

TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 16-31 iulie 2009

165



Judetul Cluj

3 lei



www.revistatribuna.ro

Sergiu Gherghina
Doina Roșoga

Paravanul „Criza”

Ștefan Manasia
**Despre părintele
lui Zacharias
Lichter**

Ion Pop
**Virgil
Gheorghiu**

**Interviu cu
poetul
Attila F. Balázs**

Ilustrația numărului: Cornel Vana

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 Mihaie
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
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

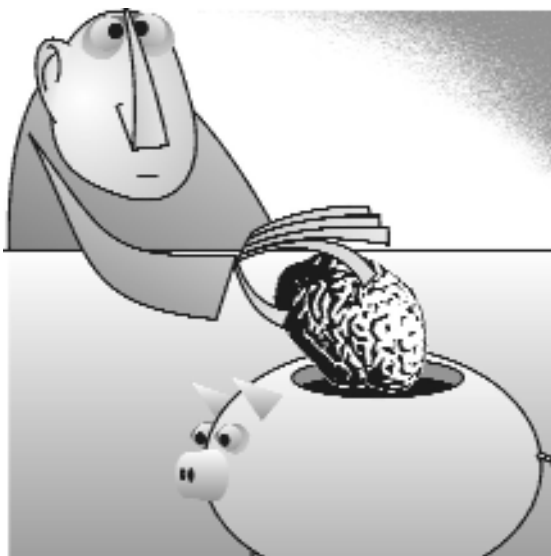
Colaționare și supervizare:
L.G.Ilea

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



info

Festival-concurs de poezie „Costache Conachi”

- ediția a XVII-a; lucrările pot fi trimise până în data de 15 septembrie 2009 -

În zilele de 2-3 octombrie 2009, Casa de Cultură a Municipiului Tecuci organizează cea de a XVII-a ediție a Festivalului-concurs de poezie „Costache Conachi”, la care pot participa tineri creatori de poezie în vârstă de până la 35 de ani, care nu au publicat în volum. Concurenții vor trimite un număr de zece poezii, în câte cinci exemplare, semnate cu un motto. Într-un alt plic închis, pe care va fi înscris motto-ul de la poezii, participanții vor introduce o fișă cu date personale: nume, prenume, data și locul nașterii, domiciliu, ocupația, studii, distincții literare, telefon etc.

Lucrările vor fi expediate până la data de 15 septembrie 2009 (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”.

Vor fi acordate următoarele premii: Marele premiu - 700 lei; Premiul I - 500 lei; Premiul II - 400 lei; Premiul III - 300 lei. Vor mai fi oferite premii din partea unor edituri sau reviste literare.

Câștigătorii vor fi invitați la Tecuci, în zilele de 2-3 octombrie 2009. Cazarea, transportul și masa (diurna) vor fi suportate de organizatori.

Informații suplimentare la telefon: 0236/820 449; 0723/289 695.
e-mail: culturatecuci@gmail.com

Festival-concurs Internațional de Poezie „Avangarda XXII”

- ediția a IX-a; lucrările pot fi trimise până în data de 3 august 2009 -

Fundația Culturală „Georgeta și Mircea Cancicov” organizează, în colaborare cu Primăria Bacău, Administrația Fondului Cultural Național Român, Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Bacău și Uniunea Scriitorilor din România - Filiala Bacău, Festivalul-concurs Internațional de Poezie „Avangarda XXII”, manifestare care își propune descoperirea și promovarea creatorilor de poezie autentică în limba română - tineri și adulți, începători și profesioniști -, a celui mai bun debut în volum, a celor mai buni poeți consacrați, precum și a celei mai bune antologii de autor. De asemenea, inițiativa își mai propune identificarea și promovarea celor mai valoroase reviste literare și de cultură de limbă română din țară și străinătate.

La această competiție pot participa creatori de poezie în limba română din țară, Basarabia, Bucovina (Ukraina), Voivodina (Serbia), Gyula (Ungaria) și din diaspora, cu cetățenia română, a țării de rezidență sau cu dublă cetățenie, care: nu au depășit vârsta de 35 de ani și nu au debutat editorial; au debutat editorial în perioada 2008 și nu au depășit vârsta de 47 de ani; nu au depășit vârsta de 55 de ani (poeți profesioniști).

De asemenea pot intra în concurs: antologii (din creația unui singur poet) în limba română, din țară, Basarabia, Bucovina (Ukraina), Voivodina (Serbia) și din diaspora, apărute în perioada 2007-2008; reviste literare și de cultură.

Concurenții care nu au depășit vârsta de 35 de ani, nu au debutat editorial și nu au primit premiul de debut în volum în edițiile anterioare vor expedia un număr de minimum 25 poezii dactilografiate într-un exemplar. Lucrările vor purta un motto, iar fișa autorilor (care va conține, în mod obligatoriu, numele și prenumele, locul și data nașterii, profesia, locul de muncă, adresa exactă, numărul de telefon și de mobil și adresa de e-mail) se va introduce într-un plic închis, ce va avea același motto cu cel al lucrărilor.

De asemenea, concurenții vor introduce în plicul mare un CD cu textele și fișa autorului culese în word, cu fonturi românești - diacritice (condiție eliminatorie!), precum și cu două poze color - una bust și una în picioare, scoase cu aparat foto digital, la rezoluție maximă.

Pentru mai multă siguranță, conținutul CD-ului va fi transmis și la adresa de e-mail: fundatiacancicov@yahoo.com

Concurenții care au debutat editorial în anii 2008 și nu au depășit vârsta de 47 de ani vor trimite trei exemplare din cartea apărută, un CD cu un curriculum vitae și o fotografie.

Poeții consacrați, care nu au depășit vârsta de 55 de ani, vor trimite minimum trei titluri de cărți reprezentative, un CD cu un curriculum vitae și o fotografie.

Poeții profesioniști, care și-au scos o antologie din creația proprie în perioada 2007-2008, vor trimite trei exemplare din cartea respectivă, un CD cu un curriculum vitae și o fotografie.

Directorii (redactorii-șefi) publicațiilor literare și de cultură de limbă română, din țară și străinătate vor trimite cel puțin trei numere reprezentative apărute în cursul anului 2008, un CD cu un curriculum vitae și o fotografie.

Toate lucrările vor fi expediate, până la data de 3 august 2009 (data poștei), pe adresa: Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Bacău, Strada Cuza Vodă nr. 6, cod 600275, cu mențiunea: „Pentru Festivalul-Concurs Internațional de Poezie Avangarda XXII”.

Concurenții premiați vor fi, în prealabil, anunțați telefonic sau prin poșta electronică în vederea participării la festivitatea prilejuită de acest eveniment.

Organizatorul va asigura transportul, masa și cazarea pentru invitați și laureați.

Manuscrisele, revistele, cărțile și CD-urile nu se înapoiază.

Lucrările premiate vor fi publicate în antologia „Avangarda XXII”. Manuscrisele, cărțile și revistele care nu îndeplinesc întocmai condițiile acestui Regulament nu vor intra în concurs.

Relații suplimentare la telefon/fax: 0234/518236; 0234/513250; mobil: 0721/861045; E-mail: fundatiacancicov@yahoo.com



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

Despre părintele lui Zacharias Lichter

Ștefan Manasia

Există romane care depășesc cu mult succesul prognosticat de autor. A căror „subversivă” aură stăruie-n cele mai diverse categorii de cititori. Astfel, despre *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* (prima ediție, 1969) s-ar putea glosa enorm. „Micul meu eseu în formă romanescă” – cum îl numea însuși Matei Călinescu, părintele său – a avut parte de generații succesive de cititori aici, în România, chiar și după ce autorul se exilase (în 1973) iar cartea fusese interzisă. Succes au avut și traducerea în polonă și maghiară – în același perimetru sufocant al „lagărului comunist” – reușind să-l entuziasmeze pe celebrul disident ungar Konrad György sau pe scriitorul – pe-atunci în devenire – Esterházy Péter.

Cartea, alcătuită în bună parte din scurte eseuri și poeme voit profetice („Cuvîntul se bea în tăcere./ În ploaie./ În Dumnezeu.”), propune figura pitorească și anarhică, „mistică” și scandaloasă a evreului Zacharias Lichter drept personaj central. ZL a fost identificat rapid, în condițiile epocii, cu un simbolic erou anticomunist. A căpătat chiar valoare paradigmatică în altă operă esențială, elaborată-n acele vremuri, precum *Jurnalul fericii* de Nicolae Steinhardt. Pentru că scriitura ironică și autoironică a lui Matei Călinescu reușește cu greu să camufleze – prin ce miracol, în fața temutei cenzuri – caracterul moral al personajului. (Acesta din urmă, Zacharias Lichter, are, de fapt, o sursă reală și poate fi identificat parțial cu filozoful mistic Genu Ghelber, prezență fascinantă pentru generația autorului dar și – după emigrarea la Paris – pentru un portretist de talia lui Cioran; pe Z.L. cel real, pe Ghelber, îl va immortaliza Cioran, cu tot

cu contradicții & discurs „profetic” torențial, în *Caiete...*)

Așa cum observă și Alexandru Matei, într-un neliniștitor articol publicat în *Observator cultural*, operei lui Matei Călinescu îi este consubstanțială dimensiunea etică, fie că vorbim de poeme, eseistică, studii academice, jurnal și memorialistică, sau de acest straniu „roman”, singular în creația autorului. Cine citește *Amintiri în dialog*, epistolarul Matei Călinescu - Ion Vianu, e imposibil să nu ajungă la finalul volumului profund marcat, stingherit și tulburat de umilintele, teribilele compromisuri sau pur și simplu ezitățile morale îndurate de tinerii anilor 1950-1960. Va descoperi, de asemenea, și acea dimensiune etică de care pomeneam, prezentă-n evocarea nostalgic-înfiorată a unui Miron Chiraleu sau Ion Negoitescu, adevărați eroi – azi încă (și mai) necunoscuți – ai epocii Infernului roșu.

Oare, nu de aceea, n contextul anarhist și extrem de suspicios al studenției mele – a doua jumătate a anilor '90 – *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* își continua exercițiul subtil de seducție, de „contaminare” morală? Păstrându-și intacte calitățile de *roman-cult* (revendicat de noi și noi generații), cartea ajunsese un fel de talisman *underground*. Lectura ei exorciza – fie și numai fantasmatic – mizeria adîncă, viermuitoare a României de-atunci (și de azi): Mircea Tomai, unul din prietenii mei de studenție, chiar așa citea/recita din *Lichter* – ca în transă, ca pe o mantră...

Cînd, în primul an de masterat, aveam să-l cunosc pe profesor, acesta aproape a refuzat să vorbească despre *Z.L.*, de care-a mărturisit că-n timp se-nstrăinase, fiind în schimb curios să afle



Matei Călinescu, 15 iunie 1934, București - 24 iunie 2009, Bloomington

cum „receptam” noi *Straja dragonilor* a lui Negoitescu, operă – îndrăznesc să spun – complementară, afină lui *Z.L.* prin *verticalitatea* personajului central. În semestrul acela, ne-a prezentat o splendidă incursiune în lumea *Crailor de Curtea-Veche*, propunînd o lectură vie, în permanentă re-contextualizare, dezvăluindu-ne – nu fără umor – simbolistica acestui alt mare roman provocator, atipic... Nu bănuiam atunci că subiectul cursului se va concretiza – peste doar un an – într-o nouă carte, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, și un inedit capitol, adăugat versiunii românești a tratatului *Rereading - A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, semnate de profesor.

La 24 iunie, Matei Călinescu s-a stins din viață în Bloomington, Indiana, SUA. Tonul calm, înțelept și elegiac al ultimelor sale scrieri ne îngăduie azi posibilitatea unei tristeți decente, „demne”. De altfel, în delirul lor morbid michaeljacksonian, ziarele și televiziunile românești nici n-au văzut în trecerea în neființă a acestui exemplar cărturar un „eveniment”. Ceea ce, recitînd la întîmplare din bogata-i operă literară și științifică, se poate vedea lesne: o uriașă pierdere – etică și estetică – a literelor române.

Paravanul „Criza”

Sergiu Gherghina & Doina Roșoga

În România anului 2009 se vorbește despre criză cu euforie, respect și abnegație. Orice există în această țară în care timp de 20 de ani am avut de ales constant între aleși cu grade mari (dar diferite) de incompetență este efect al Crizei. Aceasta a devenit substantiv propriu căci politicienii noștri de mucava, și când se închină seara înainte de culcare, pronunță, printre cuvintele rugăciunii, cuvîntul magic „criza”, ca nu cumva să uite să-l pomenească a doua zi. Este fie sperietoare, fie subiect de umplut spațiile de emisie ale show-urilor tv, fie temă de miștocăreală autohtonă; justifică, argumentează și legitimează orice. Dacă incapacitatea guvernanților trebuie justificată, avem explicația: Criza. Dacă nu se alocă bani investițiilor, acea cale general-recunoscută ca o soluție viabilă și pe care au promis-o și guvernanții noștri, este din cauza Crizei... Fiecare dintre cei ce apar în fața noastră explicînd implicațiile acestui fenomen (pe care îi suspectez că nu îl înțeleg) pentru România ar trebui să menționeze că, în timp ce criza financiară se manifestă la nivel mondial, efectele acesteia sunt o particularitate pentru fiecare țară și depind, în principal, de guvernanți și de capacitatea lor de management al situației. Niciunde pe Bătrânul Continent cantitatea de

văicăreală nu eclipsează într-atât absența ideilor sau a acțiunilor concrete.

În contextul general, România nu putea să rămână o oază de abundență. Declinul abrupt al activității economice din primul trimestru – cu 6,2% față de aceeași perioadă a anului 2008, respectiv cu 4,6% în valori ajustate pentru sezonabilitate, față de cel de-al IV-lea trimestru al anului trecut, fiind și primul trimestru în care raportarea s-a făcut conform reglementărilor europene (trimestrul curent față de trimestrul anterior) – confirmă că începutul contracției s-a produs la sfârșitul anului trecut, dar și că s-a accelerat scăderea economică. Atunci când majoritatea analiștilor din țară avertizau asupra picașului economic ce va urma, președintele țării ne mîngăia pe creștet asigurându-ne că suntem naivi dacă ascultăm Cassandrele autohtone, că nu vom avea de suferit, că țara are forța de a trece neatinșă prin incendiu, poate doar cu genele părțite, o nimica toată, iar prim-ministrul Boc îi ținea hangul zâmbitor și condescendent. Atunci, statul avea și rezerve uriașe și buget de-a dreptul obez.

Pe la sfârșitul lunii aprilie, Emil Boc ne anunța că am scăpat cu bine din situația în care se ajunsese, aceea de a nu mai avea bani pentru plata salariilor și pensiilor, considerînd că acela a fost vârful crizei. Acum aflăm că statul se împrumută zilnic zeci de milioane de euro pentru a face față plăților și că, în pofida acestui lucru, în ultimele luni ale acestui an nu vor fi fonduri pentru achitarea salariilor bugetarilor, a pensiilor. Să fie doar un joc în care, deși suntem falși – cum ne lasă să credem guvernanții – Băsescu-jucător va deveni salvatorul nației mai spre toamnă când va candida pentru un nou mandat? Foarte posibil, cacealmaua este metoda sa favorită, el se identifică cu minciuna, începînd cu lacrimile false ale momentului renunțării la candidatură ale lui Theodor Stolojan, continuînd cu voturile „furate” care ne-au determinat să-l votăm majoritar și cu acel „furt” care ulterior nu a putut fi probat deși deținea toate pârghiile pentru a fi dovedit, cu promulgarea legii salarizării cadrelor didactice care prevedea mărirea salariilor acestora cu 50%, ca mai apoi să declare că a fost o „eroare” din partea lui și a clasei politice, cu acceptarea ca miniștrii din propriul partid care fac afaceri oneroase cheltuind banul public pe publicitate și festivalism, gen „cazul” Ritzi, să nu fie sancționați, cu mascarada candidaturii independente a progeniturii sale care „este mai inteligentă decât credeți voi”, proștilor, și cu... și cu..., multe altele.

(Continuare în pagina 27)

cărți în actualitate

Lumea văzută din Primul Cer

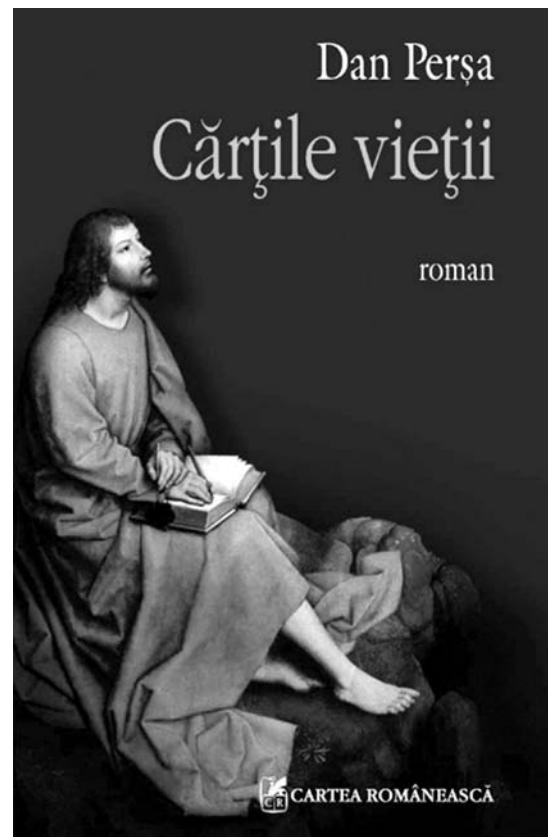
Octavian Soviany

Dan Perșa
Cărțile vieții
 București, Editura Cartea Românească, 2009

Puteam lesne descoperi, în romanele mai vechi ale lui Dan Perșa, dincolo de ingeniozitatea jocurilor intertextuale și de viziunea sceptic-dezabuzată a unui spirit eminamente postmodern, care deconstruiește, cu o remarcabilă vervă parodică, locurile comune ale „literaturii”, un nihilism de esență, legat de nimicirea lumii prin scrierea ei. Astfel încât, în spatele paginii de roman, se ghicea rictusul unei ființe demonice, care orchestra simfonia apocalipsei universale, a lucrurilor, dar mai cu seamă a semnelor, propunându-ne scenarii eschatologice pe al căror parcurs terificul și grotescul, catastrofa cosmică și reflexul ei în caricatură și parodie reușeau să se suprapună și să conviețuiască.

Nu la fel stau lucrurile și în ceea ce privește ultimul roman al prozatorului, *Cărțile vieții*, în care mișcarea este de epos, are acea solemnitate a marilor fluvii a căror imagine revine obsesiv de la un capitol la altul, în timp ce destinele omenești se integrează (tot în spiritul epopeicului) în țesătura unei fabule metafizice, iar romanul, el însuși, nu e decât transcrierea unui text cosmic, plămădit de imaginația unui factor divin. Așa se face că, în locul narațiunii alerte, care își propunea parcă să reproducă mișcarea precipitată a unui univers ce gonește iremediabil spre catastrofa finală, Dan Perșa preferă de data aceasta povestirea *au ralenti*, de-a lungul căreia (în consonanță cu ritmul solemn și cadența ritualică a textului cosmic) gesturile și viața interioară a personajelor se pulverizează în detalii aproape pointilistice, în virtutea unei misterioase „mecanici cuantice” ale cărei principii guvernează deopotrivă omul și cosmosul. Iar oamenii și evenimentele se percep din perspectiva unui factor supra-uman, de undeva de la altitudinea Primului Cer pe care o ating în final o parte din personajele cărții, cu serenitatea olimpiană a unei retine angelice: „Iar pe pământ, pe un colnic, se înalță un foc săltăreț, iată-l, aidoma focului făcut de el, de Ștefan, într-o noapte. Și iată Bucureștii și

Patriarhia și-ntr-o odaie un bătrân cu barba plăviță, privea în zări, spre foc, cu ochii larg deschiși. Și iată turnul; peste parapetul lui crenelat se prăvălea cascada, aidoma unui punct suspendat între viitor și trecut, ce parcă șoptea că trecutul nu e iremediabil pierdut, ci, aidoma cascadei, căzând, își află alt liman, viitorul. Iată barcașurile construite și conduse de el, în chip de amiral, pe canalele săpate de-a lungul și de-a latul moșiei. Și iată trenul, șuierând în timp ce alergia peste câmpii. Și iată Dâmbul Murelor, Colnicul Vătafului, Gorganul Găinii, Măgura Dulce, Colina Zdrețărosului, Movila Galbenă, Culmișul Pahonțului, Greabănușul Tânguirii, Piscanul Prisăcarului. Și iată-o pe Lucia cum aleargă prin curtea conacului și intră în odaia casei bătrânești sub grinzile negre și cu ascunzișuri misterioase și, așezându-se pe pat, cu mâinile împreunate în poală, plânge încetșor, fără hohote, doar suspinând”. și poate că tocmai în acest pasaj final se găsește și „cheia” romanului lui Dan Perșa, care, înainte de a fi o colecție de „vieți paralele” și un amestec bine dozat de istorie reală și apocrifă, este o meditație despre rosturile mai adânci ale faptului de a povesti, ridicat la demnitatea actelor omenești esențiale, de vreme ce se dezvăluie ca o cale spre mântuire. Căci, din perspectiva prozatorului, paradisul nu le este accesibil decât „pneumaticilor”, adică acelor care n-au rîvnit niciodată la bunuri sau puteri pământești: artistul-povesteaș (Ștefan Cantacuzino), îndrăgostitul (Matei ghinărar) și (ca în parabola povestită odinioară de Marmeladov lui Rodion Romanovici Raskolnikov) bețivul pentru care combustia în „șprițul ofițeresc” e un exercițiu de asceză și umilință. La celălalt pod al umanității care mișună prin paginile lui Dan Perșa se află „somaticii”, chinuți de fascinația puterii mundane, ale căror chipuri și biografii scriitorul le împrumută din istoria valahă a sutei a șaptesprezecea. Aceștia devin actanții unui soi de satiricon politic ce își propune să ilustreze paradoxurile unei puteri care nu se află niciodată la cel care o deține în aparență, iar complicatele cabale de curte, nu fără atestare documentară, fac inteligibil șahul orb al istoriei, în care perdanții și câștigătorii se confundă în cele din urmă. Din cele



spuse aici, nu trebuie să se înțeleagă însă că Dan Perșa ar fi un „documentarist”, preocupat să readucă în actualitate pagini uitate de cronică; Informația istorică este pentru el doar „materia brută” a unei prodigioase imaginații epice care remozăicează după bunul ei plac filmul trecutului, transformând figuri cvasi-anonime ca Ștefan Cantacuzino în personalități emblematice, demitizând până la caricatură „icoanele” istoriei, așa cum se întâmplă în cazul lui Constantin Brâncoveanu și amestecând cu subtilitate istoria cu literatura. Deoarece sugestiile intertextuale se găsesc aici la ele acasă, iar sub carapacea de carton a personajelor din *Cărțile vieții* putem desluși fiziionomia bine cunoscută: Ștefan Cantacuzino e o caricatură ingenuă a titanilor renașcenței, stolnicul Constantin (care pare să domine și să dirijeze, el singur, din umbră cadrulul burlesc al puterii) păstrează tot timpul un rânjet mefistofelic, Brâncoveanu e un fel de Falstaff sanguinar, perechea aga Bălăceanu - Mateiu ghinărar reprezintă versiunea dâmbovițeană a cuplului Don Quijote - Sancho Panza etc.

Asemenea jocuri intertextuale nu sunt însă, în cazul lui Dan Perșa, nici pur ludice și nici gratuite: cu ajutorul lor, romancierul izbutește să pună semnul unei depline egalități între istorie și literatură, demonstrând că totul, dar absolut totul, e numai poveste. Iar lumea, cu oamenii și cu destinele lor, opera unui povestaș divin care compune, recurgând la inepuizabile energii creative, cărțile vieților și ale morților noastre, căci a fi nu înseamnă de fapt decât a fi povestit. Acesta pare a fi tâlcul mai profund al romanului lui Dan Perșa, pe care scriitorul îl diseminează în savuroase pagini de istorie levantină, care vizează cea mai înaltă performanță stilistică. Fără a arhaiza excesiv, autorul scrie colorat, adeseori cu umor, dovedindu-se perfect stăpân pe mijloacele sale și realizând un roman cu adevărat exemplar și din punctul de vedere al scriiturii.

Odată cu *Cărțile vieții*, el ne dă certitudinea unui prozator de mare calibr, care stăpânește aproape la perfecțiune lecția ficțiunii postmoderniste.



Eu vs Text

Anca Ursa

Marin Mincu
Intermezzo II. Graziella, Ediția a II-a revăzută
 Iași, Editura Polirom, 2008

În 1986, respectiv 1989, apar primele două volume ale tetralogiei *Intermezzo*, concepute de criticul, prozatorul și poetul (în această ordine, sic!) Marin Mincu. Atunci textualismul lor inedit le distingea măgulitor de experimentele similare ale scriitorilor târgovișteni sau ale prozatorilor optzeciști. Două decenii mai târziu, Polirom are inițiativa reeditării lor, cu riscul de a resuscita artificial o formulă narativă demult moartă și îngropată. Fragmentarismul, melanjul de istorii personale și ese sau panseu estetic intră flagrant în opoziție cu narativitatea suculentă redescoperită de romancierii actuali. Totuși, pariul editurii ieșene e câștigător: *Intermezzo* se recitește cu savoare, semn că substanța primează în fața metodei. Sunt la fel de palpitate căutarea eului prin scriere, povestea de dragoste și tabloul cu valoare documentară al lumii literare românești din anii '70-'80.

La prima vedere, avem de-a face cu două romane de dragoste, cu atât mai mult cu cât noua ediție strecoară câte un subtitlu relevant – *Aurora* și *Graziella* –, deci instanțele feminine centrale devin chei de lectură. Evident unele false, pentru că aventurile erotice sunt pretexte sau, prin confruntarea între parteneri-modele, pentru intriga centrală: lupta pe viață și pe moarte între eu și text pentru autenticitate.

Intermezzo II continuă modelul structural din primul volum, rezumat evident de titlu. Romanul în întreg este un *intermezzo*, o trecere a subiectului între două vârste. Apoi, fractalic, fiecare din fragmentele constitutive este un *intermezzo* între altele: nu se leagă organic de celelalte bucăți, dar nici nu le contrazice neplăcut, demonstrând delicat varietatea constitutivă a unui destin. Poetica fragmentului este de altfel teoretizată în mod repetat în roman, iar modelele declarate sunt Wittgenstein și Barthes. În nici un alt roman din anii '80 rețeta nu este atât de concret furnizată cititorului, iar autorul atât de insistent în a-și comunica ingredientul devenit cauză și scop – *autenticitatea scrierii*. Se inițiază chiar un dialog cu lectorul, un text interactiv *avant la lettre*: „Nu te apuci să urmărești experiența amoroasă decât dacă ai o minimă garanție că aici e vorba despre *tine*.” Personajul-narator-autor se erijează în inițiator al cititorului ingenu și din primele pagini își asumă un ton profesoral: predefinește autenticitatea în context imagistic descriind fotografia de la nunta unchiului: „Există aici o mare *autenticitate*, aproape sumbră, după cum vom vedea.” „În imaginea alăturată”, mi se pare că aud în completare. Dincolo de formulă, textul de început, „Fotografie cu nuntă” are valoare programatică.

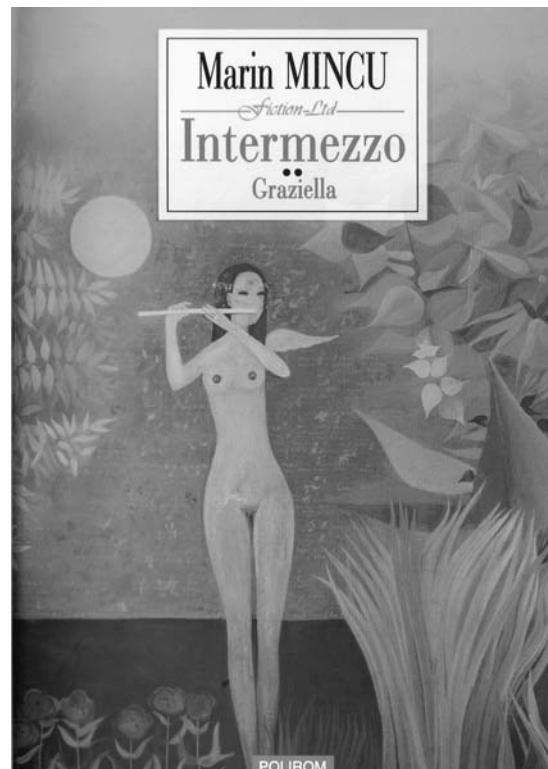
Noțiunea constitutivă se definește progresiv. Prima etapă este a diferențierii de formula interbelică, aplicată de Eliade, unde accentul cade pe *autenticitatea trăirii*, în timp ce subiectul autor-narator-personaj caută *autenticitatea trăirii*. Întoarcerea la literatura anilor '30 este totuși constantă, iar romanele lui Camil Petrescu revin într-o formă de intertext direct și indirect, la limita parodicului, să susțină propria istorie de amor. De pildă, reluând povestea cu A., personajul feminin din primul volum, o descrie în aceleași etape, cu aceleași sintagme ca Gheorghidiu pe Ella: întâi e măgulit și emoționat în fața devoțiunii ei, apoi se obișnuiește cu prezența și se căsătorește dintr-o ambiție, dintr-un pariu cu miză derizorie. Altădată reia ideea de iubire absolută care motivează dreptul de viață și de

moarte al amantilor unul asupra altuia. Nu în ultimul rând, textul are aceeași structură mozaicală ca *Patul lui Procust* în care intră, printr-o convenție de *adevăăr*, documente intime sau texte verificabile din realitatea imediată. Pe lângă notațiile de jurnal ale lui M. și G., inserate alternativ, mai apar poezii de Nichita Stănescu, referatul lui Ovid Crohmălniceanu de la susținerea tezei lui M. M., delicioasa scrisoare a lui Ion Barbu către Tudor Vianu despre pasiunea pentru o nemțoaică la operă, textele foștilor studenți etc.

Cel mai interesant aspect al planului *autenticității* rămâne însă lupta dreaptă cu textul, ca entitate gata să preia controlul și să-și impună propriile strategii ficționalizante. Miezul realului se pierde „în pliurile scriiturii care se răsucesc imperceptibil spre altă interpretare a faptelor”. De aceea, fragmentul – ca pulsione scripturală – este simțit ca singura strategie eficientă. În schimb, G. se dezice de orice formă de scris, asociindu-l cu minciuna. O foarte frumoasă deconstruire a ficționalizării este repovestirea scenei cu G. fetiță, „maturizată” la 10 ani din cauza unui gest al unui băiat mai mare, lipsit de delicatețe. „Corectarea” sfârșitului scenei, adecvarea la realul trăit aduce o cu totul altă semnificație, o reacție banală de copil, fără nimic dramatic, cel mult ridicol. Amândoi protagoniștii ajung să considere că posesia realului se manifestă doar în absența semnelor, într-un discurs al golului. Umplerea golului cu semne echivalează în roman cu un act erotic, fecundator, care suplinește erosul real, împărțit. De aici pornește practic povestea de dragoste din text, ofensivă și defensivă lui M., invers proporționale cu apropierea și depărtarea lui de literatură.

Planul iubirii se desfășoară într-o cronologie întoarsă. Oricum fragmentele amestecă vârste diferite, dar G. apare inițial ca soția irațională, sătulă de separarea impusă de slujbele în orașe diferite, ca să involueze în istorisirile succesive spre momentul căsătoriei și al primei întâlniri. Schema e simplă: cei doi sunt colegi de grupă la facultate, ea îi trimite o scrisoare neașteptată de dragoste, devin iubiți, el îi spune că nu o iubește, dar se căsătorește. Ea devine profesoară la Poarta Albă, iar el asistent universitar la Constanța. Când nu-l mai poate iubi necondiționat, G. se întoarce spre iubirea din adolescență, M devine gelos, dar ajuns în Câmpina pentru o discuție lămuritoare cu rivalul, renunță în fața dramei mai puternice relevate de castelul lui Hasdeu. Episodul are o evidentă artificialitate, așa cum uneori replicile lui G. sunt livrești și neverosimile. Într-o scenă unde se invocă foamea din studenție și cărnații cu muștar de la bufetul Academiei, ea rostește: „Mi-e foame de altceva, de un alt conținut, aș vrea să mușc din forma pură a vieții, s-o simt cum se înmoaie în saliva gurii și cum se rostogolește apetisantă pe gât.” Dincolo de asemenea scăpări, G. e un personaj feminin reușit, ambiguu cât să rămână misterios și credibil prin contrastele exterioare și interioare.

Conturarea traseului profesional e un al treilea plan al cărții, interesant nu atât în sine, cât prin peisajul universitar și literar al României ceaușiste. După ce refuză postul de profesor repartizat de facultate, departe de București, și se întreține aproape un an din plata pe articolele scrise pentru mai multe publicații culturale, M. își depune dosarul la Institutul Universitar din Constanța pentru un post de asistent. Deși concurează cu nepoata prorectorului Papașa, câștigă postul, în primul rând prin prezență de spirit. Doctoratul e altă aventură, pentru că profesorul Piru avea doar două locuri, unul pentru nepotul lui, celălalt pentru o „pilă” a lui șerban Cioculescu. Își termină doctoratul în doi ani



și publică simultan două cărți de poezii și două de critică. Cunoaște oameni admirabili cărora le face portrete măgulitoare: Marin Preda, Zaharia Stancu, Gh. Vrabie. Are de asemenea antipatii și idiosincrazii pe care le afișează fără scrupule, transformând romanul într-un fel de poliță plătită la cold, care cu siguranță nu i-a adus prea multe prietenii. Eugen Simion apare de exemplu așa: „E cel mai periculos oportunist din critica actuală, îmi spune despre el Adrian Marino pe care-l întâlnesc la Biblioteca Academiei”. Din păcate scriitorii se împart în „buni” și „răi” după singurul criteriu al sprijinului sau atacului la adresa autorului. Este însă un peisaj pitoresc, viu și de cele mai multe ori amuzant.

Nu foarte reușită este partea de autopsihanaliză în care eul încearcă să recupereze momentele esențiale din copilărie, determinante în ordinea formării interioare. Amintirea mamei și a casei părințești se vrea emoționantă, dar în text transpare un ton neautentic, încărcat de clișee: „Aici îmi simt rădăcinile înfingându-se solid în spațiul protector în care m-am născut. E important să existe acasă în care te-ai născut.” Schemele personajelor și în acest tip de istorii recuperate sunt bicolore, cei răi sunt numai răi, iar cei buni sunt numai buni. În armată de pildă, în episodul distrugerii *Geticii* lui Pârvan, adversarii sunt zugrăviți exclusiv în termeni ca „față de rumegătoare” sau „agrarieni”, pe când apărătorul e descris cu ajutorul unor arhetipuri pozitive – „torace de grec”, „mușchi puternic reliefați”. Un ultim lucru mai puțin reușit în carte este imaginea personajului-narator despre sine. Eul apare ca un învingător perpetuu și pe toate planurile: carieră universitară și literară strălucită, moralitate impecabilă, ideal erotic pentru toate partenerile. Lipsa frământărilor, a eșecului, a îndoielii, a muștrărilor de conștiință îl aplatizează consistent, îl mută într-un registru neadecvat de poveste.

Esențial este însă că romanul conține multe pagini de proză admirabilă, viguroasă, adevărate nucleu de alte posibile texte. Cred că a devenit antologică deja scena în care G. este blocată de mângâierile unei femei elegante la un cenaclu. Felul cum se construiește toată tensiunea spre devoalarea identității doamnei – Nina Cassian – transformă bucata într-una din cele mai bune pagini din literatura noastră. Alte episoade cu o curgere impecabilă sunt acela al înecului iminent în Olt și al apariției mefistofelice. Meritul suprem al cărții este – cum și-ar dori orice romancier – că te proiectează într-o ficțiune atât de atrăgătoare, prin autenticitate, confesiune și inedit, încât o preferi „realității reale”.

incidențe

Cartea bicefală: *Manualul inchizitorilor Eymereich și Peña* (1)

Horia Lazăr

În 1376, călugărul dominican catalan Nicolau Eymereich redactează, la Avignon, un *Manual al inchizitorilor* [*Directorium inquisitorum*]: o enormă compilație de canoane, legi imperiale, constituții, glose, enciclice și instrucțiuni destinate „apărătorilor credinței” – moment de vîrf al dreptului inchizitorial de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, promis unui frumos viitor. Tipărit devreme, în 1503, manualul a fost reeditat de cinci ori: de trei ori la Roma (1578, 1585 și 1587) și de două ori la Veneția (1595 și 1607).

