcă ajungem la Singapore... Afirmăți că acest oraș e un colaj. Cum ați defini un oraș-colaj?

- Da, e un oraș-colaj. Se regăsesc aici Imperiul Britanic, stilul neoclasic, stilul „art deco” care este adesea atacat în plin centru de vegetația tropicală ce produce efecte extrem de curioase, debusolante. Există stilul portughez, există și alte stiluri vehiculate de tinerii arhitecți chinezi care au construit lucruri superbe, clădiri pe coastă, înconjurate de acești arbori tropicali, foarte decorativi. În acest cadru, clădirile de tip „building” exercită o enormă seducție. Mai există și stilurile Asiei, toate acestea formează așa-numitele «melting cokes». Totul este atacat de natură, dar asta face ca lucrurile să fie pasionante. Căpătăm o altă percepție a spațiului: peisajul, împrejurimile sunt mai profunde. Există și niște aspecte care modifică peisajul, adică în acest climat se iscă dintr-o dată o furtună; cerul devine negru în câteva minute, la fel cum în câteva minute ploile torențiale încetează, cerul se luminează din nou; deci, există schimbări constante de luminositate, ceea ce înseamnă că spațiul se dilată sau se comprimă. Există un fel de mișcare spațială; e cu totul pasionant pentru turistul care privește lumina, schimbările, variațiile...

- Dacă vorbim de Singapore, trebuie să vorbim și de Londra, fiindcă cele două orașe apar în aceeași carte. În imaginea pe care o redați despre Londra se regăsesc mai multe simboluri: miniatura, cochilia, labirintul, cercul, toate reprezentând infinitul care presupune existența unui centru... Londra este un fel de *omphalos mundi*?

- Da... Am vrut să merg la Londra pentru că am reușit să cunosc mai întâi Parisul, dar acesta nu mă entuziasma atât de tare. La Paris am început să vizez la Londra, Londra pe care o descoperisem în literatură. Acest oraș este „un decoct de culturi”. Trebuie să ai un anumit caracter, aproape un ansamblu caracterial, pentru a aprecia Londra. Întotdeauna am considerat că se poate stabili o corespondență între locuitor și locul unde sălășluiește. Dar în ciuda acestui lucru, există un caracter irațional al orașului, care, în fond, corespunde în mod rațional spiritului locuitorilor, în sensul că avem impresia că fiecare și-a construit sau și-a amenajat casa pentru ca ea să-i semene. De altfel, acest lucru îl regăsim deja la Dickens care descrie uneori casele ca pe niște chipuri; și el a simțit că Londra e un oraș oarecum meșteșugit de locuitorii săi. În *The Soul of London*, Ford Madox Ford a exprimat foarte bine acest caracter straniu, singular al Londrei și care iese încontinuu la iveală datorită metamorfozelor sale. Deci, există acest oraș-decor, și pentru mine Londra este, în fond, orașul romanului. Îmi voi aminti mereu primul meu contact cu Londra; păraseam aeroportul în taxi pentru a ne îndrepta spre hotelul unde rezervasem o cameră și deodată eram în mijlocul peisajului victorian și aveam sentimentul cu totul irațional de a mă fi întors în țara mea natală. Cred că e vorba de un fenomen de percepție, dar se percep o mulțime de lucruri deodată, există o mie și una analogii, există o întregă rețea analogică ce începe să lucreze în noi, dar cred că acest lucru se întâmplă cu o viteză nebună, e un fel de viață ruptă de lucruri, ceva instantaneu, dintr-o privire.



- Vorbiți despre Londra ca și cum ați resimți-o ca pe un adevărat loc natal. Reușiți să găsiți acest loc natal la care râvniți?

- Da.

- E Londra sau mai degrabă Anvers?

- Anvers e faptul împlinit. M-am născut la Anvers, într-un oraș flamand a cărui limbă nu este făcută doar din cuvinte, ci și din oameni, locuri, peisaje, anotimpuri care dezvăluie o diferență netă, de altfel.

- Dacă vorbim puțin de fotografie, de albumul *Les cimetières de Londres*<sup>2</sup> care cuprinde texte și fotografii care vă aparțin, se poate stabili o legătură între text și imagine?

- Am adunat fotografiile și pornind de la ele am scris textul, am căutat citatele ulterior, am găsit foarte multe și foarte repede. De altfel, simțeam că scriitura jurnalistică, chiar dacă avea raporturi cu scriitura mea, în calitate de scriitor, practicarea uneia dintre ele o excludea pe cealaltă.

- Și ați înlocuit scrisul cu fotografia...

- Da... dar ce să fotografiez? Anversul! Nu pentru că l-aș fi iubit atât de mult, ci pentru că acest lucru mi se părea firesc, nu aveam ce altceva să fotografiez. Mi-am dat seama că noțiunea de frumusețe se schimbă complet. Fotografia ne învață să vedem alte lucruri și să descoperim și frumosul și urâtul; acest lucru e foarte important.

- Revenind la Londra și la cimitire.... Cimitirul ca spațiu al disoluției vă inspiră în demersul scriptural?

- Da... Cimitirele englezești sunt niște romane; există un soi de romantism al pietrei... Nu este vorba numai de moarte, ci de natura haotică... E o luptă continuă. Cu siguranță în Anglia se respectă, oricare ar fi, degradarea. Englezii realizează totuși farmecul pe care ea îl poate avea. Prin urmare, ei fac toaleta cimitirelor, cel puțin a celor victoriene, cu multă prudență, și acest lucru m-a uimit; m-a uimit și lumina: când vedeam că existau locuri sau obiecte care trebuiau să „vorbească” și nu o făceau, îmi spuneam „Poate când voi reveni, poate că atunci...” Și foarte adesea am revenit în momente când lumina era „grăitoare” și prin urmare limba „vedea”. Și regăseam sub acea lumină aproape o altă dimensiune...

- Disoluția spațială determină refugiul într-un spațiu fantasmatic. Acest nou spațiu funcționează



religie

teologia socială

## Ecumenismul corect politic

Radu Preda

U ltimele săptămâni au fost marcate din punct de vedere teologic și social de actul Mitropolitului Corneanu, ocazie cu care s-a repus în discuție și cel anterior al Episcopului Sofronie. Intercomuniunea unuia și împreună-slujire a celui de al doilea au infierbântat spiritele. Modul cum s-a derulat reflectarea mediatică a acestor două episoade au adus în prim plan mai multe fenomene tipice pentru vârsta socială a României de azi. Înainte de toate, prea puțini dintre cei care au scris în presă au și înțeles cu adevărat despre ce este vorba. Confuzia a dominat masiv actul jurnalistic pe marginea unui episod eminentamente eclezial. La această confuzie au contribuit chiar unii reprezentanți catolici (de ambele rituri) prin poziții, comunicate de presă și scrisori mai curând populist-emoționale și prea puțin responsabile din punct de vedere eclezial. Apoi, oamenii de cultură sau din alte domenii care și-au exprimat solidaritatea cu Mitropolitul Nicolae nu au fost mai bine informați decât cei din media. Ei au invocat argumente complet improprie, adunând merele cu perele pe simplul motiv că sunt fructe. De aici s-a născut și întreținut nu doar ideea unui relativism unionist, dar și impresia complet falsă a unui conflict între ortodocși și greco-catolici sau chiar dintre ortodocși și toți heterodocșii României și ai universului. Refuzând asumarea problemei în profunzime, partizanii acestui ecumenism superficial, la limita dintre ignoranța militantă și dorința gratuită de a provoca scandal, au preferat analizei serioase gherila mediatică. Cum era de așteptat, ferocitatea pacifică a unora a primit drept răspuns, cu câteva excepții notabile, duritatea apologetică a celorlalți. Extremele s-au întrecut între ele cu tenacitate. Tăcerea vinovată a Mitropolitului în tot acest răstimp a alimentat procesul uluitor de convertire a infrațiunii bisericești în eroism civic pe socoteala unei periculoase polarizări între presupușii fundamentalisti și declarații (sau doar suspectații) ecumeniști din BOR sau din spațiul social până de curând neutru confesional. Mai departe, nu este mai puțin adevărat că, așa cum se întâmplă în perioade de cumpănă, cele patru săptămâni au fost utile și au despărțit apele, au oferit ocazia unor atitudini clarificatoare și au coagulat opinii disparate, au scos la iveală deficite de gândire și de comunicare sau pur și simplu de caracter. Cu toate

acestea, continuă să uimească absența cvasi-totală a vocilor teologice din confesiunile implicate. Canoniștii, dogmatiștii și titularii cursurilor de ecumenism tac în mod nejustificat. Îndârjita lor tăcere explică tristul paradox care definește atât de bine vârsta socială (și spirituală) a României de azi și care face posibil să avem o criză reală, dar nu și o dezbateră autentică.

Fenomenul care s-a articularat cu vizibilitate în aceste săptămâni este ecumenismul corect politic exprimat nu doar în articole sau intervenții media, cât mai ales în „demonstrațiile” pro-Corneanu de la Timișoara. Față de aceasta eu am câteva rezerve fundamentale. Am să menționez doar două. În primul rând, conținuturile de credință nu pot fi negociate public. Adică nu se supun sufragiului universal și cu atât mai puțin unor „anonimi” organizatori de mitinguri. Pornirea aceasta de a ieși în stradă în sprijinul Mitropolitului Nicolae ar trebui să treacă printr-un examen de conștiință. „Militantul” ecumenic ar trebui să își pună câteva întrebări esențiale: Înțeleg cu adevărat despre ce este vorba? Am toate datele problemei sau risc să preiau necritic ce spun unii și alții? Adică este într-adevăr convingerea mea? Am căderea să mă exprim într-o chestiune care nu ține de confesiunea mea? Am fost până acum în stradă la toate momentele care ar fi reclamat prezența mea, astfel încât nu pot să absentez acum? Cum le răspund celor care contestă implicarea mea? În al doilea rând, societatea noastră civilă demonstrează o crasă incoerență cu sine. Aproape aceleiași voci care susțin pe Mitropolitul Banatului sunt cele care s-au exprimat împotriva prezenței icoanelor în școli, a orei de religie în învățământul public, a rezistenței Bisericii în fața propagandei deșănțate a minorităților sexuale etc. Prin ce decupaj mental este posibil ca acești reprezentanți ai societății civile să vadă în figura unui Mitropolit numai ceea ce le place lor? Nu este Mitropolitul Banatului, prin însăși locul său în ierarhia eclezială, garantul prezenței icoanelor în școli, a orei de religie în învățământul public, a rezistenței Bisericii în fața propagandei deșănțate a minorităților sexuale etc? Cât privește chestiunea dacă pot scanda la unison, creștini și necreștini, „O singură turmă, un singur păstor!”, nu mă pot abține

să nu asociez această imagine cu cea caragială „Pupat toți piața endependenți.”... Ce confuzie mai mare poate exista decât o mână de oameni uniți nu prin credință, nici măcar prin lectura aceluiași texte religioase fondatoare, coagulați doar de impresia pe care o au ei despre cum ar trebui să arate o Biserică din care fac parte sau nu? Repet: actul credinței nu este negociabil, nici sindicalizabil și cu atât mai puțin modificabil prin presiunea maselor. Adevărata presiune a maselor este cea din interiorul lăcașului de cult, atunci când, după ce s-au spovedit, credincioșii vin la întâlnirea euharistică propusă de Hristos. Asta este valabil la ortodocși și catolici deopotrivă. Înnoirea personală și instituțională este un demers lăuntric.

Ecumenismul corect politic ignoră sistematic faptul esențial că pentru Ortodoxie și Catholicism în egală măsură hotarul dorinței de unitate este confuzia. Nu poți refăce prin confuzie, voită sau nu, o unitate păstrată cu greu timp de un mileniu, absentă apoi timp de un alt mileniu. Duhul Sfânt lucrează în lume nu prin amnezie, ci prin convertirea memoriei în sursă de iubire și comuniune. Altfel spus, ecumenismul responsabil presupune asumarea deplină a propriei identități și deschiderea către identitatea celuilalt. Pentru a da un exemplu concret de limită a ecumenismului din perspectivă catolică, îmi amintesc cum acum câțiva ani, în Germania, a fost excomunicat de Vatican un preot care a oferit Împărtășania unor protestanți luterani. Îmi aduc aminte cât de revoltați erau unii colegi ai mei de studii. Am încercat, din perspectiva mea de ortodox, să le explic că nu este un vot de blam la adresa ecumenismului, ci a confuziei. Cum am mai spus și cu alte ocazii, nici Ortodoxia și nici Catholicismul nu sunt dornice de o unitate doar la suprafață, de ochii lumii. Tocmai pentru că unitatea Bisericii nu este sinonimă cu fuziunea corporațiilor economice, dar nici cu alianțele dintre state, ci reprezintă aducerea diversităților culturale naturale la cel mai înalt numitor spiritual comun posibil, Iisus Hristos, orice altă formă de concordie minoră este în fapt o caricatură a unității. Este motivul pentru care un gest precum cel al Mitropolitului Nicolae este la rigoare anti-ecumenic, adică în dezacord fundamental cu ceea ce înțeleg prin unitate cele două emisfere ale Creștinismului apostolic. Mai mult, prin astfel de acțiuni unilaterale, rupte de voința sinodală, se alimentează ideea vedetismului eclezial în detrimentul conștiinței sobornicești, cea care, în ultimă instanță, este temelia și garanția unității de credință, atât în Răsărit cât și în Apus.



ca loc natal?

– Într-un oraș străin ne claustrăm, ne creăm un spațiu al nostru, un oraș al nostru, cu itinerarii care, bineînțeles, coincid cu itinerariile propuse turiștilor și, de exemplu la Londra, este sigur că, având în vedere schimbările care se produc, care s-au produs dintotdeauna, dat fiind că a trebuit parțial reconstruit după război, orașul a propus imagini foarte diferite în anumite momente ale reconstrucției sale. Și apoi acest sentiment al disoluției, al luptei contra disoluției, o regăsiți foarte bine, de exemplu, în muzeul Soane. Pentru mine e un loc puțin ambiguu, tulburător, un loc miniaturizat. Omul acesta era un personaj multimilionar; dacă găsea lucruri care îl interesau, le cumpăra. Aceasta e o casă în care puteți intra, în care puteți să vă plimbați, dar care vă impune, în același timp, micșorarea sa, cu oglinzi convexe, concave, care estompează perspectivele, care

dublează spațiul într-un fel. E un labirint de buzunar cu un „basement” cu totul halucinant. În exterior se regăsește stilul gotic, barocul gotic. A fost unul dintre marii amatori de gotic și apoi s-a produs dintr-o dată această schimbare cu elementul romantic...

– Ajungem și la ultima întrebare. Care e imaginea orașului ideal pentru dumneavoastră? E vorba de un oraș-sinteză care înglobează elemente aparținând locurilor vizitate și care vă dau astfel posibilitatea de a le percepe și de a le simți pe toate deodată?

– Nu, acestea trebuie descoperite. Nu e o judecată defavorabilă, o condamnare, dar e ca și atunci când cineva își construiește casa, o casă ideală: nu cred că ea există dinainte, ci undeva există un loc, un tărâm, un ținut care îi place...

– Scrieți încă? Aveți proiecte?

– Da, lucrez la un roman, dar sunt complet blocat! Știu începutul, știu sfârșitul, dar la a doua parte, care e ilustrarea narațiunii, acolo sunt cu totul blocat.

– Domnule Guy Vaes, vă mulțumesc pentru amabilitatea de a-mi fi acordat acest interviu. Pentru mine e un privilegiu și o onoare de a putea afla mai multe despre remarcabila dumneavoastră creație.

Interviu realizat și tradus de  
**Adina Romoșan**

Anvers, 16 decembrie 2007.

<sup>1</sup> André Sempoux, *Guy Vaes. L'effroi et l'extase*, Avin, Éditions Luce Wilquin, coll. «L'œuvre en lumière», 2006, p. 18 (t.n.).

<sup>2</sup> Guy Vaes, *Les cimetières de Londres*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, 118 p.



## dezbateri &amp; idei

# Uniunea pentru Mediterana, o șansă pentru pace

George Jiglău

„Împreună vom aduce pacea în bazinul Mării Mediterane, așa cum ieri aduceam pacea în Europa”. Aceasta este fraza definitorie, la nivel idealistic, pentru eforturile de înființare a unei Uniuni Mediteraneene, care să reunească statele din proximitatea geografică a acestei mări, dar nu numai. Apărută ca o idee a președintelui Nicolas Sarkozy, expusă cu insistență după alegerea sa, inițiativa a câștigat tot mai mult adepti, astfel că luna trecută a avut loc un summit care a reunit la Paris liderii a peste 40 de state. Deși părea inițial să fie doar un proiect cu valențe pur economice, merit să faciliteze cooperarea și schimburile economice între statele mediteraneene, această Uniune pare să devină o șansă pentru a aduce pacea în Orientul Mijlociu, iar analogia făcută de Sarkozy cu începuturile Uniunii Europene de acum peste 50 de ani poate fi pe deplin justificată.

## Începuturile Uniunii Europene – model pentru viitor

Uniunea Europeană a fost fondată în anii '50, în perioada în care Europa încă își revenea după Războiul Mondial care a devastat-o de la un capăt la celălalt. Franța și Germania de Vest, adversari de-a lungul istoriei până atunci, au pus bazele Uniunii, în tentativa de a preveni conflicte viitoare prin identificarea și urmărirea unor interese comune, în primul rând în sfera economică. Astfel, Uniunea a reprezentat de la bun început o îmbinare între idealism și materialism pragmatic. Aplicând aceeași strategie, Uniunea s-a extins către Est după încheierea Războiului Rece, întinzând mâna statelor central și est europene într-un moment în care acestea aveau de făcut o alegere între democrație și întoarcerea la regimuri nedemocratice. În ciuda numeroaselor probleme interne cu care se confruntă Uniunea Europeană – curențe de comunicare între cetățenii și instituțiile Uniunii, incapacitatea de a ajunge la un consens în privința designului legislativ și instituțional intern sau de a vorbi pe o voce unitară în relațiile internaționale, etc. – se poate spune fără a greși că aceasta este o poveste de succes a istoriei recente, cel puțin dacă judecăm din perspectiva asigurării păcii.

## Summitul de la Paris, la 13 de ani de la lansarea procesului Barcelona

Uniunea pentru Mediterana (vom discuta mai încolo problema denumirii) este o continuare a „procesului Barcelona”, lansat de Uniunea Europeană în 1995, cu scopul de a crea un spațiu de dezbateri și cooperare, în principal pe teme economice, alături de statele cu ieșirea la Marea Mediterană care nu fac parte din Uniunea Europeană. Procesul Barcelona nu a avut efectele și nici amploarea scontate, astfel că Uniunea pentru Mediterana, în varianta despre care a început să vorbească președintele Franței Nicolas Sarkozy încă din campania electorală din 2007, a însemnat o reînviere a cooperării la Mediterana și o nouă șansă pentru exploatarea acestui geografic pe mai multe dimensiuni. Primul gând al scepticilor și al numeroșilor opozanți ai lui Sarkozy a fost că acesta încearcă astfel să găsească un cadru de consolare a Turciei, după ce acesta a spus foarte clar că nu va accepta niciodată ca Turcia să devină membră a

Uniunii Europene.

Ceea ce părea a fi doar un proiect ambițios sortit eșecului la fel ca procesul Barcelona a început treptat să prindă contur, după ce state precum Spania, Algeria sau Egipt s-au alăturat demersului inițiat de Sarkozy. Treptat, tot mai multe state din bazinul mediteranean s-au apropiat de acest proiect, inclusiv cele aflate în mijlocul unor situații mai mult sau mai puțin tensionate, precum Turcia, Israel sau Teritoriile palestiniene și celelalte state arabe din preajma statului evreu. De asemenea, Germania și Comisia Europeană au subliniat faptul că proiectul Uniunii pentru Mediterana trebuie să fie legat de Uniunea Europeană și să se adreseze tuturor statelor membre ale acesteia.

Astfel, s-a ajuns la organizarea unui summit mediteranean de amploare, la Paris, în iulie, summit care a reunit șefii de stat și de guverne din toate cele 27 de state membre ale Uniunii Europene, dar și alte 16 state din bazinul Mării Mediterane, astfel că peste 750 de milioane de oameni au fost reprezentați la această reuniune, prezidată de gazda Nicolas Sarkozy, alături de președintele egiptean Hosni Mubarak.

## Vechi dușmani discutând despre interese comune

Întâlnirea a prilejuit revenirea pe scena internațională a președintelui sirian Bashar al-Assad, care a stat la aceeași masă cu premierul israelian Ehud Olmert, aflat la ultima sa apariție pe scena internațională, înainte de a părăsi guvernul israelian. De asemenea, la summit a fost prezent și prim-ministrul palestinian, Mahmoud Abbas. Succesul în tentativa de a-i aduce la aceeași masă pe liderii unor state aflate în mod tradițional în conflict, într-un alt cadru decât cel al negocierilor tensionate, l-a făcut pe președintele Sarkozy să salute „curajul” liderilor arabi, care au acceptat să facă în acest mod un pas spre pace.

Agenda summitului nu se referă în mod direct la demersuri către pace între Israel și vecinii săi arabi. Dimpotrivă, summitul a dezbătut probleme de interes general, relevante pentru toți participanții, cu un accent pe Marea Mediterană. Astfel, s-a vorbit despre curățarea apelor Mediteranei, despre exploatarea potențialului de a obține energie solară sau despre extinderea schimburilor maritime. Totuși, summitul mediteranean de la Paris a prilejuit mai multe runde de discuții direct legate de procesul de pace din regiune.

Astfel, Ehud Olmert și Mahmoud Abbas au avut o întâlnire directă, în urma căreia Olmert a afirmat că cele două părți sunt „mai aproape ca niciodată” de un acord care să pună capăt conflictului sângeros izbucnit în 2000 și să rezolve problema înființării unui stat palestinian. Premierul turc, Recep Tayyip Erdogan, a intermediat discuțiile dintre Israel și Siria, aflate tehnic încă în război. Erdogan s-a întâlnit mai întâi cu Olmert, după care a avut o întrevedere și cu Assad. La rândul său, Nicolas Sarkozy a intermediat discuțiile dintre Liban și Siria, mizând și pe rolul tradițional pe care Franța l-a jucat în Liban.

Se poate observa deja o contribuție semnificativă pe care această Uniune pentru

Mediterana a adus-o procesului de pace din Orientul Mijlociu. Simpla intermediere a acestor discuții la nivel înalt între vechii dușmani reprezintă un progres pentru o regiune obișnuită să poarte un „dialog” doar prin forța armelor. În plus, tactica gândită de Sarkozy și mai înainte de cei care au pus bazele procesului Barcelona pare să dea roade. Odată ce aceste state, aflate în mod tradițional în conflict pentru supremație și pentru supraviețuire, vor fi „încorsetate” într-un cadru economic comun, cu aceleași interese și care lucrează în beneficiul bunăstării tuturor, posibilitatea perpetuării tensiunilor istorice sau a izbucnirii unor noi conflicte va fi redus în mod semnificativ.

## Mult optimism, dar și multe obstacole

Desigur, summitul de la Paris este doar un prim pas, iar asemănarea cu începuturile Uniunii Europene nu este decât una parțială. De exemplu, în momentul în care au fost puse bazele Uniunii Europene, Franța și Germania de Vest nu se mai aflau în conflict. Întreaga Europă Occidentală se afla într-un proces de reconstrucție. Acum, Orientul Mijlociu este încă afectat de conflicte armate sângeroase și de dispute teritoriale nerezolvate. Nu doar conflictul israeliano-palestinian este de actualitate, ci și situația incertă din Liban sau situația neclară a înălțimilor Golan, o sursă foarte importantă de apă, disputată de Israel și Siria. Un alt punct fierbinte pe harta bazinului mediteranean este Libia, unde Muammar Gaddafi pare să respingă orice încercare de reconciliere cu comunitatea internațională. De altfel, Libia este singurul stat care nu a fost reprezentat nici măcar la nivel inferior la summitul de la Paris. De asemenea, situația politică incertă din Turcia sau diviziunea Ciprului rămân și ele încă probleme semnificative, aflate departe de a-și găsi o rezolvare în viitorul apropiat.

Nu trebuie trecută cu vederea nici aparenta incompatibilitate dintre Uniunea Europeană și Uniunea pentru Mediterana. Menționam anterior implicarea Germaniei sau a Comisiei Europene, care s-au alăturat proiectului și par acum să îl sprijine pe deplin, însă acest acord nu a fost lipsit de tensiuni și suspiciuni. Demersul lui Sarkozy a fost văzut de alți parteneri europeni ai Franței drept o încercare de a câștiga influență la Mediterana și de a-și întări poziția în cadrul Uniunii Europene. De altfel, cancelarul german Angela Merkel i-a cerut lui Sarkozy să implice în Uniunea Mediteraneană întreaga Uniune Europeană. Pentru a nu risca un eșec asemănător procesului Barcelona, Sarkozy a acceptat să schimbe denumirea Uniunii Mediteraneene în „Uniunea pentru Mediterana” și să admită că aceasta va fi construită pe bazele Uniunii Europene și ca o prelungire a procesului Barcelona.

Un proiect de o asemenea anvergură la Marea Mediterană nu poate avea decât efecte benefice pentru statele riverane, dar și pentru cele din proximitatea geografică a acesteia, inclusiv pentru România. În ciuda obstacolelor pe care acest proiect le mai are încă de trecut până va deveni o Uniune politică și economică viabilă, cu o organizare internă și cu instituții proprii, este clar că Uniunea Mediteraneană poate exploata potențialul Mării Mediterane de liant între continente, de spațiu de cooperare economică și de liber schimb, precum și să creeze cadrul de discuții între statele aflate până acum în conflict, prin care se poate ajunge treptat la pace, așa cum în urmă cu peste 50 de ani Uniunea Europeană pune bazele păcii în Europa de Vest.

## flash-meridian

# “Ultimul tren” al Daciei Maraini

Ing. Licu Stavri

■ Dacia Maraini este una dintre cele mai admirate, populare și traduse scriitoare ale Italiei contemporane. Născută în 1936 la Fiesole, este fiica prințesei siciliene Topazia Alliata di Salaparuta și a lui Focscio Maraini, etnolog din Florența. În 1938, familia Maraini a plecat din Italia în Japonia, pentru a scăpa de fascism, dar și în exil a fost internată într-un lagăr de concentrare japonez, din cauza refuzului de a recunoaște guvernul militarist. După război, familia s-a repatriat în Sicilia, iar când părinții s-au despărțit, Dacia Maraini și-a urmat tatăl la Roma, unde și-a început cariera literară. După un mariaj de scurtă durată (doi ani) devine tovarășa de viață a lui Alberto Moravia, cu care trăiește între 1962 - 1983. În 1966, Maraini, Moravia și Enzo Siciliano fondează compania teatrală *del Porcospino*, cu misiunea de a reprezenta exclusiv

scrisă și programele de televiziune ale țării sale și susține frecvent conferințe la universitățile europene și americane, astfel că importantul rol social pe care îl joacă nu poate fi subestimat. Recent, autoarea a publicat la „Rizzoli” un nou roman, *Il treno dell'ultima notte* (Trenul din ultima noapte), plasat pe un loc fruntaș pe lista best-sellerurilor italiene publicată de *Corriere della sera*. În 1956, eroina romanului, Amara, reporter de investigație cu aplecare spre aventură, pornește într-o lungă călătorie prin Europa Centrală, în căutarea prietenului din copilărie, Emanuelle, un băiat rebel, înzestrat cu multă imaginație, despre care află că a pierit în lagărele de concentrare naziste. Amara ajunge la Lodz, la Auschwitz-Birkenau, la Viena și în ultimă instanță la Budapesta, unde este martor ocular la reprimarea revoluției anticomuniste de către tancurile



Dacia Maraini

dramaturgie italienească. În 1973, se află printre citorii *Teatro de la Maddalena*, condus în exclusivitate de femei. Prezentă pe scena literară peninsulară din anii 1960, Dacia Maraini a îmbogățit literatura țării sale cu romane, piese de teatru, volume de eseistică și de poezie. Dintre lucrările ei cele mai cunoscute în străinătate, menționăm *Femeie în război* (1975), considerată un manifest al mișcării feministe italiene, *Isolina* (1985), un *romanzo-verità* despre violența perpetuată împotriva femeilor, *La lunga vita di Marianna Ucria* (1990), explorare a vieții interioare intense a unei ducese mute, strămoașă siciliană a autoarei, și *Voci* (1994), un roman detectiv cu multe cazuri nerezolvate de crime împotriva femeilor. Ca dramaturg, Maraini a publicat colecții de texte dramatice precum *I ricatto a teatro* (1970), *Maria Stuarda* (1975), *I sogni di Clitemnestra* (1981), *Veronica, meretrice e scritora* (1991). În 1997 a publicat romanul epistolar *Dolce per se*, iar în 1998 culegerea lirică *Se amando troppo. Buio*, volum alcătuit din douăsprezece povestiri despre abuzurile împotriva copiilor a câștigat în 1999 „Strega”, cel mai prestigios premiu literar italian. Dacia Maraini are o prezență ritmică în presa

sovietice. Periplusul său, aventurile pe care le are pe parcurs, destinele persoanelor cu care se întâlnește, transmit cititorului ideea catastrofei și abisului moral în care s-a adâncit secolul XX, *il Novecento*. Încercând să rezolve o problemă particulară, Amara se vede prinsă în labirintul marii tragedii istorice a Holocaustului. Dacia Maraini își înzestrează protagonistă cu o sensibilitate deosebită; ea este devotată adevărului, animată de un umanism clasic, dar și capabilă să-și înfrângă teama și să încalce convențiile sociale în dorința ei de cunoaștere. Romanul este și o meditație despre timp și istorie, plină de lirism și - în consonanță cu numele eroinei - de amărăciune. Într-un interviu acordat Vincenzii Fanizza, Dacia Maraini răspunde la întrebarea „Ce înseamnă scrisul pentru dumneavoastră?” cu „Aerul pe care îl respir.” Întrebată: „Vă preocupă intens problema drepturilor femeilor. Ce s-a schimbat astăzi în relațiile dintre femei și bărbați?”, ea răspunde: „Pe scurt, aș putea spune că, dacă la nivelul drepturilor civile multe lucruri s-au schimbat decisiv în bine, la nivelul mentalităților și atitudinilor mai sunt multe de făcut. Evident, e mult mai ușor să schimbi legea decât să modifice

un stil de gândire.” Două romane ale Daciei Maraini au fost transpuse în limba română de către traducătoarea clujeană Gabriela Lungu: *Lunga viață a Mariane Ucria*, la Editura „Univers” și *Voci*, la editura „Paralela 45”.