Reeditările din secolul al XVI-lea sînt datorate strădaniilor unui filolog erudit, paleograf și exeget, propulsat pe scena dreptului canon: spaniolul Francisco Peña, însărcinat de Sfîntul Oficiu cu reintroducerea ordinii în instituția inchizitorială (1), care a îmbogățit textul deja oficial al lui Eymereich cu prețioase apendice, lămuriri, aduceri la zi și comentarii. Acest discurs interminabil, ce numără două mii de pagini, niciodată tradus integral, ne apare astăzi ca o carte bicefală, călare pe trei veacuri: operă a unei instituții mai curînd decît a unui autor, în care esențialul nu e efectul literar sau stilul ci aptitudinea de a clasifica, de a repertoria și de a pune textele în ordine a lui Eymereich, completată de capacitatea lui Peña de a nuanța, reformula și adapta masa textuală noilor împrejurări sociale, juridice și culturale. Avem de-a face cu o sumă teologică, de drept canon și de drept civil în care autorii – voci devenite anonime – lasă să vorbească texte vechi ce dau glas spaimei de erezii înfățișîndu-ne practicile represive ale Evului Mediu tîrziu și ale începuturilor modernității.

Nicolau Eymereich (1320-1399), inchizitor general al Cataloniei, Aragonului, Valenciei și Majorcăi în 1357, și-a exercitat sarcina încredințată cu mari întreruperi, determinate de zelul său excesiv în îndeplinirea misiunilor, fapt care i-a adus, de exemplu, exilarea din teritoriile

ce aparțineau coroanei Cataloniei și Aragonului (2). În 1362 a devenit vicar general al dominicanilor din spațiul numit; și-a sfîrșit zilele la Avignon, în calitatea de capelan al papei Grigore al XI-lea. În legătură cu cel de al doilea autor al manualului avem însă foarte puține informații. Ca o umbră, acesta îl însoțește pe Eymereich, îl explică, îl face familiar cititorilor din secolul al XVI-lea, uneori îl corectează. Reluarea, glosarea și critica merg împreună pentru a afirma puterea unui tribunal excepțional, al cărui principiu e delegarea puterilor de către papă și instituirea unei poliții a gîndirii. Cu încetul, această instanță își va transfera competențele de executare a sentințelor spre justiția laică, făcînd din excepție o regulă și din urmărirea delictului de opinie un fapt de drept comun.

Inchiziția – „Sfîntul Oficiu” – a fost creată de conciliul de la Toulouse, în 1231. Pe fundalul extinderii ereziilor meridionale, îndeosebi valdeismul și catarismul, întemeierea ei de către papa Grigore al IX-lea e expresia voinței de înăsprire a pedepselor ce-i loveau pe eretici, avînd în vedere faptul că tribunalele ecleziastice („oficialitățile”) erau adesea depășite de volumul de muncă necesitat de urmărirea deviațiilor doctrinale și rituale. Cu toate acestea, cum se întîmplă adesea, practica își precedă propria-i codificare. Astfel, în 1184, pedeapsa focului e decretată împotriva ereticilor perseverenți și a recidiviștilor; în 1199 i se adaugă confiscarea bunurilor (3). Procedura pe cale de a se naște (secretul privind numele martorilor pentru evitarea răzburărilor și a represaliilor, autorizarea torturii, recurgerea la justiția laică, „brațul secular”) e repede adaptată tuturor genurilor de erezie: o mobilitate și o flexibilitate surprinzătoare a unei instituții deja veche, ce avea să fie abolită în 1821, dar care avea să dea naștere

unei producții de texte impresionante, eșalonată îndeosebi între secolele XIV și XVI.

Numeroasele manuale, culegeri de precepte, ghiduri ce orientau practica cotidiană a anchetei și tratate ce legitimau recurgerea la „chestionare”, orală sau prin tortură, au căzut, în zilele noastre, în uitare. Unele rămîn cu toate acestea exemplare prin puterea lor de expresie și prin răspîndirea în epoca ce le-a generat, și de asemenea prin tulburarea pe care o produc cititorului contemporan. Această lungă serie are cîteva titluri „tari”: *Manualul inchizitorului* [*Practica inquisitionis heretice pravitatis*] a lui Bernard Gui (1324), *Manualul* lui Eymereich-Peña (1376-1578), *Ciocanul vrăjitoarelor* [*Malleus maleficarum*] de Institoris și Sprenger (1486), *Demonomania vrăjitorilor* a lui Jean Bodin (1580), *Discursul execrabil al vrăjitorilor* al lui Henri Boguet (1602), *Tabloul nestatorniciei îngerilor răi și a demonilor* al lui Pierre de Lancre (1612).

De la început se impun două observații: dacă în veacurile XIV și XV autorii acestui gen de lucrări sînt cel mai adesea inchizitori, oameni ai Bisericii în mișcare, parcurgînd terenul infestat de „erezii”, al căror obiectiv e urmărirea ereticilor și extirparea ereziilor, începînd cu secolul al XVI-lea apare o deplasare de accent a interesului spre vrăjitori și vrăjitoare. Tot acum, sarcina de a ancheta e încredințată magistraților, judecătorilor și experților în drept civil și criminal a căror griji, mai degrabă politică decît eclezială, e restabilirea calmului în sînul corpului social, al regatelor. Vrăjitorul ia locul ereticului de ieri, iar statul, tot mai sigur de el, se activează și face să se vorbească de el prin gura profesioniștilor legii. Prin mijlocirea diabolizării femeii, legea de stat, ce instrumentează spaime noi, sfîrșește prin a-și însuși vechile obsesii ale transgresiunii religioase, exorcizîndu-le prin mijloace de reprimare identice, a căror imagine emblematică e rugul pe care erau arși ereticii medievali (4).

Nucleul *Manualului* lui Eymereich-Peña e compus din trei secvențe esențiale. Ele sînt consacrate principiilor jurisdicției inchizitoriale, „practicii” proceselor și „practicilor aferente” ce însoțeau anchetele sau în care erau cuprinse faptele și gesturile actorilor proceselor. La începutul secolului al XIV-lea, Bernard Gui își încercase deja puterile în genul manualului. Numit inchizitor în sudul Franței, va condensa, în enorma lui carte de explorator al terenului ereziilor, experiența („practica”) sa de „apărător al credinței”. În textul lui, interogatoriile, citările și sentințele se împletesc ca într-o narațiune, cu grija detaliului dar fără preocupare pentru schema de ansamblu a procedurii inchizitoriale. La drept vorbind, opera lui Gui, care se mulțumește să descrie demersul propriului ei autor, rămînînd astfel străină de orice efort de teoretizare, nu are vocație de universalitate. În acest sens, revenirea lui Eymereich la sfîrșitul secolului al XVI-lea, cînd Sfîntul Scaun îi încredințează sarcina de comentator al corpusului eymerichian lui Peña, e foarte semnificativă, mai ales dacă ținem seama de uitarea în care căzuse *Manualul* lui Gui. Acesta nu avea să revină în atenție decît în 1886, cînd va fi publicat pentru prima dată (5).

Care sînt competențele inchizitorului în optica lui Eymereich și care e izvorul lor? Mai întîi trebuie să precizăm că tribunalul inchizitorial e unul extraordinar, acționînd în virtutea unei delegații directe a papei sau, începînd cu secolul al XVI-lea, a unui mandat eliberat de un cardinal care e și inchizitor general (6). Inchizitorul avea așadar competențe în materie de jurisdicție



bisericească, mai precis în urmărirea ereticilor. Dublu tăcut și amenințător al episcopului a cărui autoritate se întindea asupra tuturor *cauzelor*, inchiuzitorul avea puterea de a interveni asupra tuturor *persoanelor* (7), cu excepția papei, a legaților papali și a episcopilor.

Punctele esențiale ale muncii inchiuzitorului sînt următoarele: definirea ereziei, legitimarea juridică a intervențiilor Sfîntului Oficiu și secretul procedurii. *A lege* calea rea în materie de credință (*haereticus=electivus*) asemenea unui filosof „sectar” care își alege tabăra, față de creștinul care nu are nimic de ales, religia lui fiind în același timp unică și revelată; *a adera* (*haereticus=adhesivus*) cu încăpăținare la o doctrină falsă, socotită adevărată; *a se despărți* de viața comună și, prin aceasta, a introduce dezbinarea în sînul Bisericii (*haereticus=divisivus*): iată primele trei repere ale ereziei, pentru care investigarea etimologică ne dă un prealabil util (8). Formă specială a erorii, atitudinea eretică apare ca îndepărtare față de articolele credinței (exemplu: trinitatea divină sau întruparea lui Isus), față de adevărurile credinței (exemplu: camăta e un păcat) sau față de conținutul cârților canonice (exemplu: Dumnezeu a creat cerul și pămîntul). Triplă opoziție prin urmare, ce privește simbolul credinței, decretele Bisericii și cărțile sfinte (9). În secolul al XVI-lea, comentariul lui Peña ne dă, printr-o încrucișare a criteriilor ereziei, în număr de șapte, și a regulilor de canonicitate, în număr de opt, ultimele jaloane ale încadrării juridice susceptibile de a defini „delictul canonic” (10).

În controversa care, încă în secolul al XIV-lea, îi opunea pe canoniști civilizaților, Eymerich definea „crima împotriva credinței” prin două repere: judecarea și aplicarea pedepsei (sau, altfel spus, condamnarea și executarea sentinței), ceea ce antrenează, simultan, împărțirea competențelor și întărirea controlului juridic exercitat de Inchiuziție. Mai precis, competențele îngemănate ale inchiuzitorului și ale episcopului se referă la convocarea, judecarea și condamnarea suspectului, în vreme ce executarea sentinței, *mai ales dacă implică vărsare de sînge*, e încredințată puterii civile, „brațului secular” (11). În același timp, legile civile ce contraveneau justiției bisericești urmau să fie abrogate în virtutea principiului preeminenței, în statul creștin, a credinței asupra puterii vizibile: „Inchiuzitorul nu trebuie să se amestece în afaceri civile pe parcursul anchetelor

sale (care sînt, de fapt, de resortul guvernării), dar aceasta nu înseamnă că guvernatorul poate preciza cînd și în ce fel inchiuzitorul poate declanșa procese [...]. Legile ce constituie obstacole pentru exercitarea inchiuziției trebuie abrogate” (12). Pentru același motiv, jurisdicția papei – altfel spus a Inchiuziției – se întinde și asupra evreilor, cu deosebire asupra erorilor prezente în riturile lor, avînd în vedere faptul că Vechiul Testament cuprinde adevăruri comune evreilor și creștinilor (13): adevărată luare în stăpînire de către Roma a elementelor liturgice ale iudaismului, al cărei scop e promovarea imaginii unei instituții care îi apără pe evrei de propriile lor erori. „Nu tolerăm oare supraviețuirea ritului iudaic deoarece el constituie un argument în favoarea credinței creștine? Alterîndu-l, ei [evreii] profanează mărturisirea valabilă a credinței creștine. De aceea, papei și inchiuzitorilor le revine judecarea oricărei piedici create în exercitarea ritului iudaic dacă preoții evrei arată slăbiciune. Evreii vinovați de erezie vor fi prin urmare condamnați împotriva propriei lor credințe” (14).

A-i apăra pe evrei împotriva lor – o cale sigură de generalizare extremă a vocației inchiuzitoriale și de extindere a suspiciunii de erezie în afara teritoriului credinței creștine, adică acolo unde doctrina și morala creștină nu sînt cunoscute. Instalați într-un cerc de acțiune tot mai larg, inchiuzitorii vor fi deci invitați să supravegheze buna desfășurare a ritualurilor iudaice, să extirpeze toate acțiunile „necredincioșilor” și să-i supună urmărilor pe „toți cei ce se opun credinței creștine” (15). Proiectul „apărării credinței” se transformă astfel, nemărturisit, într-unul de convertire forțată.

Note:

(1) Nicolau Eymerich, Francisco Peña, *Le Manuel des Inquisiteurs*. Introduction, traduction et notes de Louis Sala-Moulines, Mouton, Paris/La Haye, 1973. Introduction, p. 16.

(2) *Ibid.*, p. 12 și urm. Zelul excesiv al unor inchiuzitori a suscitât, mai ales pe vremea primelor misiuni, neliniști, rezerve și chiar ostilități deschise. În 1231, Conrad din Marburg devine primul inchiuzitor oficial în Germania. În urma unor conflicte cu înaltul cler german și cu autoritățile imperiale va fi asasinat, în 1233, iar denunțatorii pe care îi încurajase să depună mărturie împotriva nobililor catolici și ale căror mărturii au fost schimbătoare au fost întemnițați în

inchiuzoriile arhiepiscopului. V. Norman Cohn, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen Âge. Fantasmies et réalités*. Traduit de l'anglais par Sylvie Laroche et Maurice Angeno, Paris, Payot, 1982, p. 44 și urm.

(3) Gabriel Audisio, *Les Vaudois. Histoire d'une dissidence. XIII-XIVe siècle*, Paris, Fayard, 1998, p. 46.

(4) Rolul în creștere al judecătorilor pe vremea consolidării monarhiei absolute în Franța a fost superpus în evidență de Robert Mandrou, *Magistrats et Sorciers en France au XVIIe siècle*, Paris, Plon, 1968, și de asemenea de numeroase lucrări ale lui Robert Muchembled, dintre care *Justice et société aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Imago, 1987 și *Le temps des supplices*, Paris, Colin, 1992.

(5) Eymerich, Peña, *Manuel*, Introduction, p. 18.

(6) *Manuel*, III, 3 (16). Cifra romană indică partea din *Manual* în traducerea franceză iar cifra arabă numărul textului. Cînd acesta e urmat de (16) e vorba de comentariul lui Peña.

(7) *Ibid.*, III, 4 și 4 (16).

(8) *Ibid.*, I, 1.

(9) *Ibid.*, I, 2. Chiar din primele pagini ale *Manualului* ereticul e strîns în menghină. Încolțit din toate părțile prin interogatorii, el riscă, în orice clipă, să răspundă imprecis, făcînd astfel loc incriminărilor viitoare – tot atîtea circumstanțe agravante susceptibile de a antrena cumularea pedepselor: „Există erezie dacă e vorba de opoziție față de unul sau mai multe articole ale credinței, față de un anume pasaj din scrierile canonice, o constituție sau un canon al Bisericii catolice. De exemplu, e eretic, în prima situație, cel ce nu crede că Spiritul procedează din Tată și din Fiul; în a doua, cel ce crede în eternitatea lumii; și în a treia cel ce susține că Cristos și apostolii nu au posedat nimic în comun” (*Manual*, I, 8).

(10) *Ibid.*, I, 2 (16).

(11) Contrar la ce am putea crede, doctrina romană a Inchiuziției comportă o adevărată oroare de sînge vărsat – motiv pentru care inchiuzitorii preferă să încredințeze executarea sentințelor sîngeroase judecătorilor laici, pentru a se descărca de o responsabilitate sinistră dar și în scopul de a-și manifesta o pretinsă imparțialitate juridică. „Inchiuzitorul trebuie să se limiteze la rolul lui de judecător”, insistă Peña în *Manual*, II, 9 (16), înainte de a sublinia apăsat buna credință a confracților săi: „Noi nu sîntem călăi!”

(12) *Manual*, I, 19.

(13) *Ibid.*

(14) *Ibid.* Peña ne reamintește că în 1230, an fierbinte, papa Grigore al IX-lea a pus să fie ars pe rug Talmudul, „după ce a aflat că e plin de afirmații lipsite de evlavie și de blasfemii”.

(15) *Ibid.*, în titlul articolului.

Concursul Național de Poezie și Eseu “Octavian Goga”

- ediția a XV-a; lucrările pot fi trimise pînă la data de 17 august 2009 -

Pentru omagierea operei și personalității poetului și luptătorului pentru crezul național Octavian Goga, Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național a Județului Cluj, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Cluj și Muzeul Memorial “Octavian Goga” Ciucea organizează, în colaborare cu Primăria și Consiliul local Ciucea, cea de-a XV-a ediție a Concursului Național de Creație Literară “Octavian Goga”. Concursul se desfășoară pe două secțiuni - poezie și eseu - și este deschis tuturor creatorilor de literatură din țară, membri sau nu ai unor asociații profesionale, indiferent dacă au volume publicate.

Condiții de participare

I. Secțiunea Poezie

Textele, dactilografiate în două exemplare, se vor expedia **pînă la data de 17 august a.c.** pe adresa Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Județului Cluj, Piața Unirii nr. 1, 400133 Cluj-Napoca, tel./fax: 0264/597616, însoțite de un scurt C.V. conținând numele, prenumele, vârsta, adresa, numărul de telefon și un rezumat al activității literare. Numărul minim de poezii expediate este 4, cel maxim, 10. Fiecare plic va purta mențiunea: **Pentru Concursul “Octavian Goga”.**

II. Secțiunea Eseu

Va fi trimis un singur eseu, consacrat operei sau vieții lui Octavian Goga, nedepășind 20.000 de caractere. Textul, dactilografiat în două exemplare se va expedia **pînă la data de 17 august a.c.** pe adresa Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Județului Cluj, Piața Unirii nr. 1, 400133 Cluj-Napoca, tel./fax: 0264/597616, însoțit de un scurt C.V. conținând numele, prenumele, vârsta, adresa, numărul de telefon și un rezumat al activității literare.

Fiecare plic va purta mențiunea: **Pentru Concursul “Octavian Goga”.**

Manifestările prilejuite de finalizarea Concursului Național de Poezie și Eseu “Octavian Goga” se vor derula la Muzeul Memorial “Octavian Goga” din Ciucea, în luna septembrie a.c. Organizatorii asigură transportul pentru participanți numai pe traseul Cluj-Napoca – Ciucea și retur.

Informații suplimentare se pot obține la telefon: 0264/597616 - Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Județului Cluj (persoane de contact: Petru Poantă și Victor Cubleșan).

istorie literară

Virgil Gheorghiu

Momentul avangardist

Ion Pop

Cititorii lui Virgil Gheorghiu (1905 -1977) vor fi fost destul de surprinși văzând în revista *unu* (numărul 16, din august 1929, - "Unu estival" - următoarul anunț tipărit la rubrica "Frigidaire": "În cursul acestei luni, prietenul nostru Virgil Gheorghiu va apare pe Calea Victoriei într-o salopetă din manuscrisul exemplarului unic de poeme *Panoptic*". Fiindcă gestul nonconformist, insolit la noi, venea de la cineva care debutase, abia cu vreo trei ani în urmă, cu o carte ce era departe de a promite asemenea sfidări. Dimpotrivă, *Cântecele răsăritului* (1925) înregistra, supus, mai toate ecourile posibile din scrisul poetic românesc de până atunci, de la Eminescu, Coșbuc, Goga, Anghel, Bacovia, până la Ion Pillat, cu o evidentă lipsă de spirit critic. În masivul tom de *Poezii*, prefațat la Editura Eminescu de Valeriu Râpeanu în 1986, nu mai puțin de 150 de pagini sunt ocupate de aceste versuri epigonice, sărindu-se, însă, tocmai peste producția, nu foarte abundentă, dar semnificativă, din anii 1928-1929, adică peste momentul avangardist al poetului, pentru a se trece direct la poeziile din *Febre* (1932), apoi la *Marea vânătoare* (1935), *Tărâmul celălalt* (1938) și restul operei, adică la cărțile din nou echilibrate, atestând o evidentă maturizare în raport cu naiv-imitativele compuneri inițiale. Aici poetul și-a modernizat evident discursul, propunând o poezie de concentrări plastice, cvasiparnasiene ale imaginii, cu impregnări baudelairiene și decadentiste, remarcate imediat de recenzenți favorabili ca Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu, fără a se uita modelul « stampelor » unui Adrian Maniu ori aerul ermetizant emanat de producția poetică din cercul discipolilor lui Ion Barbu (debutantul Eugen Jebeleanu sau Simion Stolnicu). N-a mai rămas în aceste poeme nici o urmă din micile romantisme cultivate doar cu câțiva ani mai devreme. Efuziunile lirice lipsesc, cedând surdinei elegiace, iar retoricii adesea romanțioase i se substituie notația intelectualizată, care « răcește » starea de spirit și invită la o anume geometrizare a desenului, poate și în consecința « sintetismului » promovat în epocă de constructiviștii de la *Contemporanul* lui Ion Vinea, și Marcel Iancu. Ceva din crisparea sintaxei celui dintâi și din liniile ferme ale celui de-al doilea se regăsesc în viziunea controlată lucid a mai tânărului autor. În intervalul decembrie 1928-octombrie 1929, poetul fusese însă prezent în revista *unu*, unde își publicase majoritatea textelor avangardiste, nu mai multe de șapte. Trecuse și pe la *Prospectul* ieșean, de care s-a desprins repede, alături de alți camarazi începători ca Aurel Zaremba, Sașa Pană, Al. Dimitriu-Păușești, « neputându-se supune unui regim cu directive literare mucegăite » și promițând că « vor continua literatura-frondă în revista *XX-literatură contemporană*, care va apărea vineri, 7 decembrie ». - cum ne spune o notă din *unu*, nr. 8, din decembrie 1928, datorată probabil lui Sașa Pană. În a doua revistă moldoveană tipărea, paralel cu debutul din *unu*, un text intitulat *În loc de manifest*, rimat tradițional, însă cu o imagistică trădând deja, dincolo de stângăcii emfatice, un anumit curaj al asocierilor, chemate să traducă un program juvenil-iconoclast : "Focul

vechi e scârnăv, prin el trecem ghem ; / Bolovani umbrei, ulii de blestem / Bat și rup osânze de lumină calmă. / Cine-aruncă-ntâi azi, discul de sudalmă? / Căutați-mi zeei cocoțați pe cruci / Să le cânt prohodu-n hohot la răscruci?". Sau: "Bălegar de visuri inima v-o-ngrașă / Adormind în muzici de tăcere lașă". Promisiunea înnoirii se face, oricum, în zona de influență a imaginarului constructivisto-futurist: "șoldul Afroditei mi-l ascut la strung", "Babel singur urcă din sporii elastici / Calfele fac case ori devin gimnastici"... La *unu*, apăruse mai întâi cu un poem, *Jazz*, cu decor de cabaret de epocă modernistă și frazare cu concentrări geometrizante și sincope pe care poezia de program constructivist le înscrisese în peisaj cu câțiva ani în urmă, prin Vinea, Voronca sau Roll: "Alb crește-n alcooluri un nenufar de bec. / ni-s creștetele două pe o tîpsie duse; / mâini cu fluiditate de balerine ruse / între butelii joacă pe un rec / fumans / sărut vid / zâmbete-n dans / difuze bile roze s-au ciocnit torid". Un mic aer satanic, moștenit de la decadentiștii francezi subliniază fronda în a doua strofă, unde elemente "exotice" sunt integrate acompaniamentului muzical strident al instrumentiștilor de pe estradă: "Asmut secret cu dulci oase de pui ud Luciferul; / sub mese calcă moale, sfrijit, în gen de câine. / am să-i ridic statuie din miezul rău de pâine / licoare de naranjas tu soarbe din ochi cerul / livid / Mânio; / scrijilă (sic!) rigid / gorilele estradei un pericard de banjo"... Alte texte poetice apărute în aceeași revistă duc și mai departe experimentarea unui imagism din care se recompune, la modul simultaneist, al interferențelor de planuri împraștiate, un tablou dinamic și tensionat, în notații și metafore în lanț ce alătură elementul natural celui de ambianță modernă: "Coarneau asfințitului împung bestiile templelor / Praf cosmic noaptea năbușă bronchia luminilor / A ornat vila cu țestele crinilor eșafodul terasei / E un arc voltaic verdele pinilor. // Zbucni din cutremurul mușuroaielor lava furnicilor / Scufițele ghindei și răsul fragilor se nimiciră ca / Pompei / E o expoziție de curcubeu virajul țânțarilor / Pachiderm pământul cu tulpini în șerpuirea trompei"... (*Motiv*). Într-o *Baladă marină* se procedează similar, cu un grad mai accentuat de "ermetism" sintactic, prin care foste motive simboliste sunt reciclate în formula unui soi de cubism analitic. Mirajul unei iubiri senzuale în peisaj marin și desertic se aproximează astfel în același sistem de notație metaforizată, într-un limbaj în care prețozitățile "elevate" stau lângă licențe aproape triviale: "Faruri de bolnavi / clătinău cristalul tidvelor / exilat e comandorul / răgușit de quarturi / prin pâlniile trombei / mondena palmui deșertul / sub evantaiul oazei / murmură-n nisip mirajii / irumpe sonda sânilor flama coapselor de aur / descheind nasturii scoicilor / căutătorii din arcansas / în binocluri flancurile, / erecția stâncei / în coit aquatic / zgârie safic / să germinezi familia de spume / și alga noctilucă /.../ flori de insolății în mădulare susur / bazarul piciorului se deschide-n lună"...

Cele câteva proze, tipărite tot în *unu*, sunt, de fapt, tot ce a dat mai dens Virgil Gheorghiu ca expresie a unei modernități trăite în dinamica ei cotidiană, surprinsă/inventată deopotrivă în concretul ei substanțial, grație unui simț al materiei transpus într-o imagistică ce preia modelul simultaneist cu o *ars combinatoria* inventivă, ce-și recunoaște reperatele în "reportajul" practicat de un Blaise Cendrars în *Transsiberianul* său ori în plastica cubistă, precum în *Spre ora O*: «Locomotiva în șezutul trenului Ceinture pompează vagonul meu spre Port-Royal. Fir de telefon liniază ferestrele care falșifică galbeni de lumină plată. Liniile nervi țipă, se zbat în frisonul sosirilor. Mașina cu sânge pe bot deschide pulpele roților și deflorează-n coastă gările. Bulevardele târâte de autobuze se lungesc ca gumele înnodând în răspântiile albe cafenele. /.../ Sergenți cu pelerine retezate par ambisexi. Epuizez excentricul: beau cacao cu pișcot de havană. Caserita roșcată își presează mâinile în cadastre. Băuturile fierb ca-n autoclave. Aliniate, figurile buretoase sug sensual măduvă lichidă din conul paharelor și deschid în stradă cu gesturi manechinate parașutele crengilor. Toate picioarele se încrucișează, pe când superiorul corpurilor stau (sic!) obtuze ca-ntr-un voiaj siberian. Scaune se freacă electric de robe încât așezat mă clatin ca-n Salmacis." Amintirea livresc-mitologică vine să accentueze nota de senzualitate a acestui univers și el "hermafrodit", interferent și ambiguu. Iar elementele de decor din final, trimitând la o cafea pariziană celebră, întregesc ambianța de modernitate boemă, asezonată cu "melodiile negre" la modă: "Tablourile cubiste în Rotonde, ca talgerele simfoniei viitorului tremură vag pe zid vărut peste poeme fără transmisie, repetând acustica ritmului triumfal nou. Pe ulucile balustradelor curg șuvoaie guturale de melodii negre". Nu altfel stau lucrurile, în fond, nici cu alte două texte în proză publicate în revista *unu* în 1929, *Soliloc* și *Marea vânătoare*. În prima, strada e spațiul spre care se deschide/închide privirea reporterului-visător, care își pune în scenă confesiunea: "Strada. Să-mi repar puțin glasul. Strada. Iertare. Lucrul e serios. Strada. La capăt e o doamnă. Nu mă uit și dispăre. Și ce e cu asta? O doamnă rimează cu toamnă, dar e vară. A fost o surprindere ovoidă ca o fază a lunii"... Cum se vede, poetul își deconspiră statutul de constructor al textului, se abandonează jocului contiguităților sonore, e permeabil ecourilor livrești, cum ne spun și câteva fraze ceva mai jos: «Când scot gulerul (Scott e romancier). /.../ fiecare frunză e o mirodenie, denie. /.../ Aleea mi-a condus năluca în lac. E un fel de Ofelie pe care o scâp în toate soiurile de ape"... E o "filmare de forme" conjugată cu proiecții ale reveriei intime, desfășurate în evantaiul aceleiași imagism pletoric. Cealaltă proză, *Marea vânătoare* (titlul ei va trece și la volumul publicat în 1938) este și mai ramificată imagistic, amintind încă o dată de Ilarie Voronca sau de Stephan Roll, cu un similar apetit pentru transformarea notației în metaforă, după sistemul "în lanț" care fusese și al suprarealismului: "În pavăza oglinzii defila evul mediu al tăcerii când soarele își mușcă buzele întâlnind ofensa geamurilor. /.../ Se ofereau brațe unui scrib din azur pătratele catedralelor cu scoici vuind sub nebuloasa cădelnițelor. Degetele preoților descuiau stele, le vedeam lunecând între paltirile unsuroase ca torsul curtezanelor în zorii cearșafurilor. /.../ Funicularul vocilor urcă piscul norilor, se răstoarnă ca o rugă neprimată în

coamele ploilor.../.../ Un singur cal atacă o pădure ca o regină verde”. Și încă: “ștampile ochii atingeau pergamentul mâinilor”, “tu frângeai anafura bancnotelor”, “în desișul zenitului trila pasărea surâsului reflectată în palatul de cleștar al dinților”...

“Exemplarul unic de poeme Panoptic” pare fi cel ce va fi tipărit ca un afiș la Editura Unu în 1930, sub titlul *8-11-19* și unde se pot citi versuri tot atât de încărcate de imagini nu foarte comune: “Albesc pletele somnului pe fruntea respirației / Drapele de hipertmanganat în desfășurarea / Puzelor de victorii și reverii de scapet; / Cum gem șefi de expediții piepturi de prietene insulare / Dar pleoapa lor abia mișcată lagărul trezește / Încât o silabă aromată / și fructe gustoase mișună ca termitelile. / Se-ntunecă metalul nobil în lăzi oceanice / Degetele palmierilor se umezesc pe buza morganelor”...

Urmând exemplul celor de la *unu*, care publicau din când în când un soi de cugetări-aforisme fantezist-ironice, în linia unui imagism cultivat deja de Adrian Maniu în unele dintre *Figurile de ceară*, Virgil Gheorghiu e și autorul unor *Poeme telegrafice* ingenioase asociative, în cheie ludică: “Sistemul solar face gigantica legat la ochi. Dumnezeu e director de circ și se încrede în reclama stelelor.”; Lutul servește la cântat (:luth); “Lună, zmeu cu coadă de strofe; n-am destulă sfoară pentru tine. Ești liberă. Se vor juca alții”; “Metropolitan, fulgerând dedesubt crucișul direcțiilor întunecate, subconștientul Parisului!”; “Moise – toiag întins, semn minus spre Canaan”...

Momentul avangardist propriu-zis al poetului se consumă, însă, repede. Neînțelegeri cu grupul de la *unu* au dus la excluderea anunțată amuzant în numărul 26 al revistei, din iunie 1930: “Abătându-se de la solidaritatea grupului nostru, dl. Virgil Gheorghiu a fost îndepărtat cu începere din luna aprilie ș.a.m.d. De asemeni este rugat să treacă pe la redacție să-și ia piciorul în cur”...

În continuare, evoluția sa va fi aceea a unui modernist “moderat”, care se vede că a asimilat bine mica experiență avangardistă, chiar dacă nonconformismul și teribilismele sale apar mult relativizate în cărți precum cele deja menționate, adică în *Febre*, *Marea vânătoare*, *Tărâmul celălalt*, care se mențin, cumva, în apropierea stilistică a colaborărilor din anii 1928-1929. Într-o recenzie la *Marea vânătoare*, Pompiliu Constantinescu evoca, foarte rezervat, “o vreme, aceea a începuturilor, când poetul căuta expresia specioasă; este faza ‘avantgardismului’ său”, constatând că și în versurile mai noi apar “infiltrații” ale acelei perioade și citând versuri ce conțin imagini precum “cufărul liniștat de un continent”, “un ungher cu gripe hibernate” și “rozele de recviem a(le) iubitelor” - asocieri, ce-i drept, forțate și artificioase.

Dincolo de asemenea artificiozități, lui Virgil Gheorghiu pare a-i fi priit exercițiul avangardist de eliberare de convenții, încât multe dintre poemele ulterioare acelei etape îi datorează tocmai dezinvoltura imaginației, care e și una lingvistică, de constructor detașat ce-și manevrează lucid instrumentele de comunicare. Se topesc, cum anticipam mai sus, în sinteza sa lirică, aluviuni pornite dinspre filonul baudelairian-decadentist, ilustrabil și de alte exemple, precum : “cicloul fetițelor damnate / mansardele cu frânghiile de genii spânzurate”, “un halo de hașiș (care) încoronează spelunci” ; ori cu ceva din peisajul “fizic” bacovian: “viețile amantilor cântă rumene de sânge / Sau râd înăbușite sub climatul zgurilor”, “răsăritul de oftică și abecedare”, “polare neguri în fildeș de clavire”. Distanța “critică” față de propriile texte sugerează o

remarcabilă libertate față de convențiile adoptate și conștiința unui joc *sui generis* pe scena poeziei, cu poză de actor de elită, cu gusturi estetizant-decadente : “Fiecărui cheiu și etaj am montat epiloguri; / Eu, fenomen de cartier în muzică și droguri, / Betonai demențe în varnițele ceții, / Și furișam cadou în pantofii lui Venus a Pieții. /.../ Pe când frații mei la garduri boleau după speță, / Eu umblam în ritmurii de Alteță / și numărăm țânțarii în loc de margarete / Pentru paludismele anahorete” (*Poem cu șerpi*). Lecția barbiană e bine asimilată și ea, în strofe stricte, eliptice, cu peisaj stilizat geometric, sugerând ascensiunea extatică, precum în acest *Imn*: “Ca o gemă de nobilă eră / Condor corectând turnuri statice / Planează-n ezitări estatică / Peste necromisferă. // Soare galvanic, iris de aur / Cu spori de migratoare muze / În floralele avuze / Stilezi limite de laur // Somnul de pastor, astrolit / cazi precum destinul pieziș. / Edenului abia-n frunziș / Spargi albul, istovit”.

În *Marea vânătoare*, poetul, care era și un fin muzician, poate auzi cum “în paradisul de cenușă al sonatelor / Se zbat optimile” și, într-o expresie vag ermetizantă din același poem, cum “Oameni în cartierul brumelor / Purtau ocnașul defunct al claviaturii” (*Plecarea*). O muzică difuz elegiacă emană din mai toate versurile din acest volum, în stări de reverie crepusculară, somnolentă, în care “orele de studiu” au o “cădere de fluturi obosiți”, “Voalieră de fumuri calme / Au dus la ceruri basmele din case” ori mama profesoară e evocată trecând cu pași osteniți “lângă bărcile de hârtie ale elevelor somnoroase”. Altădată, “aroma unui declin de stamine / se despletește-n dansul amintirilor”, “Spre pilonii porturilor alte vapoare / Se îndreaptă somnoros ca pruncii spre mamele”, “lebede morgane aduc pe aripi seara”, iar poetul se vede “lânțezind în împărății morgane / și fumând spirala capitelurilor virtuale”. Pe un asemenea fundal aburos, desenul poate căpăta un aer stilizat hieratic, ca într-o *Stampă* în decor rustic, ce cheamă în sprijin referința biblică, cum făcuse ceva mai devreme un Ion Vinea: “văcarii / În fum biblic de gunoaie / Veneau pe dealuri ca patriarhii / Din cărțile mele de religie”; sau în poezia *Singurătate*, unde dinspre cadrul modern se trece prin reverie spre efigia medievală a poetului-cruciat, amintind întrucâtva de Adrian Maniu: “Cordoanele nopții tăiate de tren, / Și suie nojiță pe unghie luna. / În adâncul oglinzii plânsul de liră: / Tu... Tu.../ Tutun amar, planetă nelocuită. // Era-ntr-un ev un cruciat, / Și ochii Doamnei-Mediterrană. /.../ La lampă i-a scris, muind în rană”. Din sinteza lirică propusă în chip personal de poetul nostru, nu lipsește nici motivul simbolist, drag și moderniștilor pre-avangardiști de început de secol, precum Cendrars, Valery Larbaud ori Paul Morand: “Leneșe trenuri de excursii ca fluviile-n Orient, / Trenuri lacome de graniți / Cu virtuozii și regi de trust în calmul sleeping-carelor, / Trenuri de fructe împletind fumul cu al vapoarelor, / Depărtările în lanternele voastre se păsuiesc ca un inel, / Trenuri, jidovi rătăcitori ai basmului de oțel” (*Trenuri*).