■ La Padova, în 20 ianuarie 1976, o tânără, Margherita Magello, a fost înjunghiată și lăsată să moară pe stradă. Ea a fost descoperită de Massimo Carlotto, un student radical în vârstă de 19 ani, membru al grupării anarhiste *Lotta Continua*, care, încercând s-o salveze, s-a umplut de sângele ei. La decesul fetei, Carlotto a fost arestat și, ca pion în lupta dintre poliție și *Lotta Continua*, a fost judecat pentru uciderea ei. Înainte de pronunțarea sentinței, avocatul l-a sfătuit să fugă, ceea ce el a și făcut, ajungând la Paris și apoi în Mexic. În 1985 fost extrădat, procesul s-a repetat și Carlotto a petrecut câțiva ani în închisoare, până la grațierea lui de către președintele republicii, în 1993, după o campanie internațională în favoarea sa, condusă de romancierul Jorge Amado și de filosoful italian Norberto Nobbio. La eliberare, s-a reprofilat pe scrierea unor thrillere *hard-boiled*, după model american (se pare că Raymond Chandler l-a influențat cel mai mult), devenind unul dintre cei mai cunoscuți și apreciați autori de serie neagră din Italia. Romanele sale sunt cinice, dure, realiste și neinhibate în problemele de sex, dar și cu o umbră de idealism. Datorită lui Carlotto, spune Tobias Jones în *New York Review of Books*, s-au inaugurat de către editorii italieni două serii extrem de populare, *Stile libero* și *Stile libero Noir*. Adeseori romanele lui Carlotto se bazează pe cazuri reale - pe așa-zisa *true crime* - ele pendulând între documentarism și invenție. Accentul cade pe realism, iar rezolvările perfecte ale misterele sunt evitate. Autorii italieni de romane de serie neagră îți oferă satisfacția de a afla cine este făptașul, dar nu neapărat și pe aceea de a-l vedea pedepsit. Carlotto se face ecoul pesimismului multor italieni când spune: „Legea nu e decât o acoperire pentru vendete joshnice și lovituri de pumnal pe la spate practicate de o colecție de tâlhari aflați în slujba statului.” Italia, mai scrie el, „nu mai posedă simțul adevărului”. Primul - și cel mai autobiografic - roman al lui Massimo Carlotto, *Il fuggiasco* (Fugarul) relatează cei aproape optsprezece ani dintre arestarea sa inițială și momentul grațierii. Ecranizarea, regizată de Andrea Manni, cu Daniele Liotti, a fost un succes de prestigiu în 2003. Între timp, Carlotto a scris încă opt romane, câteva drame, nenumărate articole de ziar și eseuri, dar a și participat activ la o serie de dezbateri media privind justiția și posibilitățile cetățenilor simpli de a se apăra de abuzurile organelor de represiune. Cele mai apreciate sunt cărțile din ciclul „Alligator” - numit astfel după porecla dată investigatorului particular, un fost deținut devenit detectiv, care, ca și autorul, este extrem de preocupat de adevăr și de dreptate. Ele sunt *La verità dell'Alligatore* (Adevărul Aligatorului), *Il Corriere colombiano* (Curierul columbian), *Il Maestro di nodi* (Maestrul nodurilor) și *L'Oscura immensità de la Morte* (Imensitatea neagră a morții). Acesta din urmă a câștigat Grand Prix du Roman Noir Etranger la Festivalul din Cognac în 2007. Cititorul poate găsi în librăriile noastre o singură carte de Massimo Carlotto, *Arrivederci amore, ciao*, tradusă pentru „Nemira” de Raluca Lazarovici.

## structuri în mișcare

## Recapitulare de vară

Ion Bogdan Lefter

Tot înainte de vacanță, reușesc să trec pe la Conferința americanistilor români. „La noi la Facultate”, însă în alt sens decât cel pe care formula îl are când discut cu colegii mei actuali de la Litere, de pildă: fiindcă americanistii sînt reuniți la Americanistică, pe Strada Pitar Moș, unde e clădirea Facultății de Limbi Străine (minus Romani-cele, Clasicele și Decanatul, aflate dincoace, în Edgar Quinet, tot „la noi la Facultate”, adică... la Litere, în Universitatea veche, istorică, monumentală, în centrul centrului Bucureștiului!). Identitatea dublă a unui absolvent de Anglistică și Americanistică ajuns prof la Română...

Aceeași nostalgie ca la toate revenirile - rare - în clădirea din Pitar Moș. În plus, se-ntorc amintiri de la începutul lui 1990, când am participat la Londra la conferința Asociației Europene de Studii Americane (European Association of American Studies - EAAS). Conferința de acum e organizată de versiunea autohtonă asociată la rețeaua continentală. În comunism așa ceva nu era posibil, încît la scurt timp după căderea regimului am primit un telefon de la Aggie Kuperman, atașata culturală a Ambasadei Statelor Unite la București, care încerca să improvizeze o participare românească, în premieră absolută, la conferința anuală a EAAS. Pionierii au fost trei: un anglist-americanist sadea, clujeanul Bill Stanciu; un scriitor cu studii în specialitate, sussemnatul; și o studentă eminentă în domeniu (nu-mi mai amintesc numele). Căutînd un literator cu atare profil, Aggie Kuperman aflase numele meu. Ne-a însoțit și ea, doar era o „misiune” a Ambasadei (care a și finanțat expediția). Prima mea călătorie la Londra, descoperire a înfățișării „în carne și oase” a metropolei pe care-o „știam” atît de bine din lecturi; și cîteva zile cu sesiuni serioase de comunicări și dezbateri pe teme americane. În total o săptămînă întreagă - 8-15 aprilie 1990, cum găsesc notat într-un fișier din computer. Pentru ca să ajung în Londra viselor mele estudiantine mi-am scurtat cu cîteva zile prima ieșire din țară, la Paris, la sfîrșit de martie-început de aprilie...

Apoi, după alți ani, nu știu exact cînd, s-a constituit - în sfîrșit - o Romanian Association of American Studies (RAAS), care a aderat la rețeaua mare. Sufletul întreprinderii: Rodica Mihăilă, cu care am făcut în studenție un foarte bun curs despre poezia americană. Fiu rătăcitor al meseriei mele „de bază”, am urmat - însă - alte trasee profesionale, și înainte, și după 1989. Ceea ce nu înseamnă că n-am urmărit „creșterea” asociației în a cărei „preistorie” americano-lundoneză s-a ntîmplat să fiu și eu implicat. Și am avut bucuria ca fostele mele profesoare, Rodica Mihăilă și Irina Pană, coordonatoarele reuniunilor științifice organizate de

RAAS o dată la doi ani, să mă invite mereu la prezentarea volumelor care au strîns lucrările prezentate la fiecare ediție. Doar la lansarea celui de-al patrulea am lipsit, obligat să plec din țară. Botezul primelor trei eu l-am făcut, în plăcute reuniuni de librărie în „mediul meu”, cu lume „de la noi la facultate”, de la Ambasada Statelor Unite, de la Comisia Fulbright ș.a.m.d. - între americanisti, adică. Nu scap prilejul să adaug cît de splendide sînt aceste culegeri de *cultural studies*, pe varii teme legate de Lumea Nouă, nu doar literare și culturale în sens restrîns, ci și politice și „civilizaționale”, din perspective deopotrivă academice, deci riguroase, și dezinhibate, inventive, flexibile metodologic, foarte „la zi” în orizontul dezbaterilor academice de peste Ocean. Motiv de mîndrie și pentru mine, colegul americanistilor, fost viitor *scholar* în materie!

Revăd acum mai vechi și mai noi cunoștințe, de la Rodica Mihăilă și Irina Pană la - firește - Bill Stanciu, descins de la Cluj. Lume multă, din multe centre universitare. Regăsesc colegi din Constanța, Oradea, de peste tot. Și bucureșteni, evident, între care fostul meu coleg de facultate Octavian Roske, dar mai ales mai tineri, formați în ultimul circa un deceniu, de cînd s-a constituit treptat o nouă echipă de angliști și americanisti „la noi la facultate”.

Nu pot asista decît pe fugă la comunicări, dar îl ascult pe Cristian Moraru, astăzi universitar american, invitat să țină o prelegere specială. Vorbește despre „globalizare”, modulînd conceptul și transferîndu-l într-o rețea de termeni complementari. Un modul din cartea la care prietenul meu lucrează și care va apărea curînd.

(Ironie a soartei: fiul rătăcitor al Anglisticii și Americanisticii bucureștene trece frecvent pe sub ferestrele fostei sale facultăți, pe jos sau cu mașina, plecînd sau venind acasă, de cînd, acum doisprezece ani, ne-am mutat pe Jules Michelet colț cu... Pitar Moș!)

Cîteva zile mai tîrziu, particip, în aula Muzeului „Enescu” (Palatul Cantacuzino) de pe Calea Victoriei, la un foarte interesant simpozion intitulat **Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului**, organizat de Dragoș Călin și Olgața Lupu - între muzicieni, deci. Sînt invitat să ofer o prezentare generală a postmodernității noastre literare. Și am șansa de a asculta lucruri de-a dreptul spectaculoase despre versiunile muzicale ale fenomenului. Nu intru acum în detalii, sper să pot reveni mai pe larg.

Printre picături, pe lîngă alte varii subiecte culturalicești, se-adună și un set de expoziții:

- La Galeria Curtea Veche - o nouă etapă din



Ioan Iacob

căutările românului stabilit în Germania Ioan Iacob, foarte prezent în ultimii ani în țară (București, Sibiu), inclusiv cu un mic, elegant album (scos la Humanitas). Acum - un set de portrete stranii, parțial acoperite de umbre, pe fundaluri aproape monocrome, deci decupate din fluxul realului, cu puternice sugestii expresioniste (spun asta refuzînd de obicei pseudo-diagnosticul de „neo-expresionism” care continuă să se poarte în critica „de specialitate” de la noi...). Plus alte lucrări „de trecere” ale unui artist foarte interesant și în ce face, și în ce spune - cum se dovedește și la Curtea Veche, la vernisaj, în dialog cu Aurelia Mocanu.

- La Mogoșoaia - o ingenioasă „expoziție despre o expoziție”: fotografiile ale canadiencei Louise Harvey după picturile Floricăi Prevenda, sub titlul **De l'Est à l'Est** (pe care artista româncă îl explică astfel, într-un text însoțitor: Louise Harvey l-a ales ca trăitoare în Belgia, deci „la Est de Canada”, atunci cînd a descoperit arta compatrioatei noastre, privită ca „la Est de Europa”). Louise Harvey a avut ideea descompunerii și recomunerii traseului creativ dar și existențial al Floricăi Prevenda, care a acceptat „provocarea” și s-a lăsat fotografiată în ambele ipostaze: pictorița în viața cotidiană și lucrările ei. Decupate mai ales în detalii hipertrofiate, prelucrate, colate, suprapuse, imaginile compun un soi inedit de „portret de autor”: artista privită. În care se străvede - firește - și un al doilea, al celeilalte creatoare: cea care privește...

- Încheiere de stagiune cu vernisajul 8art+, la Sala Dalles, cu extraordinarii Anghel, Bunea, Ciubotaru, Dup, Lucaci, Șetran, Tiron, Tolan: 6 pictori și 2 sculptori de vîrf, colegi și prieteni, un grup inedit în cultura noastră actuală, original - cum am mai spus despre ei - prin absența programatică a originalității proiectului. 8 artiști care se simt bine împreună, fără să-și impună constrîngerii și criterii de omogenitate de niciun fel. Aparținători - altfel - la experimentalismul tematic și tehnic caracteristic epocii. Înaintea expoziției lucrez catalogul ca insert central în **alitudinile** mele, apoi țîn și eu un mic *speech* la vernisaj, alături de Ruxandra Demetrescu și de Mihai Oroveanu, amfitrionul MNAC/Dalles...



Florica Prevenda - Louise Harvey

## anestezii de larg consum

# Sicriul, fasolea, concediul

Mihai Dragolea

Pe căldurile astea, e mai bine să faci piața cât mai devreme! Așa au gândit și doamnele Jeni și Eleonora, așa s-au întâlnit ele printre grămezile de vinete și ardei, roșii și pepeni; se bucură de câte ori se întâlnesc, au fost colege și s-au înțeles tare bine; acum nu mai lucrează decât doamna Jeni, doamna Eleonora e pensionară, deja de doi ani. Acum cu sacoșele pline cu legume și fructe, în drum spre casă și trecând prin parcul încă amorțit, s-au așezat amândouă pe bancă, să mai povestească și ele în liniște, mai ales că nu se mai văzuseră de mulțisor. La ultima lor întâlnire, vorbărețea doamnă Jeni îi povestise fostei colege cum s-a desfășurat logodna fiului mai mic, Alexandru, cel mare era gata însurat, la casa lui. Mai zăpăcit decât Bogdan, Alexandru o îngrijora mai mult, că nici nu spunea decât în ultimul moment ce are de gând să facă, o înnebunea cu ideea că, până la 30 de ani, el vrea să-și trăiască

tineretea; așa a rupt legătura cu Nico, o mignonă brunetă și serioasă, relație care a durat vreo trei ani buni; după asta, la o vreme, le-a făcut surpriza de a apărea, brusc, când ea și Dinu-soțul ei, tocmai curățau după zugrăvit, cu noua lui prietenă, Anca; surpriza a fost considerabilă, doamna Jeni descoperind că noua cucerire e considerabil mai înaltă decât fiul ei, amănunt care a și indispus-o! Doamnei Jeni i-a fost teamă că Alex îi va da lovitura anunțându-i că se însoară, dar a scăpat, deocamdată, cel puțin!

Acum doamna Jeni stă pe bancă alături de fosta ei colegă, doamna Eleonora; când cea din urmă o întreabă dacă nu pleacă în concediu, doamna Jeni se dezlanțuie de-a binelea: "Ce concediu, doamna Eleonora! Doamne iartă-mă, mi-am adus aminte de bunica, eram copil și, umblând noi prin pod, am descoperit acolo un sicriu deschis, acolo puneau bunica fasolea la uscat! Ne-a explicat mama că

bunica își comandase singură sicriul, zicea că vrea să fie bine pregătită la despărțirea de lumea asta; ce-am mai răs noi atunci! Dar, uite că nu-mi mai arde de răs! Chiar acum câteva zile, după ce-am terminat cu zugrăvitul și ne-am liniștit în privința lui Alexandru, îi spun lui Dinu că urmează să ne luăm concediul; naiva de mine credeam că vine și el cu o propunere ceva mai acătării, o destinație ceva mai exotică; și ce credeți că-mi spune, dragă doamnă Eleonora?! Cu mâinile sub ceafă și ochii în tavan, zice: "Jeni, nu crezi că-a venit vremea să ne gândim și noi la cele veșnice, să ne pregătim? Aici ar trebui să investim în acest concediu!" Să-mi vină rău, nu alta, instantaneu mi-am adus aminte de sicriul cu fasole al bunicii, dacă face și Dinu din asta o obsesie, m-am ars! Așa că doamnă Eleonora, fac concediul la cratiță! Să mergem, că vine căldura mare!" și cele două doamne, cu plasele pline, pornesc spre domiciliul lor terestru.

## știință și violoncel

# Un arbore stufos

Mircea Oprîță

De la Darwin încoace, când lumea științifică a hotărât că și omul se supune legilor de evoluție valabile pentru toate celelalte viețuitoare, două au fost problemele esențiale în ce ne privește specia: mai întâi originea, apoi procesul efectiv de transformare din „piesa” originală până la ce suntem noi astăzi în tabloul biologic general. Iritant odinioară, pentru mulți și astăzi, un răspuns de genul „ne tragem din maimuță” nu e într-un totuș satisfăcător, deși e destul să privești cimpanzeii și gorilele în ochi, ca să pricepi imediat între ce neamuri ai nimerit. Formulată corect, chestiunea ar fi: din care maimuță, când și cum. Odată ajunși la această ultimă întrebare, ne găsim deja la rădăcinile unui proces de evoluție, pe care mintea umană l-a figurat inițial simplu, pe un traseu rectiliniu și mereu ascendent, trebuind să-l corecteze ulterior în repetate rânduri, până la arborele stufos al genealogiei noastre actuale.

În 1891, Eugène Dubois descoperea omul de Java, numit de el *Pithecanthropus erectus*, așadar „omul-maimuță” trecut de la poziția cvadrupedă la cea verticală. Până la mijlocul secolului al XX-lea, pitecantropul, cu cele câteva craniile fosile și niște resturi de femur și dinți, părea să ateste o cale de umanizare și un fir coborât în urmă până la acea „verigă lipsă” care trebuia să fie strămoșul unic al omului și, totodată, al primatelor actuale. Antropologii i-au retras însă creditul de reprezentant direct al linei de umanizare, preferând s-o vadă pe aceasta din urmă în fosilele africane descoperite de Louis și Mary Leakey, în anii '50-'60, în Valea Olduvay din Kenia, iar de fiul lor Richard Leakey mai târziu, pe pământ etiopian. Estul Africii a permis excavarea unui mare număr de fosile umanoide, între care diverși australopiteci și reprezentanți ai lui *Homo erectus*, mai convingători decât putea să fie pitecantropul indonezian. Toți aceștia și-au dovedit, la testarea cu carbon 14, vechimea impresionantă, mergând frecvent de la un milion până la trei-

patru milioane de ani.