Cam în aceeași zonă de sensibilitate se situează și poemele din *Tărâmul celălalt*, unde mai plutește “fumul de morgane lente”, mai rămâne ceva din “clavirul colbăit” ca o “lebedă-n somn”, iar ecoul - conștientizat ca livresc - al poeziei simboliste mai este înregistrat, asociind “spleenul și lectura” care “urcă peste borduri”, “adolescența panică / cu pretext de lectură oceanică”, “sincope de fanfare”, “fumul de samovare al expreselor”. Se simte însă în mai noile versuri și o repliere spre un fel de



tradiționalism modernist, o dorință manifestă de întoarcere la realități mai concrete, locale, are loc un soi de revenire, ca la din nou evocabilul Adrian Maniu, “lângă pământ”. “Mă voi măhni / De Isușii troițelor plângând în lemn / Călătorii odihniți în prăpăstii / Și de izvoarele scorbirii clipind pentru scufundarea comorilor / Prin ochii lor am să revăd / Lacrima ierbii din geana plecată pe imășuri” - promite poetul - și se va și vedea, altundeva, “cetind viitorul în oglinzile de fier ale plugurilor”, se va simți atras, într-o pornire umanitară, de “vaierul copiilor tăiați de irodul mizeriei / și vocile de rămas bun ale ucenicilor / Fugărindu-și umbra printre roți fierbinți”, regretând apoi, într-un *Cântec umil*, că n-a “îngenuncheat ca un duh al chiliilor / Lângă orbii de lângă poduri” ori că n-a “sângerat odată cu apusul / Când muncitorii trăgeau blocuri de oraș pe cer”.

Sunt, așadar, semne ale unor schimbări de registru și tematică, de relativă “clasicizare” și reconversie la “tradiționalism”, anunțată formal și de câteva sonete, iar amplul poem *Cântece de faun*, din 1940, va uza de masca clasicizantă, dionisiacă, aproximată într-un discurs cu prozodie cuminte, pe linie tradițională : “Eu mi-am cioplit din cornul lunii pline / Un syrinx, pentru nimfa mea, din trestii. / M-am înțeles cu neamu-ntreg de bestii / Să-mi ierte mugetul de sânge-n vine. // Și-n mijloc negru de crângare ude / Și ret și prefăcut voi ști să cânt / Durerea unui bulgăr de pământ / Cu hulpavi ochi spre coapse tari și nude”... După apariția versurilor din *Pădure adormită* (1941), care mai păstrează doar puține îndrăzneții moderniste, Virgil Gheorghiu va putea publica abia în 1966 un alt volum de *Poeme*. Opțiunea clasicizantă se va stabili într-o amplă culegere de *Sonete* (1975), iar ultima carte antumă, din 1977, va cuprinde tot niște *Cântece finale de faun*. Pentru ca artefactul să învingă definitiv, o *Carte a rondelurilor*, postumă, va încheia opera tot registru artizanal, cu polisării limpezi ale versului, dar și cu destule locuri comune, foarte departe, în orice caz, de “momentul avangardist” și de prelungirile sale din anii '30 ai secolului trecut.

Aventura teatrului nostru

Ovidiu Pecican

Republicându-și într-o ediție secundă – probabil nerevizuită și adăugită, de vreme ce nu se menționează nimic explicit în legătură cu asta – *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (București, Ed. Tracus Arte, 2008, 918 p.), Mircea Ghițulescu face un serviciu tuturor aceluia care, deși interesați într-o astfel de panoramă, nu au ajuns în posesia primei ediții (cea din 2000). El continuă însă – iar acest lucru este mai important în direcția proiectului scriitoricesc al autorului – ceea ce a început cu peste două decenii în urmă, atunci când publica *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane* (1984), începând cu... sfârșitul și recuperând abia ulterior dimensiunea istorică a actualității. Între timp, efortul său istorico-lexicografic a cuprins însă și *Cartea cu artiști. Teatrul românesc contemporan* (2004), ceea ce dezvăluie o conștiință critică de o mai largă suprafață decât s-ar fi putut crede. Și uite așa, din romancier și autor de piese publicate în reviste studențești, precum *Echinox*-ul, Mircea Ghițulescu a ajuns să își stabilească centrul de greutate creatoare în zona explorării creației dramaturgice și al actoriei românești, oferind sinteze și instrumente de lucru care îi conferă dimensiuni de mentor recapitulator cu ticuri ardelenesti. Numai în aparență o asemenea dinamică îl amplasează însă pe autor în categoria comentatorilor cuminți. Pesemne că, mai înțelept decât odinioară, astăzi el folosește istoria literară ca alibi pentru polemică. „Avem iluzia că o nouă lectură a patrimoniului dramatic românesc, care să puncteze mai curajos valorile, ar putea activa dramaturgia pasivă”. Pornind de la platforma aceasta, Ghițulescu visează la o dramaturgie activă – conceptul îi aparține – care ar desemna acele contribuții textuale care modifică „nu numai un fel de a scrie, dar și unul de a face teatru” (p. 18). Prin aceasta, criticul și istoricul literar statuează că „Problema nu mai este a autonomiei textului sau spectacolului, ci a reversibilității împrumuturilor” (p. 18). Într-o mișcare – constatabilă – de maree dinspre dramă către spectacol, tendința actuală, și înapoi (tendința altor epoci), reciprocitatea și du-te – vino-ul continuu pare să fie rețeta propusă de observatorul atent și dedicat al tendințelor teatrale care trece în revistă contribuțiile românești. Problema centrală într-un asemenea demers este însă că, înainte de orice evaluare

posibilă referitoare la dramaturgia română ar trebui să știm măcar cum arată aceasta și câtă este. „Nu știm dacă dramaturgia românească este mare sau mică dar, în mod sigur, este necită sau, cel mult, răsfoită” (p. 7). Acest lucru se întâmplă pentru că textul teatral este altceva decât literatura propriu-zisă, nedefinindu-se nici ca proză, nici ca poezie, chiar dacă poate îngloba în haloul său din ambele. Din păcate, însă, până în ultima perioadă, criticii care s-au pronunțat în legătură cu dramaturgia au fost, prin excelență, profesioniști ai literaturii în cel mai larg înțeles al acestei noțiuni, nebeneficiind de o specializare în domeniul criticii teatrale. Dintr-un punct de vedere, deci, cartea lui Mircea Ghițulescu este și un manifest pentru critica teatrală ca opțiune constantă și consecventă, presupunând o ieșire din dilematismul critic tradițional al spiritului capabil să deceleze binele și contraperformața în domenii plurale.

Cu acest program în frunte, cartea se desfășoară în direcția unei re-lecturi a textelor dramaturgice din România cu ambiția cuprinderii totalizante. Ghițulescu se rezumă să împartă întreaga istorie a genului în patru etape: 1800 – 1900; 1900 – 1945; 1945 – 1990 și 1990 – 2008. Odată cu teatrul interbelic, apar secțiuni de „Profiluri” și de „Dicționar” (ultimele se regăseau și în sinteza de istorie critică a literaturii române a lui Nicolae Manolescu), pentru ca ultima etapă să se compună exclusiv din acestea. Rezultă de aici o anume dificultate în a contura niște direcții și tendințe mai generale, ca și fascinația față de personalitățile creatoare ca entități individuale. Nu ar fi stricat niște capitole menite să analizeze programele care vor fi fost susceptibile să grupeze în jurul lor mai mulți dramaturgi, fenomenele de emulație, publicațiile mai importante din perspectiva interesului lor pentru dramaturgie, ba chiar și referirea mai amplă la contextul politic reflectat în documente importante pentru mersul înainte al acestui domeniu. Astfel de lucrări au apărut în ultima vreme, de-ar fi să mă refer fie și numai la culegerile și volumele colective coordonate la Cluj de Liviu Malița.

Totodată, mi s-ar fi părut excelent dacă autorul ar fi găsit resursele pentru a face joncțiunea – fie și prin câteva rânduri introductive, dacă nu în maniera lui Alex Ștefănescu din istoria lui literară, care dedică

evocării contextului subcapitole întregi – între textele produse de dramaturgi și împrejurările vieții de teatru. Vreau să spun că nu este inutil pentru mai buna înțelegere a tendințelor textului dramatic să știi, de pildă, că atunci când scria Alecsandri marii artiști ai scenei erau Matei Millo și unchiul lui Caragiale; că teatrul – postum – al lui Eminescu nu ar fi arătat la fel dacă scriitorul nu ucenicea în trupa lui Fanny Tardini; că însuși conu Iancu a trecut prin faza de angajat al unei trupe de teatru; că în vremea lui Camil Petrescu străluceau pe scenă Marietta Sadova și colegile ei, împreună cu Tony Bulandra și George Vraca etc.

Poate că într-o ediție ulterioară, Ghițulescu va găsi interesant să compare – cunoscând prietenii și intersecțiile vremii – teatrul scris de Slavici, Eminescu și Caragiale, neuitând că au trecut cu toții pe la *Junimea*, sau să acorde o atenție suplimentară complementarității pe care o exprimă preocupările membrilor Cercului Literar de la Sibiu pentru baladă, dar și pentru elementul dramatic (Radu Stanca, Dominic Stanca, I. D. Sârbu scriu teatru, Doinaș traduce *Faust*, dar este și el autorul unei – unice – tragedii, Eta Boeriu tălmăcește, și ea, o antologie a comediei renascentiste italiene). Și, așa cum primii s-au adunat în jurul lui Titu Maiorescu, măcar în parte și pentru o vreme, ceilalți au ieșit, într-un fel, de sub mantaua teatrului, filosofiei și eticii – stoice, de la un timp – a lui Lucian Blaga.

... Deja, la dimensiunile la care se înfățișează, ca și prin cuprinderea ei, lucrarea lui Mircea Ghițulescu impune respect. Cu toate acestea, pentru a nu rămâne, în cea mai mare parte a ei, o galerie comprehensivă de portrete și analize rezumativ-monografice, extinderea ei în direcții precum cele arătate mai sus ar putea fi salutară în structurarea ei ca un instrument de lucru de mare utilitate în înțelegerea fascinației unui gen literar, a locului pe care teatrul și fenomenul teatral l-au ocupat în societatea și în cultura românească. Priceperea cu care analizează criticul oferta dramaturgiei noastre, disponibilitatea lui scriitoricescă – de romancier, deci de constructor de lumi – îl recomandă pe autor ca fiind unul dintre puținii foarte bine pregătiți pentru a duce mai departe proiectul său.

În acest context, cea mai potrivită încheiere a prezentei întâmpinări s-ar putea să fie un fragment din cuvântul scriitorului la una dintre lansările de librărie ale sintezei: „ (...) Sunt un cititor înrăit de piese de teatru și cred că dramaturgia oferă o lectură mai dificilă, dar mai intensă, mai pură, decât alte genuri literare, tocmai pentru că este «incompletă» și te pune în situația, intelectual confortabilă, de a face apel la fantezie, perspicacitate și cultură pentru a adăuga [de la tine la cele spuse de autor – n. O. P.]. Tocmai eliptismul este acela care îndepărtează drama de realism și o apropie de artă. Față de drama shakespeariană, hugoliană, ibseniană, drama modernă a pierdut cincizeci la sută din cuvinte, fără a pierde din intensitate. Vorbim despre marii autori, desigur, de genul Beckett sau Ionesco. Din explicit și locvace, teatrul modern a devenit implicit și eliptic, ceea ce îl face foarte potrivit pentru lectură”. Mircea Ghițulescu imaginează, deznoadă și explică în mod convingător viziunile oamenilor de teatru români. ■



sare-n ochi

Amintiri cu cântec

Laszlo Alexandru

(Urmare din numărul trecut)

Nicolae Manolescu mai are însă și alți prieteni cu reputație tulbură, a căror amintire se străduiește s-o tămâieze acum, după ce-au trecut în neființă. Unul dintre aceștia este Mihai Botez, evocat afectuos în succesivul număr al revistei *Lettre Internationales* (ediția română, primăvara 2009).

Paralelismul celor două evoluții biografice comemorate e într-adevăr frapant. Alexandru Ivasiuc îndurase, în tinerețea sa agitată, chinurile și pușcăriia politică anticomunistă, dar se căpătuse la maturitate, în diverse posturi și onoruri din trenea sistemului. Mihai Botez a pornit și el prin a-și asuma gesturile de rebeliune, la adresa despotismului comunist, drept care a și fost sancționat: *“Disidența lui Mihai a debutat cu o scrisoare adresată lui Ceaușescu, în care îi reproșează acestuia strategia economică. După o vreme, a fost alungat și de la catedra Facultății. A fost mutat cercetător la Institutul de Matematică, desființat și acesta ulterior. Sediul fiind evacuat peste noapte, biblioteca a fost aruncată în stradă. Represiunea nu s-a oprit aici. Anchetat aproape o săptămână de securitate, lui Mihai i s-a refuzat de 29 de ori viza de ieșire din țară. (Cifra era a lui, matematicianul, așa că îi fac credit)”*.

Anumite diferențe se observă totuși, între cei doi amici zugrăviți de pana memorialistului. În timp ce Al. Ivasiuc pare mai curînd furtunos și mitoman, Mihai Botez aduce a strateg bine cumpănit, prudent chiar și în reacțiile bășcălioase de protest: *“Era mereu calm, liniștit, relatîndu-mi cu mult umor discuțiile pe care le avea. Intra în comportamentul lui și o bună doză de abilitate. Fiind membru PCR (nu mai țin minte dacă și cînd a fost exclus), a votat, în adunarea de la universitate, pe cînd era încă lector, contra propunerii ca Nicolae Ceaușescu să candideze la conducerea PCR, declarînd, spre stupefarea sutelor de participanți, că el o susține pe Elena Ceaușescu. Chemat la ordine după adunare, le-a explicat cît se poate de serios colegilor lui că o schimbare e totdeauna binevenită și că el sprijină ideea creșterii numărului de femei în organele de conducere ale partidului. Creșterea numărului de femei era un slogan la modă în PCR. N-au avut, evident, ce să-i facă”*.

Primind pînă la urmă rîvnitul pașaport, Mihai Botez se stabilește în Statele Unite. Acolo, steaua sa continuă să crească: frecventează lumea bună, catalizează personalitățile cunoscute ale exilului în jurul unor idealuri comune, strălucește infatigabil: *“O vreme ne întîlneam în patru, cu Dorin Tudoran și cu Vladimir Tismăneanu. La Houston, l-am prezentat lui Corneliu Coposu, invitat și el la Convegno. La Washington i-am cunoscut pe Regele Mihai și pe Regina, la nu mai știu ce fel de ceremonie, după care am fost invitați, toți, de Mihai, la un restaurant”*. Însă, de pe această culme a mondenității sclipitoare, iată-l azvîrlit, pe neașteptate, în malaxorul disprețului unanim: *“Un an sau doi mai tîrziu, trăia izolat, ignorat de toți prietenii noștri stabiliți în SUA. Le devenise suspect. N-am înțeles niciodată de ce”*.

Ce romantică întorsătură de destin, a unui personaj prăbușit, vorba italianului, *dalle stelle alle stalle*! Ne-am fi așteptat, din partea spiritului scrutător al memorialistului, să intre în dedesubturile fenomenului, să tatoneze motivațiile unui

asemenea derapaj. Dar explicațiile sale, atunci cînd apar, se mențin în zona comodă a lui nu știu, nu pricep, nu-nțeleg. În ordinea asumării unor situații neplăcute, firește că această atitudine e totdeauna mai comodă. În varianta comunicării nuanțate a realității, însă, ea echivalează cu o de-zertare.

În continuarea traseului de carieră al lui Mihai Botez, amicul Manolescu se mulțumește să consemneze desfășurarea evenimentelor, persiflîndu-i subțire pe cei ce se minunează de nefirescul lor. Ceilalți foști apropiați ai protagonistului *“se întrebau din ce trăiește (parea să aibă bani destui), de ce nu le comunică adresa, cine e noua lui soție (se recăsătorise între timp) și așa mai departe. În zadar am încercat să-i conving că mie îmi răspunde la telefon de îndată ce-l sun și, din cîte îmi spusese, lucrează pentru o firmă de consultanță politică. Iar cînd a acceptat să vină în țară, la solicitarea lui Iliescu, probabil ca să preia o funcție în guvernul pedeserist, toate zvonurile care circulau pe seama lui au părut confirmate: disidentul Mihai Botez devenise securistul cu același nume”*.

Interpretarea ulterioară a faptelor, din partea autorului, ne împinge treptat spre cea mai adîncă uluire. Adeziunea nonșalantă a fostului disident anticeaușist la politica de violențe minerești a lui Ion Iliescu este explicată, cu o la fel de mare dezinvoltură memorialistică, prin... dorința de lux și eleganță a personajului: *“Era găzduit la una din vilele de protocol de la Bulevardul Kalinin (astăzi Mircea Eliade). Alt prilej de rumoare și de suspiciune. Cum știam că nu-i displac onorurile și chiar fastul, nu m-am mirat. Cînd ne-am văzut, la un restaurant, a venit cu o mașină oficială”*. Dacă am extinde această logică bizară, n-ar mai trebui să ne mirăm azi de opțiunea neocomunistă a nici unuia dintre partizanii lui Iliescu: bieților de ei nu le displăceau... onorurile și fastul.

Iar N. Manolescu mai strecoară subtil încă o circumstanță atenuantă, privind trecerea lui Mihai Botez, cu arme și bagaje, în tabăra foștilor săi călăi: din moment ce opoziția democratică se eschivase de la acceptarea serviciilor lui, opțiunea îi devenise aproape inevitabilă (?): *“Mi-a amintit că, la Houston, îi propusesem un post în guvern, dacă PAC sau CDR va veni la putere, și că propunerea fusese primită evaziv de Corneliu Coposu. Era adevărat. Ulterior îi telefonase cineva din anturajul lui Iliescu, invitîndu-l la București pentru a discuta o eventuală numire. Venise, iată, discutase, refuzase. Nu considerase de la bun început că e dezonorant să dea curs unei astfel de propuneri, indiferent de unde ar fi venit. El nu era un radical. Ca alții”*. Ciudată logică, prin cinismul ei! Întrucît propria tabără nu-ți oferă prilej de parvenire, te adresezi la concurență. Iar lipsa de scrupule și deraierea de la consecvența de principii ajunge a fi scuzată prin... spiritul de toleranță (*“El nu era un radical. Ca alții”*).

Firește că un zarzavagiu are toată libertatea de a-și muta ghereta într-o altă piață, atunci cînd afacerile nu-i mai sînt profitabile. Dar pesemne că năpîrlirea etică a unui intelectual e pedepsită prin discreditul public – chiar și atunci cînd N. Manolescu se preface a nu înțelege *le pourquoi de la chose*: *“Cu excepția lui Mihnea Berindei (care era și el de față) și a mea, îl părăsiseră toți prietenii. «Nu putem trăi din ranchiună», repeta*

Mihai Botez. N-am avut, nici atunci, nici altădată, nici cea mai mică dovadă că juca dublu și necinstit”. Directorul *României literare*, care l-a interviuat complezent pînă și pe Ion Iliescu, pe vremea cînd studenții erau măcelăriți de mineri în Piața Universității, e oarecum normal să nu observe cele mai evidente dovezi ale jocului dublu și necinstit...

Cum tot neobservată a trecut și reacția duplicitară din 1995 a lui Mihai Botez, în calitate de ambasador al lui Iliescu la Washington, la discursul rostit de diplomatul David Funderburk în Congresul american. D. Funderburk, fost ambasador la București pe vremea regimului ceaușist (funcție din care demisionase spre a protesta împotriva despotismului dîmbovițean tolerat de superiorii săi ierarhici), s-a simțit dator să facă o descriere de peisaj a realităților românești postdecembriste. În intervenția intitulată *O vedere pozitivă asupra României și românilor*, omul politic american sublinia, fără ezitare, continuitatea camuflată a vechilor năravuri autoritare: *“Degradarea economică, morală și spirituală pricinuită de comunism a avut consecințe enorme și îi va urmări pe români generații întregi. Vechii comuniști sînt tot la putere, sub un nume diferit, însă țara a făcut eforturi să se apropie de Statele Unite și să se reintegreze în lumea Vestului”*.

Ce avea de răspuns, la acest diagnostic precis, Mihai Botez? Efortul său de-a dilua și a disipa judecata publică severă, în numele propriului trecut glorios, rămîne dizgrațios, în ciuda volutelor “de salon”: *“Ca fost disident anticomunist, refugiat politic în Statele Unite și într-o vreme rezident permanent în S.U.A., am învățat să respect punctele de vedere la care nu subscriu în întregime”* (vezi rev. 22, nr. 35/1995). Cît privește rezerva morală a diplomatului american Funderburk, legată de faptul că, după o revoluție sîngeroasă, în România se menținuseră aceleași eșaloane de putere, sofistul Botez răspunde cu o argumentație politicianistă încheiată la toți nasurii: *“în spiritul adevăratei democrații, pe mine personal nu mă tulbură la fel de mult cît pare să vă tulbure pe dumneavoastră situația normală că nu toți cei aleși ne împărtășesc propriile valori și deci establishment-ul politic în tranziție are membri diferiți de noi înșine”*. Ei, da. Onorurile și fastul, mașina oficială la scară, precum și funcțiile influente de reprezentanță se cereau achitate, prin contravaloarea lor în planul conștiinței.

Îndurerata lamentație finală a lui Nicolae Manolescu, din însemnările lui memorialistice (*“Unul dintre cei mai importanți disidenți români este astăzi aproape uitat”*), rămîne mai curînd lipsită de acoperire. După decesul aceluia, survenit în 1995, au vuit zierele că fostul disident anticeaușist devenise colaborator al Securității și că se ocupa cu spălarea banilor murdari ai culței instituții, pe continentul american. Și totuși, pînă la epifania dejecțiilor camuflete prin arhivele explozive, o școală generală din București poartă, în zilele noastre, numele lui Mihai Botez. ■

Tom & Jerry

Andrei Mocuța

În încercarea de a face dreptate pentru toată lumea, voi apela la o întâmplare ciudată. Maeștrii Zen sunt deseori marginalizați din cauza - așa zisei - lipse a simțului umorului. Permiteți-mi, în măsura în care sunteți de acord cu cele ce urmează, să vă demonstrez contrariul. Răsfoind o revistă comercială, dau peste următoarea bandă desenată: Tom plimbându-se ca de obicei țănoș cu un tricou pe care scrie: *Jesus is coming*. Puțin mai în spate, de pe coada motanului șerpuită ca un semn de întrebare, Jerry ne face cu mâna. Poartă un tricou pe care citim: *Buddha: HERE, NOW!* „Meditați cu maestrul Zen XI!”

Personal, tind să cred că și Iisus este la fel de prezent, *aici* și *acum*. Avem în viețile noastre și în societatea noastră tendința unei asigurări subconștiente că tot ceea ce este bun se va întâmpla *cândva*, cât de *curând*, în *viitorul apropiat*, dar niciodată *acum*.

Am aruncat o privire prin cameră. Aurora dormea dusă, cu pumnii adunați sub ea. Îi simțeam căldura coapsei care răzbătea prin pantaloni și rochia ei. Nu prea mai aveam pe ce să pun mâna, în afară de gin. O reclamă mi-a atras atenția asupra televizorului. „Dacă ești singur, sun-o pe una din fetele noastre superbe. Ea te va înveseli.” Le-a arătat pe fete. Briantina arăta cel mai bine. Mi-am dres bine vocea, am tușit de câteva ori. Eram pus pe șotii. Am luat o gură de gin, am plimbat lichidul puțin prin gură, am făcut gargară și am înghițit. Apoi am format numărul.

Spre surprinderea mea a răspuns un tip. Suna periculos.

- Cu Briantina, vă rog.
- Ai opșpe ani sau peste?
- Peste, am răspuns.
- Ce fel de card folosiți, *doamnă*? Obișnuit sau Mastercard?
- Obișnuit.
- Ia stai așa, a rămas tipul pe gânduri.

Cunosc vocea asta!

- Nu cred că am avut plăcerea...
- Stai, stai! Te știi! Ești *Mammy Two Shoes*! Cum să nu? Ia mai spune ceva.

- Ăăă... Mi-am dat seama după câteva secunde că am folosit vocea de bărbat, așa că am rectificat cu glasul lui *Mammy Two Shoes*: Ăăă...

- E clar, s-a entuziasmat tipul. Am avut dreptate. Să știți că sunt un mare fan al dumneavoastră, nu pierd niciun episod din *Tom & Jerry*!

Am răsuflat ușurat. A înghițit gălușca.

- Dacă vreodată o să îmi acordați un autograf, a continuat în șoaptă, vă pot face o reducere. Suntem în branșă de ceva anișori, ne facem reclamă la televizor. Suntem oameni serioși. Ce ziceți?

- Cum să nu, pușor? Îți spun cum procedăm: până îmi faci legătura cu Briantina, ți-am și trimis autograful prin poștă!

- Sunteți cea mai grozavă! Mai am nevoie doar de numărul și data expirării cardului, vă rog.

- În regulă, stai să scotocesc prin haină după chestia asta. Despre ce-o să-mi vorbească Briantina?

- O să vă placă.

- Bine, în regulă, așteaptă o clipă.

I-am dat tipului informațiile cerute. A urmat o pauză destul de lungă până au reglat plata de pe cartea de credit. După aia m-a întâmpinat o voce.

- Bună, scumpule, Briantina la telefon.

- Bună, Briantina, eu sunt o negresă grăsană și constipată.

- Fffui, asta e o premieră. Rareori mă sună câte o femeie. Dar nu mă deranjează deloc, dacă mă forțez puțin pot fi și hetero. Și totuși, ai o voce atât de sexi! Parcă mă simt deja un pic excitată.

- Ne, vocea mea nu e sexi.

- Fui, ești doar modestă!

- Nu, Briantina, nu sunt modestă.

- Știi, mă simt *foarte* aproape de tine! Mă simt ca și cum aș sta încolăcită în poala ta și m-aș uita în sus la tine cu ochii mei maaaari, albaștri...

- Crede-mă, nu ai vrea să ai de-a face cu poala mea! Astea-s baliverne, Briantina, nu mă faci să te simt aproape. Străduiește-te mai mult!

- Ascultă, iubire, trebuie doar să-ți folosești puțin imaginația. Dă-ți drumul și vei fi surprinsă de ce putem face împreună!

- Imaginația zici? Briantina, stau aici de una singură și mă cinstesc cu gin. Nu crezi că *tocmai* de imaginație duc lipsă?

- Fui, uită-te la mărimea sânilor mei.

Imaginează-ți sâni mei, iubire. Închide ochii și...

- Sfinte Sisoe, ești așa de bine făcută!

- Ai văzut, iubire, că nu e greu? Trebuie doar...

- Adică uită-te la mărimea sânilor ăstora!

Sunt binecuvântată să văd cei mai antigravitaționali sâni!

- Tu spui cele mai drăguțe lucruri, iubire.

- Ar trebui să cazi în nas cu ei, dar presupun că te ține în echilibru curul ăla mare.

- Fui, nu am posterior mare, iubire.

- Păpușă, ăsta nu-i posterior. Chestia asta e un vagon plin cu bomboane și cremeșuri!

- Iubire, te lamentezi exact ca un bărbat. Mă șochezi, fată! Îmi amintești de fostul meu soț.

- Bași mâna-n foc că nu sunt transsexuat, Briantina?

- Nu mai bate câmpii, iubire. Ascultă-mi mai bine vocea. Nu-ți place vocea mea? Nu o găsești un pic... aaaah, sexi?

- Mda, parcă. Parcă un pic, dar nu prea mult. Mi se pare că ești răcită.

- Ho, ho, transsexuatul meu drag, sunt prea *fierbinte* ca să fiu răcită!

- Ei bine, vocea ta sună de parc-ai fi răcită.

- Vorbește-mi în continuare, iubire. Ascultă-mi vocea, gândește-te că stau pe genunchii tăi.

Uită-te în jos. Ce vezi?

- Sticla de gin. Telefonul...

- Și mai ce, iubire?

- Pe Aurora...

- Cine-i Aurora, iubire?

- Aurora doarme.

- Vai, vai, ai lângă tine o *bucățică* și o lași să doarmă?

- Vrei să o trezesc? Îi transmit ceva?

- Nu e cazul, iubire. În schimb, am eu să îți transmit ție *ceva*!



- În regulă...

- Stau pe genunchii tăi, cu rochia ridicată pe jumătate, dezvelindu-mi genunchii și pulpele. Gândește-te la toate astea, iubire. Gândește-te.

- În regulă...

- Uită-te în jos. Acum ce vezi?

- Aceleași lucruri: sticla goală de vin, ginul, televizorul, pe Aurora...

- Răutate mică ce ești! Ce-aș mai veni la tine să-ți trag o mamă de bătaie! Sau poate... te las pe tine să-mi tragi o mamă de bătaie.

- Briantina...

- Da?

- Mă scuzi o clipă, te rog? Trebuie să fug la baie.

- Fui, știu ce vrei să faci! Dar nu e nevoie să mergi până acolo, poți s-o faci la telefon. Chiar acum, în timp ce vorbești cu mine!

- Nu, nu pot Briantina. Ai uitat cine sunt?

- Fui, te știi pe de rost, iubire!

- Nu, nu, Briantina, amintește-ți cum m-am recomandat și vei înțelege de ce trebuie să fug la baie.

- Ziceai că ești o negresă grăsană...

- Grăsană și mai *cum*, Briantina?

- Și mai *cum*, iubire?

- *Constipată*. Dar nu mai e cazul. Vocea ta m-a inspirat, cu adevărat. Scuză-mă o clipă, trebuie să fac un caca.

- Boule! Consideră conversația încheiată!

A închis.

M-am ridicat în picioare și m-am dus la baie.

Nu prea mă privesc în oglindă, dar am aruncat un ochi. Deasupra cearcănelor pungite am văzut ochi mici și căcăcioși, ochii unui nenorocit de rozător încolțit de afurisita de pisică. Îmi simțeam pielea cum mă detestă fiindcă face parte din mine. Arătam groaznic. Și nici măcar nu-mi venea să-mi golesc mațele. Am mințit-o pe Briantina, nu mi-a rezolvat constipația. Dar îmi place să fac oamenii să se simtă utili. Mă mânca, totuși, găoaza. Îmi reveneau, oare, hemoroizii? M-am consolată cu gândul de a face pipi. Am țintit corect, însă nu calculasem forța jetului și am stropit gresia. Am țintit din nou și m-am pișat pe colacul de la closet, pe care uitasem să îl ridic. Am rupt niște hârtie igienică și am făcut-o ghemotoc. Am șters colacul. Apoi gresia. Am aruncat hârtia la coș și am tras apa.

Prin ferestruică am văzut un rahat de pisică pe acoperișul vecin. Era un afurisit de boț uscat, o nimica toată. În jurul lui zumzăia musca pe

care Aurora o alungase cu tubul de insecticid.
La ieșirea din baie, pe pragul ușii, așa cum punem lapte ca să îmblânzim spiridușii, Aurora lăsase un pantof.
- Bună dimineața, am spus.
Aurora își scoase un cercl.
- Aoleu, spuse, turnându-și un pahar de gin. Ești la strâmtoare, amice.

Tom avea o pălărie de safari trasă pe nas în timp ce leul fugit de la circ îl zgâlțâia pe motan din toți răunchii.

- Știu să fac o grimasă, zise leul. Una pe care n-ai văzut-o. Nimeni din acest oraș nu a văzut-o. Am făcut-o numai o singură dată și poate că mai trăiește încă, cine știe în ce stare vegetală, paznicul de la circ care a văzut-o. Părăște-mă polițiștilor și sunt în stare să fac din nou grimasa aceea. Are o rază efectivă de o sută de metri și cine are ghinionul să o vadă cade pentru totdeauna în subterana întunecată, iar trapa se închide irevocabil. Mulțumesc.

Aurora își scoase și celălalt cercl.
- Dacă sunt un pisoiaș cuminte și nu suflu o vorbă polițiștilor, îți scoți și tu ceva?
- Chiar și dacă sufli, am hohotit, lepădându-mi haina.

Aurora își umplu din nou paharul, eu am tras o dușcă.
- Știi, pisoiaș, ai avut dreptate. Când ai dat buzna cu tubul de insecticid, eu moțâiam. Îl visam pe bunicul, un om foarte bătrân. Credeam, când eram puștan, că avusese optzeci de ani toată viața. Ce povești mai spunea bătrânul! A fost infanterist în al doilea război mondial.

Aurora, sensibilizată, îmi zâmbea așa cum își inchipuia că îmi zâmbește un bunic.

- Visul era neclar, am continuat. Era amestecat cu un film de desene animate. Am făcut un semn cu mâna spre televizor. Știi, îți intră în vise.

Aurora privi în jur, speriată că soarele care se revărsa prin fereastră a surprins-o atunci când își desfăcea fermoarul rochiei, și exclamă:

- Dumnezeu!

- Și eu îl simt în unele zile caniculare, cu presiune barometrică apăsătoare.

- Pe bunicul?

- Nu, pe Dumnezeu.

Mi-am scos pantalonii, fără glumă. Aurora și-a scos o brățară. Și tot așa: la televizor succesiunea unor secvențe de desen animat.

- Pe la șaptezeci de ani bunicul a leșinat în timp ce mergea cu bicicleta. L-au găsit prăbușit la marginea drumului. După un examen medical detaliat i-au găsit o tumoră pe creier. Au urmat o grămadă de scanere și biopsii, rezultatul fiind unul tranșant: „Ne pare rău să vă anunțăm, dar în cazul în care nu vă operăm, mai aveți cel mult șase săptămâni de trăit. Dacă intervenim, tumora e amplasată în zona vorbirii și a înțelegerii, ceea ce înseamnă că există riscul de a nu mai putea vorbi, citi, scrie sau înțelege orice limbă. Am dori să vă operăm mâine dimineață. Vă rugăm să ne comunicați decizia dumneavoastră.”

Aurora a rămas cu mâna înțepenită la spate, pe clamele sutienuului.

- Îmi dai o mână de ajutor, te rog?

- După cum îți imaginezi, bunicul era într-o stare cu totul nemaipomenită, am continuat în timp ce îi eliberam sutienu elastic. Singurul lucru despre care vroia să discute era viața lui spirituală. Nu îl mai interesa ce făcuse sau ce construise până atunci. Nu a suflat nicio vorbă despre războiul pe care mi-l depăna - cu o exactitate de ceas elvețian! - în fiecare seară. Acum avea un altul de înfruntat. Atunci când intervin marile schimbări, nimeni nu-ți mai cere Mastercard-ul sau carnetul de cecuri. După vreo zece minute de tăcere, a zis: *poate că am vorbit destul până astăzi, de acum înainte voi asculta doar. A ales operația. A fost operat de un chirurg foarte bun și la capătul a opt ore l-au dus în salonul de reanimare. Următoarea zi, o asistentă a mers să îl vadă, dar bunicul era deja treaz și când ea a intrat pe ușă, el i-a spus: bună dimineața. A mai trăit șaptesprezece ani după aceea, dar a făcut-o într-un mod cu totul diferit. Pentru că o dată cu această pățanie a ajuns să aprecieze la un alt nivel ce înseamnă să fie treaz.*

M-am întins pe canapea cu brațele încrucișate sub cap, doar în chiloți și cu o semierecție.

- Petrecem mult timp vorbind, mi-am dres vocea, dar de cele mai multe ori suntem pe pilot automat. Vorbim, ascultăm, dar nu suntem prea conștienți de asta. Ignorăm că până și rostirea trebuie tratată ca parte a *trezirii* noastre. O ultimă poveste și am terminat! Un maestru Sufit este chemat să îl vindece pe unicul copil al căpeteniei unui sat. Bătrânelul dă glas câtorva rugăciuni simple și foarte scurte și le zice sătenilor adunați buluc în jurul lui:

„Acum, copilul va fi bine.”

Un individ din grup care nu prea credea în treburile spirituale, tare contrariat, se ridică în picioare:

„Ce vrei să spui? Îndrugi câteva cuvinte și noi s-o luăm de bună că e vindecăt?”

Toate privirile sunt ațintite asupra acestui om și maestrul se repede la el:

„Tu la ce îți bagi nasul? Nu ești decât un fățarnic tembel!”