Nu toate descoperirile reprezintă creaturi înșirate pe unul și același traseu evolutiv, conducând de-a dreptul la omul actual. Evoluția inițială s-a ramificat continuu, asemeni unui copac cu crengi vii, răzbătătoare până la nivelul prezentului nostru, și cu crengi moarte, pe care stau specii umanoide stinse pe parcurs. Australopitecii, de pildă, sunt astfel de încercări interesante, dar nereușite deplin ale umanizării. Iar între ei trebuie să pomenim, pe lângă zinjanthropul lui Mary Leakey, și pe celebra *Lucy*, căreia Donald Johanson i-a găsit scheletul aproape complet, ceea ce e o raritate și un nesperat noroc în lumea paleoantropologilor. Tot un eșec de umanizare este pitecantropul, iar mai aproape de noi omul de Neanderthal, dispăruți din preistorie înainte de a a atăta tot ce pot. Sau - cine știe? - tocmai din cauză că nu aveau mai multe de arătat.

Descoperirea de noi fosile de prehomini este mereu prilej de neașteptate surprize, iar desenul arborelui uman riscă să sufere continuu actualizări interesante. În vara anului trecut, de pildă, au fost publicate amănunte despre două fosile umane găsite în Kenia în anul 2000. Una este de *Homo habilis* și are o vechime stabilită la 1,44 milioane de ani. Cealaltă este de *Homo erectus*, iar vechimea ei este de 1,55 milioane de ani. La prima vedere totul este în regulă, resturile respective n-au decât să-și ocupe locurile cuvenite în muzeele de specialitate, printre altele asemenea lor. Surpriza vine însă în momentul în care ne amintim că paleontologii înscriseră cele două personaje într-o schemă de succesiune, *habilis* fiind considerat primul membru al genului *Homo*, iar *erectus*, cu un creier mai mare, trecut la un alt nivel al genealogiei umane, ca un produs ulterior, mai sofisticat. Or, datele științifice ni-i arată aici plasați în ordine inversă în straturile geologice. În cel mai bun caz putem presupune că ambii hominizi au petrecut câteva sute de mii de ani împreună pe malurile lacului Tanganika. Dar

asta strică oricum socotelile inițiale și filiația stabilită, pretinzând specialiștilor să umble din nou prin frunzișul arborelui genealogic al omului și să corecteze ce se poate deocamdată corect.

Dacă asemenea dificultăți întâmpină procesul imaginat pentru evoluția umană, nu e de mirare că și „veriga de legătură” dintre hominizi și primare rămâne încă greu de stabilit. Experții au găsit recent, tot în Kenia, un maxilar fosilizat, având zece milioane de ani vechime. Perioada respectivă (miocenul târziu) este anterioară tuturor exemplarelor pre-umane descoperite până acum. Maxilarul aparține unei maimuțe străvechi, de talie mare (ceva între gorilă și urangutan), iar descoperirea începuse să trezească în antropologi emoția unui apropiere de veritabilul strămoș comun, atât al marilor antropoide actuale, cât și al omului actual. Întrucât urmele sale s-au găsit în nordul regiunii keniene Nakali, făptura smulsă astfel trecutului nebuloasă a fost numită *Nakalipithecus nakayamai*. Ultima parte a denumirii confirmă colaborarea pe teren a unei echipe keniano-japoneze, fiind totodată un omagiu postum acordat geologului Katsuhiko Nakayama, care a avut neșansa să moară când proiectul era în plină desfășurare.

Descoperirea lui *Nakalipithecus* este importantă și dintr-un alt punct de vedere. Ea tinde să tranșeze o polemică de specialitate, pornită de la faptul că, pe cât de frecvente au fost fosilele prehominiilor africani de dată mai „recentă” (așa, cam până în urmă cu șapte milioane de ani...), pe atât de inexistente păreau să fie maimuțele din partea locului în intervalul 7-13 milioane. De aici ipoteza unora că strămoșul cel mai îndepărtat al tuturor acestor specii ar fi părăsit la un moment dat continentul negru în favoarea Europei și Asiei, pentru a reveni prin locurile de baștină prin urmașii săi de peste sute de milenii. Soluția asta, a navetismului ancestral, e contrazisă de apariția recentă a fosile exact acolo unde i se reproșase că nu e prezentă. Din câte se vede, stufosul arbore al omului se ține încă bine ancorat cu rădăcinile în fierbințele pământ african.

## rânduri de ocazie

## Cu artiștii printre hleaburi...

Radu Țuculescu

Facem un spectacol în găbănaș, îmi zice Ștefan. Cum adică găbănaș?, întreb eu. Adică printre hleaburi, vine răspunsul iar eu întreb instantaneu, cum adică hleaburi. Și, după o clipă de mirare... reciprocă, izbucnim, amândoi, în râs. Asta e, adică acareturi, ce altceva să fie în vîrf de înălțime împădurită din Țara Lăpușului, în sătucul Preluca (prelucă înseamnă poieniță, dacă nu știați) unde ești mai aproape de nori și de cer și, poate, de Dumnezeu, unde casele sînt împrăștiate de nu se văd, unde pînă la primul vecin faci vreo 15 minute dacă grăbești pasul... Atelier de teatru în sură, pe lîngă tinda casei, grafică și pictură pe tăpșanul din fața grajdului, muzică folk și recitaluri de poezie printre copaci, la foc din vreascuri și butuci ori lîngă magazia cu lemne... Asta a fost ideea lui Ștefan Florian, crescut în aceste locuri, și a lui Ștefan Roman (asistent la Universitatea de Teatru din Țirgu Mureș), și a lui Ducu Hotima, sub „acoperișul” asociației Acces condusă de Laura Husti-Răduț. Să aducă artiști care să se desfășoare, în voie, la lumina soarelui și a lunii, în fața țăranelor uitate pe aceste coaste și vîrfuri împădurite, unde se ajunge greu, doar cu mașini solide, alea capabile să înfrunte grohotișul și gropile periculoase. Astfel, s-a născut prima ediție a festivalului *Preluca* unde participanții s-au cazat în corturi ori pe la țărani și au mîncat

împreună, sub pruni, la mese lungi din lemn (fără... tavernă mohorîtă).

„Călătoria” prin Preluca am început-o lîngă un găbănaș unde poetul și dramaturgul Mihai Ignat începuse repetițiile la *Crizele* sale cu studenții la actorie de la Țirgu Mureș. Seara urma să se joace, deja, cîteva scene în tinda casei. Într-altă parte, mai jos pe deal, între o căpiță și o mică vie, repetau alți studenți împreună cu Claudiu Pintican și Liviu Topuzu, asistent la Universitatea din Țirgu Mureș, pentru un spectacol de *comedia dell'arte*, tipînd, adesea, cît se poate de grotesc, de se speriau găinile și începeau cîinii să latre. În cerdacul unei case mici, cu acoperiș din paie și pereți din lut, recita poetul Vasile Muste, ascultat, discret, de către proprietarul aflat la munci prin curte. Curăța cazanul de țuică. La umbra unui stejar gros, doi tineri subțirei, studenți și ei dar la arte plastice, fixau pe coli albe, imagini în carbune. Alții fotografiau în draci, zburînd ca niște fluturi în toate direcțiile. Nicu Scheianu repeta pentru recital în fața Anei care trebăluia în staul, Vasile Dragomir povestea, cu patos, ascuns sub o pălărie de cowboy în timp ce folkiștii (Ducu Hotima, Emeric Imre, grupul Unde) se împrăștiară prin pădure, să-și verifice glasurile și chitările, pe cont propriu fiecare, pentru ca seara impactul asupra auditoriului să fie deplin.

Cassandra Hausi doinea cu „noduri” în vîrfurile unei coline și mi-a amintit, pentru o clipă, de Grigore Leșe. Iar Marilena Botiș se pregătea cu toată seriozitatea, în spatele unei stive de cioturi, să arate publicului că nu degeaba a absolvit facultatea la clasa profesorului Florin Zamfirescu. Caricaturistul Gabi Rusu intra în turneul său zilnic, adică colinda prin fața invitațiilor și, din cînd în cînd, dacă i se părea că vreunul dintre ei are o față interesantă, hop și el cu creionul pe hîrtie. Iar într-una din după amiezi, a urcat la Preluca însuși criticul Nicolae Manolescu (președintele Uniunii Scriitorilor din România), el fiind, de fapt, un obișnuit al acestor meleaguri unde revine anual, pentru necesara bucată de liniște, pentru a-și mai curăți gîndurile de praful marilor orașe. Iar jos, la poalele marilor coline împădurite, se află orașul Țirgu Lăpuș unde tocmai se încheiase ediția a zecea a taberei, deja cunoscute în țară, Ecumenica, gîndită și realizată de preotul Silviu Hodiș (care este și un remarcabil editor, conducînd destinele editurii Galaxia Gutenberg) împreună cu soția sa Mia Hodiș. La actuala ediție, cea mai reușită, evident, s-a „făcut” și teatru, și literatură, și muzică, nu neapărat doar pe teme religioase, fapt apreciat și de excelența sa Florentin Crihălmeanu, episcop greco-catolic de Cluj-Gherla.

Înainte de a coborî în marea civilizație, i-am spus lui Ștefan că anul viitor vin și eu să mă produc (în proză ori în teatru...) în interiorul celei mai mari șuri...

## zapp-media

## Unde ne sunt oligofrenii?

Adrian Țion

Pe cînd credeam că vara asta curge insipid „ca o diaree” (ca să citez din „diplomatul pipi” scos nemeritat în față de *Sinteza zilei*), iată că apare la orizont un ponei roz cu o svastică pe crupă în stare să te scoată din plictiseala zilelor toride. Cîte un duș rece nu strică. Pe asemenea călduri, un scandal e un duș rece. Numai de ar rămîne corpul națiunii mai puțin transpirat după acest duș!

Drăgălaș el, poneiul, dar simbolul nazist de pe crupă, împreună cu alte obscenități falice de tip „street art” a fost de natură a înfierbînta spiritele. Artiștii au dat frâu liber imaginației și inocentul căluț a galopat nestingherit cu ștampila nazistă pe crupă nu mai departe decît pînă în New York-ul tuturor libertăților. Amețiți de galopul grațios al căluțului și de grațioase obiecte sexuale, organizatorii și-au pierdut capul. Libertate-libertate, dar nici chiar așa cînd e vorba să reprezintîți cultura română în America, cea deschisă la cap, dar cu legi care se respectă, nu ca la noi.

Întrebarea legitimă apărută în urma scandalului cu expoziția *Libertate pentru leneși* de la New York cade ca o ghilotină peste prejudecățile unora: Unde ne sunt oligofrenii? „La *Sinteza zilei*!” sar cei din tabăra lui Patapievici. Gâdea și cu Stan fac din țânțar armăsar. Insultă fără să le pese de CNA, iau totul în răspar, bălăcărind persoane publice, diplomați și instituții onorabile. „Ba oligofrenii sunt cei care au vizat o astfel de expoziție, adică directoarea ICRNY Corina Șuteu, Cristian Neagoe și Patapievici însuși” contonează ferm tabăra „pro Buzura”. Nu trebuie să li se caute bube în cap celor de la ICR, întrucît ele sunt vizibile de la zeci de

kilometri de multă vreme. E cunoscut dezgustul lui Patapievici pentru neamul românesc, format din indivizi patibulari, spune el, rudimentari, grobieni de joasă speță. Teoria sa despre istoria românilor, adică a celor care au stat cu gura deschisă mai multe secole ca să urineze în ea valuri-valuri de cotropitori e o altă viziune scabroasă și profund jignitoare, ca și bațjocura proferată în sintagma „balega mioritică” aparținînd aceluiași intelectual rafinat, superdotat, elitist de frunte. Dacă așa stau lucrurile, de ce a fost numit să reprezinte peste hotare, pe tărîm cultural, acest neam pe care-l detestă? A cui e vina? Am putea sugera că peștele de la cap se impute și climatul general permite astfel de evaluări, dar nu vreau să lovesc mai sus de capul lui Patapievici. Cu așa un conducător al prestigiosului institut nu e de mirare că apar în jurul său puricea scâlțați în aceeași urină intelectuală. Unul dintre ei este Cristian Neagoe, numit de un jurnalist „junele rebel Rică Urinoventuriano”. De ce? Pentru că, în puținele și extrem de subțirele texte scrise de el și postate pe net se dovedește un cunosător obsedat într-ale băuturii urinei. Mă jenez eu însumi pentru că am ajuns să relatez despre astfel de porcării. Asta e lumea în care trăim? Da, spune firesc „tehnocratul apolitic” Cristian Neagoe pe Antena 3, unde a insistat să vină, să-și afirme geniul, îndrăzneala și nesupunerea la șabloane și reguli. Dacă e un iconoclast (și e dreptul lui să fie) ce caută într-o instituție respectabilă a statului? Dacă promovează curentul „street art”, locul lui ar fi pe stradă, nu într-un post bine remunerat din bani publici. Orice contribuabil se simte insultat să fie reprezentat de

un individ cu astfel de preocupări reprobabile, ca să nu spun dezagătătoare. Ce face el în intimitate e treaba lui, dar cînd îți exhibi intimitatea (în proze sau fotografii cu păr pubian postate pe net) sub această formă jalnică înseamnă că nu ești sănătos la cap și ai trădat principiile pe care trebuie să le aperi funcționînd în cadrul ICRNY. Cum i-a trădat și pe artiștii străzii stînd la căldurică. Se vede că și apărătorii golanului au luat-o razna numindu-l pe grețosul personaj „tehnocrat apolitic”. Un tehnocrat, apolitic sau mai puțin apolitic, nu folosește limbajul străzii în scrieri de ficțiune, nu e cu organele sexuale în gură la tot pasul. Mă abțin să citez pentru că hîrtia e mai pudică decît suportul electronic în care se pot deversa în voie pornografiile. Pentru că acesta e stilul lui Cristian Neagoe, promovat în revista online *Tiuk!* editată de scriitorii basarabeni Mihai și Alexandru Vakulovski. Foarte bine. Să scrie romane pornografice și să trăiască din publicarea lor, dacă aceasta este vocația lui, dar mă îndoiesc să fie în stare de un asemenea travaliu. Dar să mă reprezinte un asemenea individ pe mine ca român în lume e prea mult. De obicei, autorii de romane pornografice se ascund sub pseudonim. Cristian Neagoe vrea direct gloria!

Provocat de Gâdea, „diplomatul pipi” care nici nu știa că misiunea lui la New York e una diplomatică totuși, a răspuns prompt: „Nu beau urină.” Ba bei, aș adăuga, una simbolică și e cu atît mai dezgustător cu cît acest act „artistic” e public. A te mândri cu astfel de scrieri scabroase e cel puțin o dovadă de imbecilitate. „Oligofrenii” Gâdea și Stan l-au adus pe copilul nevinovat cu picioarele pe pămînt, punându-i legea în față. Privind abulic spre ei, „artistul” a fost strîmtorat pe moment. Așteptăm demiteri.

## teatru

# Marele teatru de la Baia... (III)

## Festivalul Internațional de Teatru "Atelier", Baia Mare, 15 - 22 iunie 2008

Claudiu Groza

### Alte spectacole (1)

Seria spectacolelor așa-zicând „de dramă” prezentate la festivalul băimărean e destul de lungă, iar un eventual element de unitate a lor ar fi textele extrem-contemporane alese de regizori. În rest, producțiile au fost diverse, după temperamentul și grila de lectură a creatorilor - fie ei directori de scenă ori actori.