Spune asta în fața tuturor sătenilor. Ei bine, tipul se înfurie, îi zvâcnesc tâmpelile și începe să fiarbă. Simte că ar da cu bătrânelul de toți pereții. Maestrul, bineînțeles, observă asta și i se adresează:

„Vezi, dacă două sau trei cuvinte te pot face să explodezi, de ce alte, la fel de puține cuvinte nu ar avea puterea să vindece?”

(Fragment din volumul *Porcilorator* în curs de apariție la editura Brumar)

Concurs Național de Proză scurtă și Eseu “Pavel Dan

- ediția a XIV-a; lucrările pot fi trimise până la data de 17 august 2009 -

Pentru omagierea operei unuia dintre cei mai valoroși prozatori români, Pavel Dan, Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Județului Cluj și Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Cluj organizează, în colaborare cu Consiliul Județean Cluj, Casa Municipală de Cultură Turda, Primăria și Consiliul local Turda, Primăria și Consiliul local Tritenii de Jos, cea de-a XIV-a ediție a Concursului Național de Proză Scurtă și Eseu “Pavel Dan”. Concursul este deschis tuturor creatorilor de literatură din țară.

Condiții de participare

I. Secțiunea Proză scurtă

Pot participa orice autori, fie membri ai unor asociații profesionale, fie nu, indiferent dacă au sau nu volume publicate. Textele, dactilografiate în două exemplare, standard (caracter de 12, la 1 ~ rînduri) se vor expedia **până la data de 17 august a.c.** pe adresa Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Județului Cluj, Piața Unirii nr. 1, 400133 Cluj-Napoca, tel./fax: 0264/597616. Fiecare concurent va mai expedia alăturat și un scurt C.V. conținând numele, prenumele, vârsta, adresa, numărul de telefon și un rezumat al activității literare. Numărul minim de texte expediate este 3, cel maxim, 6.

Fiecare plic va purta mențiunea: **Pentru Concursul “Pavel Dan”.**

II. Secțiunea Eseu

Pot participa orice autori, fie membri ai unor asociații profesionale, fie nu, indiferent dacă au sau nu volume publicate. Va fi trimis un singur eseu, pe teme din creația lui Pavel Dan, nedepășind 15 pagini. Textele, dactilografiate în două exemplare, standard (caracter de 12, la 1 ~ rînduri) se vor expedia **până la data de 17 august a.c.** pe adresa Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Județului Cluj, Piața Unirii nr. 1, 400133 Cluj-Napoca, tel./fax: 0264/597616. Fiecare concurent va mai expedia alăturat și un scurt C.V. conținând numele, prenumele, vârsta, adresa, numărul de telefon și un rezumat al activității literare.

Fiecare plic va purta mențiunea: **Pentru Concursul “Pavel Dan”.**

Se vor acorda premii în bani.

Manifestările prilejuite de finalizarea Concursului Național de Proză Scurtă și Eseu “Pavel Dan” se vor derula la Triteni și Turda, la o dată comunicată ulterior.

Informații suplimentare se pot obține la telefon: 0264/597616 - Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Județului Cluj (persoane de contact: Petru Poantă și Victor Cubleșan).

poezia

Ion Lupu

Nu pot vorbi cu viitorimea

Nu pot vorbi cu viitorimea,
n-am semne destule,
cele de care dispun
sunt încă sărmane și seci.

Poezia are încă puține scule
contemporane -
ca turmele fără berbeci...

Urmuziană

Aflu de la o vreme că tarabele cu legume și fructe
invită scriitorii - inclusiv poeții -
să-și prezinte produsele: trei strofe lângă o vînătă
durdulie, două strofe lângă doi gogoșari rotofei,
un poem de 4-5 strofe lângă un ciorchine
afuzaleu,
un vers chinuit alături de un cartof,
de un tubercul...

Literatura, inclusiv poezia - zic unii - să devină
obiect de tarabă. Să respire precum cererea și
oferta,
să îmbrace forma concurenței de piață,
cu adaptări...

Dar mă întreb: razele soarelui, lirice, sunt de
tocmit?
Sclipitul stelei se poate negocia? I se poate anina
o etichetă cu prețul de fabricație (plus TVA-ul)
ca mioarei din staul?

Privighetoarea, căreia îi rezerv un loc privilegiat
poate cânta ca un țigan lăutar, pe parai, ore-n șir?

Poeților cuvântul li-i strajă. Glasul mărilor
mângâie, fără amestecul pietii, țărături și plajă...

Sunt totuși om

Sunt totuși om
nu animal rapace, nu plantă veninoasă,
nu obiect de uz casnic fragil.

Istoria duhului meu umil
m-a ținut ca filele unui abecedar pe-un copil
până am pătruns printre vietățile mari și mici,
printre papagali și arici,
printre vulpi viclene și raci,
aclamat - în zi de vânt - de copaci.

Viul din mine, trupul pe care-l ating înseamnă
contactul cu cerul, cu forțele nevăzute
care se strâng policrome în curcubeu
și mă-nfășoară peste frunte, peste gâtul curbat
și mă asigură că vijelia a încetat

și că pot să mă bucur
de fiecă mugur și strugur și ciucur
ca un urmaș de om,
ca un puternic proton în atom...

Un tril ca o șoaptă

Undeva e un vultur, un argus
ce-mi vede mișcările de la mare distanță.

Undeva e un arbore ca un ierarh
cu patrafir înstelat
gata să officieze
un Aeternum Vale.

Undeva, printre garoafele coborâte în bernă
stau ironia și ura, două păsări justițiare.

Undeva, în cuvintele serii
se aude enigmatic
ca o șoaptă
un tril...



emoticon

Poeta vates ca poet privat

Șerban Foarță

De când poetul nu mai e un vates, nu
numai că vaticinațiile sale sunt, îndeobște,
niște false prorociri (și nu am în vedere,
aici, nici „viscerala”, obscura premoniție à la
Kafka, nici, mai cu seamă, - strict speculativă -
prognoza, justă, în manieră Valéry), dar până și
urările-i de bine au, pasămite, darul să deoache,
să facă, nu o dată, ursuzluc (ca vânătorilor, să
zicem, și altor bravi superstițioși!), - ceea ce face
din acesta, din bietul nostru urător (pe post de,
uneori, poet privat), o cobe și o piață rea.

Astfel, în răstimpul unui secol, trei poeți ai
noștri, și anume: I. Heliade Rădulescu, Anton
Pann și, mult mai în preajmă-ne, acela al „florilor
de mucigai”, firitisindu-i succesivamente pe
Alexandru Ghica, leat 1832, în circumstanțele
unui „grozav” cutremur („Un OM pe uliți trece,
ce n-are ale sale,/ Ce-ai săi nu mai cunoaște,
decât al său norod...”), pe - după nouă primăveri
- Bibescu, în acelea, nu mai fericite, ale unui așa-
zis „foc mare” („Trăiască prințul Iorgu Bibescu,
/ Mii de familii din guri rostea,/ Trimiță-i viață de
sus cerescu,/ Pe tronul țării mulți ani să stea!”),
și, respectiv, pe Carolus Secundus, în '940, în
iunie, la „prima decennalia felicia”¹ („De-a
pururea de-aci 'nainte/ Au să ni-l ție vremurile
minte...”²), avură, cum se zice, gură rea...

Mai puțin în ceea ce-l privește pe Alexandru
Ghica Voievod (aflat, atunci, la jumătatea unei

domnii nu foarte scurte, - din care fi-va, totuși,
mazilit), cât pe Bibescu Vodă (carele, nici după
cinsprezece luni, avea - fatalitate! - să abdice); și
cu atât mai mult pe cel din urmă (căruia-i mai
rămânea să stea în scaun nici cât, a doua oară, lui
Napoleon, - cent jours!).

Recomandări și observații:

1 Atenție la durata de „înjumătățire”, în
această (ato)mistică aparte, a termenelor strict
scadente, și anume: de la circa patru ani³ la
aproximativ cincisprezece luni⁴; și, de la lunile
acestea, la mai puțin de una sută zile.

2 Remarce-se, idem, denivelmentul (în
proporție inversă, aș spune, cu accelerația de mai
sus) dintre o laudă nu fără strategie (căci
apelează, totuși, la prolepsă: „Nu mi-am plecat
genunchii în veci spre lingușire...”) și un elogiu
indirect, „prin delegație” (cum figurează într-un
„memorabil”, ce va să zică *reportaj*) și, cel puțin
retoricește, obiectiv (în limitele, amândouă, ale
rezonabilității), - și, la un secol după, acest
encomiu ultim, apoteotic fără nicio condițiune:
„... o să-și aducă-aminte vântul/ Cel ce-i ascultă
gândul și cuvântul,/ Vântul acela care, de la cer,/
L-a pogorât pe un vultur de fier [a se citi
aeroplan!]” i proci, i proci, - pâna la cosmocratica
situație: „El a mutat Carpații vechi din loc.”

P.-S.

Pentru René Guénon, vaticinația nu e o simplă
(și trivială) divinație, verificabilă în timp/cu
timpul (în care caz, un Dante Alighieri, cu al său
„câine Veltrio”⁵, ca și cu numărul-i, profetic, de
„cincisprezece e dieci”, ar fi un fals proroc
sau, baremi, un oarecare „ficionar”); ea e vocația
însăși și statutul „tradițional”, adică *inițiativ*, al
vechilor aezi și barzi.

La rândul-i, Pierre Naville, fost poet din cercul
lui Breton, convertit la pozitivism, e de părere că:
„Notre époque n'est pas celle des prophéties, mais
celle de prévisions.”

„Previzioni” cu care nici *poeta vates*, nici, cum
văzurăm, cel privat, nu au - prin definiție, unul;
din rea-credință (sau orbire și anosmie), celălalt -
nici cea mai mică legătură.

¹ Expresia, nu fără umor (involuntar), este al lui C.
Daicoviciu (v. „Revista Fundațiilor Regale”, an VII, nr.
6, iunie 1940, p. 723).

² *Ibid.*, p. 483.

³ E vorba de răstimpul dintre data cutremurului de
pământ (11 ianuarie 1838), la care se referă, în *Imn la
dragoste* („Curierul românesc”, an IX, nr. 6, 4 februarie
1838) I. Heliade Rădulescu, și 7 octombrie 1841, când
Alexandru Ghica e depus.

⁴ Poema „finului Pepei” se intitulează *Memorabilul
focului mare, întâmplat în București în ziua de Paști
1847, martie 23*, - iar Bibescu părăsește tronul,
retrăgându-se în Transilvania, la 14 iunie 1848.

⁵ Că, pentru unii ghicitori în ceașcă, acest Veltrio ar
putea fi un înainte-mergător al dlui Veltroni, fostul
primar al Romei, este o supoziție de-a binelea grotescă.

Posibilitatea unei ironii naratoriale în romanul *Ion* al lui L. Rebreanu

Bíró Béla

Naratorul romanului *Ion* este unul heterodiegetic auctorial¹. Nu face parte din lumea narată și reprezintă eul ficționalizat al autorului. Acest tip de narator povestește de obicei la toate formele timpului trecut și la persoana a III-a, dar face uz destul de frecvent și de persoana I, pentru a comenta, evalua, explica acțiunile și chiar gândurile eroilor.

Naratorul lui *Ion* începe însă povestirea la timpul prezent (primele trei subcapitole - numerotate cu cifre arabe - ale primului capitol), numai în subcapitolul patru trece la perfectul simplu („*Ion trece încet pârleazul de lângă grajd.....*”). Dar și acest perfect simplu îndeplinește (și va îndeplini și în următoarele capitole) mai mult funcția unui prezent continuu deschis spre viitor, despre care nici naratorul nu pare a avea mai multe informații decât înșiși eroii romanului. Simultaneitatea (aparentă) a observației și a relatării creează impresia permanentă că naratorul își urmărește eroii de aproape. Gesturile, vorbele și gândurile lor sunt redade de pe poziția unei stricte proximități temporale și spațiale. Distanțarea e minimă, dictată și ea exclusiv de cerințele elementare ale actului narativ. Naratorul nu se delimitează prea mult de eroii săi, nici măcar din punct de vedere ideologic. El nu vrea să fie prezent în povestire ca persoană (ca un „eu” explicit), ci, într-un acord perfect cu ideea de bază a romanului, se reprezintă de fapt pe sine însuși în toate personajele romanului (neidentificându-se integral, precum vom vedea, cu nici unul dintre ei).

Această identitate esențială complică mult situația narativă. Căci, la o primă analiză, s-ar părea că avem de a face cu un narator auctorial, cu largi posibilități de a face uz de diferitele forme ale discursului narativ: cel metanarativ-comentativ, cel explicativ, cel evaluativ, cel abstract, cel emotiv, chiar și cel modal. Naratorul pare a mai fi capabil de a face întoarceri în trecutul istoriei și de a enunța anticipări sigure, de a schimba, după nevoile narațiunii, focalizarea și perspectivele diegezei. Naratorul lui Rebreanu renunță însă aproape integral la aceste posibilități (implicit și la mijloacele corespunzătoare), apropiindu-se de o variantă narativă la modă și astăzi, cea cu naratorul heterodiegetic auctorial, de tip neutru. Cu o singură diferență semnificativă: pe lângă percepția externă „nelimitată” („omnisciența” externă), naratorul face uz și de posibilitatea de percepție internă „nelimitată” („omnisciența” internă). Și în acest caz, însă, naratorul se acomodează nivelului de cunoștințe și de conștiință al eroilor. Niciodată nu pare a ști mai mult despre personajele poveștii, mai mult decât știu personajele despre ele însele, sau mai mult decât știu ele unele despre celelalte.

În acest fel, naratorul se sustrage obligației de a face în mod direct aprecieri ideologice asupra vorbelor, acțiunilor sau gândurilor eroilor săi. Avantajele acestei modalități narative se manifestă mai ales atunci când așteptările cititorilor nu

coincid întrutotul cu intențiile autorului. Așadar, ambiguitatea narativă care se naște are consecințe foarte importante la nivelul receptării, mai precis în decodarea textului și în asimilarea mintală a ficțiunii.

Căci acest stil obiectiv, „bolovănos” (cum îl caracteriza critica tradițională), îl provoacă pe cititor să întreprindă chiar el acea coordonare a informațiilor la diferitele nivele ale textului narativ, pe care naratorul refuză s-o realizeze. Cititorul abstract - deghizat în cititor fictiv (adică în partenerul de „dialog” al naratorului fictiv, plasat și el în lumea românească) - este constrâns să completeze textul narativ cu discursurile lipsă, ca un răspuns la provocarea lansată de vocea narativă prin informațiile transmise. Succesul acestei operațiuni presupune însă conștientizarea și analiza raporturilor obiective dintre semnalele ficționale transmise de autorul abstract², pe de o parte, și discursul naratorului și al eroilor, pe de alta. Ceea ce este extraordinar de complicat, căci, în modalitatea narativă dată, cele trei „discursuri” sunt atât de contopite încât par de nedezlipit.

Cititorul, dacă nu urmărește cu o deosebită atenție textul narativ, poate cădea ușor în capcana răstălmăcirilor diverse, nemaifiind capabil să pătrundă adevăratele sensuri cuprinse în vorbele, gesturile și chiar gândurile eroilor.

Naratologia depistează o diferență relativ clară între autorul abstract („autorul model” al lui U. Eco) și naratorul fictiv (care în cazul nostru este și el auctorial). Naratorul abstract este cel care, pe de o parte, creează persoana naratorului și situația narativă, iar pe de alta dirijează din spatele naratorului procesul de derulare a narațiunii. În cazul naratorului auctorial, chiar și naratorul este un alter ego al autorului, deși cu o autonomie căreia de multe ori și autorul abstract trebuie să-i cedeze (nemaivorbind de cel empiric).

În cazul romanului *Ion*, împărțirea romanului în volume, capitole și subcapitole este în mod cert opera autorului abstract. Prin ea se transmit cititorului abstract (corespondentul autorului abstract dinspre latura receptivă) semnalele ficționale care-l ajută în dezlegarea sensului mai profund. Semnalele ficționale pot fi transmise, pe lângă așanumitul paratext (care în cazul lui *Ion* include - în afară de titlu, prefață, tabel cronologic - și recomandarea „Celor mulți umili!” precum și datarea „martie 1913 - iulie 1920”, plasată la sfârșit), și prin intermediul discursului naratorial.

Cu cât competența naratorului scade, aceste semnale ficționale izvorâte din „subconștientul naratorului” (o posibilă denumire a autorului abstract) devin din ce în ce mai indirecte, dar totodată capătă și o importanță mărită. Dat fiind faptul că autorul model, propus de Rebreanu, îl depozitează pe narator de o parte foarte importantă a competențelor narative, care în modelul dat i s-ar cuveni, în textul naratorului din *Ion* aceste semnale nu pot fi decât mai mult sau mai puțin indirecte.



Neexistând un punct de vedere ideologic explicit, depistarea punctului de vedere ideologic implicit - fixat de semnalele ficționale transmise prin organizarea temporală, spațială, ideologică a textului naratorial - câștigă o importanță tot mai hotărâtoare.

Metoda istorico-filologică, dominantă în discursul literar românesc decenii de-a rândul, devine fatalmente derutantă în cazul romanului semnat de Rebreanu. Într-o măsură incomparabil mai mare chiar decât în cazul altor romane românești cu tentă realistă. Datorită similitudinilor (la prima vedere, într-adevăr ispititoare) dintre biografia autorului și cea a lui Titu, cititorii și criticii (de obicei în mod tacit) au considerat că Titu ar fi un fel de portavoce a autorului. Pornind de la această ipoteză, romanul devenea interpretabil într-o manieră net naționalistă și din acest moment se preta în mod „ideal” la educația naționalistă a „tinerelor generații”, la formarea așa-numitei „conștiințe naționale”. Funarii de astăzi sunt în mare măsură produsul acestor interpretări naționaliste, în discursul politic naționalist ardelean se poate depista textual „influența” presupusului „discurs auctorial nemijlocit” din *Ion*.

Și toate acestea în ciuda faptului că această practică interpretativă, în cazul lui *Ion*, nu pare a avea prea mult suport real în discursul naratorial propriu-zis. Epitetele „naționalist”, „mare român”, „român înflăcărat” etc. nu sunt definite niciodată de narator. Nu avem indicații directe pentru a putea decide univoc cu ce valențe ideologice sunt ele folosite. Clarificarea valențelor este cu atât mai complicată cu cât discursul naratorial, care conține aceste aprecieri, este contaminat în permanență de elemente specifice monologului interior al personajelor. Cele două modalități de discurs se contopesc de multe ori până la confuzie. Nu putem ști cu siguranță cui aparțin aprecierile: naratorului, eroilor, cititorului sau opiniei publice? Adesea, singurul lucru de care putem fi siguri este faptul că însuși autorul model al lui Rebreanu are o grijă deosebită să nu putem ști nimic cu siguranță. Cel puțin din surse directe. Singura modalitate de a depista tenta acestor aprecieri este oferită, pe de o parte, de personalitatea eroilor cărora le sunt aplicate epitetele, pe de alta, de conexiunea minuțios elaborată a relațiilor interpersonale.

Ceea ce putem depista și la prima vedere este





faptul că epitetele amintite apar în discursul naratorial numai și numai în legătură cu eroi ale căror trăsături de personalitate le și pun imediat în ghilimele. Astfel, epitetele capătă totdeauna o tentă ironică implicită, câteodată chiar satirică.

Care sunt personajele pe care naratorul le etichetează drept „naționaliste”?

În primul rând popa Belciug. E drept că figura lui este scoasă din ghilimelele negativiste la sfârșitul romanului. Cel puțin aparent. (Capitolul de încheiere, intitulat *Sfârșitul*, constituie o problemă aparte, pe care o vom discuta la capătul acestui analize.) Cert este, însă, că în cea mai mare parte a narațiunii (chiar și în momentele cheie ale acesteia), el este personajul cel mai sumbru (câteodată chiar respingător) al romanului. Caracterul îndoielnic al lui Belciug este scos în evidență și de faptul că nenorocirea – care se abate asupra familiei Herdelea și mai ales asupra personajului cel mai simpatic, învățătorul Herdelea – provine în mare parte de la el.

Prima caracterizare a lui Belciug se face din perspectiva lui Titu: „*Popa îl lua cu trăsura ori de câte ori se ducea la Armadia sau la Bistrița și trăgeau câte un pui de chef, ocărând împreună pe unguri, căci Belciug era mare naționalist (sublinieri - B.B.), deși nu prea arăta a fi, de frică să nu-și piardă ajutorul de la stat, fără de care n-ar mai fi putut trăi în rândul oamenilor...*” (102).³ Citatul relevă clar că naționalismul e un fel de sinonim al sentimentelor antimaghiare, sentimente care se manifestă și în atitudinea față de limba maghiară. În fața judecătorului „*Preotul roși și rosti câteva vorbe pe unguște. Deși știa bineșor unguște, avea oroare să vorbească mai ales în fața autorităților, vrând astfel să dovedească tuturor că românul nu renunță niciodată la drepturile lui.*” (113.)

Dar, când interesele proprii sau ale bisericii (cele două, în cazul lui, sunt identice) îi dictează, Belciug poate să fie rău, chiar nemilos și cu frații lui români. Pe „prietenu lui”, Herdelea, îl împinge cu o satisfacție bolnăvicioasă la fundul deznădejdiei. Este dur și cu țărani care îi intersectează calea. În pasiunea oarbă împotriva lui Herdelea, Belciug este gata să-l bage la răcoare și pe Ion, după ce în biserică îl ofensează în fața satului întreg. Aceste porniri sunt suficiente să pună într-o paranteză ironică și valoarea „naționalismului” său și să genereze o umbră de neîncredere și față de „îndreptarea” lui „definitivă” la sfârșitul poveștii.

Celălalt personaj etichetat drept român înflăcărat este Groșoru, avocatul prețuit nu numai de comunitatea românească, dar chiar și de colegii săi maghiari. Și el, aidoma lui Belciug, „*chiar în vârtejul visurilor naționale nu uita realitatea*”. Dar nu uită să folosească nici ocaziile care îl pot ridica în ochi alegătorilor săi. În ziua alegerilor are loc un incident minor, un țaran, din cei care încearcă să spargă cordonul jandarmilor, este înțepat (mai mult accidental, decât cu premeditare) de un jandarm zelos. Groșoru exploatează imediat evenimentul în favoarea succesului electoral, strigând teatral: „*- Cetățeni, a scurs sânge nevinovat! Teroarea...*”. După ce ofițerul îi atrage atenția că n-are voie să facă propagandă electorală, Groșoru schimbă placa, dar melodia nu se schimbă. Chiar și naratorul se simte obligat să atenționeze asupra felului în care acest personaj obișnuiește a se evidenția, folosind substantivul ciorovoială: „*- Protestez împotriva acestei noi încălcări de lege! - strigă Groșoru deschizând o nouă ciorovoială (subliniere - B.B.) cu ofițerul.*”

Strategia lui Groșoru este în general una bine

gândită și eficientă: prin Herdelea vrea să câștige voturile evreilor din Jidovița. Înfrângerea nu-l descumpănește defel, ci se comportă în continuare „strategic”, ajutându-l pe Herdelea în vederea următoarelor alegeri: „*era într-adevăr hotărât să mulțumească pe Herdelea când i se va prilejui. Astfel câștiga un partizan și în același timp se ridica în ochi întregului ținut... Cum să nu se aleagă deputat acela care întinde o mână de ajutor chiar și adversarului de ieri?*” (271). Îl curtează pe Herdelea: „*- Am auzit că pătimești cu ungiurii dumitale... Foarte trist... Foarte, foarte trist... Nu-ți închipui cât te compățimesc!*” (271). Ceva mai târziu, însă, sub influența reacțiilor sincere și naive ale lui Herdelea aflăm ce se ascunde în spatele compățimirii sale: „*simți toată emoția acestui suflet muncit și bun și fu cuprins de compățimire adevărată (subliniere - B.B.)*”. Epitetul „adevărată” întărește bănuiala cititorului (bazată și pe alte indicii frazeologice) că mai înainte a fost vorba de o „compasiune” teatrală (272), deși personajul este într-adevăr „*suflet milos*” (283). Calculul pare întărit și de sentimentalism naționalist („*ș-apoi, mai ales, suntem români, așa-i?*”). Toate acestea pun sub semnul întrebării și caracterul dezinteresat al sentimentelor sale naționaliste. Deloc întâmplător, naratorul dezvăluie și visul lui suprem, acela de a ajunge în „*Camera de pe malurile Dunării*”. „*Victor Groșoru era om deștept și șiret ca toți politicienii, între care râvnea să ajungă.*” (271). Ideea reapare și în toastul ținut cu ocazia sfințirii bisericii (360). De altfel, sinceritatea lui Groșoru este pusă sub semnul întrebării și de doamna Herdelea (220).

Dăscălița face parte și ea dintre personajele care nu sunt doar etichetate naționaliste, ci chiar ele se declară ca atare: „*Pricep eu ce ziceți - spune ea avocatului maghiar -, dar nu vreau să vorbesc unguște! Nu-mi place mie să mă strămb trâncănind într-o limbă străină, când nici n-am nevoie! sfârși dăscălița cu o superioritate zdrobitoare și strângând din buze, parcă numai gândul c-ar putea vorbi unguște îi strepezește dinții.*” (312). Ea însă manifestă prejudecăți față de toți. Doamna Herdelea „*nu-și ascundea disprețul [nici] față de proști, cum zicea dânsa țărănilor [români]*” (180).

De altfel, la capitolul prejudecăți naționale, romanul abundă în exemple diverse: prejudecăți față de evrei („*ovrei*”, „*jidani*”), față de țigani („*cioroi*”), față de unguri, sași etc. În ceea ce îi privește pe unguri și evrei, imaginea este ceva mai nuanțată, apar și personaje pozitive, pe care atât eroii romanului cât și naratorul îi găsesc oameni cumsecade. Chiar și printre țigani se găsesc personalități demne de respect.

Tonul de bază însă este disprețul față de tot ce este „străin”. Nu-i de mirare că Belciug, când vrea s-o jignească pe dăscălița până în fundul inimii, luând singura lor masă câștigată la licitația organizată în prealabil, intră în locuința ei cu un ajutor de țigan bătrân. Dăscălița, ieșită din fire, îi dă afară cu un gest pe care Belciug îl înregistrează tot în termenii prejudecăților comune, spunând: „*m-a ocărât dăscălița țigănește*”.

Faptul că membrii colectivității românești nu-i condamnă pe naționaliști – cu toate că țărani (Ion, Ana, George, Baciu, Florica) nu dau nici un semn c-ar fi naționaliști, iar la majoritatea intelectualilor sentimentul național firesc nu duce la manifestări de intoleranță –, se explică prin politica din ce în ce mai naționalistă a statului maghiar. Oamenii puterii, ca judecătorul, care în textul narativ apare (bineînțeles din punctul de vedere al eroilor) mai mult cu denumirea „ungurul”, inspectorul Horvat, care-i persecută pe

copii, care pur și simplu nu au posibilitatea să învețe perfect maghiara (nemaivorbind de faptul că, în ambianța dată, nici nu ar putea să aibă nevoie de o cunoaștere perfectă a limbii maghiare), avocatul firmei căreia Herdelenii s-au îndatorat, afișează și el o intoleranță și o pretenție de superioritate națională arogantă, care suscită inevitabil reacții adverse. În manifestarea resentimentelor există însă o mare diversitate de reacții.

Pe lângă Spătaru, care își afișează fără reținere iredentismul (134), reprezentantul principal al naționalismului bazat pe resentimente este eroul cel mai complex și totodată cel mai contradictoriu al romanului: Titu Herdelea. În ceea ce-l privește, naratorul nu-l etichetează drept naționalist, totuși naționalismul românesc se întruchipează mai ales în și prin figura lui. Romanul îi atribuie fraze și atitudini care nici măcar în epocă nu se puteau declara „euroconforme” (ca să folosesc un termen la modă în zilele de astăzi). Din nefericire, considerațiile lui de multe ori puerile sunt ulterior luate în serios de naționaliștii dintre cele două războaie, din epoca zis Ceaușescu. Și de mulți naționaliști ai zilelor noastre.

Călătorind cu trenul spre Sibiu, Titu constată: „*Pretutindeni aceiași țărani, umili, voinici, răbdători: pe șosele albe, alături de care silitoare, pe câmpiile galbene, răscolite de brațele lor și udate de sudoarea lor, prin satele sărace, stoarse de vlagă. Unde era munca, erau numai ei. Pe urmă veneau gările mari, anticamerele orașelor și țărani nu se mai zăreau. În schimb, apăreau surtucarii grăbiți, gălăgioși, nerăbdători, vorbind poruncitor numai în grai străin.*”

– *Noi muncim ca să benchetuiască ei! se gândea Titu înecat de o revoltă din ce în ce mai mare. Asta-i ilustrația nedreptății și oprosirii noastre! [...] La Cluj schimbă ternul. De-abia izbuti să se cațere într-un vagon ticsit de oameni, să-și așeze geamantanul pe coridor. Atăta vorbă ungușească îi înnegrea sufletul. Se simțea de parcă s-ar fi oprit deodată într-o mocirlă.*” (335-336).

Cititorul se poate întreba pe drept: ce ar fi revoltător în faptul că țărani locuiesc la sate (marea majoritate a locuitorilor maghiari ai Transilvaniei fiind tot țărani, cum și mulți șvabi și sași) și muncitorimea și burghezia (care a fost într-adevăr majoritar germană și maghiară) să locuiască în orașe? În România parcă nu era tot așa?

Indignarea lui Titu are suport național, dar moneda este și de data asta cu două fețe. Naratorul pare a le vedea pe ambele, deși Titu nu le realizează consecințele. „*Își aduse aminte cum în Săscuța, acum vreo zece ani, când a trecut spre Bistrița, singur văcarul era român și stătea într-o hrubă în capul satului, pe când azi, fără școală și fără biserică jumătate comună e românească.*” (174). E drept, la marginea hotarului lingvistic, un fost sat românesc (Vireag, în care enoriașii vor fi păstoriți de Pinte, soțul Laurei) s-a maghiarizat sub influența ambianței de limbă maghiară.

Mizeria țărănilor români, dintr-o localitate cu țărani unguri bogați (Gargalău), îi trezește lui Titu nu numai sentimentul național firesc și instinctul solidarității, dar (rupt de Rozica și constrâns la adunarea zăloagelor și de la țărani români săraci lipiți pământului) îl împinge și la aiureli naționaliste. Absurditatea lor ar ieși la iveală mai ales dacă le-am transpune în gura unui transilvănean maghiar de astăzi din Secuime (eventual, chiar în situația lui Titu): „*deseori se visa în fundul unei temnițe, legat în lanțuri și totuși fericit în inimă, simțindu-se martir, care prin jertfa sa trebuie să smulgă izbânda tuturor. [...] și închipuirile acestea îi umpleau ființa de*

plăceri sufletești nebănuite. [...] *Avu o bucurie când îi dădu prin gând să rupă orice relație cu toți ungurii și să nu vorbească decât românește [...] Îi era rușine însă când își amintea că i-a declarat dragoste [Rozicăi] în unguerește și că întâia iubire pătimasă e o ungueroaică.*” (187). Ulterior se consolează cu gândul că Roza e totuși nevasta unui evreu, și de altfel „*ura niciodată nu poate cuprinde pe femeile asupritorilor. Spre a fi cu totul liniștit, făcea legământ că o va învăța și pe ea românește.*” (188.) Greu ar putea cineva să inventeze fraze al căror conținut să epuizeze mai complet ideea de gândire contaminată de prejudecăți. „*Ura*” lui Titu îi cuprinde acum – fără discriminare – pe toți ungurii, inclusiv pe oamenii de omenie, ca Madarasy, care simpatizează fără rezerve cu românii, sau Cernatony, care îl protejase pe tatăl lui timp de o viață.

De aici încolo, Titu devine insensibil nu numai față de eventualele considerente maghiare, dar și față de tragedia tatălui său: „*trebuie să fii mândru pentru că suferi fiindcă ai apărat pe un român, chiar dacă românul s-a întâmplat să fie un mișel... E o faptă superbă! Cu cât vor fi mai grele, cu atât te vei ridica mai sus în fața tuturor! zise tânărul invidios că nu el este în locul învățătorului, să se poată lăuda pretutindeni cu sacrificiile lui pentru cauza neamului.*” (195).

Nu-i de mirare că din discuțiile cu învățătoarea Virginia Gherman (care, „ironia soțiilor”, se va căsători însă cu un jandarm ungar), ungurii dispar pur și simplu din unghiul său de vedere: „*Când românii vor stăpâni pe pământul strămoșilor, când toate lumea va crede ca dânșii, când... Vorbele îmbătau pe amândoi.*” (247). Naratorul nu face aprecieri pe marginea acestor considerații, dar verbul a „îmbăta”, califică totuși, în mod indirect și discret, natura acestor „depănări de nădejde”.

Rămânând singur, visul se „îndulcește” și mai mult: „*Iată-l în Cluj, unde a fost o singură dată cu câțiva ani în urmă. Pretutindeni numai grai românesc... și ce grai! Parcă toată lumea vorbește "ca în țară", mai dulce ca inginerul Vasile Pop din Văraș, care a colindat România întreagă... Firmele magazinelor, străzile, școlile, autoritățile... tot, tot e românesc... Statuia lui Matei Corvinul zâmbeste către trecători și le zice: "Așa-i c-a venit ceasul dreptății!" [...] Judecătorul, care a fost atât de obraznic cu Herdelea în Armadia scoate pălăria până la pământ dinaintea lui. Titu vrea să fie mărinimos, să-i arate că stăpânii români sunt nobili și iertători.*” El însuși se întreabă: „*Ce-i cu mine? Aiurez?*”

Numai că aceste „aiureli”, ulterior și în realitate, nu doar că au fost luate în serios, dar au fost și puse în aplicare. În mai multe rânduri.

Dacă acest text nu se pun între ghilimele ironice, cititorii care nu se află sub influența ideilor naționaliste (adică, toți românii pro europeni și toți străinii, chiar și cei pro români), vor putea întreba pe drept: dacă așa stau lucrurile, pe ce se bazează aversiunea împotriva metodelor reprezentanților statului maghiar? Dacă ungurii sunt asupritori (și sunt fără doar și poate!), atunci ce vor fi (sau ce sunt) românii, care vor prelua metodele asupritorilor (și se știe, de multe ori le-au și preluat), perfecționându-le chiar?!

Naționalismul anihilează orice empatie. Reprezentantii puterii, din partea maghiară, devin din ce în ce mai incapabili să se pună în situația românilor. Nu-și mai pun întrebarea: cum m-aș simți eu în pielea lor? Căci întrebarea în sine constituie, în viziunea naționalistului, trădare de neam. Titu se apropie și el din ce în ce mai mult de viziunea naționaliștilor maghiari. De aceea nu-

rămâne decât să-și părăsească țara. Dar puerila sa stare de spirit se manifestă chiar și în acest moment hotărâtor: „*Nu mai plec nicăiri! – strigă seara înainte de somn în euforia serbărilor de la Astra – Rămân aici!... Ar fi o trădare să plec de aici!... Aici avem nevoie de oameni! Aici e nevoie mai mare ca oriunde!*” Dimineața, însă, parcă nici nu și-ar aminti: „*Cum să rămân aici... Dincolo e fericirea adevărată... Acolo trebuie să fie!*” (342).

Așa stând lucrurile, personajul de referință al romanului nu e, nu poate fi Titu, ci ar fi mai degrabă tatăl său, învățătorul Herdelea. Dar ironia (de data asta explicită) nici pe el nu-l poate ocoli. La Sîngeorz Băi „*După prânz, stând cu toții de vorbă într-un chioșc, la umbră, Herdelea povesti amănunțit rudelor câte a pățit. Voind să-și pregătească mai frumos ieșirea la pensie, o întoarse pe coarda națională, arătându-le cum toate i se trag din faptul că a luat apărarea unui biet țaran român față de samavolnicia unui magistrat ungar, apoi stăruind mai ales asupra examenului când inspectorul i-a cerut să nu mai lase pe copii să crâcnească pe românește, și sfârșind melancolic:*

– Dar decât să-mi unguesc sufletul la bătrânețe și să-mi vând conștiința, mai bine s-ajung salahor muritor de foame! Mai bine!... De aceea mă și bate capul să ies la pensie curând, curând...” (320). Ceva târziu însă și el schimbă placa: „*...sosi apoi și Comunicarea inspectorului că ministrul a binevoit să-i încuviințeze trecerea la pensie, mulțumindu-i pentru serviciile aduse statului. Herdelea tremură citind adresa și se îngâmfă de mulțumirile ministrului. Firește că, până seara, toate Armadia află regretele guvernului de-a fi pierdut un învățător atât de harnic ca Herdelea și toate lumea se minună de asemenea distincție rară...*” (354).