*Vis. Toamna* de Jon Fosse, în regia lui Radu Afrim (Teatrul Clasic „Ioan Slavici”, Arad), s-a desfășurat departe de temperatura incandescent-onirică imaginată regizoral și sesizabilă în câteva momente. În splendidul decor al lui Onisim Colta, baroc, coșmaresc, crepuscular, precum în filmele britanice cu iz gotic, dar fără doza de morbid a acelora, ci mai degrabă într-o cheie elegiacă, actorii n-au reușit să se ridice la nivelul de sugestie poetică pretinsă de trama textului și contextul scenic.

Piesa lui Fosse este mai degrabă un poem în replici, fără un fir roșu acțional lesne narabil. Întâlnirea unui bărbat cu o femeie, într-un cimitir, cu prilejul unei înmormântări, este prilejul unei confruntări-tatonări-interacțiuni afective, intime, desprinse de tot ce înseamnă spațiu-timp. Cimitirul cu lespezi anonime devine un mare univers al sinelui, cu fantomele ludice sau spaimele inevitabile ce-l populează.

Puterea de sugestie a decorului și a tensiunii dramatice induse de replicile piesei n-a fost concretizată în jocul actoricesc, cel mai adesea stânjenit-stângaci, cu textul spus ca la căminul cultural de Sorin Calotă (Bărbatul), cu Ramona Dumitrescu (Femeia) vădit incomodată de fractura relației cu partenerul de joc, cu Ovidiu Ghiniță (Tatăl) șters, prea puțin vizibil. Abia Adriana Ghiniță (Mama) s-a ridicat, în câteva secvențe, la nivelul impus de viteza de croazieră a spectacolului, demonstrând că *Vis. Toamna* e o montare de mare frumusețe și sensibilitate. La fel au demonstrat jocurile și dansurile echipei de „dead dream boys”: Andrei Elek, Marian Parfeni, Emilian Mârnea, Adrian Bereznicu și Goran Mihailov, toți de mare grație și agilitate, proaspeți ca niște demoni ludici.

*Vis. Toamna* a fost, în festivalul băimărean, o reprezentare mult prea estompată pentru a fi provocat senzații pregnante.

Opulent, tăios, nebunesc, sfâșietor, absurd chiar, a fost *Caligula* de Camus, pus în scenă de Victor Ioan Frunză la Teatrul Municipal din Baia Mare.

Frunză folosește drept scenariu primul act al versiunii din 1939 a piesei camusiene, într-o traducere a lui Nicolae Weisz. Moartea surorii și amantei lui Caligula, Drusilla, îl va marca pe împăratul roman într-atât, încât el va exersa crima și umilirea celorlalți ca antidot al propriei nefericiri, ori ca „lecție” prin care cei din preajma sa să învețe că fericirea nu există. Acest orizont hermeneutic a fost exploatat ca prim etaj semantic în spectacolul băimărean, oglindind nu doar cruzimea patologică a lui Caligula, ci și lipsa de reacție a celorlalți, îngăduința rătăcită, lașă, neînțelegătoare, care propagă crima, abuzul, tocmai

nefericirea, în cele din urmă.

În maniera specifică a lui Victor Ioan Frunză, spectacolul se edifică baroc, bogat în scene semnificative, în care fiecare element are încărcătură semantică. Textul este bricolat atent, descifrat abil, încât efectul fiecărei replici și secvențe dramatice asupra privitorului să se acumuleze până spre final într-o reacție participativă, implicată, vie, autentică.

*Caligula* evoluează într-o cheie plină de cruzime, iar temele subsecvente „spectacolului nebuniei” unui om ce deține puterea ating și alte dimensiuni decât cea paranoid-personală. Mecanisme dictatoriale, relația maestru-discipol, deriva interior-umană, ipocrizia și minciuna, inerția, se văd pe rând în scenele acțiunii.

Magistrală, dar și ambiguu-erotică, de pildă, este relația lui Caligula cu adolescentul Scipio. „Îți semăn atât de mult!”, îi spune acesta la un moment dat lui Caligula, replica definind exact specularitatea interacțiunii, dar și deriva omului-împărat, care nu ezită să-și chinuie și umilească acest ipotetic alter-ego, ca și când s-ar autopedeși. Nu mai puțin ambiguă, dar altfel decriptabilă, este relația lui Caligula cu alți oameni ce-l înconjoară, de la șters-resemnata-i consoartă, Caesonia, la sftetnicii lingușitori care îi acceptă teribilele decizii sadic-patologice, bucurându-se că au scăpat, că de data asta altul a fost victima. Încetul cu încetul, însă, toți vor deveni victime ale cumplitei decizii imperatoriale de sterilizare a tuturor romanilor. Însuși lui Caligula, în cele din urmă, i se va lua viața cu aceleași mari mașinării menite să stârpească viețile virtuale. Ca acei nenăscuți oameni să nu cunoască nefericirea, poate.

Spectacolul lui Frunză are o gamă de trimiteri semantice extrem de bogată, iar o anume retractilitate semantică lasă loc unei duble hermeneutici. Maniheismul este cu desăvârșire exclus de aici, întrucât un privitor atent va dibui lesne tăișul dublu al semnificațiilor. Caligula pedepsește, dar și salvează. Omenirea moare nefericită, dar se și salvează de nefericire murind. Naivul Scipio trebuie împiedicat, chiar prin cruzime, să devină un Caligula. Și poate că moartea împăratului însuși nu se vrea decât un sacrificiu pentru distrugerea nefericirii. Totuși, Caligula e un tiran, iar „tiranul e un suflet orb”. Și atunci, care e oglinda în care chipurile se văd fără umbre și riduri?

Developarea scenografic-vizuală a spectacolului (scenografia îi aparține Adrianei Grand) mizează nu doar pe elementele de-acum recognoscibile în spectacolele lui Frunză - mașinăriile ca-de-spital, aici - ori pe mișcările de ansamblu scenic ce dau dinamica vizuală - acele mișcări pe două-trei planuri scenice, pe lângă prim-planul acțiunii propriu-zise. Unul din *motoarele* semantice din *Caligula* este *oglindea*, folosită atât ca element de decor, cât și ca tehnică de interacțiune scenică. Prima scenă e un monolog al lui Caligula, purtând-o în brațe pe iubita-i Drusilla, un monolog petrecut în spatele oglinzilor translucide, în apele oniric-tulburi ale traumei interioare. Din

acest moment, al „dialogului între oglindă și mine și oglindă și umbra ei”, cum spune eroul însuși, întreaga interacțiune a lui Caligula cu ceilalți poartă această amprentă speculară. Tot prin apele unor imense oglinzi par privite și scenele de mare cruzime, în care protagoniștii calcă în prim-plan ca trecând pragul nevăzut al unui ecran, cufundându-se în umbrele tenebroase. Scenografia elaborată pe două planuri, cel de fundal luminat, cel din față cvasi-obscur, dă un plus de pregnanță semantică scenelor.

Ca și în alte spectacole montate de Victor Ioan Frunză la Baia Mare, și în *Caligula* s-a văzut o admirabilă echipă actoricească, completată de actori din alte părți cu care directorul de scenă colaborează de mult.

George Costin a reușit să întruchipeze perfect malignul și dez-echilibratul personaj Caligula, cu excese și îndoielile sale, crud-sadic dar și pierdut-devitalizat, *oglundindu-se* cu deznădejde în toți ceilalți. O anume dimensiune *lubrică* a personajului a fost surprinsă exact de tânărul actor în scenele coregrafice cu discipolul Scipio, în timp ce în confruntarea cu Helicon se simțea un turnir al personalităților. De altfel, aceste două personaje au cea mai mare greutate alături de Caligula în economia acțiunii, cel puțin în lectura lui Frunză. Foarte tânărul Vlad Bîrzanu (Scipio), încă elev de liceu, s-a dovedit senzitiv, expresiv, alternând în rol teribilismul juvenil al *distanțării* cu *livrarea* afectivă față de modelul său, într-o ambiguitate de stări și reacții pe măsura celor ale lui Caligula, împlinind astfel imaginea de alter-ego al aceluia. În contrapunct, Ioan Codrea a întruchipat perfect, în Helicon, spiritul echilibrat, nepervers, unicul capabil să-l înfrunte pe împăratul nebun. Este unul din cele mai bune roluri ale lui Ioan Codrea, actor de mare forță, care și dezvoltă capacitățile scenice cu economie expresivă, reușind să comprime interior tensiunea din care se naște *eul* personajului interpretat. Toți actorii din *Caligula* au conturat însă atmosfera aparte a spectacolului, prin chiar estomparea, reducerea lor la niște *umbre* ale oglinzii caliguliene. Au mai jucat Inna Andriucă, Ovidiu Mihăiță, Valeriu Doran, Sorin Miron, Ioan Costin, Adriana Covaci, Gabriela Del Pupo, Ariana Presan, Wanda Farkas ș.a.

În fine, ca de obicei, muzica lui Tibor Cari a accentuat discret punctele de inflexiune ale acțiunii dramatice, auzindu-se, dar fără stridentă. E admirabilă, din punct de vedere al esteticii spectacologice, echipa Victor Ioan Frunză-Adriana Grand-Tibor Cari, cei trei completându-se reciproc în spectacole complexe, elaborate și pregnante.

*Caligula* este un spectacol dens, multi-etajat semantic, ale cărui (pen)umbre tulbură, atrăgând atenția nu asupra unei figuri istorice, ci a unui om și a oamenilor dimprejurul său. O poveste de dragoste și ură, pandant crepuscular al ludicului *Faust*, înscenat de același Victor Ioan Frunză.

O comedie acidă, cu inflexiuni „negre”, un limbaj „tare” și tușe groase, a fost *Vestul singuratic* de Martin McDonagh (Teatrul 74, Târgu Mureș, regia Cristian Juncu).

Piesa lui McDonagh face parte dintr-o serie ce definește dramaturgia extrem-contemporană din întreaga lume. Aici avem de-a face cu un colț încremenit parcă în timp dintr-o Irlandă aflată parcă la capătul lumii, așa cum liminar este cronotopul și în *Portugalia* lui Zoltan Egressy, în *Nebunia noastră...* a lui Petr Zelenka - ambele jucate și în festivalul „Atelier” - ori într-un *one man show* canadian, *Un village dans la bouche* de Fred Pellerin. Contextele pot fi diferite,

situațiile dramatice la fel, însă toate aceste texte, alături de multe altele nemenționate aici, constituie o *terra* paralelă, parcă neînregistrată pe hărțile obișnuite. Deși, fie vorba între noi, între lumea „reală”, „normală” și această lume de nedescris și evitat distanța poate fi uneori de o singură ușă...

*Vestul singuratic* este povestea dezumanizării și reumanizării unor oameni demult desprinși de orice cod etic, declassați social și promiscuizați de existența lor fără orizont. Doi frați alcoolici, cinici, dezabuzăți, din care unul și-a ucis tatăl, ca într-o derizorie parodie oedipiană, un popă și el alcoolic, ce-și deplânge cehovian comunitatea declassată, o adolescență agresivă, contrabandistă de alcool, evident, sunt eroii acestei întâmplări ce frisează tocmai prin umorul său. Tot ce e condamnat uman – de la ura față de cel apropiat, șicanele mărunte care pot duce la deznodăminte cumplite, iubirea transformată în sordidă acuplare, cinismul gros, limba buruienoasă, viețuirea excesivă, apocaliptică – se vede aici, dincolo de un translucid zid ridicat de privitorul *distant* față de așa ceva se întâmplă departe.

Piesa lui McDonagh nu e militantă social, ci reportericească, mai degrabă. E o *narațiune dramatică* al cărei mesaj subtil și emoționant este dragostea. Acea dragoste pe care toți cei trei bărbați o poartă contrabandistei Girleen, dură, defeminizată aparent, dar capabilă de sensibilitate și afecțiune în acest univers al minciunii și ipocriziei. Pragul de jos al mizeriei morale pare să fi fost atins aici, unde un frate își ucide tatăl, iar celălalt îl obligă să-i cedeze legal toată moștenirea rizibilă, pentru a nu-l turna. Vegheați de preotul cerșetor de alcool, hrăniți de rachiul tinerei contrabandiste, cei doi bărbați se vor regăsi – aparent doar, rămâne ca fiecare privitor să decidă – ca ființe umane. Moartea preotului și declarația de dragoste postumă pe care Girleen i-o face acestuia – declarație nu neapărat pentru un bărbat, ci pentru un om cu afect, este declucul acestei „schimbări la față”. Este aceasta însă doar o întâmplare, sau un moment hotărâtor? Asta nu reiese din trama textului dramatic.

Cristian Juncu a mizat perfect pe orizontul „negru” al textului, exhibând foarte bine particularitățile fiecărui personaj, de la Coleman (Claudiu Istodor), fratele criminal, colecționar de figurine din plastic, la Valene (Nicu Mihoc), fratele „înlesnit”, ce-și lustruiește posesiv aragazul moștenit, la oscilantul părinte Welsh (Theo Marton), în care pălpăie încă scânteia etică, ori la dura Girleen (Serenela Mureșan), capabilă de neașteptate pusee de sensibilitate și feminitate.

*Vestul singuratic* este un spectacol *crâncen*, cu toate conotațiile proprii, figurate și argotice ale cuvântului. Este lumea descrisă aici de McDonagh atât de departe, pe o coastă îndepărtată a Irlandei? Iar dacă nu, câți avem puterea de a privi în ochii injectați de mizerie ai altora? Umanitatea și abjecția nu sunt stări liminare, care să se excludă reciproc. În mod straniu, piesa deloc militantă a lui McDonagh provoacă militantismul spectatorului. Măcar pentru un moment.

*Fotel*, de Vinnai Andriás, în regia reputatului Viktor Bodo (Teatrul „Móricz Zsigmond” din Nyiregyháza, Ungaria), a avut o reprezentare ratată din cauza barierei lingvistice la Festivalul „Atelier”. Scenariul dramatic este realizat pe baza unor ateliere cu pacienți ai spitalelor de boli mintale, cu medici și asistente din astfel de așezăminte, iar sensul său ar fi de a crea o punte de comunicare între universul închis al „nebulilor” și lumea așa-zis normală. Traumele interioare, „definițiile”, etichetele, derivatele



Caligula

fiecărui, relația individului cu ceilalți, stereotipiile, rutina unei vieți „monitorizate”, toate configurează fresca unei lumi aparent sieși suficientă, din care evaziunea este cvasi-imposibilă.

Fiecare din eroii spectacolului își narează problemele, angoasele, temerile, satisfacțiile, își exhibă obsesiile, într-un soi de „manej” colorat, dezaxat, dar din care nu lipsește, chiar deloc, „normalitatea”.

Din păcate, bariera de limbă s-a dovedit un obstacol serios pentru majoritatea spectatorilor, de aici și un sentiment de frustrare la finalul reprezentației. Judecând după reacția spectatorilor de limbă maghiară, *Fotel* este un spectacol de cea mai bună calitate. Personal, nu pot să fac nicio judecată de valoare în această privință. Poate că voi avea ocazia să revăd montarea lui Bodo cu alt prilej și cu privilegiul inteligibilității.

*Mantaua*, după Gogol, într-o versiune scenică de Nina Dimitrova, Vasil Vasiliev-Zuek și Sletozar Gagov (Credo Theatre din Sofia) și-a meritat pe deplin Marele Premiu al Festivalului Internațional de Teatru „Atelier”.

Nu doar pentru că se pliază perfect pe profilul festivalului băimărean, nici pentru că se joacă de vreo zece ani, cu premii la cele mai prestigioase festivaluri europene și în vreo șase limbi, și nici măcar pentru că actorii au păstrat perfect tempoul original care dă suflul spectacolului – provocarea cea mai mare a unei producții teatrale –, ci pentru că *Mantaua* este, în versiunea sofioților de la Credo, o re-povestire cuceritoare a cuceritoarei povestiri din care, vorba lui Dostoievski, ne tragem cu toții.

Realizatorii spectacolului au optat pentru o înscenare după formula extrem de accesibilă semantic, dar și foarte pretențioasă artistic, a teatrului de păpuși, cu o economie de mijloace care frizează sărăcia – într-un sens larg-teatral al termenului, de această dată – dar și cu o inventivitate ieșită din tipare.