Cu toate acestea el e singurul personaj al romanului capabil de o empatie adevărată. Nici măcar nepăsarea jignitoare a Laurei, ajunsă prin căsătorie într-o stare materială de invidiat, nu-l doboară. Se pune în locul ei și își dă seama imediat de relativa normalitate a gesturilor ei: „*avu o clipă de mânie, dar și-o stăpâni repede. Așa-s copiii, când cresc mari și se înstrăinează. Parcă el n-a fost așa? S-a dus la înmormântarea tatălui său, dar nu s-a deranjat niciodată cât a zăcut, șapte săptămâni. Și doar era coala, al patrulea sat. Pe maică sa, de câte ori vine pe aici, o cinstește cu rachiu dulce. Încolo parcă nici nu ar fi. Grijiile și dragostea le păstrează cu zgârcenie pentru căminul lui. Atunci ce să se mire, că pe Laura n-o mai dor durerile lui. Asta-i viața. E tristă. Cine să-i schimbe rostul? Viața trece peste cei bătrâni, peste cei slabi. Viața e a celor tineri și puternici. Egoismul e temelia vieții.*” (258-259).

Și putem fi siguri că și vorbele dascăliței, care-și „potrivește păreri după împrejurări”, provin de fapt de la el, din discuțiile lor cotidiene: „*– Lumea știe că suntem români, dar șovinismul nu-i bun niciodată. Adică ce-o fi, dacă să-i înveți unguerește! Lasă-i să învețe că-i bine azi, când știi o limbă străină, să vezi bine că fără unguerească nici nu te poți mișca din loc... Dacă-s vremurile așa, noi să le schimbăm?*” (326).

Rebreanu, atât în rolul de autor model cât și de narator fictiv, pare să fie mai degrabă de părerea dascălului, decât de cea a lui Titu. În ciuda faptului că despre Rebreanu, persoană empirică, s-ar putea dovedi relativ ușor că a nutrit și sentimente naționaliste marcante și în jurul anilor '40 ajunge adesea să gândească chiar în categoriile ideologice sacrificate de național-socialismul german (*Blut und Boden, Lebensraum*), fără a se identifica însă cu ideologia fascistă, rămânând fidel în continuare ideilor liberale. „*Spațiul vital*

românesc, în cuprinsul frontierelor noastre nu e rezultatul unor cuceriri samavolnice, ci expresia curată a ființei neamului românesc... Pământul acesta ne-a zămislit pe noi după chipul și asemănarea lui.”⁴

Chiar și renumitul discurs de recepțiune ținut în fața membrilor Academiei ni se pare astăzi depășit de istoria post-naționalistă a noului mileniu. Multe considerații ale lui Rebreanu ne par astăzi aproape penibile: „*Orașele noastre nu sunt expresia specificului național... Orașul nostru înființat și dezvoltat în multe cazuri din alte necesități decât cele românești, nu s-a adaptat încă deplin, spre a fi aievea, ca duh și civilizație izvor de românism curat... Țăranul e serios și naiv, orășanul e ironic și sceptic.*”⁵

I. Petrovici în elogiul lui constată pe drept: „*...substanța concluziunii discursului ascultat, nu este deosebit de nouă, ba am putea spune, că e astăzi foarte răspândită, uneori chiar pe cale să alunece în primejdioase exagerări*” și anume în „*fărămițarea unității și universalității adevărului în compartimente naționale distincte*”.

Rebreanu, de parcă ar fi vrut să-i ofere suport oponentului său, într-un articol din *Familia* intitulat *Transilvania 1940*, scrie: „*Dreptatea românească e atât de evidentă, că noi n-am socotit necesar s-o demonstrăm, sau n-am știut. Numai cine n-are dreptate trebuie să zbuciume, să mintă și să înșele pentru a crea aparențe împotriva evidenței.*”⁶ Evident, aidoma naționaliștilor unguri, nici el nu este capabil să iasă din cercul vicios al logicii statului-națiune, și implicit al mutării frontierelor, căci nu este capabil să vadă, tot aidoma naționaliștilor unguri, partea de adevăr a celuiilalt.

În calitatea lui de autor abstract și mai ales ca narator fictiv al evenimentelor din lumea romanescă însă nu se poate absolve nici el de confruntarea cu adevărurile alternative. Pe de o parte și în lipsa confesiunilor explicite se impune presupunerea că Rebreanu, în procesul de elaborare a romanelor sale, ține seama și de judecățile de valoare ale eventualilor cititori maghiari și germani, cât și de ale celor din limbile occidentale de mare circulație. În moștenirea lui literară găsim o serie de nuvele și texte dramatice redactate în limba maghiară. Aceste texte demonstrează fără doar și poate că la un moment dat el consideră nu numai posibil, dar chiar ispitor succesul în fața unui public de limbă maghiară. E greu de crezut că doar cu câțiva ani mai târziu acest public să fi dispărut complet chiar și din subconștientul său. Nemaivorbind de faptul, că în cazul unui „minoritar” dorința de a-și demonstra valoarea în opinia publică „majoritară” reprezintă un instinct social-psihologic de netrecut. (va urma)

Note:

- 1 În prezenta analiză, voi utiliza terminologia inițiată și îmbunătățită de Genette, Gerard (*Narrative Discourse Revisited*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990), de Stanzel, Franz K. (*Typische Forme des Romans*, Vandenhoeck and Rupprecht in Göttingen, 12. Auflage, 1993) și de Eco, Umberto (*Hat séta a fikció erdejénben*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002), mai ales în forma lor sistematizată de Lintvelt, Jaap (*Punct de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Editura Univers, 1989)
- 2 În terminologia lui Umberto Eco „autorul model”.
- 3 Citatele provin din ediția Rebreanu, Liviu: *Jon*, (Prefață de Lucian Pricop, Tabel cronologic Ildirim Rebreanu), Editura Liviu Rebreanu, București, 2006
- 4 Rebreanu, Liviu: *Jurnal II*, Editura Minerva, 1984 București, text ales și stabilit de Puia-Florica Rebreanu, agenda, note și comentarii de Niculae Gheran, 305 pp. 5 *Idem*, 313 pp.

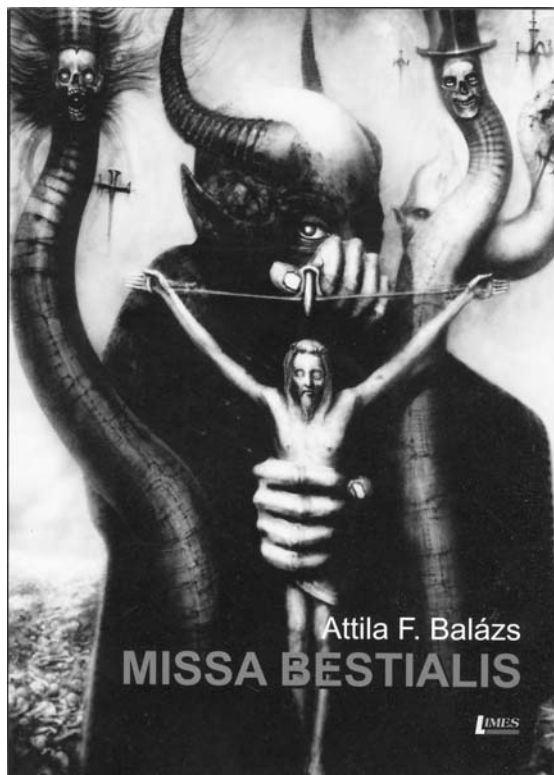
interviu

„Nu există literatură provincială, există doar literatură bună și proastă”

de vorbă cu poetul și traducătorul Attila F. Balázs

Ioan-Pavel Azap - Dragă Attila F. Balázs, ești născut la Târgu Mureș, ai urmat studii de teologie romano-catolică la Alba Iulia și de biblioteconomie la București, ai fost bibliotecar în Ardeal, din 1990 trăiești în Slovacia, la Bratislava, unde ai înființat în 1994 editura AB-ART, ești președintele Asociației Editorilor din Bratislava, scrii poezii și proză, traduci în și din limba maghiară / în și din limba română, conduci o revistă literară, organizezi proiectul cultural Promovarea literaturii române în spațiul european... Sunt acestea doar câteva date ale unui parcurs existențial, social, cultural în plină derulare. De unde atâta energie? De unde această capacitate de a te „împrăștia” fără a te risipi?

Attila F. Balázs - Sunt norocos, deoarece viața mea de până acum a fost o călătorie fără sfârșit, care a pornit din Târgu Mureș, a continuat prin Iernut, Ditrău, Alba Iulia, din nou Târgu Mureș, Brașov, Cluj, Miercurea Ciuc, Oradea, Bratislava, Budapesta, Okoc și aproape toată Europa. Din fiecare oprire am pornit mai departe mai bogat sufletește, spiritual și experimental. Am spus norocos, fiindcă sunt convins că dacă rămâneam în același loc(alitate), pierdeam vremea cu prieteni prin cârciumi, baruri și petreceri. Să nu mă înțelegi greșit, n-am nimic împotriva modului de viață al unora, dar numai cu o viață strictă, bine organizată poți dobândi plusul acela prin care realizezi ceva nu numai pentru tine, ci pentru breasla literar-culturală. Numai umblând prin lume îți dai seama că a fi patriot nu înseamnă să te închizi, ci tocmai invers: să te deschizi spre alte culturi, tradiții, obiceiuri. Astfel nu pierzi energii - te reîncarci, împrăștii valori, dar nu te risipești. M-am îndrăgostit de literatura română încă de când eram tânăr bibliotecar, poezia românească a fost întotdeauna pentru mine izvorul dător de viață, având influență puternică în dezvoltarea mea poetică.



Attila F. Balázs
MISSA BESTIALIS

Admir lirica aceasta, care aliază (contopește) tradițiile balcanice și estice cu cele mai moderne influențe vestice, dar mă întristează și mă revoltă faptul că nu e cunoscută îndeajuns nici măcar în spațiul est-european. Este nevoie de o viziune nouă în promovarea literaturii și culturii românești. Trebuie încurajate încercările care largesc orizontul simbiozei artă-public, care făuresc punți peste granițele de limbă, încercările de tălmăcirii reciproce etc. Numai astfel ieșim din ghetoul cultural în care premiile pierd tot mai mult din valoare.

- Se poate spune că te miști - dacă nu chiar „ca acasă” în toate, cu siguranță cu lejeritate - în trei culturi, în speță în literaturile română, maghiară și slovacă. Există un numitor comun între ele? Dar, mai ales: cum sunt acestea comparativ cu marea literatură/cultură a Vestului? Sunt într-un raport de „vasalitate”, respectiv: centru - periferie, capitală - provincie?

- Da, există un numitor comun: complexul de inferioritate, discordia, ostilitatea, canonizarea incorectă și cu multe capete de dragon, prezența politicii în viața culturală. Nu putem vorbi de marea literatură a Vestului, mai degrabă de: literatură de limbă engleză care include și literatura americană, canadiană etc., literatură de limbă spaniolă care include și literaturile sudamericane ș.a.m.d. Literaturile și culturile mai mici din Vest sunt mai periferice decât literatura și cultura română, poloneză, maghiară sau cehă. Problema e că, în aproape 20 de ani de la ieșirea din mocirla comunistă nu s-a făcut prea mult pentru promovarea culturilor est-europene în spațiul european și în lume. În ultimii ani s-au făcut câteva încercări - ca de exemplu proiectul Promocult, lansat de Ministerul Culturii, sau TPS al Institutului Cultural Român -, dar nu-i de ajuns. Trebuie să înțelegem că nu are nici un efect o antologie tradusă de români în alte limbi și publicată în România. Trebuie căutați traducători, edituri și instituții în diferite țări, care în colaborare cu instituțiile din România și cu finanțarea statului român să promoveze cultura română în țările respective, atrăgând branșa culturală, mediile și presa de acolo. Nu există literatură provincială, există doar literatură bună și proastă.

- În România există această (mai mult sau mai puțin accentuată) „polarizare” capitală - provincie. Sunt exemple - și nu cu titlu de excepție - de scriitori a căror cotă a crescut semnificativ odată ce s-au strămutat din provincie în București (există exemple la îndemână și din Cluj!), fără a scrie neapărat mai bine după acest pas. Vreau să spun că ei erau la fel de buni scriitori și până la momentul respectiv, dar vizibilitatea lor a fost mai mare, mai ales printre confracții critici, din clipa în care au devenit „capitaliști”. Nu știu dacă e vorba aici de un complex de inferioritate al provinciei/provincialului sau de un complex de



Attila F. Balázs (foto: Adelina Câmpean)
superioritate al capitalei. Cum vezi tu lucrurile privite din această perspectivă?

- E drept, în capitală sunt concentrate majoritatea instituțiilor culturale - edituri, redacții, medii, presă, ministere, muzeu literar etc., care atrag scriitorii. Însă în ciuda acestui fapt, numai o treime a elitei literaturii și culturii românești se află în București. Două treimi trăiesc și creează în centre culturale precum Cluj, Timișoara, Iași, Brașov, Târgu Mureș, Oradea etc. Traducând peste 50 de poeți din elita liricii românești, m-am convins că 60-70% dintre poezii de seamă trăiesc în așa zisa provincie. În conducerea Uniunii Scriitorilor din România și în managementul altor instituții, provincia nu e reprezentată pe măsură. Asta nu e deficitul capitalei, ci mai mult complexul de inferioritate și pasivitatea celor din provincie.

- Dacă o ținem tot așa, întrebările o să fie tot mai lungi iar răspunsurile tot mai telegrafice. Iată o întrebare la care te rog să răspunzi detaliat: Care este crezul tău artistic, ars poetica ta?

- Poetul este un mediator între oameni și lume, un fel de tălmăci, care detectează înțelesurile și le transmite către cititor. Opera nu este o fotografie a realității ci o altă realitate peste real. Să fii poet înseamnă să fii de partea celor umiliți, frustrați, subjugăți. Lumea bogatilor, a stăpânilor este o lume nefirească, iar un poet adevărat nu se angajează ca arlechin la curtea lor. Atunci când un stil, curent literar ajunge să fie modă, și criticii se împotmolesc în ideologii forțate, pentru mine curentul respectiv își pierde farmecul. Postmodernismul la ora actuală este (în)treceut, este un capitol în istoria literaturii și culturii, îndrăznesc să spun că nu cel mai interesant. De aceea ni se pare atât de înviorătoare poezia generațiilor mai tinere. Cărtărescu în poezie nu mai este la fel de interesant ca acum un deceniu. În proză poate reușește să găsească noi căi. Literatura și poetul sunt într-o perpetuă căutare a identității. Lumea și poezia sunt în permanentă schimbare. Critica și istoria literară nu pot fi ceva constant, în fiecare moment sunt în întârziere. Canoanele existente sunt depășite de mult, se scriu cronici dar critica literară românească a rămas datoare cu o istorie literară completă și nepărtinitoare. În aceeași situație e și literatura maghiară. Sunt mai multe canoane, unul mai prost

ca celălalt. Sunt găști - mai rău: mafiotism sub masca elitismului cultural. Democrația nu funcționează între scriitori și artiști, dar nici dictatura. Și atunci?

- Scrii, mă refer la poezie, doar în limba maghiară? De fapt, se poate scrie poezie în afara limbii materne?

- Scriu în limba maghiară, căci cu adevărat numai în limba maternă poți fi degajat, sigur. E o limbă grea dar foarte bogată. E ușor de tradus în această limbă, căci găsești la orice cuvânt sinonime. Am scris, și din când în când scriu și astăzi în limba română, limbă care lângă limba maternă îmi este cea mai apropiată. Din 1990 trăiesc într-o țară unde nu aud vorbind pe nimeni românește, și totuși majoritatea expresiilor au rămas active în memorie. Limba s-a modernizat, s-a schimbat mult în ultimele decenii. Scriind în limba română trebuie să fiu atent să nu introduc maghiarisme în text și să nu gândesc în maghiară. Astfel textul va fi o simplă traducere. Sunt mulți poeți care scriu la fel de bine în mai multe limbi, majoritatea însă numai în limba natală sunt geniali.

- O întrebare adresată traducătorului Attila F. Balázs: este traducerea unei poezii o „trădare”, este o recreare? Poate fi textul rezultat în urma unei traduceri considerat creație originală sau un simplu „act cultural” informativ? Mă refer îndeosebi la poezie.

- Traducerea bună și literară nu poate fi un simplu act cultural informativ. Se fac din păcate și astfel de traduceri, dar astea dăunează mult literaturii, cititorului, autorului. Traducerea artistică este o recreare în care cel puțin 50% este opera traducătorului, în unele cazuri și mai mult. Sunt traducători pentru care poezia originală e numai un punct de pornire, o temă. Eu încerc să recreez poezia originală păstrând stilul, forma, ritmul textului original.

- Dat fiind tendința globalizantă (sunt voci care susțin că benefică și, totodată, alte voci, că, în egală măsură, dăunătoare - dar asta e deja o altă... întrebare!), crezi că, mai devreme sau mai târziu, „efectul Babel”, înțelegând prin aceasta amestecul limbilor, va fi anihilat?

- Globalizarea e dăunătoare nu numai culturii, efectele se simte peste tot, le simțim și noi pe pielea noastră. Noi intelectualii trebuie să fim pe fază. Mediile și presa au ajuns în mâinile celor care beneficiază de zestrea globalismului. Mulțimea se poate manipula ușor.

Efectul Babel există de multă vreme, nu există nici o limbă pură. Noile expresii sunt identice aproape în fiecare limbă, se preiau expresiile tehnice - în primul rând din engleză. Dar atât. Nici limbile, nici culturile naționale nu o să dispară. Limbile literare vor păstra chiar și arhaismele. Dacă ar fi să dispară culturile și limbile, omenirea ar avea de pierdut mult prea mult. Nu mă tem de asta. Nici cartea nu va dispărea, oamenii se întorc ciclic la valorile adevărate, la moștenirea culturală, la identitatea națională. Turnul Babel se construiește, dar nu va fi turnul amestecului limbilor și culturilor, dimpotrivă - turnul multiculturalismului, în care fiecare cultură își va păstra identitatea și farmecul. Așa să fie!

Interviu realizat de
Ioan-Pavel Azap

accent

Fruntea cetății clujene

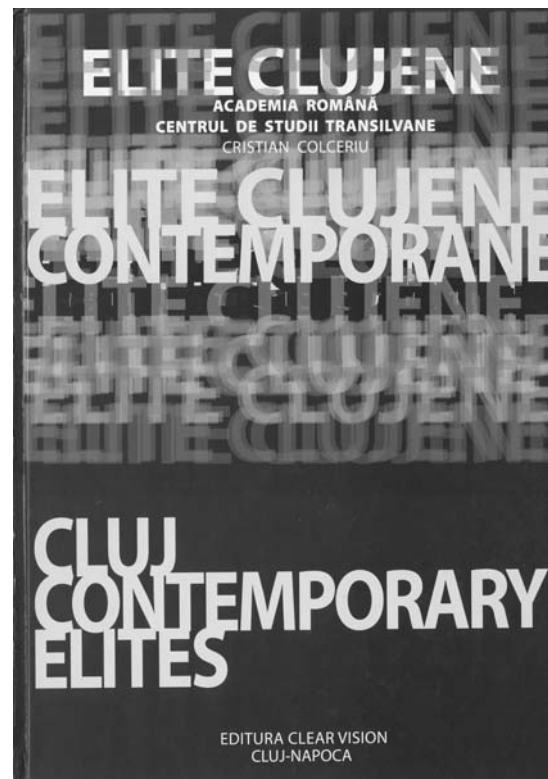
Vianu Mureșan

Da-torez titlul cronicii mele distinsului profesor, acad. Ioan-Aurel Pop. De fapt, trebuie s-o recunosc, l-am prins cumva din zbor în timpul intervenției domniei sale, cu prilejul lansării publice, pe 28 mai, a cărții despre care vreau s-aduc vorba - *Elite clujene contemporane*, ed. Clear Vision, 2009. Academicianul clujean a găsit mai potrivită expresia „fruntea cetății” decât neologismul împrumutat „elită”, și întrucât mi s-a părut judicioasă opinia dânsului am adoptat-o, fără a-i cere voie, desigur, sperând că nu-mi va cere vreodată despăgubiri pentru nevinovata-mi șterpeală.

Să lămurim câteva aspecte vizând acest tom neobișnuit. Veți crede sau nu, cartea cântărește în jur de șase kilograme, și comparația cea mai nostimă pe care am auzit-o, formulată de istoricul Ioan Bolovan cu același prilej, sus pomenit, mi-a readus în minte fericita lume a lui Gargantua. E o carte cât o bucată zdrăvăniță de slănină, spunea istoricul, din care s-ar putea hrăni o clacă de coșai vreme de vreo trei zile, adaug eu. Dincolo de nimerita comparație, trag nădejde că profesorul Bolovan nu luneca cu gându-i nerostit înspre vreo nesăbuită asemuire a actului lecturii cu înfulecatul ardelenesc al jumărilor, cutezanță de-a dreptul rabelaisiană, abstracție făcând de evidența că, într-adevăr, pentru mulți clujeni intimitatea slăninii este mai dulce și învoioșată decât cea a cărților, iar jumara mai relevantă decât teorema. O atare năzbâtie nu ar fi îngăduită nici vreunui detractor cu simbrerie, darămite unui sobru profesor universitar.

Autorul tomului este Cristian Colceriu, cu pregătire istorică, filosofică și juridică, care de-a lungul celor cincisprezece ani scurși de la absolvirea primei facultăți, Istorie și Filosofie, a desfășurat o bogată activitate jurnalistică, în special ca reporter și producător de televiziune. Baza cărți se găsește în această activitate, întrucât este vorba de circa șaizeci de interviuri ample, realizate pe o perioadă de mai mulți ani, transmise inițial pe un post local de televiziune, ulterior transcrise și publicate cu acordul personalităților în cauză. Volumul este la a doua ediție, care aduce în plus față de prima atât condițiile grafice de excepție, cât și versiunea în limba engleză a textului. Cum e de bănuț, un asemenea obiect nu poate fi realizat decât în echipă, ceea ce ne obligă să indicăm numele tuturor celor ce-au compus-o, astfel: coordonator Delia Kuciatovschi, editor Blényesi Attila, revizia textului românesc Maria Chindriș, revizia textului englezesc Rodica Rafiroiu, secretar tehnic Mariana Crișan, tehnoredactare Unicat Design & Print Vancea Erzsébet, prelucrare grafică Claudiu Petrar și Vancea Erzsébet, reporter Andrei Biró, fotoreporter Valentin Ciloci, coperta Carolina Banc, colaborator Lazăr Vlad, foto designer Blényesi Attila și Fekete Ștefan.

Înainte să luăm în discuție introducerea propriu-zisă în tema elitologiei, care abia prinde rădăcină în spațiul cultural românesc, este nimerit să reținem o observație făcută, tot la evenimentul amintit, de profesorul Achim Mihu, rectorul Universității „Avram Iancu”, unicul sociolog clujean prezent în volum. Dumnealui atrăgea atenția asupra confuziei, frecvente în societatea



noastră, între elite și VIP-uri. De altfel, de distincția clară între cele două categorii autorul cărții face uz într-un paragraf al studiului introductiv (p. 24). Pe scurt, ceea ce le diferențiază sunt aceste elemente, în opinia sociologului clujean: elitele își câștigă prestigiul prin merite culturale reale, prin performanțe, descoperiri sau opere de mare impact în domeniul lor, recunoscute de comunitățile specializate, academice, în timp ce VIP-urile sunt produse ale mediatizării, cu merite imprecise, supralicitate sau contrafăcute de industria de branding și iraționalul consumatorilor de imagine. Calitatea incontestabilă a VIP-urilor este buna expunere mediatică, spontaneitatea și aplombul apariției în spațiul public, o abilitate inginerie de imagine, lucruri care în sine nu constituie produse culturale. Mai simplu formulat, VIP-urile beneficiază de cea mai bună imagine pe fondul unor merite necuantificate riguros, în timp ce elitele au merite și performanțe reale, atestate și certificate prin severele mecanisme științific-academice, chiar dacă imaginea lor publică, mediatică, este slabă sau lipsește cu desăvârșire. Diferența dintre cele două categorii este, brutal spunând, și aceasta e o licență ce-mi aparține, ca cea dintre marfă și ambalaj, elitele fiind marfa ambalată mai mult sau mai puțin atractiv, în timp ce VIP-urile sunt ambalaj ce-ți ia ochii, chiar dacă nu știi ce marfă îmbracă acesta.

Studiul introductiv al lui Colceriu izbuteste să ofere atât fondul problemei elitelor, cât și conturul destul de clar al spațiului pe care acestea îl ocupă la nivel social. De altfel, tema aceasta constituie și obiectul unei cercetări doctorale pe cale de finalizare, la Facultatea de Istorie clujeană, pe care probabil că autorul o va articula într-un viitor volum. Până atunci să ne mulțumim cu datele pe care ni le oferă aici. Între acestea, important e să vedem ce înțelege el prin elite, cum definește fenomenul, în ce fel le clasifică, unde le plasează pe scena socială, în jocul puterii. Așadar: „*Produx al dezvoltării mentale, spirituale*





și organizaționale a societății, elita desemnează o categorie de oameni cu anumite aptitudini și specializări, născuți în sânul unui neam, și reprezintă o comunitate solidarizată activ de anumite idei, valori și idealuri. Elitele alcătuiesc tabla de valori specifice fiecărei societăți, dar și cele general umane, mozaicul creat de existența și competiția lor în potențialul de interacțiune cu lumea constituind un factor de progres social.” (p. 6) Această definire și caracterizare a elitei îmi pare limpede, bună, inteligibilă, iar dacă este și originală, cu atât mai meritoriu. Cristian Colceriu identifică patru tipuri de elite, funcționale în cadrul societăților moderne stratificate: *elita intelectuală*, *cea cultural-artistică*, *cea tehnico-științifică* și *cea socio-politică*. Nu știu dacă n-ar încăpea în două categorii distincte și elitele din lumea *sportului* și cele din *show biz*, extrem de influente și vizibile într-o societate a spectacolului globalizat. Cred că da.

Elitele se recrutează din diversele straturi sociale, din diversele domenii, preocupări, forme de activitate, având menirea să dea măsura supremă a potențialului de performanță și creativitate de care se află în stare o societate la un moment istoric dat. Elitele produc valori, coduri comportamentale, instaurează norme, modelează direcțiile de evoluție ale unor societăți sau grupuri, compun zestrea cea mai prețioasă în schimbul dintre generații. Sferele de performanță în care elitele își consacră efectiv meritele sunt: *cea cognitivă* (oferă informații, cunoștințe, explicații, interpretări, inovații, invenții, anticipări), *cea motivațională* (generează tipuri de conduită și acțiune), și *cea estimativă* (decide standardele de evaluare ale performanțelor și competențelor). Producerea, susținerea, circulația și reproducerea elitelor, în temeiul unor criterii de selecție specifice fiecărei societăți este un mecanism de autoreglare prin care se caută stabilirea ordinii, ierarhiei și viabilității sistemelor, de neconceput în absența unor elite. Câmpul din care răsar și pe care se dezvoltă elitele este la rândul lui parcelat. Speciile mai clar reliefate urmează criteriile de constituire conforme cu structura, modalitățile de autoreglare și tendințele societății. Astfel, există elitele *naturale*, elite *tradiționale* (adică moștenite), elite *obediente* (neimplicate în jocul puterii) și *participative* (intervin în jocul puterii la nivel local, național sau internațional).

Sub aspectul genezei societăților, a instituțiilor acestora și a diagramei puterii este interesantă distincția făcută de Machiavelli între elitele de tip *leu* și *vulpe*. Ferocitatea, puterea și spiritul dominator al leilor au valoare decisivă în faza de început a istoriei unei comunități, când se rezolvă conflicte, se duc lupte, se instaurează ierarhii, grade de autoritate. Ar fi vorba, în această etapă, de o elită militară. Apoi, în faza de organizare instituțională și negociere între persoane, instituții și autorități își face simțită acțiunea elita de tip *vulpe*, abilă, vicleană, persuasivă, insinuantă, adică o elită administrativă. Un alt teoretician al fenomenului elitar, Marcin E. Olsen, în lucrarea *Power in Modern Societies* relaționează elita la dialectica puterii. În viziunea acestuia compoziția socială a celor ce dețin puterea este dinamică, în continuă schimbare prin adoptarea de persoane noi din nonelită sau contraelită, în funcție de interesele de control și administrare a puterii publice. Elitele se încheagă în grupuri de putere, cu poziții-cheie în sistemul decizional, absorbind din timp în timp persoane ce și-au dovedit eficiența managerială și abilitatea de influențare socială. Între diversele grupuri de putere ale elitei și

contraelitei există o concurență continuă, modulată după caracteristicile evolutive ale societății, ceea ce face ca, în momentul apariției unei noi surse de putere – economice, ideologice, religioase etc. – o contraelită să poată prelua puterea impunându-și noua diagramă de forțe, noile instituții, noul cadru de legitimitate. Exemplu revoluțiilor este cel mai la-ndemână.

Revenind la fruntea cetății clujene, Cristian Colceriu face o scurtă reevaluare istorică a ultimului secol, evocând personalitățile cele mai pregnante din diversele arii culturale, precum și meritele instituționale ale acestora. Probabil că sunt puțini aceia care mai știu câte ceva despre marile figuri ale Clujului din prima jumătate a veacului XX, despre inovațiile lor în științe sau operele lor. De aceea evocarea lor este cum nu se poate mai nimerită, devenind element de bază într-o istorie a locului în care trăim. Sextil Pușcariu (inițiatorul lingvisticii în România, fondatorul Muzeului Limbii Române în cadrul Universității din Cluj), Gheorghe Bogdan-Duică (creatorul școlii de istorie literară), lingviștii Emil Petrovici și Iosif Popovici, istoricul și arheologul Vasile Pârvan, Emil Panaitescu, D. M. Teodorescu, Constantin Daicoviciu (fondatorul Institutului de Studii Clasice, unde au activat Vasile Bogrea, Ștefan Bezdechi, Teodor Naum), Ioan Lupaș, Alexandru Lapedatu, Silviu Dragomir, David Prodan, Hadrian Daicoviciu, Ștefan Pascu, Virgil Vătășianu, Lucian Blaga, D. D. Roșca, Liviu Rusu, Dumitru Isac, Florian Ștefănescu-Goangă (care a deschis primul laborator de psihologie experimentală din România), Nicolae Mărgineanu (contribuții în psihologia teoretică și aplicată), Onisifor Ghibu (care a pus bazele pedagogiei la noi în țară), Vladimir Ghidionescu (cu merite în pedagogia experimentală), Victor Babeș, Iuliu Hațieganu (fondatorul școlii clujene de medicină), Ioan Goia (cel care a înființat Clinica Medicală II), Victor Papiian, Aurel Moga, Octavian Fodor, Leon Daniello, Grigorie Benetatto, Ioan Chiricuță, Ioan Albu, Aurelian Ionașcu, Ioan Ceterchi, Tudor Drăganu, Ernest Lupan, Virgil Bărbat, Eugeniu Sperantia, Gheorghe Em. Marica, Emil Racoviță (care a înființat la Cluj prima școală de biospeologie din lume), Alexandru Borza (întemeietorul Grădinii Botanice), Béla Péter (întemeietorul grădinii agrobotanice, cu prima stațiune de plante medicinale din lume), Ioan Scriban (întemeietorul învățământului zoologic românesc), Eugen A. Pora, Gh. Vâlsan (întemeietorul învățământului geografic românesc), Tiberiu Morariu, Dimitrie D. Pompeiu și Petre Sergescu (fondatorii școlii clujene de matematică), N. Abramescu, Teodor Angheluță, Tiberiu Popovici, Gheorghe Călugăreanu, Gheorghe Bratu (fondatorul Observatorului Astronomic), Augustin Maior (ctitor al școlii clujene de fizică), Victor Marian, Victor Mercea, Gheorghe Spacu (inițiatorul școlii clujene de chimie), Ion Tănăsescu, Raluca Ripan, Constantin Macarovici, Ion Cădariu, Candin Liteanu, Gheorghe Dima (întemeietorul Conservatorului de Muzică și artă Dramatică), Tiberiu Brediceanu (între fondatorii Operei române), Romul Ladea, Jenő Szervátius, Zaharia Bârsan, Olimpia Bârsan, Ștefan Braborescu, Ion și Magda Tâlván sunt figurile cărora memoria culturală a orașului nostru le datorează cel mai mult, ceea ce face ca nicio ocazie de a-i celebra să nu fie de prisos.

Celor pomeniți mai-nainte, fondatori de școli, instituții, întemeietori de domenii culturale sau arii de cercetare, descoperitori, gânditori, scriitori, artiști care au dat chipul și identitatea modernă a Clujului li se adaugă figurile incluse în tomul lui Cristian Colceriu, a căror simplă enumerare, fără

explicitarea competențelor și ariei de activitate nu ar spune suficient de mult pentru a ne umple paginile cu ea. Cei mai mulți sunt în viață, activi, tangibili. Însă, așa cum au observat cei mai mulți dintre vorbitorii de la lansare, cartea ar putea fi extinsă cu destul de multe figuri la fel de importante, aparținând fără niciun dubiu elitei, absența lor justificându-se fie prin insuficiența rigoare a criteriilor de selecție a autorului, fie prin incapacitatea fizică, ca timp și cantitate de muncă, de a fi exhaustiv. Promisiunea autorului a fost că cercetarea va continua, ceea ce deschide promisiunea completării tabloului elitei clujene contemporane. Dat fiind că nașterea, recrutarea și circuitul elitei este un fenomen dinamic, e de așteptat că și Clujul se comportă ca un loc unde instituțiile academice, școlile, bibliotecile, institutele de cercetare produc în continuare elite. Popularitatea acestora este însă un fapt secundar, întrucât nu întotdeauna „*cei mai buni*” ocupă poziții sau funcții care să-i facă vizibili, recognoscibili ca aparținători unei elite. Distorsiunea lucrurilor poate merge, și cred că a și mers atât de departe, încât multe dintre instituțiile care ar trebui să pregătească elite au încăput pe mâna unor ambițioși lucrativi care le gestionează în stil de baroni, cultivând oportunismul, obediența, disponibilitatea zeloasă, reciprocitatea îndatorării și beneficiului. Colceriu remarcă foarte precis aceste fenomene, precum și consecințele lui: „*După 1989, marea problemă este, și la Cluj, ca și în alte centre ale țării, cea a exploziei veleitarismului și a nonvalorii sub forma eminamente nocivă a afirmării inflaționare a mediocrităților, sfidătoare și infatuate, care au acaparat oportunist și s-au instalat confortabil, ocupând poziții-cheie în instituții publice dintre cele mai diverse, în învățământul superior, în mass-media, în instituții și organisme cultural-științifice. Fenomenul acesta are grave repercusiuni atât în privința imaginii instituționale a vieții publice, cât și, mai cu seamă, sub aspectul blocării inițiativelor și proiectelor autentice pe are adevărata elită intelectuală le propune în cadrul mai larg al societății. De cele mai multe ori acestea sfârșesc prin a fi asumate și valorificate solitar, cu prețul unor mari eforturi, fără a putea angaja necesarele raporturi de colaborare cu cei care ar avea înțelesul, îndrituirea și sarcina oficială de a interveni în sprijinirea actului de creație și care, în cazurile cele mai fericite, răspund formal, prin stereotipii politicoase și abile, lezând condiția veritabililor creatori, stingheriți de incompetența dialogului, de umilință și ingraturitate. Este dificil de imaginat că în situația actuală confundă vor apăsarea anticorpi sociali capabili să redea deplina sănătate organismului intelectual răvășit de sindromul diletantismului și imposturii.*” (p. 25-26)

Neajunsul incompletitudinii și selecția capricioasă a câtorva dintre figurile prezentate în cartea sa, nu știrbesc, totuși, meritul uriaș al lui Cristian Colceriu, de-a ne fi oferit singura oglindă, deocamdată, în care clujenii își pot vedea chipurile alese. Ține de respectul de sine al urbei să le onoreze, să le recunoască și să le poarte recunoștință pentru ceea ce au făcut, pentru ceea ce sunt, în ciuda vitregiilor pe care au fost nevoite să le învingă de-a lungul celor câteva decenii de muncă și viață, necesare compunerii unei personalități de excepție. Tuturor acestora le adresăm gestul deferenței noastre, iar autorului mulțumiri și urarea să continue cu aceeași încăpățănare operațiunea începută. ■

philosophia christiana

Rațiunile credinței

Nicolae Turcan

Fără o situație ascetică și contemplativă, din creștinism nu cunoaștem decât înfrângerile. Victoriile pe care aceste înfrângeri le ascund ne rămân de cele mai multe ori străine.

Omul poate sta înaintea lui Dumnezeu doar într-o *prăbușire* continuă. E singura formă de noblețe *reală*, adică nonsubiectivă.

Ca înfrângere, asceza anulează toate celelalte înfrângeri posibile. Ea este, cu alte cuvinte, nici mai mult nici mai puțin decât antitranscendentalul prin excelență.

Gândirea asupra ascezei nu este asceză, în timp ce asceza este *in sine* o formă de gândire. O asimetrie ontologică, desigur.

Disponem de cuvinte într-un mod baroc. Realitatea pe care ele o construiesc este adeseori iluzorie. Că se întâmplă uneori ca Adevărul să se descopere chiar în iluzie, iată un merit care nu aparține iluziei.

Diferența ontologică dintre Dumnezeu și creație este atât de radicală încât ea scapă înseși ontologiei.

Nu e nimic analogic în taina euharistică. Să-l mănânci pe Dumnezeul-om, iată un act real, de o realitate primară. (Nu degeaba primii creștini erau acuzați nici mai mult nici mai puțin decât de... canibalism!)

Cei care sunt teologi și totuși îl caută pe Dumnezeu fără să-L fi găsit deja (Pascal) sunt mai de plâns decât toți oamenii. Lipsiți de credință, ei se ridică până la o noblețe intelectuală care le este suficientă, având o atitudine importată din filosofie. O suficiență care-i și orbește, nemăslându-i să vadă că înălțimea la care s-au ridicat prin rațiunea lor este, față de chemarea lui Dumnezeu, doar la dimensiunile unui picior de broască. Oare nu spunea Cioran că teologia este forma de a crede a ateilor? (Aceasta, desigur, într-o paradigmă în care teologia și mistică se exclud.)

N-ar trebui să medităm decât la puținătatea căii noastre. Dincolo de angajarea intelectuală și de cunoașterea teoretică a misterului hristic, marcă inevitabilă a unei amare parțialități îndelung practică în cultura contemporană, rămâne *puterea* despre care vorbea Sf. Ap. Pavel. Nu puterea cuvântului, a silogismelor, nu pătrunderea minții, nu inteligența, care, deși nu sunt refuzate, nu constituie deplinătatea experienței creștine, în ciuda fascinațiilor formale pe care reușesc să le edifice. Puterea aceea care vine din asceză, din slăbiciune, din înfrângere, din rugăciune este cea care ne lipsește. De aceea, în conformitate cu onestitatea (și încă nu cu smerenia), atunci când ne apropiem de lucrurile dumnezeiești ar trebui să tăcem nu în legătură cu *de negânditul* lor, ci chiar cu gânditul. Cu acel gândit care nu are validarea Tradiției, „memoria critică a Bisericii”, după cum o numea Vladimir Lossky.

Celor mai mulți dintre noi ne mai rămâne doar înaintarea în înfrângere. Și evenimentul, excepțional, care nu mai depinde de noi, al depășirii înfrângerii, tot printr-un fel de înfrângere, firește, numai că de alt ordin. Evenimentul intervenției supranaturale, singurul care poate deschide înfrângerile către sens, către schimbarea minții.

Dă-i rațiunii ce-i al rațiunii și lui Dumnezeu ce-i al lui Dumnezeu. Fraza e valabilă doar până la un punct, de la care încolo începe paradoxalul: a-l da pe Dumnezeu rațiunii, a da rațiunea lui Dumnezeu, așa cum se întâmplă în rugăciunea minții. Dar și paradoxalul este infim.

Nimicnicia proprie este o bună situație, dar să nu uităm că nu-i decât o formă de așteptare. Or așteptarea nu e mai mult decât îi spune numele, de aceea nu trebuie confundată cu întâlnirea.

Conștiința propriei nimicnicii trebuie să aibă în vedere verbul, iar nu substantivul. E, altfel spus, conștiința faptului că nimicnicirea propriei persoane avansează. Că omul cel din afară se trece. *Se nimicnicește*.

Să poți vorbi despre nimicnicie și despre deplinătatea bucuriei, în același timp. Iată o performanță pe care niciun raționalist n-ar putea-o înțelege. Sau nici unul care nu aude cuvintele Apostolului: „...când sunt slab, atunci sunt tare” (2 Co 12, 10).

Doar omul are privilegiul de a absenta la întâlnirea cu Dumnezeu. Cel Preaînalt așteaptă întotdeauna, de aceea nu putem vorbi despre o „absență” a Lui. Absența lui Dumnezeu este de fapt absența credinței omului.

Maxima credinței: acționează în așa fel încât să te poți jertfi pentru celălalt în numele ortodoxiei tale și nu-l ucide, tot în numele ei. (Doar așa se poate înțelege dictonul unei mănăstiri athonite, „Ortodoxie sau moarte”, doar subliniind că e vorba de moarte proprie, jertfelnică, hristică, iar nu de moartea celuilalt, a dușmanului.)

Dumnezeul Întrupat, care a biruit moartea prin înviere, are cu omul o istorie plină de deicide. Omul are vocația criminalului, iar Dumnezeu pe cea a victimei. Cu adevărat dumnezeiesc e faptul că victima se întoarce nu pentru răzbunare, ci pentru a-l ajuta pe om să-și depășească înfricoșătoarea condiție de ucigaș.

Chiar când e eficace în viața omului, prezența lui Dumnezeu rămâne în *neînțelese*. Niciun concept nu-L explicitează, nicio formă nu-L epuizează pe Cel „dincolo de toate” (Sf. Dionisie Areopagitul). Mai aproape de neant, decât de ființă, Dumnezeu pare a suscita unei minți raționaliste mai degrabă necredința, decât credința. A-L numi la persoana a treia, cu „El”, e de aceea o atitudine improprie, atunci când un



asemenea discurs nu e învăluit în cel al lui „Tu”: Tu, Cel ce ești aici, acum, miluiește-ne!

Ne miră din ce în ce mai mult credința celor vechi că Dumnezeu este însăși proximitatea. Nu sunt zilele noastre *măsurate* prin rigurozitatea unui limbaj, a unui raționament, a unei științe? Or această apropiere divină, prelingvistică, situată mai degrabă de partea unei *tăceri*, ne scapă. Să fie oare nevoie de strigăte și de lacrimi, de muzică și de suferință fizică pentru a o sesiza? Să se fi ascuns Cel Preaînalt în amplitudinile incomensurabilului?

Dumnezeu este ca poezia, dar nu e poezie.

Vorbind în termeni kierkegaardieni, stadiul religios anulează stadiile estetic și etic. Orice întoarcere la cele două, atunci când nu e cădere, este o complicată *simulare*.

Tot ce-i omenesc îmi e străin, spune cel care a cunoscut dragostea lui Dumnezeu. Și desigur, nu în sensul neștiinței...

Există un punct al credinței de la care nu mai există întoarcere. A te întoarce spre „omul natural” înseamnă nici mai mult nici mai puțin decât a deveni demon. (Dostoievski o știa foarte bine atunci când punea în gura lui Ivan Karamazov celebrele cuvinte: „Dacă Dumnezeu nu există, totul e permis”).

Cel care crede nu se mai poate pierde decât *total*.

A-ți pierde credința înseamnă a o nu a fi avut niciodată. Credința nu se mai poate pierde, ea poate deveni doar o certitudine rece, similară celei a demonilor, și acesta e cazul extrem.

Pentru a-L uita pe Dumnezeu nu-ți ajunge o viață de om.

(Fragmente din volumul *Dumnezeul gândurilor mărunte*, în curs de apariție la Editura Limes, Cluj-Napoca)

dezbateri & idei

Internetul, invenția care va reforma politica așa cum o știm azi?

George Jiglău

Internetul e o invenție încă foarte tânără; nu are decât 20 de ani, iar lumea e încă în faza de familiarizare cu această minune modernă a lumii. Ritmul în care se răspândește este extrem de rapid, însă suntem departe de a cunoaște toată gama de aplicabilitate pusă la dispoziție de internet. Nu cred că mă hazardez când spun că internetul va schimba radical lumea în următorii 50 de ani, efectele – pozitive și negative – fiind greu de prevăzut acum.

Totuși, în cele ce urmează voi încerca să fac tocmai acest lucru: să anticipez care ar putea fi efectele internetului asupra modului „clasic” în care se face politică astăzi. Primele semne de schimbare există deja, însă cred că politica și relația dintre politician și cetățean va fi cu adevărat revoluționată în deceniile care urmează.

Deocamdată, lumea se află încă sub influența alegerii lui Barack Obama în fruntea Statelor Unite, în urma unei campanii electorale în care internetul a jucat un rol esențial. Obama s-a folosit de internet pentru a strânge fonduri, pentru a-și face reclamă, pentru a sta de vorbă cu alegătorii, pentru a-și prezenta programul. În bună măsură, campania lui Barack Obama reprezintă un prim pas pe un drum pe care cu siguranță mulți vor încerca să meargă în viitor, însă cred că Obama nu a făcut decât să planteze semințele pentru ceea ce va urma. Desigur, el are marele merit că, prin atenția pe care întreaga lume i-a oferit-o, a deschis ochii multora în ceea ce privește potențialul enorm pe care îl are comunicarea în lumea virtuală.

Însă, internetul pune la dispoziție mult mai multe posibilități pentru lumea politică. Dezvoltarea rețelilor sociale virtuale sau expansiunea rapidă a blogosferei sunt canalele care vor schimba mult mecanismele de recrutare a candidaților și a aleșilor sau dezbaterile în preajma unor alegeri, dar mai ales între alegeri.

Și pe aceste căi s-au făcut deja câțiva pași. Cu două luni înainte de alegerile europarlamentare, un partid din Slovenia a creat o pagină pe site-ul de socializare Facebook.com prin care anunța că își caută candidați pentru apropiatele alegeri. Partidul Tinerilor din Slovenia, afiliat la Partidul Ecologiștilor Europeni, a decis că această modalitate de recrutare a candidaților este cea mai bună după ce au mai utilizat site-ul și în alte acțiuni de mobilizare a cetățenilor. De exemplu, o petiție privind eliminarea taxelor pe care trebuie să le plătească părinții grădinițelor a adunat peste 1.000 de semnături în doar 10 zile. Iată cum suna justificarea celor din Partidul Tinerilor, postată chiar pe pagina creată pe Facebook: „Partidul Tinerilor din Slovenia vrea să activeze participarea politică a cetățenilor și să apropie instituțiile Uniunii Europene de toți alegătorii. În partidul nostru suntem convinși că printr-o astfel de competiție putem găsi numeroși oameni care împărtășesc același mod de a gândi, aceleași valori și idei despre democrație, precum: grija pentru tineri, răbdarea, toleranța, egalitatea, grija pentru minorități și pentru mediu”.

Acest partid este unul mic, nu a obținut decât 1,9% din voturi la alegerile europarlamentare. Totuși, modul în care au gândit campania este unul cu adevărat revoluționar. Sunt sigur că dacă un partid din Germania, Franța sau Marea Britanie ar fi avut o astfel de idee, ar fi fost mult mai mediatizată și rezultatele partidului ar fi fost mai mari. Dar poate că tocmai aceste partide mici, mult mai flexibile, ceva mai idealiste când vine vorba de politică, sunt cele care vor schimba fața politicii. E foarte dificil pentru un partid de mari dimensiuni, cu o încrengătură amplă de relații în interior, dar și în exteriorul său, să se debaraseze de modul clasic de recrutare a candidaților, în care relațiile, contribuția financiară sau experiența în partid sunt elemente primordiale. Însă, dacă aceste partide de mai mici dimensiuni, care își pot permite „luxul” de a se abate de la „normalitatea” politică, nu vor renunța să mizeze pe mijloacele puse la dispoziție de internet, ele vor reuși să creeze o masă critică în rândul populației, în special al tinerilor, care să le sporească și capitalul electoral. Altfel spus, treptat vor începe să câștige, pe măsură ce se va efectua și schimbul de generații, în timp ce partidele care nu se vor adapta vor pierde voturi. Această aritmetică simplă ar putea fi elementul care să determine schimbarea modului în care se face politică.

Putem să ne gândim chiar mai departe. Votul electronic este deja o practică regulată în unele țări. Estonia folosește deja votul electronic la toate alegerile. Partidele politice, așa cum arată ele azi, ar putea dispărea cu totul. Locul lor ar putea fi luat de grupuri create ad hoc, în jurul anumitor teme, care să apară și să dispară în preajma unor dezbateri. Prin intermediul internetului, orice persoană poate, din fața calculatorului să își spună părerea și să voteze zilnic, nu doar în cadrul unor alegeri. Locul alegerilor ar putea fi luat de o serie de referendumuri organizate direct pe internet, iar aparatul guvernamental poate fi „dezbrăcat” de latura politică, plină de interese de partid sau de grup, și se poate limita la o categorie profesională a funcționarilor publici care să pună în aplicare ceea ce se decide pe internet.

Desigur, acest scenariu este unul aproape fantasmagoric. Ceea ce vreau să subliniez însă este că internetul ar putea determina, pe termen lung, instaurarea unui tip aparte de democrație directă și că ideea de politică și de guvernare va trebui să facă față în curând celei mai mari provocări de până acum.

Internetul presupune însă și numeroase riscuri. Transparența aproape totală, posibilitatea de manipulare a informațiilor sau dispariția contactului vizual direct între oameni poate duce la apariția multor impostori care să deturneze spre propriul beneficiu avantajele pe care le pune la dispoziție internetul. Există riscul ca tocmai atunci când ne-am putea aștepta să scăpăm de elementele nocive pe care le presupune politica în forma ei „clasică” să fim descurajați de câteva

cazuri în care internetul să fie folosit într-un mod negativ. Cei care vor alege însă să urmeze această cale a viitorului trebuie să fie pregătiți pentru astfel de provocări. Nu cred că soluția de prevenire a acestor riscuri ar fi o reglementare excesivă a comunicării pe internet, pentru că atunci ar fi afectată chiar esența acestuia și oricum nu cred că ar funcționa. Pe de altă parte, există deja mijloace de securizare a datelor și a voturilor care deja funcționează cu succes; am dat deja exemplul Estoniei.

Internetul poate reprezenta și alternativa pe care oricine o are la îndemână dacă dorește să afle informații relevante despre subiectele de dezbateri în preajma unor alegeri sau între alegeri. Cel puțin în România, alegerile din ultimii doi ani au demonstrat că nivelul dezbaterilor găzduite de televiziuni, principalele canale de transmitere a informațiilor către cetățeni, a scăzut enorm de mult. Practic, ideea de dezbateri, în sensul original al cuvântului, s-a pierdut aproape complet. Avem de-a face, în schimb, cu dialoguri de cea mai joasă speță, între politicieni incompetenți, puși pe scandal, cu texte prefabricate, fără pic de personalitate, disputate întreținute cu o complicitate păguboasă de jurnaliști la fel de slabi ca și cei pe care îi invită în emisiunile lor. Dezbaterile reale se mută în schimb pe internet, pe bloguri, pe rețelele virtuale de socializare. Influența directă a politicianilor cu discurs superficial va fi minimă în astfel de medii.

Oare în ce măsură sunt pregătiți politicienii români actuali să facă față unor astfel de provocări? Intuiesc că foarte puțini își pun problema asta, iar faptul că România este încă o țară înapoiată din punct de vedere al utilizării internetului nu face decât să cultive această atitudine pasivă în fața progresului tehnologic și al aplicabilității lui. Dar poate că tocmai aceasta este șansa unei reforme reale a clasei politice românești. Ce ați spune, de exemplu, despre un candidat la viitoarele alegeri europarlamentare care să lanseze un blog de campanie, să strângă semnături electronice pentru depunerea candidaturii, să lanseze în fiecare săptămână sau în fiecare lună dezbateri pe teme europene, să informeze alegătorii cu privire la instituțiile și procedurile din interiorul Uniunii Europene, să implice tot mai mulți blogeri în campania sa, iar campania lui să îndemne alegătorii să renunțe la a se mai uita la televizor și să se mute pe internet, acolo unde se poartă dezbateri adevărate, care arată relevanța pentru România a Parlamentului European și, deci, importanța alegerilor europarlamentare și a votului? Cred că un astfel de candidat ar avea mare succes și ar costa foarte puțin. Chiar dacă nu va fi ales, publicitatea de care ar avea parte ar fi enormă și ar deschide și mai mult ochii lumii asupra utilității internetului într-o campanie electorală. Poate chiar mai mult decât Barack Obama.

remarci filosofice

Magia și științifico-fantasticul

Jean-Loup d'Autrecourt

Literatura științifico-fantastică are o relație strânsă cu speculația filosofică, ba chiar ridică niște probleme importante de epistemologie și de filosofia științei. Astfel, filosoful face apel la experiențele de gândire (ger. *gedanke experiment*; fr. *expériences de pensée*), de câte ori i se pare că realitatea se sustrage gândirii filosofice sau atunci când limitele realului îl împiedică să ducă reflecția filosofică dincolo de experiența empirică. Nu pot călători cu viteza luminii în realitate, datorită unor constrângeri fizice și a unor piedici impuse de legile naturii; însă pot să concep, pot să imaginez o astfel de viteză. Nu pot trece prin zid, însă pot să concep acest fapt; nu pot deveni invizibil, dar pot imagina fenomenul. Deasemeni, pot face deducții pur logice, judecăți analitice, fără ca să fiu nevoit să fac apel la judecăți empirice, de tip sintetic, ba chiar pot raționa împotriva oricăror evidențe experimentale. Explicarea acestei relații dintre raționalitate și fantasmagorie ar putea avea chiar un impact important asupra teoriilor epistemologice contemporane, care dau socoteală de funcționarea științei sau de mecanismele noastre cognitive (prejudecată, judecată, conceptualizare, concepție, calcul, analogie, memorie, imaginație, fantasmare, ficțiune etc.).

Istoria filosofiei, în întregul ei, este plină de exemple de acest gen, de felurite experiențe de gândire, prin care dialectica implacabilă și potența imaginativă își dau mâna pentru a rezolva cutare aporie sau pentru a discuta cutare paradoxă. La acest nivel, cunoștințele științifice (*épistémé*) se întâlnesc și se întrepătrund cu credințele și ficțiunile imaginației noastre (*doxa*). Din această confruntare rezultă și nouitatea, creația, fie ea de tip ficțional, fie de tip științific.

De când cu stabilirea dihotomiei antice între *logos* și *mithos*, filosofii nu au încetat să se întrebe, să se chestioneze asupra relațiilor care există între aceste două domenii de raționalitate, care nu pot fi perfect dissociate. La acest nivel, al întrepătrunderii discursului rațional, care se sprijină pe logică, și a discursului ficțional, care-și are sursa în lumea imaginară a miturilor, putem cu adevărat să detectăm mecanismele cognitive care funcționează în munca de creație științifico-fantastică.

Una dintre aceste funcții epistemologice este aceea de *profeție auto-realizatoare*. Prevezi ceva, anunți, faci o prognoză și dacă dispui de autoritatea necesară, poți declanșa mecanisme și procese sociale, istorice, culturale care să se orienteze în sensul prezis. Se întâmplă astfel cu crizele financiare, cu războaiele, cu crizele economice, cu ideologiile etc. Bineînțeles că fenomenele naturale scapă acestui mecanism (vezi spre exemplu meteorologia și astronomia).

Într-adevăr, putem furniza oricâte exemple dorim din literatura mitologică și din cea științifico-fantastică, exemple care arată că mai devreme sau mai târziu acestea s-au concretizat, s-au realizat efectiv. De la ființele mitologice hibride sau himerice, la metamorfozele lui Ovidiu, trecând prin proiectele magice și alchimice medievale, până la faimoasele scrieri de anticipare ale lui Jules Verne și chiar considerând toate scrierile utopice sau contra-utopice până în prezent, aceste experiențe de gândire au devenit efective sau sunt în stadiu de proiect de cercetare

în laboratoarele cunoscute ca fiind „științifice”.

Astfel, ceea ce era doar posibil, imaginat, a devenit întretimp realizabil și concret. Ceea ce exista doar în mod virtual și potențial, trece acum în act și există în realitate. Problema vine din faptul că în multe cazuri acestea se realizează în mod violent, distructiv.

Cum este cu puțință așa ceva? Dar este adevărat că *totul este posibil*? Sau tot ce este posibil este oare realizabil? Putem face orice? Nu există nici un fel de limite în fața avântului nestăvilit al ființei umane, al acestei maimuțe curajoase și nestăpânite, care înfruntă orice piedică și care aspiră la un statut demiurgic? Acestea sunt niște întrebări delicate, care ar merita multă discuție, dar și mai multă reflecție. Deoarece consecințele răpunșurilor la aceste întrebări, și dau doar exemplul moralității, s-ar putea întoarce împotriva chiar a celor care le tratează cu ușurință; vreau să spun cu ușurință de spirit, adică în mod superficial, ceea ce din păcate este cazul majorității cercetătorilor, ba chiar al filosofilor.

și încă acest fapt nu ar fi foarte grav, căci cine ar plânge după dispariția unor cercetători obesedați mai degrabă de putere și de profit decât de cunoașterea adevărului? Însă ceea ce este grav este faptul că maimuța asta inteligentă *homo sapiens sapiens*, cu pretenții umanoide, își fabrică astfel și propriile mijloace de autodistrugere! Adică are un program de conspirație împotriva umanității, de distrugere în masă a ființei umane, de exterminare a acesteia.

La întrebarea filosofică „cum este cu puțință să trecem de la domeniul posibil la domeniul real?”, sau cum este cu puțință să legăm lumea inteligibilă de cea sensibilă, Platon ar fi răspuns: conform unor modele ideale, arhetipale (Ideile) și prin *mimésis*, prin imitație; sau prin producție (gr. *podésis*) și acțiune (gr. *energeia*), ar fi spus Aristotel. Într-adevăr, prin imaginație, concepție și creație, cu ajutorul planului și al proiectului, iar apoi prin muncă, se trece de la ceea ce este doar posibil, potent (lat. *potentia*) la ceea ce este în act, perfect, împlinit (gr. *entelecheia*).

Dar dacă considerăm procesele și în sens invers, ca fiind reversibile? Bineînțeles că multe procese naturale biologice sunt reversibile, dar procesele artificiale și fizice sunt ireversibile. De aceea, atunci când dorim cu orice preț să obținem reversibilitatea, în realitate avem de-a face cu deconstruirea, cu distrugerea, cu aneantizarea, pe scurt cu *des-ființarea* lucrurilor care ființau. Ceea ce a fost construit poate fi și este distrus. Catastrofa culturală contemporană se poate explica astfel, prin această substituție a deconstrucției, capacității de reversibilitate.

Nu-i așa? Așa este, căci ceea ce este doar posibil este defapt neîmplinit, adică este lipsit de ființă, deci imperfect; iar perfecțiunea, la fel de bine la antici ca și la medievali, ba chiar și la contemporani, oricât de limitați ar fi aceștia din urmă, este în mod necesar legată de ființă: ceea ce ființează este perfect, iar carențele existențiale la acest nivel sunt tot atâtea forme de imperfecțiune (vezi handicapurile de tot felul, operele neterminate etc.). A viza perfecțiunea sau perfecționismul înseamnă a viza o supra-abundență de ființă; în timp ce contrafacerea, falsul, minciuna, eroarea, impostura, boala,

patologia, handicapul sunt expresia lipsei de ființă. Un surplus de ființă pe de-o parte, spectrul neființei, al nihilismului pe de altă parte. Una dintre consecințele multiple ale acestei distincții este că minciuna se poate defini ca o formă de nihilism. Nihilistul sau sofistul nu suportă adevărul tot așa cum nu suportă ființa.

Așa este, numai că nimeni nu precizează, pentru că nimeni nu prea știe bine, de ce tip sunt aceste procese, care permit trecerea de la ceea ce ființează în mod virtual, la ceea ce ființează efectiv și *vice versa*. Toate aceste procese sunt de tip *magic*, atunci când nu sunt procese naturale! Aceasta este și teza pe care o susțin aici. Principiul de funcționare al magiei este de a acționa la distanță pentru a transforma și manipula lucrurile, oamenii, ființele în general, conform propriei voinți.

Împinsă la extrem, magia are ca ideal pe de o parte creația din nimic (*ex nihilo*), iar pe de altă parte distrugerea ființei sau *des-ființarea*, ceea ce este mai bine cunoscut sub denumirea de aneantizare; oricum am privi-o, magia are un raport necesar cu neființa, cu neantul, deoarece voința de putere și exersarea acesteia se face asupra a ceea ce ființează în sensul eliminării ființei.

Magia înțeală ca mecanism, ca activitate reunește cele două tipuri complementare de raționalitate: demersul științific de cunoaștere și transformare a existenței, și atitudinea mythologică în fața lumii. Scopurile unor magicieni și alchimisti celebri, care au fost deasemeni filosofi, oameni de știință, ba chiar umaniști, ca Jordano Bruno, Isaac Newton, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Francis Bacon etc., par să se împlinescă în zilele noastre sub forma unor realizări științifice sau sub forma unor proiecte de cercetare.

Dau aici doar câteva exemple, lista este foarte lungă, care au devenit banale prin usaj și care nu mai uimesc pe nimeni. Faptul de a comunica la distanță, de a exersa o forță (de exemplu gravitația, electro-magnetismul) sau de a vedea la distanță; faptul de a se deplasa cu mare viteză, de a zbura; faptul de a cunoaște totul, de a supraveghea și controla totul, de a fi la curent cu tot ce se întâmplă; faptul de a modifica materia, de a schimba opiniile oamenilor, memoria acestora, trecutul, falsificarea istoriei; metamorfoza corpului, eliminarea durerii, refacerea, faptul de a întineri, de a fi nemuritor; toate acestea sunt în mare parte realizate, pe cale de realizare sau sunt proiecte „serioase” de cercetare în care se investesc miliarde de euro.

Pe cine mai uimește telefonica sau telefonica mobilă, telecomanda, televiziunea, teledetecția, geolocalizarea, mass-media, informatica, genetica, medicina de ameliorare și chirurgia estetică, neuroștiințele, fizica, chimia, biologia moleculară, sportul de performanță etc. Miza este importantă, așa spusă crucială deoarece se află în joc chiar schimbarea statutului omului. Cum așa, omul ar putea fi definit altfel decât ca un animal rațional, conform vechii concepții a lui Aristotel? Se pare din păcate că avem „privilegiul cioranian” de a fi martorii unei catastrofe planetare, ba chiar universale (căci aceasta este o gravă pertrubare cosmică); într-adevăr se prevede modificarea radicală a ființei umane, dintr-una *naturală* (care este procreată și se perpetuează filogenetic prin naștere dintr-o generație într-alta) într-una *artificială*, care să fie fabricată, produsă în mod artificial. Este proiectul de bază al „transumanștilor”, o sectă care a infiltrat în totalitate cercurile universitare și de cercetare



occidentale (americane, anglo-saxone, franceze, germane, italiene etc.), frustrate de neajunsurile concepției lor de bază, marxismul.

Problema însă este mai veche și poate fi reconstituită la origini ca o confruntare între filosofi și sofiști sau nihiliști; între filosofi și magicieni; iar mai târziu, între filosofi sau savanți și alchimiști; în fine în prezent, între filosofi și falșii oameni de știință. Lupta aceasta a culminat în Evul mediu. Cenzura necruțătoare și cruzimea Inchiziției exersate împotriva *fantasmelor* și *practicilor magice* în perioada Evului mediu și a Renașterii au fost probabil la originea camuflării acestora (sub forma scrierilor și practicilor oculte, hermetice, literare), iar mai apoi, atunci când a fost posibil, practicile și fantasmale respective au explodat în științele moderne și contemporane, și culmea, nu numai în științele umane, dar mai ales în științele exacte.

Literatura științifico-fantastică a funcționat astfel ca un suport de substituție a discursului magic, care va alimenta prin urmare invențiile și descoperirile științifice. De aceea, imaginea savantului ca *ucenic-vrăjitor* sau ca Frankenstein contemporan, nu are nimic arbitrar, pentru că s-a constituit din această relație ambiguă care există între știință și ficțiune, între ceea ce este adevărat și ceea ce este imaginat, între ceea ce ființează și ceea ce ar putea ființa.

Ceea ce doresc să denunț aici nu este nici preferința, nici aversiunea pentru un tip de raționalitate (științifică și filosofică) mai degrabă decât pentru un altul (magică și mitologică); ceea ce mi se pare foarte grav este amestecarea acestor registre discursive, confundarea lor. Astfel ceea ce ține de științific și de rațional pare ocultat de ceea ce ține de magic și irațional; acesta din urmă se substituie adevăratei raționalități și este prezentat efectiv (dar în mod fals) ca fiind o concepție tehnostiințifică. Principala consecință a acestor confuzii voite și programate este impostura științifică, iar contemporaneitatea ne-a furnizat cele mai multe și mai importante șarlatanii

științifice din întreaga istorie a umanității: în istorie, în economie, în politică, în biologie, în fizică, în astronomie și astronautică, în psihologie și psihiatrie, în sociologie s.a.m.d.

Pentru epistemolog, exemplul magiei tehnostiințifice este deci revelator. Într-adevăr, tehnica este expresia raportului magic cu lumea reală. Problema filosofică este triplă și se poate explicita astfel, pentru cercetătorul care ar dori să aprofundeze chestiunea: a) mai întâi trebuie să fie studiate frontierele logice și ontologice între ceea ce este posibil și virtual, ceea ce este realizabil și în act, pe de o parte și ceea ce este imposibil și necesar, pe de altă parte; trebuie astfel răspuns sofismului magic „orice este posibil” sau „totul este posibil”; b) după aceea trebuie definit statutul obiectelor artefactuale inteligente despre care se pretinde că pot fi autonome; acest statut este ambiguu din punct de vedere etic, pentru că automatele nu dispun de voință, nici de libertate, nici de sensibilitate și cu atât mai puțin de inteligență, însă pot instaura raporturi de putere cu oamenii și cu mediul înconjurător; c) în fine, trebuie să se arate că tehnica este ea însăși în curs de transformare și prin aceasta va transforma chiar statutul omului; deoarece dintr-o simplă expresie a raportului nostru cu lumea, tehnica a devenit deasemeni expresia raportului cu noi înșine.

Conștiința, înțeleasă până acum drept conștiință reflexivă de sine, este deformată de interfețele „inteligenței artificiale”; vorbele antice ale oracolului din Delphes „Cunoaște-te pe tine însuși, și nimic mai mult” par astfel un demers, dacă nu inutil, cel puțin modificat în mod radical. Progresul, care a fost idealul magicienilor din Evul mediu și din perioada Renașterii, a devenit în prezent obiectivul far al cercetării științifice: să progresăm pentru a progresa; ceea ce este absurd.

De aceea promovarea unei concepții a *omului nou*, care ar putea să parvină dincolo de el însuși prin ameliorarea tehnico-științifică (omul ameliorat, supraomul, transumanoidul), către un transumanism artificial, face parte dintr-o lume

perfectă a utopiilor, atât de bine descrise și denunțate de literatura științifico-fantastică.

În concluzie, acest raport dintre magie (voință de putere), mitologie (capacitatea de mistificare) și tehnostiință (posibilitatea de acțiune asupra lumii) are drept rezultat un fel de amestec exploziv, periculos cu efecte nocive atât în planul cunoașterii (astfel se pot explica și marile imposturi științifice din secolul XX), cât și în planul biologic-ecologic (vezi distrugerea mediului în particular, ba chiar a planetei în general); și toate acestea au loc sub forma „dezvoltării durabile”, adică sub forma planului economic stalinian transpus de la cincinal la centenar. Altfel spus, ni s-a pregătit ceva pe termen lung; de la ciuma roșie și ciuma brună s-a trecut acum la ciuma neagră. Scapă cine poate!

Se poate împiedica în vreun fel această expansiune pitecatropică, această viclenie terestră? Există vreo soluție? Nu! Sunt foarte sceptic și cred, în linia marilor filosofi români, printre cei mai mari filosofi europeni contemporani, că această cunoaștere agresivă riscă să provoace perturbații cosmice grave, pentru că este o amenințare pentru lume, pentru cosmos (ceea ce este frumos și armonios, în sens etimologic); deoarece orice cunoaștere nedublată de o cenzură morală transcendentă este o armă (ba chiar arma) de distrugere în masă. Simpla „dizidență morală” pe care o face filosoful nu poate afecta în mod direct acest mecanism destructor; poate doar trezi anumite conștiințe adormite. Ce se poate spera, așa cum credeau și scolasticii, este ca răul să se distrugă singur. Ținând cont de faptul că doar binele are o realitate metafizică, iar răul nu este decât o consecință a binelui, un bine deviat prin orgoliu și libertate, un bine cu curenți de ființă, atunci răul, care prin urmare nu are consistență ontologică, nu poate decât să se autodistrugă, printr-un proces firesc de implozie malefică. Dar cu această ocazie ne riscăm pielea și noi oamenii. ■

Tablouri vii, pe pipăite

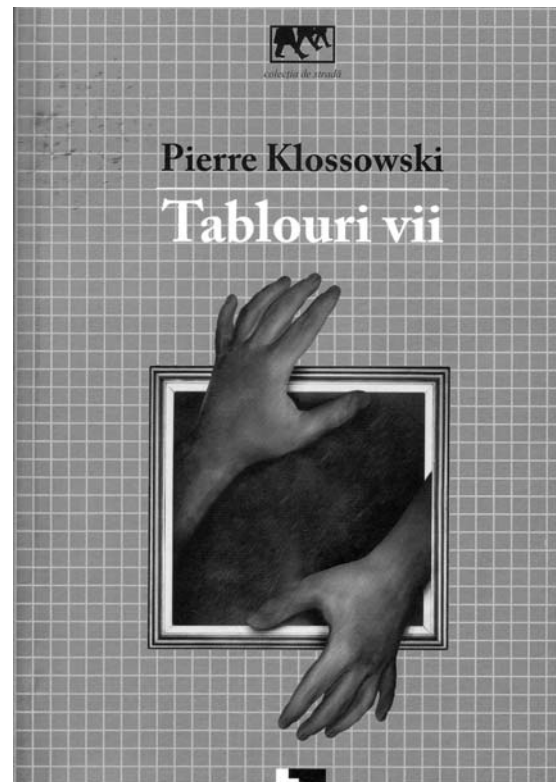
Lorin Ghiman

A matorii de sentințe se vor bucura să audă, încă o dată, că marea cultură franceză e, în fond, tot pe atât de săracă în genii pe cât e de bogată în talente „de mîna a doua”. Culegerea de eseuri a lui Pierre Klossowski¹ nu va face, în ochii lor, decât să confirme acest *dictum* ce ar ratifica superioritatea culturii germane, ori a celei slave. Cît de tare ne-am înșela, însă, investind în cultură doar această formă patologică a dorinței (noastre, românești) de a fi recunoscuți! Căci niciodată cultura nu e opera unor cîțiva, aleși de soartă să cutremure mintea proastă a publicului. Cine mai crede azi cu superioritate că ar fi abia câteva nume „de luat în seamă” în secolul trecut e mai lipsit de spirit decît o cotă de bibliotecă. Cultura se face altfel; participarea la cultură presupune altceva decît liste scurte de lecturi obligatorii, fără de care preopinutul nu-i demn de atenție. În răspăr cu falsul model „seniorial” al culturii, ar fi mai util să credem că aceasta e o chestiune de efervescentă și de rodnică și dureroase neînțelegeri (de sine, de ceilalți, de lume) care nu se pot mîntui, atît cît se poate mîntui oricine și orice din lumea asta, decît în neprevăzutul unor întîlniri îmbrățișate de o fraternitate căreia nimic uman nu-i e străin:

„N-am fi putut niciodată să rămînem legați

unul de celălalt, pînă și în opozițiile noastre, dacă n-ar fi existat în prealabil frecventarea comună a aceluiși spațiu, în care gîndirea poate să privească de departe obiectele cele mai insolite ce i se prezintă și, deîndată, – nu să le înțeleagă – ci chiar să se unească cu ele.” (p. 85).