Celebra și trista poveste a funcționarului Akaki Akakievici, a cărui manta este echivalentul stelelor de înalt funcționar de cancelarie, un general al conștiențelor lumii, ferit prin purtarea ei de orice vicisitudini existențiale, nu doar de frigul aprig al gerului rusesc, acea poveste amărui-comică a fantomei lui Akaki, bântuind cheirile Nevei petersburgheze și furându-le trecătorilor mantalele, își găsește, în montarea bulgară, o punere în văz pe măsură, comică și tristă, simplă precum umilul funcționar-erou al lui Gogol și la fel de grăitoare în semnificații subtile precum scrierea inegalabilului malorus.

Cei doi actori, înveșmântați clovnesc, precum actorii-păpușari, manevrează un eșafodaj lemnos, o „masă de manevră” scenică din care se vor

naște mantaua, Akaki, vânturile Nordului, fantomele, trecătorii și câte și mai câte, ca într-o poveste ce te ține cu suflul la gură, treaz, în toiul unei nopți de ianuarie, oploșit sub plapuma caldă la gura sobei bunicilor. Una din cele mai frumoase și mai simple și mai triste și mai hătare povești, pe care oricine și-ar dori s-o spună, dar pe care numai actorii de la Credo o spun așa.

Pentru că ei o spun cu o ingenuitate și o ingeniozitate inegalabilă. Pentru că Akaki se ridică în văzduhul privirii spectatorului ca o fantomă de la bun început. Pentru că rotofeiu Petrovici, croitorul, seamănă cu o balalaică, din care se naște apoi. Pentru că, de frig, Akaki cel străveziu se lipește de „metalul” balustradei lui Petrovici. Pentru că, și la început, și la sfârșit, povestitorii îți dau impresia că ești chiar copilul din patul cald de lângă soba bunicii. Pentru că din nimic, cei doi actori bulgari fac aproape totul. Adică un întreg spectacol, pentru copilul din fiecare, dar și întru spiritul treaz al fiecărui adult.

Din punct de vedere *tehnic-teatral*, orice creator de teatru are de ce să invidieze acest spectacol minimalist. Din câteva bețe, bucăți de pânză și mișcări abile, cei doi protagoniști ai spectacolului realizează acea *magie* vizuală pe care și-ar dori-o toți practicienii teatrului. E o tehnică aparent simplă, dar care presupune o lectură perfectă și o transpunere pe măsură în codul semantic vizual, al artelor spectacolului. Ceea ce actorii din Sofia reușesc cu prisosință. Spectacolul lor mi-a amintit pregnant de un *one man show*, jucat tot la Baia Mare, al francezului Eric Deniaud, cu *Teatru descompus* de Vișniec.

E indescriptibil acest formidabil spectacol cu *Mantaua*, una din cele mai remarcabile descifrări hermeneutice ale unui text literar socotit programatic pentru dezvoltarea unei mari culturi europene. Simplu, ca-de-prestidigație, burlesc, ludic, cu gustul amărui bine amestecat printre celelalte ingrediente scenice, deloc pedagogic deși foarte gogolian, așadar cu *tâlc*ul indus, spectacolul jucat de actorii sofioți mi s-a părut una din revelațiile activității mele de cronicar dramatic. Ca să nu mai spun că, din punctul de vedere al istoricului literar, cercetător al lui Gogol, această montare mi-a părut că face o punte hermeneutică formidabilă între scrierile maloruse ale celebrului scriitor și nuvelele sale petersburgheze, tocmai prin revelarea aceluia spirit ludic pe care exegeții l-au socotit pierdut când Gogol a ajuns în marile capitale rusești.

*Mantaua* nu este doar un excelent spectacol de teatru, ci și un act de exegeză culturală profesionistă. Livrată, iată, acum, unei Europe încă în căutarea legăturilor sale cu un Est încă nu îndeajuns cunoscut...

## muzica

# Nicolas Simion/David Patrois

## formulă restrânsă, impact maxim

Virgil Mihaiu

Deși sezonul estival în capitala Portugaliei nu este cel mai propice manifestărilor culturale, cele două recitaluri prezentate de către Duo-ul *Nicolas Simion/David Patrois* sub egida ICR Lisabona s'au bucurat de mare succes. Debutul lusitan al *reedsman*-ului român fusese oarecum pregătit printr'un eseu (lung de șapte pagini) despre jazzul din jumătatea estică a Europei, pe care revista *Jazz.pt* - condusă de Rui Eduardo Paes - avusese bunăvoința să mi-l publice în primul număr pe anul în curs. Acolo, fotografia lui Simion ocupa o jumătate de pagină.

Cu toate că Rui Neves, unul dintre "regisorii de culise" ai câtorva festivaluri lisboete, a reușit contraperformanța de a... luxa participarea celor doi muzicieni - altminteri dintre cei mai reprezentativi pentru jazzul european actual - la *Jazz im Goethe Garten* (unde fuseseră programați încă de acum un an), locațiile pe care le-am procurat, printr'un efort suplimentar, s'au dovedit optime. Primul concert s'a ținut în sala oglinzilor din Palácio Foz, perla arhitecturală barocă din centrul Lisabonei, local de elecție pentru reprezentațiile cu pronunțat caracter diplomatic. Din fericire, distinsa doamnă Anabela Martins Baptista, directoarea *Nucleului de Proiecte Speciale* din cadrul *Cabinetului pentru Mediile de Comunicare Socială* al guvernului portughez, continuă să ne acorde credit, având în vedere că toate colaborările noastre de până în prezent au stârnit admirația exigentului public de aici. Dacă anul trecut Maria Răducanu ne entuziasmase cu transfigurările ei de fado-jazz în limba portugheză, programul duo-ului româno-francez s'a axat pe compoziții inspirate preponderent din tradițiile muzicale românești.

Mărturisesc că am optat pentru această formulă de agregare sonoră, extrem de pretențioasă, din două motive principale: în septembrie 2007, grație inițiativei lui Dan Shafran, directorul ICR Stockholm, avusesem ocazia să "testez pe viu" virtuțile acestui duet, când l-am prezentat publicului suedez la faimosul Club Fasching (a se vedea și comentariile publicate ulterior de Gabriela Melinescu în *România literară*, nr. 41/19 oct. 2007). În al doilea rând,

d-na Baptista dorește să deschidă apetitul melomanilor și pentru formele libertare ale jazzului, rămânând însă într'o zonă de expresie mai intimistă, apropiată celei camerale, așa după cum o presupune și ambianța plastică și acustică a spațiului pe care-l gestionează.

O prezentare extensivă a celor doi jazzmeni mi-ar lua prea mult spațiu; de altfel, carierele lor sunt reflectate concludent pe internet. Reamintesc, totuși, că Nicolas Simion a fost cooptat în formația legendarului Mal Waldron după moartea influentului saxofonist Jim Pepper, ceea ce a constituit o lansare spre colaborări cu mari nume de pe scena mondială. La rândul său, David Patrois e un vibrafonist de bun renume, acumulat în ambianța concurențială a jazzului francez și internațional. La Lisabona, amândoi au făcut dovada unei reale empatii muzicale. Compozițiile emană vitalitate, în buna tradiție a jazzului modal, cu unisoane riguroase și descătușări improvizatorice fantastice, mergând până la ingenioase dislocări și reconfigurări ale peisajelor sonore; pe de altă parte, toate acestea sunt pigmentate cu nuanțări subtil-individualizate. Materia melodică de sorginte preponderent folclorică e asimilată unei estetici în deplină compatibilitate cu învățămintele preluate din... panteonul jazzului. Emblematic în acest sens rămâne *Cântul de luptă* creat de către Nicolas Simion pe baza unor frânturi melodice și asimetrice ritmice, al căror climat emoțional oscilează între exuberanța jocului popular românesc și jubilația cunoscutelor *Fighting Songs* ale lui Charles Mingus!

M'a tușat prioritatea acordată de Nicolas Simion clarinetului-bas, ca instrument central în programul de față. Opțiunea mi-a amintit de unul dintre momentele de vârf ale istoriei jazzului românesc: evoluția sa la Festivalul de la Sibiu din 1988, când - în duet cu Mircea Tiberian - conferea sublimă poeticitate aliajului clarinet-bas/pian (din câte țin minte, adversitățile regimului politic de atunci nu au permis înregistrarea memorabilului episod). Și, dacă tot atinsei aspectul timbral, trebuie spus că aici rezidă unul dintre atú-urile tandemului Simion/Patrois:

liniilor fierbinți desenate de suflător prin instrumentele cu ancie (clarinet-bas, saxofon sopran, taragot și clarinet) le corespunde "jocul cu perle de sticlă" al vibrafonului, manipulat de către partener într'un elaborat contrapunct timbral. Ca un detaliu de interes istoric, voi aminti că vibrafonul închiriat pentru cele două recitaluri fusese utilizat - în săptămâna precedentă, în cadrul festivalului *Estoril Jazz* - de nimeni altul decât "monstrul sacru" al acestui instrument, Bobby Hutcherson.

Cea de-a doua reprezentație a avut loc la *Onda Jazz*, în pitorescul cartier Alfama din inima Lisabonei. Fondatorul acestui club, francezul devenit lisabonez prin adopțiune Thierry Riou, coordonează o agendă înțesată de proiecte ambițioase, menite să dinamizeze viața jazzistică nocturnă a metropolei portugheze. Astfel, recitalul propus de ICR a fost transmis *live* de către postul public de radioteleviziune, RDP, Departamentul pentru Africa. Cu aceeași ocazie, editorul António Santos a realizat un interviu cu directorul ICR Lisabona. Programul a cuprins piese cu succes deja verificat la Palácio Foz - printre care *7 visuri*, *Ciaccona pentru Chet*, *Dans din Maramureș*, *Asta-i seara lui Crăciun*, *Thrakian Mood* de Nicolas Simion și *Au soleil sous l'orange*, *Evanescence 5/4*, *Powermove* de David Patrois.

În cronică sa din cotidianul de circulație națională *Público*, numărul de duminică 27 iulie 2009, sub titlul *Surpriza jazzului franco-român*, criticul Nuno Catarino confirmă aprecierile enunțate mai sus: "Promovat de către Institutul Cultural Român, acest concert s'a revelat drept paradigmatic pentru ceea ce ar trebui să însemne jazzul. Simion a dovedit că este un excelent interpret și improvizator, stăpânindu-și instrumentele cu o tehnică mult peste medie. Poliinstrumentistul, care deja a colaborat cu muzicieni precum Mal Waldron și Tomasz Stanko, contura cu forță desenul fiecărei melodii, pentru a o dezvolta ulterior într'un mod original. Vibrafonistul Patrois - deja cunoscut prin colaborări cu Aldo Romano, Louis Sclavis și Mark Turner - a fost un partener ideal pentru român, într'un dialog atent și permanent. Dacă vibrafonul e un instrument de mare exuberanță ritmică, Daniel Patrois știe să îl domine cu o aparentă lejeritate, capabil să-i extragă cele mai melodioase succesiuni sonore. Edificată într'un mod aparent simplu, muzica născută din întâlnirea dintre Simion și Patrois posedă o reală capacitate dialogantă. Adeseori descinzând direct din tradiția folclorului românesc, compozițiile lui Simion și-au impus totodată caracterul foarte specific. Prin fluența discursivă etalată de duo, temele câștigau o nouă dimensiune transfigurându-se în limbaj jazzistic. Modelată cu subtilitate și eleganță, muzica românului și francezului nu a zburat mai sus doar datorită capacităților limitate ale localului..."

În fața unui public mai "specializat" decât cel de la primul concert, cei doi protagoniști au participat în final la un jam-session, avându-i ca parteneri pe foarte tinerii Jonas Cambien, din Belgia, la pian și Marcelo Araujo, din Brazilia, la baterie. Spectatorii care au rezistat până la orele două ale nopții au apreciat cum se cuvine acest bonus-surpriză.



David Patrois, Virgil Mihaiu, directoarea Anabela Martins Baptista, Nicolas Simion după spectacolul de la Palácio Foz din Lisabona



film

# Confirmări și confuzii la Festivalul de Film Anonimul

Lucian Maier

Ediția a cincea a Festivalului de Film Independent Anonimul a avut un nou director artistic, pe Ludmila Cvikova în locul lui Alex. Leo Șerban. Doamna Cvikova a venit la Anonimul dinspre Festivalul de Film de la Rotterdam, iar asta era o garanție că filmele selectate în competiția care are loc la Sfintu Gheorghe nu vor fi mai slabe decât cele prezentate anterior. Însă dincolo de această calitate, care a fost confirmată de vizionări, Anonimul a avut importante probleme de identitate. Față de anul trecut, când existau secțiuni distincte, competiția filmelor de scurtmetraj-animație a fost comasată cu cea a filmelor de scurtmetraj-ficțiune. Problema e că cele două tipuri de construcție cinematografică nu pot fi împacate într-o întrecere comună. Există din start suficiente diferențe de concepție între cele două formule cinematografice încât o competiție comună să fie dificil de susținut din punct de vedere ideologic. Pe lângă asta, chiar dacă filmele de lungmetraj au fost provocatoare, bine realizate și cu importante recomandări în CV adunate în timp, înaintea Anonimului (mai ales filmul lui Carlos Reygadas), o competiție în care să fie doar șapte proiectii nu pare prea temeinică. Nu sînt un adept al cantității înaintea calității, însă și într-un festival de o săptămână o întrecere decentă între lungmetraje ar trebui să cuprindă un minimum de opt titluri (ar fi o sumă rotundă, cît de cît), deși o cifră sănătoasă ar fi abia zece. Avînd în vedere cele spuse mai sus, Anonimul acestui an a oferit mai repede o vacanță estivală cu filme, decât un veritabil concurs cinematografic. Chiar dacă filmele de lungmetraj au fost bune și foarte bune, programul ultra-lejer (cu una sau două proiectii pe zi în patru din cele șase zile de festival și cu seriile de scurtmetraje suprapuse peste vizionările lungmetrajelor) mi-a dat senzația că mă aflu într-un concediu perfect - în care mă bucur de mare, de soare, de nisip, ori de unduirea lină a Dunării, iar în rest mă relaxez la cinema și la o discuție pe marginea celor văzute.

Fără nicio îndoială, filmul de căpătii al Anonimului (a și primit Trofeul Festivalului) a fost *Silent Light* (*Stellet Licht*, în original, în Plautdietsch, un dialect al menoniților, format în secolele XVI-XVII în nord-estul Prusiei, pe teritoriul Poloniei actuale, o îngemănare a

germaneii cu olandeza), o producție mexicană semnată de Carlos Reygadas. În această peliculă, Reygadas reușește să traseze noi granițe în filmul contemporan - autorul mexican depășește practica pastei sau a imitării omagiale, coordonate marcante pentru postmodernism, și conturează o nouă dimensiune filmică (post-postmodernă, poate), a dialogului fecund cu vechi teorii și subiecte cinematografice. Reygadas nu se rezumă la a descrie în stilul și expresiile maeștrilor săi - Dreyer, Bergman, Tarkovski -, nu se rezumă la preluarea unor secvențe celebre ale operelor lor pe care să le reasambleze într-o nouă istorie, ci, prin apel la elemente definitorii din domeniile de interes ale celor amintiți, Reygadas leagă cinematografia contemporană de istoria sa (recuperează un anumit trecut filmic) - o afacere postmodernă, - și merge mai departe: în relație cu vechile încercări de a defini un spațiu propriu cinematografiei, printr-un proces de revalorizare, autorul mexican propune noi sensuri pentru dinamica spațio-temporală în cinema și pentru relația film-conștiință-realitate în două direcții - atât în interiorul proiectului actual cît și la întâlnirea spectatorului cu filmul/ficțiunea. *Silent Light* este un omagiu adus realizatorilor amintiți, dar acest aspect devine secundar. Înainte de asta, *Silent Light* este un film care vitalizează cinematografia - prezintă o poveste care nu putea fi mai bogată sub nicio altă formă de prezentare artistică și, în același timp, cu privire la teoria filmică, rescrie liniile care ne duc la esența cinematografiei și ne redau conținutul său. Astfel, pe formă postmodernă - preluare, retematizare, omagiu - Reygadas discută „ontologia imaginii fotografice” (în apropierea lui André Bazin) sau „sculptura în timp” (metafora lui Tarkovski) - un fond teoretic modern; în filmul său, Reygadas nu numai cinematografiază, ci și polemizează și, astfel, teoretizează.

Reygadas vorbește despre alegere, iubire, moarte și credință în Dumnezeu, iar acțiunea filmului său e plasată într-o comunitate în care temele acestea au o greutate însemnată, comunitatea menoniților (din Mexic). Un bărbat trebuie să aleagă între două femei pe care le iubește, soția sa (și întreaga familie pe care o au împreună) și amanta, în brațele căreia simte că viitorul are un rost. Filmul prezintă blocajul decizional în care se găsește bărbatul, istoria e ca

o acoladă în conștiința sa, una pe care, oricît de mult se chinuie să o scoată în afara timpului, tot înspre moarte duce. Lipsa deciziei dezintegrează realitatea din jurul său și apropie moartea. Filmul vorbește și despre puterea dragostei și despre capacitatea acesteia de a produce miracole. *Silent Light* e unul dintre filmele care cu adevărat merită văzute în viață!

Premiul pentru Scurtmetraj i-a revenit lui Gabriel Șirbu pentru *La drumul mare*. La un semafor, un hoț intră în mașina unei tinere care se îndrepta spre serviciu. Pune mîna pe poșetă, dar nu o ia imediat la sănătoasa, fiindcă apare poliția în zonă. O roagă pe fată să conducă în liniște mai departe. El începe să scoțoască prin geantă și culege lucrurile de care avea nevoie - telefon, bani. Apoi se enervează că fata nu știe să conducă. Începe să îi spună ce ar trebui să facă la volan, iar asta o agită și mai tare pe fată. Ajung la serviciul ei împreună și, printr-un mic subterfugiu, fata îl pune spre păstrare în mașină. *La drumul mare*, o peliculă optimistă, filmată în plin trafic și în plin amatorism într-ale șoferiei, prinde imediat spectatorul prin cadrul exterior. Dacă adăugăm acestora și ineditul situației create de hoț (interpretat de Andi Vasluiuanu) și răsturnarea valorică produsă de domnișoara agresată - faptul că e pe punctul de a se oferi ca iubită delincventului, totul într-un ambalaj comic, destins, cred că e de înțeles cum de *La drumul mare* a primit și Premiul Publicului pentru Scurtmetraj.

Premiul pentru Regie i-a fost acordat lui Radu Muntean pentru *Boogie* (o poveste noncoformistă despre familie, dragoste conjugală sau ispită). Cred că a fost o alegere optimă, singurul film care ar fi meritat și acest premiu înaintea lui *Boogie* fiind exact acela care a intrat în posesia trofeului festivalului. Premiul pentru imagine i-a fost acordat filmului turcesc *Yumurta* (titlu internațional: *Egg*) (interesant în primul rînd prin faptul că întreaga acțiune/dramă trebuie legată și așezată de spectator pe ecran; un film contemplativ, de o ambiguitate motivantă!), dar și acesta putea foarte bine să intre în rastelele marelui cîștigător. Un Premiu Special al Juriului a fost propus și decernat ad-hoc lui Ali Suliman, pentru rolul din *Lemon Tree* (un film didactic, prea tras de păr în ceea ce prezintă pentru a putea fi luat în seamă ca parabolă; conflictul major israeliano-palestinian ar trebui privit prin intermediul unei întâmplări minore, dificil de acceptat drept convenție de gen: disputa ministrului apărării din guvernul israelian cu o palestiniană pentru o livadă cu lămii, proprietatea femeii, aflată chiar la granița Autorității Palestiniene cu Israelul, un loc în care, total inexplicabil, ditamai ministrul alege să își ridice reședința de familie). E adevărat că protagonistul își îmbracă foarte bine caracterul, însă nu știu dacă premiul acesta a fost unul sincer. A părut o alegere de moment, fiindcă actorul a venit la Sfintu Gheorghe.

Din competiția Anonimului din acest an aș dori să mai rețineți un titlu - în afara lui *Silent Light*. E vorba despre *It's Hard to Be Nice* - în regia lui Srdan Vuletic - o poveste care știe să fie super-optimistă fără a fi desuetă și care, dintr-un plan personal, prin mici detalii, cu umor, construiește o imagine relevantă a Bosniei de după destrămarea Iugoslaviei și a Balcanilor în genere.



Regizorul Krzysztof Zanussi, actrița Laura Vasiliu, criticul bulgar Bojidar Manov, producatorul Joachim von Vietinghoff și scenaristul Lucian Georgescu

## colajonări

# America și prima zi din restul vieții

Alexandru Jurcan

Călduri toride, concedii ciopârțite, prieteni dezolați... Pretutindeni e la fel. Trăiască reversul medaliei! La pomul lăudat... Apoi, satisfacția că nici alții n-o duc prea bine. Să moară și capra vecinului... Când ai de toate, te plictisești. Stanley s-a săturat să fie bărbat și devine... Bree. Adică o femeie. E vorba de filmul *Transamerica* de Duncan Tucker. Nu povestea fascinează, ci actrița Felicity Huffman. (Globul de Aur pentru rol). Ea (o femeie!) joacă rolul unei femei provenite dintr-un bărbat. O ființă care ascunde bărbatul din ea. Un joc pe buza prăpastiei. Reprimare a feminității, dublată de umbrirea accentelor virile. Culmea este că se instaurează credibilul, printr-o dozare atentă. Bree își asumă trecutul (Toby e băiatul ei-lui) și merge până la capăt (operația de sex). Dezolantă e reacția părinților, care își așteaptă fiul și se pomenesesc cu... o fiică. Măcar Stanley știe ce vrea, în timp ce personajele din *Îngeri în America* de Mike Nichols (cu Al Pacino și Meryl Streep) trăiesc o derută sexuală transferată în oniric. Nici nu e de mirare, când toată lumea se droghează cu pastile. În orice moment soluția e paharul cu pastila pregătită. Boli de tot felul și variațiuni pe tema homosexualității: afișată, reprimată, docilă, violentă.

În ultimul său roman - *Place Rouge* - Dominique Fernandez nu se îndepărtează de tema homosexualității. Raul caută aventura, sedus de gustul riscului, urându-l pe Freud, care considera că homosexualii erau retardați și nefericiți. În Rusia, țării îi deportau pe gay în Siberia, iar Stalin în lagărele de redresare. În 1993 rușii au făcut ordine

în codul penal, însă homofobii îi atacau pe homosexuali.

Mai bine *America* de Kafka (Ed. Univers, București, 1970, traducere de Pop Simion și Erika Voiculescu), de un realism nud, cu compasiunea pentru cei înștrăinați. Gide aprecia la Kafka „notația naturalistă despre un univers fantastic, dar care, sub ochii noștri, devine real”. Cum așa? Datorită exactității descrierii, devierea spre straniu devine credibilă.

Revăd și *American Beauty* de Sam Mendes (cu Kevin Spacey, Annette Bening), care se constituie ca o radiografie a „visului american”. Sub zâmbete publicitare, sub imagini ale opulenței, dramele stau bine ascunse. Confortul e total, însă simțul proprietății devine exacerbant și naște monștri. Există o spaimă „de a fi comun”, deoarece idealul este reușita totală. Poate de aceea imaginile filmate (ale unei vieți comune, terne) de Ricky sunt imediat proiectate pe ecranul din cameră, pentru a da grandoare monotoniei. Oamenii privesc pe geam, comunică prin această pândă și avem senzația unor „gratii”. Exact: prizonieri ai propriului confort. Oamenii stau pironiți în fața unor televizoare uriașe, tac, mănâncă, într-o apatie agresivă. Pe lângă afișarea modelelor, ridiculizarea clișeeleor, descoperim și aparențele înșelătoare, într-o diversitate de caractere (ratatul, drogatul, frustratul, homosexualul, soția supusă, tatăl dur, cu nostalgii naziste etc.) sloganurile nu întârzie („Omul de succes trebuie să pară că are succes”). Unii vor să se schimbe („prima zi din restul vieții”). Scenele cu



petale roșii, ținând de oniric, de „frumusețea americană”, violență, înrudită cu crima, fac parte din ultima perioadă a vieții, când mulți vor să reînceapă altfel...

De vină sunt pilulele, stresul, deruta cotidiană, snobismul, influența, curiozitatea, perversiunea... Musai să închei într-un registru mai vesel, mai ardelenesc, amintindu-mi de bancul unui prieten. Unul zice: „Ion e îndrăgostit de Gheorghie, iar Dumitru de Vasile.” „Tulai - zice celălalt - da' la voi în familie nime' nu iubește femeile?” „Ba da... soră-meal!”

## Cavalerul negru

Ioan-Pavel Azap

Aventurile cinematografice ale lui Batman - inițial personaj de benzi desenate - au început, cel puțin din câte știu eu, în 1989, odată cu *Batman*-ul lui Tim Burton, avându-l pe Michael Keaton în rolul titular, secondat de Jack Nicholson într-un cinic-amuzant Joker și de Kim Basinger într-o senzuală femeie fatală, urmat, în 1992, de *Batman Returns*, în regia aceluiași Burton și cu același Keaton pe post de erou pozitiv, filmul fiind susținut de data aceasta de Danny DeVito, într-un rol antologic, Michelle Pfeiffer și Christopher Walken. Aceste prime două episoade cinematografice se remarcă prin atmosfera futuristă a Gotham-ului, orașul-cadru al poveștii cu atmosferă de basm, prin fantezie și nu în ultimul rând prin umor. Apoi ori Tim Burton s-a plictisit, ori franciza nu-i mai spunea/aducea (financiar și nu numai) nimic nou, dar în 1995 Joel Schumacher preia frâiele serialului cu *Batman Forever*, de data aceasta protagonist fiind Val Kilmer, alături de o distribuție „beton”: Tommy Lee Jones, Jim Carrey, Nicole Kidman, Chris O'Donnell. Tot Schumacher se încumetă și la următorul episod, *Batman & Robin* (1997), schimbându-l pe Kilmer cu George Clooney, și „invitându-i” pe platou pe: Arnold Schwarzenegger (într-un excelent personaj negativ: Mr. Freeze), Uma Thurman, (același) Chris O'Donnell, Alicia Silverstone. Aceste ultime două *Batman*-uri sunt, din câte mai rețin, destul de

derutante, ezitante în demersul cinematografic, fățiș schematice, lipsite de vlagă.

Dar cum spectacolul trebuia să continue, respectiv vaca bună de muls recosmetizată, în 2005 i se încredințează regizorului Christopher Nolan (remarcat prin *Insomnia*, thriller în care Robin Williams oferă un adevărat recital actoricesc, susținut fiind cu brio de Al Pacino) misiunea de a relansa serialul. Evident, se impunea un nou actor principal, alesul fiind de astă dată, în *Batman Begins*, Christian Bale, în jurul căruia gravitează: Michael Caine, Liam Neeson, Katie Holmes, Gary Oldman, Rutger Hauer. Nu se putea ca următorul episod - păstrându-i pe Bale, Caine și Oldman și pe Christopher Nolan - să nu mai aibă câteva nume grele pe generic: Morgan Freeman, Heath Ledger, Eric Roberts. (De reținut, în treacăt, că după Basinger, Pfeiffer și Kidman, personajele feminine principale nu mai au „consistența” unor vedete, fiind tot mai anoste.) Tot Nolan regizează și acest episod șase al unui serial ce amenință să se deruleze la infinit. Nimic din „parfumul de epocă” (de) savurat în primele episoade, Gotham City - „personaj” principal la Burton - este acum o banală metropolă întâlnită în atâtea și atâtea filme de duzină. Dar, ca și la Burton și Schumacher, taman interpretul lui Batman „excelează” printr-un schematism rigid și supărător, lăsând din plin câmp de manevră personajelor

(așa zis) secundare, în speță negative. Caimacul îl ia și în acest *Cavalerul negru* (The Dark Knight, SUA, 2008; sc.: Jonathan Nolan, Christopher Nolan), Joker-ul, în interpretarea absolut uluitoare a lui Heath Ledger. Și, pentru mine, fraza anterioară nu are nicio legătură cu destinul tragic al actorului (moartea suspectă a acestuia fiind exploatată fără scrupule în campania publicitară a filmului, de unde se poate vedea - iarăși - că banii nu prea au nicio legătură cu sentimentele): nu, Heath Ledger chiar ne oferă un rol memorabil, de un cinism rafinat, persuasiv, care depășește cu mult pretențiile morale, civice, sociale etc. ale filmului. Aș putea spune că interpretarea și personajul lui Ledger nu este defel „politically correct”, ceea ce îl face atractiv și credibil. Îi ține piept într-un rol aparent banal Gary Oldman, sobru și reținut, fără a încerca să fure replica nimănui - reușind tocmai de aceea să facă față unui personaj, repet, aparent insignifiant.

Dacă la acestea adăugăm un scenariu construit cu minuțiozitate, bine ritmat, cu răsturnări de situație care nu te lasă să te plictisești mai deloc, avem în *Cavalerul negru* - în ciuda lungimii (152 de minute!) - un excelent film de divertisment, lucrat cu profesionalism, recomandabil tuturor categoriilor de spectatori, mai puțin - cum am mai spus-o și altădată - celor care cred că toată greutatea ori înțelepciunea lumii stă pe umerii lor. Acestora din urmă, toată compasiunea!