Pierre Klossowski e un spirit tulburat de propria-i sinceritate. De aceea, nici nu miră că mărturisirea sa de a fi făcut parte din larga mișcare a mesianismului parizian trebuie să dispară, ulterior, la reeditarea lucrării în care apăruse.² Întoarcerea sa spre creștinism făcea o astfel de mărturisire incompatibilă pentru cel care, în autodeclarata sa monomanie, căuta o plenitudine dincolo de fragmentarul unei biografii totuși suficient de ilustre pentru a impresiona. Fiului unui apreciat critic de artă cu educație germană și obîrșiile în aristocrația polonă și al unei evreice alintată de Rilke „Merline”, fratele mai mare al pictorului ce-și va găsi publicul sub numele de Balthus, Pierre Klossowski (1905-2001) crește într-un mediu saturat de artă. La 18 ani era secretarul lui Gide. În anii '30, deja cu o reputație de traducător (după ce îl tălmăcise pe Hölderlin alături de Pierre Jean Jouve), îi transpune în franceză pe controversatul Friedrich Sieburg



pentru Grasset și Flammarion, dar și pe Walter Benjamin (care-l numea „traducătorul meu”) – în paralel cu activitatea publicistică, în care dovedește stil și erudiție. Se interesează de psihanaliză, frecventează cercurile suprarealiste, alăturându-se grupării lui Bréton, *Contra Atac*, și, la sciziunea acesteia, merge pe mîna lui Bataille,

colaborând la *Acéphale*, alături de Roger Caillois, Jean Rollin, Michel Leiris, Jean Wahl, André Masson, și de alți membri ai acestei „societăți secrete”³. După criza religioasă din anii celui de-al doilea război mondial, publică *Sade, mon prochain* și, scuturat de dileme, scrie romane, trilogia din anii '50, *Lois de l'hospitalité*, consacrand în literatura franceză personajul Robertei. În paralel, continuă să traducă din germană (Kafka, Nietzsche, Scheller, Klee, apoi, în anii '60, Wittgenstein și Heidegger) și latină (Suetoniu și Virgiliu). Influența sa asupra noii generații de gânditori francezi e confirmată de răsunetul pe care îl are *Nietzsche et le cercle vicieux* (1969). Multe s-ar putea adăuga aici despre apariția decisivă a lui Nietzsche în cultura franceză a generației '68, la care Klossowski contribuie în egală măsură alături de prietenul său de-o viață, Bataille, și de Blanchot (*L'Entretien infini* apare tot în 1969). Lunga sa bătrânețe o consacră desenului, cu care avusese, de altfel, și anterior, o „relație” aparte, și în exersarea cărui e încurajat de prieteni, care îi înțeleg talentul încă înainte de consacrarea sa și în saloanele expozițiilor. Titlul volumului reia, de altfel, motivul tabloului viu, atât de important în opera sa de pictor în gândire și gânditor în arta cuvântului și a liniei.

Un fel de discreție sau pudoare înăscută pare să împingă confesiunea, atât de proprie stilului lui Klossowski, către ceva ce alții ar numi filosofie – dacă tocmai n-ar exista ingredientul care face inoperantă „marea filosofie”. Reluând butada lui Sloterdijk, că filosofia ar fi a scrie scrisori unor prieteni de departe (și, la drept vorbind, inexistenți), să spunem că, în scriitura lui Klossowski, amicii inexistenți către care s-ar transmite gândurile filosofice sunt înlocuiți cu oameni în carne și oase, cu prieteni și apropiați, într-o comunicare în care „eu” și „tu”, subiectul și obiectul, alteritatea nu s deduce din premise, ci se constituie tocmai în fundamentul abisal al unei gândiri intense, preocupate, neliniștite, căreia nu-i lipsesc ezitățile, renunțările, despărțirile. Aceasta-i poate cea mai importantă moștenire pe care Klossowski (alături de Bataille și Blanchot, fără îndoială) o lasă generației „ingrate” care le succede. Există pagini ale lui Lyotard, ale lui Foucault, Deleuze ori Nancy în care acest loc comun straniu al gândirii, de nenumit, iese la iveală, pentru a se închide asupra-și ca o lespede stilistică. Aici se ascunde secretul vitalității culturii franceze. Ea nu stă nici în egocentrismul camuflat în voința de operă, nici în saltul de purice pe caroiul proiectului, ci într-o manieră de a respira în dialog, de a tenta limitele expresiei și ale comunității.

Citite *dinspre ceilalți* (căci scrise fără orice ranchiună auctorială, deci scrise *pentru ceilalți*), textele lui Klossowski reunite în *Tablouri vii* oferă șansa de-a pipăi, aproape, printre cuvinte, o stofă spiritualizată și fragilă.

Note:

- 1 Pierre Klossowski, *Tablouri vii*, Tact, Cluj-Napoca, 2009.
- 2 M. Weingrad, „Parisian Messianism: Catholicism, Decadence, and the Transgressions of Georges Bataille” *History & Memory* - Volume 13, Number 2, Fall/Winter 2001, pp. 113-133.
- 3 Denis Hollier, *Le Collège de sociologie* (1937-1939), Gallimard, 1995.

O avangardă a cercetării artelor spectacolului Etnoscenologia

Alba Simina Stanciu

Studiu al spectacularității umane și pre-umane, *Etnoscenologia* este, definită de către Jean Marie Pradier, personajul central al acestei noi abordări de studiu teatral, „comportamentul uman spectacular organizat”. Această cercetare nouă îndeplinește o funcțiune explicativă a teatrului dintr-o perspectivă teoretică avangardistă. Profesor la departamentul de Artă Teatrală UFR Universitatea Paris VIII, Saint Denis, Jean Marie Pradier este membru ISTA (International School of Theatre Antropology), director *Maison des Sciences de l'Homme*, pune bazele Centrului Internațional de Etnoscenologie deschis la 3 mai 1995 la sediul Universității Paris VIII Sorbonne Nouvelle, autor de articole manifest dedicate *performance-ului Ethnoscénologie :La profondeur des émergences* (1996) sau *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident* (1997).

Etnoscenologia captează interesul teatrologilor, regizorilor, cercetătorilor, al celor în căutare de „piste noi”. Scopul este trasarea unei „scenologii generale”, în sensul identificării unui nucleu performativ, a unei celule a comportamentului biologic al speciei, al lumii animale. Mai precis, Pradier avansează o teorie biologică de practică performativă. Din acest punct începe procesul reduționist făcut de Pradier către o „scenologie generală”, de analiză a pulsivității biologice a speciei către performativitate, fuziunea dintre organic-simbolic. Dansul, teatrul, ritualul sunt determinate *bios*. Se face apel la experimentele UPSALA care constată un fenomen de spectacularitate pre-umană, pre-animală, dialog de reacții ale organismelor vii în prezența altor organisme vii. Printr-o extensie spre relația *performance* - auditoriu și actor - spectator, aceasta dovedește a se întemeia pe baza recognoscibilității între elemente, justificată de nevoia biologică, spirituală, estetică, de spectacol. Ajungem în sfera regiei moderne unde creatorii de spectacol avansează poetici ale *performance-ului* ce mizează pe recuperarea comportamentelor instinctuale, pre-umane, biologice, din care dezvoltă noi tehnici de mișcare și expresivitate corporală. Acest aspect reconfigurază poziția receptării, a spectatorului, implicat în fenomenele cognitive până la empatia musculară. *Etnoscenologia* elimină în analiza *performance-ului* elementele de ordin estetic, cultural, simplifică până la impulsul către manifestare spectaculară, ritualizată a speciei. Intrăm în sfera cercetărilor ISTA, unde termenii propuși de Eugenio Barba, *pre-expresivitate*, *pre-performativ*, gravitează în jurul instinctului care este direcționat către performativitate înainte de dresajul ce devine tehnică, coordonat de factorii sociali, culturali. Situația este similară cu noțiunea înaintată de Richard Schechner, *restaurated behaviour*, în cadrul centrului de antropologie teatrală *Performance Studies* de la *Tisch School of the Arts, New York University*.

În cadrul laboratorului de cercetare *etnoscenologică* de la Paris VIII sunt atrași cercetători specializați în domenii străine de arta teatrală care privesc teatrul din perspectiva



specialităților lor. Această abordare propulsează teatrologia o dată mai mult către pluridisciplinaritate, către un dialog între domenii științifice variate. Enumerăm câteva dintre aceste faze teatrale ale *etnoscenologiei*: sociologie, psihologie sau antropologie, ramuri ale lingvisticii, neuroștiințelor, etologiei (știința comportamentului și deprinderilor animale). Din punct de vedere terminologic *etnologia* stă la baza științei teatrale demarată de Pradier, trece prin etapa *Etnoteatologiei*, o deviație a termenului și intențiilor trasate de *etnomuzicologie*, echivalentă a folcloricicii muzicale. Oprirea la termenul de *etnoscenologie* și nu *etnoteatologie* are la bază raportul dintre performativ (ce se referă doar la cel ce se exprimă) și scenicitate (inclus cel ce privește).

Un alt punct de plecare sunt studiile socio-psiho-biologice pe linia trasată de Marcel Mauss în anii '30 (conceptul de „tehnică corporală”). Toate trăsăturile de comportament, de la cele expresive la cele mai comune (a merge, a mânca) sunt produse ale unui ambit socio-cultural. Gestul, mișcarea, expresia, sunt un rezultat al factorilor socio-culturali. Amintim de formula stilizată a dansului indian care înseamnă un alfabet și o lingvistică corporală, *Kutiyattam* și *Kathakali*; relația dintre un model de gândire și corporalitate, ce generează parțial sistemul de teme de antrenament ISTA dezvoltat de Eugenio Barba, „corpul ca extensie a gândului”. Acesta este un argument în plus pentru a reevalua prin prisma *etnoscenologiei* congruențele conceptuale între antrenamentele propuse de Eugenio Barba și raportul biologie / corporalitate sintetizat în termenul *autopoiesis* (creația de sine) propus de biologul și filosoful de origine chiliană Francesco Varela.

În consecință, cercetarea *etnoteatologică* propune un „drum înapoi” de la *Actul Teatral* cristalizat în forme coregrafice sau actorice către impulsul spectacular condiționat de universalism comportamental, de instinctul performativ al viului.

Noua strategie de securitate a Rusiei vrea să edifice un nou echilibru internațional

Octavian Sergentu

Rusia și-a stabilit o Nouă Strategie de securitate națională. Noul act politico-strategic al acestei țări vrea să se raporteze la noul sistem de securitate al comunității internaționale, să se bazeze nu numai pe capacitatea de reacție și adaptare, ci și, mai ales, pe capacitatea de anticipare și de acțiune pro-activă. Într-o lume complexă, dinamică și conflictuală, aflată în plin proces de globalizare, Rusia își propune să abordeze - în termeni de lungă durată - tendințele majore de evoluție a securității internaționale și modul în care poate să fie un actor ce impune și stabilește reguli în sistemul internațional.

În data de 12 mai 2009 președintele Rusiei Dmitrii Medvedev, la Kremlin, a aprobat și contrasemnat decretul cu referire la "Strategia de securitate națională a Federației Ruse până în anul 2020". Documentul a fost aprobat "în scopul consolidării eforturilor organelor federale ale puterii executive, ale organelor puterilor statale ale subiecților Federației, ale organizațiilor și cetățenilor Rusiei în sfera asigurării securității naționale". Potrivit Strategiei, "tezele conceptuale în domeniul asigurării securității naționale (a Rusiei - n.n.) se bazează pe o interrelație și o interdependență fundamentală a Strategiei de securitate națională a Federației Ruse de până la 2020 și Concepția de dezvoltare social-economică a Federației Ruse pe o perioadă de până în anul 2020".

Conform decretului din 12 mai al președintelui rus se anunță ca fiind expirate: decretul președintelui Federației Ruse din 17 decembrie 1997, Nr. 1300 «Cu privire la aprobarea Concepției de securitate națională a Federației Ruse» și decretul președintelui Federației Ruse din 10 ianuarie 2000, Nr. 24 «Cu privire la Concepția de securitate națională a Federației Ruse». Realizarea Strategiei de securitate națională a Federației Ruse de până în anul 2020 are chemarea să fie un factor mobilizator în dezvoltarea economiei naționale, îmbunătățirea calității vieții populației, asigurarea unei stabilități politice în societate, întărirea apărării naționale, a securității statale și ordinii publice, sporirea capacităților concurențiale și al prestigiului internațional pentru Federația Rusă.

Trebuie să menționăm că președintele rus Dmitrii Medvedev încă în luna martie a acestui an a desfășurat o ședință a Consiliului de Securitate în chestiunea "Strategiei de securitate națională a Federației Ruse de până în anul 2020 și complexul de măsuri în realizarea acesteia". În cadrul aceleiași ședințe au fost examinate proiectele Strategiei de securitate națională și Bazele planificării strategice-metodologice ale documentului, care sunt necesare pentru realizarea priorităților naționale pe termen lung. De asemenea, la acea ședință s-a declarat că Strategia urma să se edifice pe principiile de moștenire și de consecvență a politicii statului în sfera de securitate și se bazează pe sistemul priorităților naționale ale Rusiei. În context, șeful

statului rus afirma că, în calitate de priorități se mențin obținerea unor noi acorduri în sfera dezarmărilor și al controlului armelor, consolidarea măsurilor de încredere, dar și rezolvarea unor subiecte ce țin de nerăspândirea armelor de distrugere în masă, extinderea cooperării antiteroriste, reglementarea conflictelor regionale.

Prin adoptarea unei Noi strategii de securitate națională, Rusia în calitate de actor cu pretenții globale afirmă că "trece de la confruntarea blocurilor (militare - n.n.) la principiile diplomației multivectoriale, iar potențialul de resurse a Rusiei și o politică pragmatică de folosire a acestuia va extinde posibilitățile Federației Ruse de consolidare a influenței sale pe arena mondială".

În Strategie se enunță faptul că "Federația Rusă posedă un potențial considerabil pentru ca să mizeze pe crearea, într-o perspectivă pe termen mediu, a unor condiții pentru întărirea ei în numărul de state-lideri în economia mondială, pe baza unei participări eficiente în distribuția mondială a muncii, a sporirii unor posibilități concurențiale a domeniului național, a potențialului de apărare, a nivelului de securitate al statului și al societății".

Elementul cheie al Strategiei se decriptează pe stăvilire/descurajare

"Stăvilirea strategică presupune elaborarea și realizarea sistemică a complexului de măsuri interdependente de ordin politic, diplomatic, militar, economic, informațional etc., orientate să preîntâmpine sau să diminueze amenințările acțiunilor destructive din partea statului-agresor (coalitiilor de state)", se anunță în noul act de securitate al statului rus. Pe de altă parte, conform opticii de la Kremlin, "stăvilirea strategică" se înfăptuiește prin utilizarea posibilităților economice ale statului, ce include un sprijin bazat pe resurse în scopul asigurării securității naționale, pe calea dezvoltării unui sistem educațional militar-patriotic a cetățenilor Federației Ruse, dar și pe infrastructura și sistemul de gestionare a organizării statului. În context, Federația Rusă anunță că își asigură apărarea națională, reieșind din principiile unei eficiențe și capabilități raționale, inclusiv prin metodele și sursele de reacție non-militară, prin mecanismele diplomației publice și a pacificării, a cooperării internaționale în plan militar. Totodată, Strategia afirmă că în politica de stat a Federației Ruse din sfera națională și a construcției militare, implicit în cadrul Uniunii statale, orientată într-o perspectivă pe termen lung într-o perfecționare a Forțelor Armate ale Federației Ruse, al altor trupe militare, formațiuni și organe militare, chemate ca în orice condiții de dezvoltare a situației militar-politice să asigure securitatea, suveranitatea și integritatea teritorială a statului.

Percepția amenințărilor

În principal, amenințările decriptate de Rusia în noua sa Strategie sunt evidențiate de politica unor state străine de prim rang, care ar fi orientate să obțină o dominație impunătoare în sfera militară, în primul rând în forțele nucleare strategice, prin dezvoltarea unor resurse informaționale, de înaltă precizie și a tehnologiilor avansate de gestionare a luptei militare, a strategiilor militare reflectate ca fiind non-nucleare, prin formarea în ordine unilaterală a sistemului de apărare antirachetă și militarizării proximității cosmosului, capabile să instituie o nouă cursă a înarmărilor, dar și să răspândească tehnologiile nucleare, chimice, biologice, să producă arme de distrugere în masă sau componente ale acestora și a surselor de distribuție. În alt context, spune Strategia, "lupta concurențială pentru resurse nu exclude rezolvarea problemelor ivite și prin aplicarea forței militare care ar putea destrăma balanța de forțe din proximitatea frontierelor Federației Ruse și frontierele aliatele ei".

Terorismul și lupta contra terorismului, dar și combaterea extremismului, sunt reliefate în noul document strategic al Rusiei.

Principalele surse ale amenințării securității naționale în sfera securității statului și a societății, enunțate în Strategia de Securitate a Federației Ruse, sunt: a) spionajul și altă activitate a serviciilor speciale sau a organizațiilor statelor străine, dar și al unor persoane, îndreptate să prejudicieze securitatea Federației Ruse; b) activitatea organizațiilor teroriste, grupărilor sau a altor persoane, îndreptată să modifice prin violență ordinea constituțională a Federației Ruse, dezorganizarea funcționării organelor de stat ale puterii statului (incluzând acțiunile de violență în raport cu acțiunile reprezentanților statului, politici și ai societății), distrugerea obiectivelor militare și industriale, întreprinderilor și instituțiilor care asigură activitatea societății, înfricoșarea populației, inclusiv prin calea armei nucleare și chimice sau a surselor radioactive, chimice și biologice; c) activitatea extremistă a organizațiilor naționaliste, religioase, etnice și a altor structuri și organizații îndreptate să distrugă unitatea și integritatea teritorială a Federației Ruse, să destabilizeze situația politică internă și socială din țară; d) activitatea organizațiilor și grupărilor criminale transnaționale care este legată de droguri și materialele psihotronice, arme, muniții etc.; e) creșterea atentării la adresa personalității, proprietății, a puterii de stat, a securității sociale și economice, dar și a problemelor corupției. Amenințările informaționale reprezintă un alt aspect dezbătut de Strategie.

Viziunea asupra ordinii mondiale și a politicii regionale

Rusia anunță că intră pe un nou făgaș în abordarea politică de stat în sfera securității naționale. După ce și-a elaborat și lansat o Concepție de politică externă în luna august 2008, Kremlinul naște un nou document care vrea să-i ofere un stimulent suplimentar că rolul și misiunea Rusiei ar fi în prime-time și un actor pro-activ, de prim rang, pe scena internațională. Rusia reconfirmă prin Strategia de Securitate Națională că dorește să edifice o lume multipolară, în care ordinea internațională ar fi asigurată de 5-6 actori. Actualmente, Rusia,

conform Strategiei Naționale de Securitate, evaluează Organizația Națiunilor Unite ca elementul central al sistemului stabilității relațiilor internaționale, în care ar exista o egalitate de șanse pentru statele care se bazează pe instrumente civilizatoriale de rezolvare a situațiilor de criză globală și regională. Astfel, potrivit noii viziuni de securitate a Rusiei, un accent sporit al statului rus se va exprima prin creșterea interacțiunii în asemenea formaturi multilaterale: G-8(7+1), G-20, RIC (Rusia, India, China), BRIC (Brazilia, Rusia, India, China), dar și să profite de posibilitatea folosirii altor institutii non-formale internaționale.

Pentru strategia națională a Rusiei, referința cheie în abordarea mediului de securitate este edificarea pe picior de egalitate a unui parteneriat strategic cu SUA în baza intereselor care coincid. Acest lucru a fost precizat și de secretarul Consiliului de securitate al Federației Ruse, Nikolai Patrușev, care a declarat că Rusia va promova o politică rațională și pragmatică în politica externă, care va exclude confruntarea epuizantă, inclusiv o nouă cursă a înarmării: "Țara noastră se pronunță pentru o consolidare a interacțiunii cu Uniunea Europeană. Intereselor Rusiei răspund formarea în spațiul Euro-Atlantic a sistemului deschis de securitate colectivă pe o bază clară a dreptului contractual". În context, N. Patrușev a declarat că: "Un factor determinant pentru Rusia în relațiile cu NATO rămân planurile inacceptabile de înaintare a infrastructurii militare a alianței către frontierele rusești și tentativele de acordare a acesteia ca având funcții globale, care sunt contrare cu normele de drept internațional".

Prioritățile Strategiei ruse

Principala prioritate a Rusiei în politica externă, conform Strategiei, rămâne dezvoltarea cooperării bilaterale și multilaterale cu statele membre ce aparțin Comunității Statelor Independente. Așa că Rusia va tinde în continuare să dezvolte potențialul integrării regionale și subregionale și să o coordoneze în spațiul statelor din CSI, mai ales în cadrul CSI, dar și în Organizația Tratatului de Securitate Colectivă (OTSC) și al Comunității economice eurasiatice, care ar oferi o influență stabilizatorie asupra situației generale din regiunile care sunt la frontieră cu statele membre ale CSI. Totodată, OTSC este vizată în documentul cu pricina ca fiind un instrument principal, menit să contracareze provocările și amenințările regionale cu caracter politico-militar și militar-strategic, inclusiv lupta cu volumul ilicit de droguri și materiale psihotropice. În context, Rusia dorește să contribuie la consolidarea Comunității economice eurasiatice în calitate de nucleu al integrării economice.

Un rol semnificativ pentru Rusia constă în consolidarea potențialului politic al Organizației de cooperare de la Shanghai, în stimularea în cadrul acesteia a unor pași practici ce-ar fi capabili să consolideze încrederea reciprocă și parteneriatul în regiunea Asiei Centrale.

În plan european, Federația Rusă "se pronunță pentru o consolidare cuantificată a mecanismelor de interacțiune cu Uniunea Europeană, incluzând formarea consecventă a spațiilor comune în sferile economiei, securității interne și

internaționale, a învățământului, științei, culturii. Interesele naționale ale Rusiei, pe termen scurt, revendică formarea unui sistem transparent de securitate colectivă în spațiul euroatlantic ce ar avea o bază de drept contractual".

Un alt document care vrea să sporească rolul securității militare a Federației Ruse este constituit în Strategia de dezvoltare socială a Forțelor Armate ale Federației Ruse până în anul 2020, care cuprinde și un Plan strategic de sporire a securității în desfășurarea serviciului militar în Forțele Armate ale Federației Ruse. Acesta posedă trei etape de desfășurare, până în anul 2020, și revendică elaborarea standardelor de asigurare a securității militare. Planul vrea să diminueze nivelul de suicid care are loc în forțele militare ruse, ce constituie 30-40% din decesurile totale ale militarilor ruși. Totodată, anual circa 20 de mii de militari dobândesc traume care îi fac inapți ulterior și părăsesc rândurile armatei.

Astfel problema asigurării securității pentru serviciul militar în cadrul Forțelor Armate ale Federației Ruse, potrivit guvernării ruse, devine una primordială, care influențează direct atractivitatea pentru îndeplinirea serviciului militar. Conform planului strategic, principala.

Federația Rusă este în căutarea unui rol misionar, astfel, în anul 2020 își dorește să fie propulsată ca una dintre cele mai mari puteri. Prin urmare, se poate concluziona că ajustarea tuturor actelor sale strategice își are un termen bine stabilit - anul 2020. Sunt vizibile tendințele de emancipare eurasiatică, completate de eforturile de apropiere de spațiul european. ■

Paravanul „Criza”

(Urmare din pagina 3)

Neînfricatul nostru premier, care nu posedă noțiuni elementare de economie, finanțe sau buget și nici măcar consilieri care să suplinească aceste goluri, este ridiculizat de mass-media după fiecare declarație aiuristică pe care o dă. A pierdut simțul ridicolului? Nicio problemă, merge înainte cu ineptiile și amalgamul coaliției. Suntem în criză, dar nu are un plan de ieșire din ea, anunță măsuri care se dovedesc ineficiente rând pe rând căci nu sunt coerente. Vrea Elena Udrea să facă baie în gheizerele Bucureștiului? De ce nu? Vrea tichete de vacanță? Sigur, îi dă fonduri uriașe în timp ce se anunță alt val de șomeri. Sunt fonduri insuficiente pentru sănătate și blocaje din partea farmaciștilor și a distribuitorilor de medicamente? Nimic mai simplu, onor ministru Bazac are soluția în buzunar: parafiscalitatea pe care o deghizează sub denumirea de coplată: 5 lei la medicul de familie, 10 lei la specialist ș.a.m.d. Devreme ce pentru aceste servicii se plătesc deja contribuții la sănătate, orice altă taxă pentru aceleași servicii este ilegală și se numește parafiscalitate pe care statul român o aplică cu entuziasm și în transporturi, de pildă, unde plătim accizele care sunt incluse în prețul combustibilului dar și rovinieto.

Cauzele blocajului sunt multiple: pe fondul crizei au scăzut veniturile bugetare, scăderea economică diminuând salariile sau înghețându-le, taxele colectate pentru buget s-au redus semnificativ; capacitatea Ministerului Finanțelor de a colecta taxele s-a redus de la 80% anul trecut la circa 60% anul acesta, conform declarațiilor reprezentanților ministerului, adică ceva mai mult

de jumătate din cât ar putea strânge; blocajul financiar împiedică firmele să-și achite datoriile către buget. În acest context, principalul mijloc de deblocare și ieșire din criză este recapitalizarea băncilor de stat, prilej cu care pot deveni iar jucători puternici în sistemul bancar național, acordând credite populației sau mediului privat cu dobânzi mai mici. România mai are doar CEC Bank și Eximbank. Când își înfioau panașul mai strașnic Traian Băsescu și Emil Boc criticând „birocrăția de la Bruxelles” care n-ar fi dat răspuns cererii României de recapitalizare a CEC, deși ei ar fi murit de nerăbdare să o facă, plicii și răspunsul ca o palmă usturătoare pe obrazul minciunii continui pe care ne-o servește cel dintâi om al țării și la care s-a dedulcit și primul ministru: "Autoritățile române nu au informat încă CE de faptul că vor recapitaliza CEC Bank. **Comisia a descoperit singură acest lucru și serviciile informale** ale Comisiei sunt cele care au contactat autoritățile române la mijlocul lunii martie și nu invers". Tot criza a fost de vină, de data aceasta informațională și de idei.

Devine tot mai evident că împrumutul extern se va cheltui pe salarii și pensii până după alegerile din toamnă căci guvernul actual și-a înghițit limba și odată cu ea și sintagma „investiții, mai ales în infrastructură” (ministrul transporturilor, Berceanu, a trecut la concesionări, nu mai construiește infrastructură decât acolo unde rămân urmele augustelor tălpi prezidențiale). Așadar, pe când anul trecut Ministerul Finanțelor se răsfața refuzând ofertele băncilor și acceptând doar până la 15% din sumele oferite pe licitație, acum utilizează cea mai mare parte a banilor pe care acestea îi oferă cu generozitate, căci știu că statul este solvabil. Atunci, se mai miră cineva de ce nu se va relua creditarea prea curând? De ce să credeți firmele

și populația de la care se recuperează greu împrumutul? Iar țipetele și încercările de intimidare a băncilor cu capital străin sunt răcnite doar pentru campanie electorală și imagine. Recapitalizarea CEC ar avea și efecte economice nu numai efecte de lumini.

Anul acesta și următorul avem criza pentru a justifica statul degeaba și guvernarea dezastruoasă. Apoi, nepotismele, actele de corupție și incapacitatea de a lua decizii în folosul public vor fi justificate prin alte mijloace. șochează însă absența mecanismului de învățare la ai noștri reprezentanți. În 20 de ani au ajuns să conteze numai pe voturile celor pe care îi pot cumpăra cu promisiuni sau cu acte de caritate electorală (măriri de salarii, pensii, mici alternând cu cârnăciori și bere etc). Partidele și figurile pe care le propun mobilizează aproximativ unul din trei români. Tentația votului negativ (alegera răului cel mai mic) a dispărut treptat, acel compromis dovedindu-se a fi unul neprofitabil (Constantinescu în 1996, Iliescu în 2000, actualul președinte în 2004). Criza este cortina ideală pentru harababura de la nivel guvernamental și nici măcar nu a trebuit inventată. Să vedem cu ce ne vor delecta și vor spori numărul absențelor de la urne în următorii ani. ■

flash-meridian

Fenomenul Michael Jackson

Ing. Licu Stavri

The King is dead. Long live the King!

Problema este că nu se știe cine va fi următorul rege al pop-ului. Megastaruri ca Michael Jackson apar o dată la câteva decenii. De aceea, că ne place muzica lui sau nu, modul în care a reverberat în lumea întreagă vestea decesului său trebuie înțeles. Cel mai mare *show* produs în cele din urmă de prințul pop-ului a fost moartea sa; e sigur că nici o personalitate a lumii contemporane, fie ea o somitate politică, religioasă sau culturală, nu a avut parte de atâtea manifestări comemorative de simpatie, la nivel planetar, poate cu excepția lui Lady Di. Funeraliile Președintelui Kennedy nici nu pot fi comparate cu cele ale lui Jacko. Cât privește faptul în sine al dispariției unui idol al tinerilor, singura comparație care se susține este aceea cu moartea lui Elvis Presley, și aceea survenită într-un moment când fenomenul *fandom*-ului avea dimensiuni mult mai reduse. De altfel, asemănările dintre cei doi sunt frapante. Ca și Jackson, Presley introdusese un stil nou în muzică, unul care se adresa deopotrivă sensibilității albilor și negrilor. Ca și al lui Jackson, debutul lui muzical fusese modest. Amândoi intraseră într-o lungă eclipsă către sfârșitul carierei. Ambii au fost, se pare, dependenți, dacă nu de droguri, atunci de medicamente periculoase, iar sfârșitul amândurora s-a produs prin stop cardiac, indus de supradoze. (Cauzele morții lui Michael Jackson încă alimentează destule speculații, dar se pare că în abuzul de narcoleptice și halucinogene trebuie căutat răspunsul.) În plus, megastarul american a fost căsătorit timp de doi ani cu fiica lui Elvis, Lisa Marie Presley. Restul analogiilor vehiculate în presă nu se susțin, fie din cauză că personalitățile muzicale în chestiune (Jim Morrison, Kurt Cobain) nu au avut anvergura lui M. J., fie pentru că se încerca o comparație cu staruri din cu totul alt domeniu (Lady Di, James Dean, Marilyn Monroe).

Timp de peste un deceniu, Michael Jackson a păstrat ceea ce anglo-americanii numesc un *low profile*. Plănuia să-și recucerească supremația printr-o serie de 50 de concerte răspândite, precum nodurile unei plase, pe tot globul. Nu e sigur că ar fi reușit. Oricum, pronia avea alte planuri cu el. Anume, ca Michael Jackson să mai devină o dată *breaking news*, dar printr-o moarte subită, un altfel de „Thriller”, care să înfioreze întreg mapamondul, precipitând iubirea și deznădejdea milioanele de fani.

În această rubrică am abordat rareori problemele muzicii de masă. Așadar, un articol despre Michael Jackson semnat, cu un decalaj temporal atât de mare, de inginer, ar putea să pară ciudat, mai cu seamă că numai în primele două zile de după moartea megastarului, portiv agentiei Mediafax, în presa mondială apăruseră deja 120.000 de articole închinare lui, ca să nu mai contabilizăm deluviul de imagini și cuvinte tipărite care a urmat. Evenimentul este încă discutat pe larg și acum, la multe zile după înmormântarea superstarului, nu doar în presă, ci și pe Internet, unde multe situri și bloguri au fost pur și simplu blocate de mesaje de simpatie sau durere. Teoriile conspirației nu au pregetat să apară și să prolifereze, acesta fiind poate un

indiciu al faptului că masele de admiratori nu vor să creadă că un erou al culturii populare ar putea dispărea ca un om obișnuit. Ca atare, fenomenul Michael Jackson nu poate fi ignorat, el afirmând triumful globalizării culturii populare.

Dar cum își va aminti omenirea de Jacko?, se întreabă Jon Pareles într-un articol din *The International Herald Tribune*. Superstarul a fost (și rămâne) un paradox. Va dăinui el în amintirea oamenilor ca extrem de talentatul *showman* care se pricepea de minune să țeasă din muzică, dans, lumini și mișcare o irezistibilă vrajă, ori ca omul retras și temător, care din când în când își acuza cu amărăciune proprii suporteri de faptul că nu a reușit să-și realizeze ambiția supremă, aceea de a crea un album care să se vândă mai bine decât campionul *Thriller*? Ori ca un paradox rasial: un afroamerican al cărui public nu a fost niciodată segregat, dar a cărui fizionomie a devenit, cu timpul, din ce în ce mai caucaziană, al cărui ten a continuat să se albească (vitiligo?), până în punctul în care oricine l-ar fi putut porecli, cu îndreptățire, „Harap Alb”? A fost iubit de populația de culoare a Americii, dar nu o dată ea și-a pus întrebarea dacă iubirea era reciprocă. Probabil că un răspuns corect ar fi: își va aminti de el în ambele ipostaze, în funcție de părerea contemporanilor. Pentru unii, a fost un *entertainer* de mare talent, un cântăreț și dansator desăvârșit, atins de scânteia divină, un om cu sufletul mare, care nu cerea decât să se dăruiască, dar a știut și să-și atribuie dimensiuni mitice, poate chiar cristice; aceștia îl vor adula și după moarte. Pentru mulți alții (aici intervenind și problema grupurilor de vârstă), Jacko a fost un tip confuz și efeminat, un retractil speriat, un dependent de droguri, ezitând între a fi bărbat sau femeie, negru sau alb, cântăreț sau dansator. În Europa, în special, el a fost ani de zile un subiect fascinant. Stilul de viață, din ce în ce mai excentric după 1980, i-a fost monitorizat atent de tabloide, care s-au îngărășat nu o dată de pe urma derutei lui. Era hărțuit de procese, victimă a unor operații de rinoplastie nereușite, acuzat când de homosexualitate, când de pedofilie. Pe deasupra, datoriile lui se pare că se ridicau la amețitoarea sumă de 500 milioane de dolari, ceea ce dă o notă de ridicol certurilor legate de succesiune, pornite deja. Neașteptata sa moarte a schimbat însă atitudinea majorității, în favoarea cântărețului. Tabloidul britanic de mare tiraj *The Sun*, care nu ezitase niciodată să-l prezinte în ceea ce avea mai puțin plăcut, a numit decesul lui Michael Jackson „cel mai mare șoc de după accidentul Prințesei Diana”. La Paris, o ceremonie în onoarea sa a avut loc în fața Catedralei Notre Dame. „Cu toții purtăm în suflet o bucățică din Michael Jackson”, ar fi afirmat într-un interviu radiodifuzat ministrul francez al culturii, Frédéric Mitterrand. Ministrul german al economiei, Karl-Theodor zu Guttenberg, a spus la Berlin că Michael Jackson a avut o existență tragică și că nu trebuie judecat după ultimii săi ani de viață. Manifestări mai mult sau mai puțin spontane – priveghiuri, comemorări, ridicări de munți de flori, concerte memoriale – au avut loc în tote orașele lumii, de la Moscova la Manila. Chiar și la București, unde, așa cum se știe, la 5 iulie s-a desfășurat pe stadionul „Iolanda Balaș” un



concert comemorativ cu titlul „Remember Michael Jackson”, iar televiziunile s-au întrecut în a transmite ore întregi din spectacolele și cuvântările de doliu de la Los Angeles. În fața muzeului figurilor de ceară „Madame Tussaud’s” din Londra, o statuie în mărime naturală a cântărețului a fost amplasată în plină aglomerație, pe Marylebone Street.

La această oră a bilanțurilor, există tendința de a da uitării numeroasele contribuții ale cântărețului la felurite acțiuni de caritate, dintre care cel mai cunoscut este proiectul „We Are the World”; se mai cer menționate campaniile pentru recunoașterea drepturilor sociale ale bolnavilor de SIDA, întemeierea propriei sale fundații, „Heal the World”, donațiile pentru „Nelson Mandela’s Children’s Fund”, Crucea Roșie sau UNESCO.