## 1001 de filme și nopți

## 68. Rashomon

Marius Șopterean

(Urmare din numărul trecut)

La 7 februarie 1936 Antonin Artaud, neobositul poet și dramaturg francez, debarcă pe țărmurile Mexicului în căutarea unei lumi esoterice, a celui naturalism magic pe care credea că le va găsi pe parcursul acestei călătorii inițiatice. Astfel, câteva luni mai târziu, se refugiază în regiunea Sierra Tarahumara unde va trăi alături de indieni și va trece prin puternice stări de iluminare și exaltare. Doar cu o lună înainte Artaud trimite din mijlocul Atlanticului o scrisoare prietenului său Jean Paulhan, o scurtă scrisoare<sup>1</sup> în care se bucura de găsirea titlului potrivit al noii sale cărți, *Teatrul și dublul său*. Aici, într-un fericit eseu dedicat teatrului oriental și teatrului occidental, vorbind despre tendințele metafizice, despre împlinirea artistică în toate planurile spiritului a primului teatru în raport cu cel de-al doilea, cel european, care fiind prizonier al împlinirii prin cuvânt face imposibilă ridicarea acestuia către magie și vrăjitorie, Artaud observă: „Orice adevărat sentiment este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l trăda. Dar a-l traduce înseamnă a-l ‘disimula’. Adevărata expresie ascunde ceea ce ea manifestă. Ea opune spiritul vidului real al naturii creând printr-o reacție un fel de plin în gândire. Sau, dacă vrei, în raport cu manifestarea-iluzie a naturii, ea creează un fel de vid în gândire. Orice sentiment provoacă în noi ideea vidului. Și limbajul clar ce împiedică acest vid împiedică, de asemenea, poezia să apară în gândire. De aceea o imagine, o alegorie, o figură care maschează ceea ce ar vrea să reveleze, au pentru spirit o mai mare semnificație decât claritățile obținute prin analizele cuvântului. Astfel, adevărata frumusețe niciodată nu ne șochează direct. Un soare apunând este frumos prin tot ceea ce ne face să pierdem...”<sup>2</sup>

Aici, în ultima frază, Artaud se întâlnește fericit cu marele Basho. Iar dacă *clipa și durata* sunt constante ale vizualității comprimate ale poeziei haiku, teatrul No – cel care va influența construcția filmului de care ne ocupăm – se articulează pe alte coordonate decât teatrul occidental și anume pe o densă muzicalitate. Teatrul No ascunde și este singura formă cunoscută a dramei în care supranaturalul capătă un rol extrem de important. De aceea acest teatru se bazează pe o regie – dar înțeleasă într-un alt sens decât cel în teatrul european – care stimulează imaginația celui care privește. Un spectacol de acest gen este construit astfel încât sugestiile implicate transformă textul și imaginea într-o stranie muzicalitate făcând dintr-un spectacol tot atâtea spectacole câți privitorii sunt. Ezra Pound spune: „La originile teatrului No se află arta aluziei, sau mai bine zis predilecția față de aluzie ca procedeu artistic. Aceste piese, sau egloge, erau concepute pentru o categorie restrânsă de spectatori; pentru nobili, pentru cei care dispuneau de pregătirea necesară spre a înțelege aluzia. În piesele No întâlnim o formă de artă care-și află întemeierea în dansul sacru, dansat în cinstea unui zeu, sau în vreo legendă locală despre apariția unui duh, sau, mai târziu, în geste războinice și în fapte istorice; este o artă a atitudinilor încărcate de splendoare, a dansului și a cântului, și a unor creații actoricești care nu sunt mimetice. Evident, nu este cu puțință să exprimăm pe de-a întregul numai în scris în ce constă esența acestei arte. Putem doar reproduce cuvintele textului și spune că ele sunt rostite, sau poate

psalmodiate și cântate, cu un acompaniament tradițional, corespunzător, de mișcări și culoare, și că ele însele nu sunt decât umbre ale unor alte umbre. Cu toate acestea, în ciuda dificultății de a le înfățișa cum se cuvine, constat că aceste cuvinte sunt minunate de frumoase, și știu că ele devin inteligibile adevărat dacă, așa cum spunea cineva, ‘le citești toată vremea ca și cum ai asculta muzică’.”<sup>3</sup>

Sigur că nu putem încă afirma cu tărie că filmul *Rashomon* respectă întru totul legile teatrului No deoarece nu există o formulă evidentă ca cinematograficitate care să îndreptățească această afirmație.<sup>4</sup> Dar dacă în *Tronul însângerat*, adaptarea a piesei shakespiariene *Macbeth*, Kurosawa preia din Teatrul No personajul colectiv al corului, construcția hieratică a personajelor sau compoziția cadrului în genul scenei teatrului No, putem spune că și în *Rashomon* există latent aceste elemente. Cele cinci relatări ale evenimentului petrecut în inima păduri sunt în esență rostiri ale unor personaje aparținând aceluiași cor. Chiar dacă relatările acestora încep sau se termină cu o altă versiune, în fond toate aceste declarații sunt un puzzle, un comentariu global al întregii drame. Mai mult, dispunerea acestor personaje în acea curte a judecății delimitată în planul doi de un zid îndepărtat permite prezentarea acestora prin monologurile spuse ca pe o scenă No: când un personaj vorbește celelalte sunt așezate în planul al doilea, lângă zid, și asistă în tăcere. Fiecare personaj se adresează judecătorului sau judecătorilor. În fapt noi nu vedem aceste personaje ale dreptății. Camera de filmat este cea care se găsește în fața martorilor iar aceștia privesc direct în ea. Adică la noi: ca și cum am sta în rândul întâi în fața unei scene de teatru (de altfel ideea de scenă și, mai ales de scenă No, reiese în aproape toate momentele importante ale filmului, secvențe cuprinse în cele trei spații cheie ale narațiunii cinematografice: templul, pădurea, și locația judecății).

Mărturia a treia, cea a soțului mort, spusă prin intermediul unui medium, aparține unui personaj care, chiar dacă este împrumutat din povestirea lui Akutagawa, aparține de fapt acelor personaje supranaturale care apar de regulă în teatrul No. Jocul acestuia, iluminarea care face posibil ca defunctul să vorbească, permit un dans spasmodic, un ritm straniu prin care acest medium iese din realitatea imediată trecând în cea ritualică. În momentele comunicării cu spiritul celui dispărut femeia, căci despre o femeie este vorba, intră într-o halucinantă mișcare dată în primul rând de rotirea corpului a cărui energie determină pe mai departe o largă mișcare a brațelor acoperite de mâneci largi – accesoriu vestimentar propriu teatrului No – încât coregrafia mișcării rezultate pare a duce trupul posedat până în vecinătatea unei dureri insuportabile. Chiar dacă actorii nu au mască așa cum au protagoniștii teatrului No Kurosawa lucrează astfel mai ales cu chipurile actorilor acordându-le un anumit statism, o anumită stranie imobilitate, încremenindu-le într-o astfel de dilatare expresivă încât fețele acestora par împietrite în expresii-teme date de însuși Kurosawa<sup>5</sup>.

De altfel s-a observat mai puțin modalitatea prin care Kurosawa lucrează cu actorii. Altfel decât la un Ozu, Mizoguchi sau Teshigahara. Personajele sale, indiferent de peliculă și indiferent de anul de creație (de la *Cei șapte samurai* la *Sanjuro*, sau de la *Azilul de noapte* și *Kagemusha* la delicatul său

penultim film *Vise*), poartă pe chip o anumită expresie de încremenire, o mască-pecete a unei anumite frici, a unei spaime, nesfârșite spaime – fără ca acest lucru să poată fi explicat rațional în întregime. Decât dacă – dincolo de delicata poezie haiku, dincolo de magicul teatru No, dincolo de ermetica și ademenitoare cultură niponă din care s-a născut și în care Akira Kurosawa a creat toate operele sale cinematografice<sup>6</sup>, dincolo de apropierea sistematică a acestuia de marea literatură rusă, în special de Dostoievski – putem face apel la memoria copilăriei micului Akira. Adică a celui episod din copilărie<sup>7</sup>, cea unică experiență-limită născătoare a unei colosale spaime împietrite în fața imaginii și a mirosului morții. Și astfel, raportându-ne la creație prin *vid* și *plin* – ca Artaud odinioară – putem avea măcar iluzia înțelegerii uneia dintre cele mai vaste, complexe și neobișnuite opere ale cinematografiei universale.<sup>8</sup>

## Note:

<sup>1</sup> Iată conținutul scrisorii: „Dragă prietene, cred că am găsit titlul potrivit pentru cartea mea. Va fi „Teatrul și dublul său”. [...] Acest titlu va răspunde tuturor dublurilor teatrului pe care am crezut că le găsesc de atâția ani încoace: metafizica, ciuma, cruzimea, rezervorul de energii pe care îl constituie miturile. [...] și înțeleg prin acest dublu cel mai mare agent magic pe care teatrul, prin formele lui, nu este decât o reprezentare, așteptând ca să devină transfigurarea lui. Pe scenă se reconstituie unirea gândirii cu gestul și actul. Iar Dublul Teatrului este realul, nefolosit de oamenii de acum [...]” (Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997, p. 152.)

<sup>2</sup> Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, ed. Nemira, București, 2004, p. 302.

<sup>3</sup> *Secolul XX*, nr. 6-7/1972, p. 57.

<sup>4</sup> La șase ani după *Rashomon* și după ce realizează câteva filme importante dintre care amintim *Ikiru* (A trăi, 1952) sau *Shichinin no samurai* (Cei șapte samurai, 1954), prind contur intențiile lui Kurosawa de a face în mod programatic un film inspirat de tehnica teatrului No. Criticul de film Donald Richie crede că prin natura artificială și închisă a teatrului No, precum și prin determinarea și conturul caracterelor, Kurosawa a reușit să confere o anumită ritualitate piesei shakespiariene. Înșuși Kurosawa a crezut că va realiza un adevărat experiment și va spune că prin acest *împrumut*, prin această construcție inspirată din teatrul No: „Am vrut să folosesc modul în care se mișcă actorii No, felul în care merg și compoziția generală a scenei No.” (*Caiet de documentare cinematografică*, nr. 6/1971, p.107). În altă parte regizorul japonez va spune: „În esență sunt foarte japonez. Îmi place ceramica japoneză, pictura japoneză, dar cel mai mult îmi place teatru No. (...) El este inima, miezul dramei japoneze și se caracterizează printr-un grad foarte mare de concizie, prin numeroase simboluri și subtilități.” (ibidem, p.106)

<sup>5</sup> Cu excepția interpretării soției samuraiului: momentele de confruntare a personajului feminin cu soțul său legat de Tajomaru reprezintă din punct de vedere interpretativ, al trăirii actoricești creatoare, unul dintre cele mai dense și strălucite momente interpretative ale filmului universal.

<sup>6</sup> Cu excepția singurului film făcut într-o altă țară: este vorba de oscarizatul *Dersu Uzala* (*Vânătorul din Taiga*), realizat în URSS în 1975.

<sup>7</sup> Întâmplare povestită într-unul din episoadele anterioare.

<sup>8</sup> Pe data de 8 septembrie 2008 se vor împlini 10 ani de la dispariția acestui exemplar cineast.

## sumar

<b>agenda</b>		
<i>Claudiu Groza</i>	O vară nu tocmai amorfă	2
<b>editorial</b>		
<i>Monica Fekete</i>	Biblioteca Italiană - o provocare	3
<b>cărți în actualitate</b>		
<i>Octavian Soviany</i>	Exerciții de zbor	4
<i>Camelia Leleşan</i>	"Oamenii, deși trebuie să moară, nu s-au născut pentru a muri, ci pentru a începe"	4
<b>jurnale în exil</b>		
<i>Ioana Manta</i>	Luciditate și poezie	5
<b>comentarii</b>		
<i>Eliza Deac</i>	O propunere de concept	7
<b>ordinea din zi</b>		
<i>Ion Pop</i>	Prezența lui Mircea Zăciu	7
<b>imprimatur</b>		
<i>Ovidiu Pecican</i>	Scribul scrie iar	9
<b>sare-n ochi</b>		
<i>Laszlo Alexandru</i>	Scrisori din literatura română (III)	10
<b>cartea străină</b>		
<i>Grațian Cormoș</i>	"Istoria neputinței"	11
<b>poezia</b>		
<i>Roxana Sicoe-Tirea</i>		12
<b>emoticon</b>		
<i>Șerban Foartă</i>	Sumar proiect de raționalizare a societății omenеști de mâine	12
<b>Confluente culturale</b> <b>Zilele culturii italiene la Cluj</b>		
<i>Lucia Battaglia Ricci</i>	Dante vizualizat: experiențe europene	13
<i>Marco Santagata</i>	Corul sclavilor. Patria pierdută de vorbă cu Bruno Mazzoni	15
<i>Lucia Tomasi Tongiorgi</i>	"... a scăpa din capcana aplatizării lingvistice"	17
<i>Lucia Tomasi Tongiorgi</i>	Ocheanul și penelul. Artă nouă și știință nouă în epoca lui Galilei	18
<b>eseu</b>		
<i>Simona-Grazia Dima</i>	Rigoarea distilată poetic (Ibn `Arabi)	21
<b>intermezzo clujean</b>		
<i>Petru Poantă</i>	Horia Bădescu: poezia și sacrul	22
<b>interviu</b>		
<i>de vorbă cu scriitorul belgian francofon Guy Vaes</i>	Despre spațiul geografic și cel afectiv	23
<b>religie</b>		
<b>teologia socială</b>		
<i>Radu Preda</i>	Ecumenismul corect politic	24
<b>dezbateri &amp; idei</b>		
<i>George Jiglău</i>	Uniunea pentru Mediterana, o șansă pentru pace	25
<b>flash-meridian</b>		
<i>Ing. Licu Stavri</i>	"Ultimul tren" al Daciei Maraini	26
<b>structuri în mișcare</b>		
<i>Ion Bogdan Lefter</i>	Recapitulare de vară	27
<b>anestezii de larg consum</b>		
<i>Mihai Dragolea</i>	Sicriul, fasolea, concediul	28
<b>știință și violoncel</b>		
<i>Mircea Oprea</i>	Un arbore stufoș	28
<b>rânduri de ocazie</b>		
<i>Radu Țuculescu</i>	Cu artiștii printre hleaburi...	29
<b>zapp-media</b>		
<i>Adrian Țion</i>	Unde ne sunt oligofrenii?	29
<b>teatru</b>		
<i>Claudiu Groza</i>	Marele teatru de la Baia... (III)	
	Festivalul Internațional de Teatru "Atelier", Baia Mare, 15 - 22 iunie 2008	30
<b>muzica</b>		
<i>Virgil Mihaiu</i>	Nicolas Simion/David Patrois	
	formulă restrânsă, impact maxim	32
<b>film</b>		
<i>Lucian Maier</i>	Confirmări și confuzii la Festivalul de Film Anonimul	33
<i>Ioan-Pavel Azap</i>	Cavalerul negru	34
<b>colaționări</b>		
<i>Alexandru Jurcan</i>	America și prima zi din restul vieții	34
<b>1001 de filme și nopți</b>		
<i>Marius Șopterean</i>	68. Rashomon	35
<b>meridian</b>		
<i>Umberto Pascali</i>	"Poate deșertul în privirea ta..."	36

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

## meridian

# „Poate deșertul în privirea ta...”

Umberto Pascali

Umberto Pascali s-a născut în Sicilia, la Roccapalumba (Palermo). După un deceniu în care s-a dedicat teatrului, ca actor, și-a început activitatea poetică în 1970, la Veneția, unde locuiește. A publicat peste zece volume de poezii. Multe dintre ele sunt cuprinse în antologii și reviste italiene și străine. În România este prezent în volumul *Echi d'acqua / Ecouri de apă* (IDC Press, Cluj-Napoca, 2005) iar în Spania câteva reviste (*Puente Chico*, *Por Ejemplo*, *Revista Atlantica*) i-au acceptat versurile în traducerea Nadiei Consolani Quinones.

1.  
mă tem de sunetul tăcerii  
umbra  
pe care o citește ochiul pe zid

odată terminată rugăciunea  
mestec o trâmbiță de aer  
și revine alfabetul  
care m-a făcut sclav

la râsul spadei tale  
atinge! visele

2.  
îndoit sub vântul de metal  
albastrul părului  
primește zăpada  
și mâna  
cea pe care se cuibărește timpul  
poartă setea mării

mare conștientă  
partitură a viitorului ce moare

privighetoarea nu mai cântă

3.  
iarăși cuvântul  
de piatră și piatră  
străbate noaptea  
în golul din pahar  
ține-te strâns de „gata”  
margine a unor zori care se pierd  
când uscați de glas  
picătură de iluzii  
fierul în mână are un „la”  
de fântâni uscate

piatră și pas

dacă pășește umbra  
la mare...

dacă există a muri

4.  
negrul  
pe care l-ai sustras culorilor  
e piatră asemenea ție  
în care mă împiedic

noapte în pustiu  
inel îngrăditură a bății

negru din negru  
negrul

atingându-l... da  
izvorăște o tăcere

5.  
iar nebunia  
i-a  
trepte ale spațiului  
acolo  
și colțuri  
acolo  
unde marea cea mare  
nu atinge

și dacă coborât  
cu funia transparentă  
nu-mi amintesc de cea vie  
trebuie să fie la capătul opus...

Tu joacă-te  
continuă să mă distrezi

6.  
furie de vânt  
pentru a ajunge la apă

vene de spini  
lumina neagră  
în cele cinci minute de urlet  
încet încet

umbra ta  
umbra mea

poate deșertul  
în privirea ta

7.  
crin al cuvântului  
când ridic la gură  
degetul în somnorat

sunetul astfel se ridică

și mă destină  
din petala apei  
Vălului neatins

coș pentru întreg ecoul

crin silabisit înăuntru  
deschis doar spre nimic  
fiindcă eu și nimicul

în mine inventată Veșnicia

Traducere în limba română de  
**Ștefan Damian**

**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 poștal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, București, România, la P.O. Box 33-57, la fax 0040-21-318.70.02 sau email [abonamente@rodipet.ro](mailto:abonamente@rodipet.ro); [subscriptions@rodipet.ro](mailto:subscriptions@rodipet.ro) sau on-line la adresa [www.rodipet.ro](http://www.rodipet.ro).



6423416000015