Marele talent al lui Michael Jackson nu poate fi negat. El s-a manifestat plenar în albumele *Thriller* și *Off The Wall*, dar și în unele cântece cu caracter militant, precum hitul din 1991 „Black or White”. În totalitate, Jackson a vândut, la nivel mondial, peste 700 de milioane de discuri. Nu toată lumea a făcut priză la muzica lui, dar nimeni nu-i poate ignora importanța. De fapt, crede John Nichols, corespondentul din Washington al revistei *The Nation*, în pofida comportamentului excentric, „regele pop-ului” a fost, pentru o bună parte din deceniile nouă și zece ale secolului trecut, o „față” a Americii cel puțin la fel de reprezentativă ca Ronald Reagan sau George H. W. Bush. El a unit oamenii, desființând barierele de rasă, clasă și sex. A proiectat în lume geniul și forța culturii afro-americane”, spune un profesor de sociologie de la Georgetown University. Va continua să fie perceput ca o icoană a muzicii pop în era globalizării, creator al unui stil muzical distinct dar și al unor formule de spectacol adecvate erei informaționale în care trăim. ■

Știință și violoncel

Miss Apocalipsa

Mircea Oprîță

Nu există mitologie serioasă, de la cea a vechilor greci și până la cele născute pe atolii Polineziei, ori în wigwamurile pieilor roșii, care să nu fi închipuit în impresionante istorisiri proprii nașterea lumii, a corpurilor cerești, a Pământului și a omului, pentru a ajunge în cele din urmă să descrie prin semne simbolice destinul tribului respectiv. La capătul celălalt al Poveștii fundamentale stă, bineînțeles, prorocirea Marelui Declin, a sfârșitului absolut, urmat eventual de purificare și de ascensiunea sufletelor într-un spațiu ideal.

Creștinismul și-a figurat propriile convingeri și sugestii referitoare la pieirea și renașterea omenirii în impresionanta Apocalipsă a sfântului apostol și evanghelist Ioan, unul dintre „stâlpii” *Noului Testament*. În viziunile consemnate de el, e imposibil să desprinzi simbolistica pur mitologică de sentimentul și obiectivele pur religioase. Imaginile balaurului infernal, a fiarei cu șapte capete și zece coarne, precum și războiul „total” dintre forțele Cerului și cele ale Subteranei din suflute (atât de meticulos descrise de evanghelist în notațiile sale, la modul metaforic, figurat), nu le poți înțelege fără a lua în seamă prozelitismul extrem de aplicat al celui ce scrie la comanda îngerilor inspiratori. De aici și caracterul decis prin care se tranșează omenirea în păcătoși închinători la idoli, prin urmare irecuperabili fără o convertire imediată la adevărata credință, și creștini fericiți, cărora, după conflictul ultim, Dumnezeu le deschide porțile cetății eterne: Ierusalimul ceresc, coborât pe Pământ.

Omul ultimelor două milenii a fost tentat infinit mai mult decât înaintașii săi să privească sfârșitul metafizic ca pe unul real, chiar iminent, și să-l lege de o dată anume. Mânia lui Dumnezeu, promisă de Biblie, urma să se declanșeze neapărat, în funcție de semnele întrevăzute de diverși vizionari în evoluția societății contemporane lor, dar și după cronologii în stabilirea cărora sugestii neo-testamentare se îmbinau cu calcule obscure. O primă venire a sfârșitului lumii era așteptată pe la anul 500, o a doua la anul 1000, ambele făcute credibile de mistica acestor cifre rotunde. Diverși vizionari din Evul Mediu calculau evenimentul catastrofal pentru anul 1350-1400, deci chiar în timpul vieții lor și, confrunțați cu dezamăgirea de a nu-și vedea profeția împlinită, îl împingeau imediat mai departe. Anul 2000 a fost așteptat și el de unii ca o împlinire a vechilor prorociri. Iar explicația faptului că am putut pași în mileniul trei (cum se putuse depăși, de altfel, și pragul de intrare în mileniul al doilea, tot fără o întâlnire față în față cu cei patru cavaleri ai Armagedonului) părea să cadă în seama aceleiași nesfârșite milostenii divine față de neamul nostru de păcătoși.

Nu o dată, Miss Apocalipsa a fost pusă însă și în relație cu fenomene mai puțin desprinse din litera Bibliei, legate însă nemijlocit de observația astronomică. Astfel, comete și supernove ivite pe bolta cerească de-a lungul timpului au putut constitui semne „clare” privind sfârșitul lumii; între acestea, supernova din secolul al XVI-lea, cunoscută drept a lui Tycho Brahe, iar mai aproape de noi cometa Halley, care în trecerea sa din 1910 a putut stârni destulă tulburare în sufletele ignoranților influențabili.

Mai recent, a ajuns în mare vogă, inclusiv

„cinematografică”, Apocalipsa după mayași. Face și ea parte din categoria apocalipselor teozofice, dar fără nici o tangență cu creștinismul primitiv. E inspirată din *Popol Vuh*, textul sacru al vechilor locuitori din America Centrală, unde apare și prorocirea unei catastrofe cosmice menite să îngroape civilizația actuală în 4 Ahau 3 Kankin, după calendarul maya, ceea ce ar corespunde datei de 21 decembrie 2012, spun cunoscătorii. Tot de la ei primim asigurarea că mayașii erau un popor de matematicieni și astronomi excepționali, încât calendarul lor ar fi chiar mai precis decât cel după care ne conducem noi astăzi. Alcătuit din zile, din grupuri de 20 de zile (o lună mai scurtă), ani de 360 de zile, perioade de câte 400 de ani și, în sfârșit, mari cicluri din câte 13 astfel de perioade, această invenție complexă a rezultat în urma observării atente a Soarelui, planetelor și stelelor Căii Lactee. Acestea din urmă i se reperaseră până și nucleul galactic: Centrul Cerului, din care mayașii credeau că s-au născut nemijlocit, ca dintr-un pântec universal, lumea noastră și ciclurile repetate periodic ale timpului. Ciclul actual al calendarului maya se oprește la 21 decembrie 2012, când ar reveni pe Pământ „șarpele cu pene” Kukulkan (echivalentul zeului Quetzalcoatl al aztecilor). Sunt zeii fundamentali pe care, după creștinare, populațiile Americii Latine i-au asimilat lui Isus Christos.

Mayașii știau, așadar, încă de acum patru milenii, data precisă a Apocalipsei lor, legând-o de un eveniment cosmic pe care astronomii îl numesc „aliniment galactic”: pătrunderea Soarelui pe linia Ecuatorului Galactic ce desparte Calea Lactee în două emisfere. Adepții acestei combinații de calcul matematic și divinație mezoamericană lasă să se înțeleagă că revenirea lui Quetzalcoatl pe Pământ va coincide cu incinerarea lumii noastre și nașterea unui soare nou („Cel de-al șaselea Soare”), purtător prin Cosmos al unei lumi mai evolute.

Ca și în cazul primului exemplu la care am apelat (Apocalipsa creștină), cosmogonia populației maya tinde să fie speculată abuziv, la modul senzaționalismului popular, poate și dintr-o revanșă înciudată: dacă în atâtea rânduri n-am reușit să atingem prin calculele noastre mult căutata limită ultimă a timpului și a vieții, poate reușim acum, prin socotelile mayașilor, eventual mai precise decât cele europene. Deși e oarecum surprinzător și ușor descalificator pentru alcătuitoarea de calendare universale să fi calculat atât de bine data pieirii lumii și s-o fi scăpat din vedere pe cea a pieirii proprii lor seminții, fenomen cvasi-apocaliptic pentru un popor, săvârșit în condiții pe care le cunoaștem de la lecția de istorie.

Fatalitatea unui final cosmogonic e, totuși, mană cerească pentru cultura populară: observațiile proprii privitoare la catastrofele naturale recente, la modificările climei și la ciclicele crize sociale le pui în relație directă cu Cosmosul și tragi concluzia că Miss Apocalipsa îți bate la ușă. Ba o mai și aștepti cu emoția consumatorului de spectacole palpitante, gata să-și trăiască până și propria moarte ca pe o nenorocire petrecută altora. În urmă cu nu prea mulți ani am fost martorii unei alinieri a planetelor, fenomen cosmic ce se repetă în chip normal la anumite intervale de timp, dar pe care



televiziunile ni l-au prezentat tot ca posibilă apocalipsă, imaginându-și sistemul solar ca pe o barcă în care toți mateloții se adună grămadă pe un singur bord, gata s-o dea peste cap. Niște asteroizi trecuți la milioane de kilometri pe lângă Pământ ne-au fost înfățișați ca proiectile îndreptate direct spre inima globului terestru. Nu demult era să pătrundem cu toții (și cu întreaga planetă) în gaura neagră pe care ar fi trebuit s-o producă LHC, marele accelerator de particule din subteranele de la granița Elveției cu Franța, în tentativele sale de a scoate la lumină cotloane încă necunoscute din lumea atomului. Acum vine la rând intersectarea de către Soare a Ecuatorului Galactic, împrejurare ce nu poate avea alt efect decât cel rezultat din trecerea unei nave peste Ecuatorul terestru – toate aceste linii geografice sau cerești nefiind altceva decât proiecții ale propriei noastre minți sistematizatoare asupra universului mai apropiat sau mai îndepărtat.

Dacă e să ne temem cu adevărat de Apocalipsă, ar trebui s-o avem în vedere pe aceea pe care putem și chiar tindem să ne-o producem noi singuri. Washingtonul, de pildă, ia tot mai în serios pericolul unui atac nuclear sau biologic dezlănțuit de celulele oculte ale terorismului internațional prin 2013. Și iată că-i ajutam mult pe născocitorii calendarului maya în împlinirea propriilor lor viziuni catastrofice...

Oricum, nu mai e cine știe cât până atunci. La fel ca mulți alții înaintea noastră, vom trăi și vom vedea. Iar dacă nu „izbutim” nici de data asta, să avem „nițică” răbdare! Calendarul musulman prezice sfârșitul lumii în 2076, cel evreiesc în 2240. Mai urmează și fenomene naturale tentante: asteroidul Apophis vine la întâlnirea fatală în 2036, în vreme ce o nouă aliniere generală a planetelor s-a calculat pentru anul 2040. Și dacă toate acestea nu ne ajung, mai putem inventa.

zapp-media

Onirism fără respiro în *Euro 2*

Adrian Țion

Aflăm despre Paul Meljian, autorul scurtei piese *Euro 2*, că s-a născut la Sibiu în 1947 și trăiește în prezent la Hanovra în Germania. Nici nu trebuie să știm mai multe despre el pentru a înțelege ce e cu *Euro 2*: mesaj artistic abil camuflat sau calcul standard pentru emisia de noxe acceptată de Uniunea Europeană pentru mașinile înmatriculate? Și uite așa ne apropiem de ancestrala zonă carpato-dunăreană, cotoșită de tranziție și de migrația tehnologiei auto. Este arealul cunoscut de dramaturg, unde achiziționarea unui autoturism de familie se poate ușor transforma în veritabil coșmar. Un coșmar de o noapte (poate chiar mai multe) pentru un cuplu de oameni obișnuiți, prins în dilema ironic hamletiană „a avea sau a nu avea mașină”.

Spectacolul imaginat de Răzvan Mureșan și implementat pe scena *Euphorion* a Teatrului Național „Lucian Blaga” din Cluj se derulează de la început până la sfârșit într-un tempo *molto vivace*, cu intrări și ieșiri șocante vizând salvarea din linearitate a textului și dinamizarea șirului de obsesii cotidiene ce-i strivesc literalmente pe cei doi doritori de confort automobilistic. Să mai subliniez cât de actuală este explozia auto pentru Estul european? Nu e cazul. E suficient să cauți un loc de parcare într-un oraș din România ca să te lămurești cum stă treaba

cu avântul amețitor de a achiziționa o mașină: ieftină, economică, fiabilă, confortabilă, cu 3 ani garanție, cu euro 2 și așa mai departe. *Euro 2* denunță o psihoză (românească, dar nu numai) cu învățate reverberații în comic.

Dorințele personajelor enunțate înainte de culcare prind cheag și augmentare în vis. El (Petre Băcioiu) prefigurează pe soțul plictisit, tracasat, oscilant, conciliant, mofluz și abulic. Cu buzele răsucite a lehamite, cu moaca sa de flăcăiandru dezorientat, ușor nătâng, cu privirea apatică și cu mișcările dezorientate ce trădează inerția și disconfortul interior, Petre Băcioiu excelează în rol, stăpânind totalmente tipologia soțului descris. Mică și energică, Ea (Ileana Negru) e un ghem de nemulțumiri și frustrări tipic feminine, comic manevrate de abilitățile interpretative ale actriței. Echipa de drăcușori joviali, dealeri, modiste, midinete și chiar maxinete invadează inconștientul extrapolat scenic al soților adormiți, ies din pereți, sar dubios și grotesc în jurul lor, în patul lor, ademenindu-i profesional într-o ședință de promovare a produselor și agresându-i ofensator când nehotărârea îi îndeamnă să renunțe. Este în acest joc o parodiare liberă, îngroșată cu grotesc, a modului copiat din spoturi de a promova unele produse, mai ales acum, în plină criză, când vânzările nu mai merg. Mai mult

decât atât, jocul plonjează subit în oniric, unde fericirea conjugală este pusă pe masa de operație. Totul trebuie scos la iveală, disecat, analizat, rezezat. Frustrările se înalță fantasmatic din patul conjugal, luminând comic zonele ascunse ale vieții cuplului. Concluzia acestor investigații cu extensie în burlesc este blazarea sau acceptarea pre versuri tocmită a unui *statu quo* lipsit de orizontul schimbării: „Viața e un ciolan rece/ rozi la el un an sau zece”. Protagonistii acestor tehnici psihologice de persuasiune sunt tinerii Ella (Patricia Boaru/ Eva Crișan), Hella (Romina Merei), Bărbatul 1 (Cristian Grosu) și Bărbatul 2 (Cătălin Codreanu). Prin scâlbâmbăieli repetate, ridicole uneori, ei pun în evidență modul obraznic în care dealerii profesioniști intră în intimitatea virtualilor clienți.

Euro 2 este un spectacol cu mult haz și cam atât.

Teatrul Național „Lucian Blaga” Cluj-Napoca
Euro 2 de Paul Meljian

Regia artistică - Răzvan Mureșan
Scenografia - Răzvan Mureșan/ Filip Odangiu
Costume - Csilla Munteanu Lajtár

portrete ritmate

Tînăr regizor absolvent aștept invitație la Hollywood...

Radu Țuculescu

Tînărul regizor a absolvit facultatea de profil din Cluj-Napoca, alături de alți mulți tineri. Mulți și multe! Ei nu au nici o vină că fură înghesuiți în câțiva metri pătrați de scenă unde, într-un ritm de galop „rustican”, li se turnară în capete multiple cunoștințe, aproape de-a valma. Căci, nu-i așa, sistemul Bologna te obligă să acumulezi în trei ani materiile din patru ori cinci ani. Să te dezvolti ca ăla din poveste de creștea într-un an cît alții-n șapte...! Pînă la urmă, ceea ce conta era să se treacă, rapid, prin toată materia, pentru ca la fiecare sfîrșit de semestru să se poată raporta îngurgitarea integrală a programei. Despre „aprofundarea” cunoștințelor teoretice ori (și) practice nici nu mai putea fi vorba. Nici despre studii individuale dar nici măcar despre o apropiere de profesori. Figura unora dintre ei le rămînea studenților aproape necunoscută. Astfel, plonjați în această năucitoare și ineficientă „bucătărie” unde se prepară, obligatoriu, de către toți supușii europeni doar spaghetti bologneze (măcar de-ar fi voie, câteodată, și niște „cartofi prăjiți cu orice...”), entuziasmul cu care au venit la facultate începu, la mulți dintre ei să prindă rugină, să-și vîre capul în pămînt și acolo să-l lase... Se entuziasmau tot mai puțin de școală și... tot mai mult de orașul Cluj. Subtilă metaforă, nu? În felul acesta, se ajunge acolo încît bietului absolvent i se diminuează chiar

și încrederea în capacitățile proprii de a începe ceva. Pandemia educațională se extinde, nu doar pe plaiurile noastre. Desigur, i se oferă tînărului absolvent șansa masteratului. Despre studiile masterale din România, unii specialiști afirmă că sînt, în general un eșec. Așa că tînărului regizor absolvent nu-i mai rămîne nimic altceva de făcut decît să speră că-i va pica din cer... o invitație la Hollywood.

Toate (aproape...) cele de mai sus, le-am citit în lucrarea de diplomă a tînărului regizor absolvent Rareș Uglean, desigur scrise cu mai multă „îngăduință”, textul său emanînd o delicată revoltă. El a ales, pentru partea practică a diplomei sale, piesa *Lección* de Eugen Ionescu. Și Eugen Ionescu fu un revoltat în tinerețea sa și cam așa a rămas pînă la moarte, NU? Rareș Uglean, tînăr regizor absolvent, a citit piesa nu ca pe o aluzie la vreun regim totalitar, eliminîndu-i metaforele așa zise politice. „Chiar dacă unii sînt de părere că trăim cam tot ca pe timpul comunismului, pe mine nu m-a afectat respectivul regim”, declară tînărul regizor care, în schimb, a crescut și s-a „dezvoltat” timp de douăzeci de ani de tranziție într-un sistem haotic, derutant, superficial, în care a simțit că munca intelectuală se devalorizează. Prin urmare, spectacolul său l-a conceput ca o replică la un sistem pedagogic adesea grotesc, superficial,



derutant și haotic... cu unii pedagogi obtuzi, care se impun în mod... dictatorial. Treptat, devin adevărați teroriști... fără a apela la bombe. Spectatorii, atent numărați și numerotați (!) sînt, de fapt, victimele (nu ale „datoriei”...) profesorului la care se va adăuga, în mod firesc, în final noua victimă, precum o fotografie într-un album de familie! Spectatorii drept „victime” ale actului teatral, iată o idee salutară.

Interpreții au fost ingenios mișcați în spațiul semicircular al scenei, într-un ritm de crescendo bine dozat, din ce în ce mai tensionat pînă la „victoria” finală a profesorului care a mai adăugat un cadavru colecției sale. Tinerii actori au jucat convingător, semn că relația lor cu tînărul absolvent de regie Rareș Uglean a fost una de vase comunicante, fără poticneli. Despre ce perspective au acești absolvenți, e cam inutil să teoretizez... Îmi doresc, doar, ca ei să nu ajungă niște „victime” ale cine știe cărui colecționar... de la noi ori de aiurea.

teatru

Viață de păpuși

Claudiu Groza

„cortină” cu rafturi care găzduiesc păpuși de toate felurile mărginește latura dinspre public a cutiei cu păpuși în care se joacă cel mai recent spectacol al lui Tompa Gabor, *Cântăreața cheală* de Ionesco, montată la Teatrul Național din Cluj, cu premiera în 27 iunie, dar jucată deja de vreo patru ori, la cererea publicului.

Versiunea din 2009 a spectacolului mi-a evocat-o pe cealaltă, din 1992, realizată atunci la Teatrul Maghiar, una din creațiile memorabile ale teatrului românesc din acei ani postrevoluționari care cultivau mai ales un tip de teatru antropologic, mai puțin această zonă a absurdului. Cu atât mai mult *Cântăreața cheală* de acum 17 ani a rămas adânc întipărită în memoria spectatorilor, inclusiv în a mea.

Deși a declarat că spectacolul de la Național nu e un *remake* - și nici nu e, la urma urmei -, Tompa

descifrează în aceeași cheie textul ionescian ca și odinioară, schimbând doar unele accente. El păstrează formula „casei de păpuși”, a personajelor cu un anume mecanicism, acționate parcă de un arc învârtit de cheița destinală. Decorul imaginat de Judit Dobre-Kothay închipuie chiar o cutie, spațiu restrictiv, cu încărcătură simbolică, mobilat doar cu un cuțar imens și un balansoar și populat permanent de un Arlechin (Silviu Iorga) ce acompaniază „păpușeria” personajelor, rămânând imobil în rest. Spațiul e „spart” de o ușă rotativă în fundal, folosită doar de Căpitanul de pompieri (Ionuț Caras), ceilalți protagoniști intrând printr-un soi de uși-dulap laterale, ce comunică direct cu „cortina”. Ele descind astfel direct din rafturile cu păpuși, într-o trimitere semantică limpede.

Ludicul ce caracterizează întreaga desfășurare a intrigii este marcat prin comportamentul versatil al

Menajerei (Irina Wintze), mereu deghizată, ba în „gardian”, ba în Sherlock Holmes, ba în midinetă, „organizând” ghiduș-autoritar acest spațiu.

Cuplurile sunt gândite în specularitatea indivizilor. Dl Smith (Cătălin Herlo) e teatral, cu dimensiuni hipertrofiate și freză atent elaborată, pe când dna Smith (Elena Ivanca) e o mare păpușă afectată, cu rochie amplă și colorată strident. Dl Martin (Adrian Cucu) și dna Martin (Angelica Nicoară) au ceva burlesc și țopesc totodată în felul de a fi. Interacțiunea celor două cupluri frizează imbecilitatea, într-un regal de dialog neverosimil, cu accentele marcate pe zona ambiguu-erotică. Un moment memorabil este cel al „poveștii” Căpitanului de Pompieri, impecabil susținut de Caras. Altă secvență de plasticitate vizuală este cea a „supeului” celor patru, imaginat ca un fel de evoluție coregrafică.

Spectacolul abundă în elemente pregnante, de la sensul pe care îl capătă anumite replici la transformarea personajelor - care-și schimbă des costumele între ele, într-o indeterminare caracterială -, ori la secvențele „domestice”.

Admirabil, perfect calibrat, ca și în versiunea din 1992, este finalul spectacolului, care derulează arcul păpușilor-personaje, în răspărul acțiunii. Actorii au jucat remarcabil de-a lungul întregului spectacol, dar în această scenă ei excelează prin perfecta coordonare și splendidă mimică, reușind să contureze parcă încă un spectacol, reflexia celui alt. Toți acești eroi de jucărie sunt exponatele unui Proprietar al cutiei cu iluzii (Paul Basarab), și ce încheiere mai potrivită ar fi fost decât tragerea cortinei cu rafturi peste povestea deșcheată a *Cântăreței chele*?

Spectacolul lui Tompa Gabor riscă să aibă același succes cu montarea din 1992. Chiar dacă tendințele în teatrul românesc s-au schimbat, o nouă generație de spectatori va rezona la fel de intens la „păpușeria” ionesciană a regizorului clujean. Mă voi duce, cum am făcut și în anii 90, să revăd *Cântăreața cheală* și la a suta reprezentație.



Interlop de trei parale

Alexandru Ștefan

Tebuie să dispui de un bagaj de cunoștințe apriorice complexe pentru a descifra frumusețea *Operei de trei parale* a lui Bertolt Brecht (regia Diana Lupescu, Teatrul Nottara din București). Vina pentru această sfortare intelectuală necesară (din punctul meu de vedere inacceptabilă în teatru) îi aparține în totalitate autorului.

În primul rând, conform legislației ce protejează drepturile de autor, partitura muzicală a lui Kurt Weill nu poate fi schimbată, și nici separată de text, deci Macheath nu doar că spune același lucru de 80 ani, dar o face pe aceleași note și tonalități. Chiar dacă s-au inventat între timp peste 30 de genuri muzicale noi, capabile să actualizeze și să sugereze la fel de bine principiile teatrului epic, regizorii și publicul se vor gândi la ele neputincioși.

În al doilea rând, subiectul e axat pe dilemele unei epoci mult prea clar definite (undeva în jurul anului 1928). Dramaturgia lui Shakespeare fiind o veritabilă operă deschisă (așa cum o definește Umberto Eco), ne permite să-l vedem pe Hamlet la fel de posibil în orice moment al istoriei. Valoarea *Operei de trei parale* se măsoară pecuniar prin titlu, și se aseamănă unui cuțar ferecat, în ciuda faptului

că pentru Brecht a fost cea mai profitabilă reprezentație.

Arhetipul personalităților lui Mackie Șiș și a lui Peachum deopotrivă sunt strâns legate de imaginea Londrei victoriene, epoca în care o regină ambițioasă se autointitulase Împărăteasă a Indiei și se străduia zadarnic să creeze o comuniune între englezi și irlandezi. De asemenea, este exact Londra vizitată și studiată de Karl Marx pentru a-și exemplifica ideile economice și politice. Avem așadar de-a face cu un brutal manifest anti-burghezo-moșieresc, indiferent de ceea ce încearcă literații români moderni să ne convingă. Un critic modern de exemplu (Jan-Christopher Horak) consideră că Brecht exprimă aici „o viziune anarhistă a societății urbane”, pentru a adăuga mai târziu că „many of Brecht’s plays are not programatically Marxist”. Din acest „many”, *Opera de trei parale* este cu siguranță o excepție, căci nu văd cum altfel poți numi descrierea unui oraș a cărui manifestare haotică a dus la exprimarea principiilor socialiste fundamentale.

Conceptia Dianei Lupescu îi suprimă lui Mackie Șiș emblematica mustață, transformându-l într-un vagabond al timpurilor moderne, un Sile Cămătaru

geluit atât pe păr, cât și pe mușchii exersați la sală, a cărui perfidie exemplară pentru hoții mărunți care îl înconjoară va păcăli până și destinul.

La polul opus se află Polly Peachum (Jojo), fata jucăușă dar ușor rebelă, ușuratică dar demnă, amintind întâmplător de o variantă feminină a lui Gavroche, și cu siguranță inspirată de „Tank Girl”-ul lui Jamie Hewlett și Alan Martin.

Performanțele vocale ale acestor două protagoniste, completate de experiența scenică a lui George Alexandru și a Adei Navrot constituie principala atracție a spectacolului, care într-un final se dovedește a fi o satiră echilibrată a societății contemporane. Efectul de empatie este și în cazul de față exact invers proporțional cu așteptările dramaturgului din Augsburg: în loc să inspire milă, Makie Șiș stârnește sentimente de patetism comic, fiind în definitiv un criminal fustangiu care cerșete libertatea nemeritată. Ascunzându-se în spatele drepturilor umane individuale la viață, sfidează drepturile umane ale semenilor. El de fapt nu merită iertarea, și contrar montărilor clasice, nu este un erou pozitiv.

Completată de scenografia cu accente expresioniste a lui Helmut Sturmer, a cărui multifuncționalitate îi conferă măreție scenică, regia Dianei Lupescu pare singura viziune pertinentă și credibilă pentru acest început de secol XXI.

corespondență din Lisabona

Forum Dança Lisboa Insolite câmpuri de forță coreografice

Virgil Mihaiu

În babilonia artistică a începutului de secol 21, jazzul și coreografia rămân două domenii ale maximei creativități și capacități inovative. Spectacolul oferit de studenții din diferite țări înscriși la *Programul de studiu, cercetare și creație coreografică*, patronat de *Forum Dança* din Lisabona (cu o durată de doi ani / 2008-2009) mi s'a părut exemplar în acest sens. Sub îndrumarea coreografului francez Loic Touzé, bursierii au realizat fiecare în parte câte un *Solo* (titlu generic), cu o durată medie între 15-30 minute, de cele mai multe ori lipsit de acompaniament muzical. Fără să intru în detalii, voi remarca aici – per ansamblu – junele coreografe/dansatoare din Portugalia au lăsat o impresie mult peste așteptări (având în vedere absența unei școlarizări în materie de dans de tipul celei ce funcționează, din fericire, în țările central-est europene). Menționez câteva momente antologice, în care prevalau inteligența, (auto)ironia, humorul și insinuarea erotică: Mariana Tengner – aplicându-și spumă de ras, asemenea unor trăsături de penel, peste corpul integralmente nud; Cinira Macedo – investimântată într'un costum colant translucid și autoconstrângător (aluzie, tot transparentă, la subtilitățile BDSM nipone?) – și a ei improvizație bine controlată, în replică la solo-ul de contrabas *free* din coloana sonoră; Maria Lemos – o meticuloasă autodescriere verbală a unei succesiuni de gesturi grădinașesti, culminând cu stropirea propriilor cizme de cauciu, din care apa va fi scoasă prin luarea poziției stând-pe-cap, acompaniată de explicația: „now I'm standing on my head, to show you my legs”. Sclipiri de incisivitate aveau și solo-urile concepute de Francisca Santos și Teresa Silva. În pauză, spectacolul s'a mutat în hol, unde iranianul Ali Moini denumea fiecare dintre numeroasele cuțite etalate pe pardoseală, le atașa de fâșiile de pânză ce-i erau legate de gât, iar apoi se lansa într'o mișcare specifică dervișilor rotitori, cu lamele argintii vâjâind amenințător, timp în care rostea versuri dintr'un poet clasic persan. Un punct mort a intervenit când uruguayana Natalia Viroga a încercat... o evoluție coreografică doar prin cuvinte (scena rămânea în obscuritate totală – ca la spectacolul *Preview* de Manuel Pelmuş, desfășurat pe întuneric la Centrul Național al Dansului București); din păcate, dicția ei precipitată împiedica înțelegerea frazelor spaniole (mi se pare o adevărată contraperformanță să faci limba castelană să sune la fel de incomprehensibil ca atunci când portugheza e vorbită cu așa-numita „pronunție leneșă”, ucigătoare de vocale).

În schimb, Claudia Tomasi (Italia) a pus în scenă ceea ce aș defini drept o parafrază plină de propețive la picturii lui Gustav Klimt: învelindu-se și dezevelindu-se mereu surprinzător, cu o cuvertură ce-i aluneca peste corpul botticellian, trecea printr'o succesiune de atitudini asemănătoare personajelor picturii austriac. Irina Krasnoper (Rusia), destul de apropiată de estetica dezvoltată la noi de Florin Fieroiu, nu putea evita câteva, fie și involuntare, aluzii tarkovskiene. Sezen Tonguz (Turcia) a realizat solo-ul cel mai... claustrofobic, împachetându-se într'un tapet, probabil o metaforă a constrângerilor

misogine ale tradiției musulmane. Braziliencele Kandy Medina și Julia Salaroli au explorat două direcții diferite: prima, virtuțile contorsionismului static și extatic – în *Femeia cu piciorul pe masă*; a doua, grimasele expresioniste, asemenea unor măști japoneze din teatrul Nô.

Dacă în toate aceste experimente se simțeau încă incertitudinile și oscilațiile valorice specifice studențești, solo-ul final mi s'a părut cel mai împlinit. Tânăra spaniolă Acerina Ramos (născută în 1983/Tenerife) știe să îmbine viziunea conceptuală cu interpretarea cutezătoare și angaja(n)tă. De la prima vedere, frapează energia ei abia reținută, de tip vulcanic-mediteranean, degajată prin toți porii. Coama cârlionțată, freamătul mușchilor, nervozitatea gambelor și gleznelor (făcând pantofii cu toc înalt să tropotească asemenea unor copite de argint) îi conferă un fel de magnetică feminitate ecvestră. Dansatoarea își fructifică pregătirea anterioară, ca actriță, și utilizează simultan tehnicile de motricitate corporală și pe cele de rostire a cuvântului. La început, e așezată într'o rână pe podea, în poziția personajelor din *Dejunul pe iarbă* al lui Manet. Poartă o rochie brună, din fir de borangic. Are privirea fixată către un partener virtual (sau personaj idealizat), căruia îi adresează o singură rugămintă, repetată pe o vastă gamă de intonații, de la rostirea plată până la patetismul exacerbat: „Ama-me!” (iubește-mă). Viscerala declarație/dorință/implorare/imprescație e urmată de ridicarea protagonistei în picioare. Acum ea enunță trei determinări temporale: „por la mañana”, „por la tarde”, „por la noche”... Cele trei sintagme se succed tot mai accelerat, tot mai tăios, iar corpul dansatoarei schițează un fel de pantomimă repetitivă, asemănătoare săritului coardei. Tocurile pantofilor ritmează nevrotic frazarea: „dimineața - după-amiaza - noaptea / dimineața - după-amiaza - noaptea / dimineața - după-amiaza - noaptea ...” Rochia falfâie ca o flămură bătută de vânt. Sugestia imediată e aceea a unei dezesperante predeterminări, însă din punct de vedere estetic secvența îmi evocă obsesivele proze scurte ale poetului George Bacovia, procedeele muzicii minimaliste, sau figurile circulare, martelante, descrise cu mâna stângă de pianiști-improvizatori ca Dollar Brand, Mal Waldron, sau (în anii „altermodernității”) Nick Bartsch. La un moment dat, din cauza efortului excesiv, cuvintele încep să se dezintegreze, suflul se pierde. Extenuată, dansatoarea se oprește, ca după o cursă cu obstacole. Timp de câteva minute, nu i se mai aude decât respirația gâfâită. Se reinstaurează tăcerea. Tânăra își apleacă lent torsul spre stânga rostind, ca pe o incantație, o declarație de amor în limba spaniolă (în mod ironic, textul e preluat dintr'un hit al unei vampe pop hispanoamericane). Cuvintele și rimele sunt dintre cele mai banale, dar rostirea are ceva hieratic, în contrast cu pozițiile din ce în ce mai „desacralizate” ale corpului: printr'o ingenioasă contorsiune, recitatoarea stă acum pe cap, cu fața spre public, continuându-și declamația, în timp ce coapsele îi sunt întinse ca ale unei gimnaste executând sfoara, iar gambele oscilează vertical; trupul s'a transformat într'o balanță, sau – dacă



Acerina Ramos

vreți – un ipotetic suport floral; rochia a alunecat, oferind spectatorilor o imagine răsturnată a nudității feminine – aproape integrală, dacă pe coapsele artistei nu ar fi inscripționate diverse vocabule, asemănătoare unor graffiti quasi-indecifrabile. Când poemul-declarație se termină, interpreta se prăbușește, spotul ce o lumina se stinge, iar din difuzoare se revărsă o banală melodie comercială.

Titlul conține în miezul său verbul determinant pentru acest condens de poezie vizuală: *Placeres extraños repito placeres extraños* (Plăceri stranii repet plăceri stranii). Acerina Ramos își convertește intențiunile în tensiuni creative: ar fi vorba despre „o imersiune în lumea obsesivă a fiecăruia dintre noi”, dar investigația se concentrează exclusiv asupra modului feminin de a uza amorul „nu ca finalitate, ci ca obiect, ca practică a obsesiei!” Caracterul provocator al demersului estetic constă în realizarea unui voiaj introvertit, un voiaj fără deplasare în spațiu, o serie de imagini ce se urmăresc reciproc. Scopul mărturisit al artistei este „de a experimenta împreună cu voi, de a ne pune întrebări, a ne confrunta, a ne imagina. Corpul meu se oferă ca exponent al acestei chestionări, se epuizează, rezistă și își îmbrățișează epuizarea, spre a se re-privi, re-întâlni pe sine; pentru a se putea naște o altă privire asupra produselor de masă ce ne îndeamnă să iubim într'un anume fel, să fugim vârate cu forța pe tocurile noastre înalte, în eterna căutare a acestui amor, a acestei existențe... imposibil de iubit și de trăit.” O estetică situată oarecum pe linia trasată de recent dispăruta coreografă germană Pina Bausch, cu preocupările ei obsesive legate de solitudine, teamă, disperare, dar și de raportarea – mai critică, sau mai ambiguă, după caz – la diversele forme de exhibiționism și de mercantilizare a trupului.

Însă valoarea acestui solo constă în caracterul insubordonabil, de o certă originalitate, al artistei și al travaliului pus în scenă de ea. E adevărat că tangențele cu armoniile clasice ale dansului sunt completamente efasate. Dar ceea ce se pierde în planul tradiției se compensează prin defrișarea de noi teritorii ale expresivității corporale. În mai puțin de o jumătate de oră, Acerina Ramos reușește un tur de forță – o experiență spectaculară intensă, dusă până la limitele autoexplorării și autoexhibării. Subiectivismul acerb, însă inteligent sublimat *in actu*, generează lirism, chiar dacă poemul ca atare rămâne doar sugerat prin literele tatuate. Vigoarea și energia nativă, senzualitatea debordantă sunt filtrate printr'o inteligență conceptuală în permanent alertă – un aliaj dătător de mari speranțe pentru evoluția viitoare a acestei coreografe.

film

Politișt, adjectiv

Lucian Maier

M-a intrigat construcția *realistă* a lui Porumboiu, dar m-au nedumerit situațiile sale comic-absurde în legătură cu familia sau cu poliția română. Filmul vorbește despre adevăruri, despre percepția realității prin intermediul conștiinței, despre lege și despre transformarea experienței cotidiene în comunicare, în limbaj, care, față de realitate, întotdeauna e mai sărac. Restul de realitate, ceea ce limbajul nu poate cuprinde sub semnele sale, e exact locul în care conștiința poate interveni și interpreta după legi mai puțin fixe decât cele ale Codului Penal. Dar ajungem față în față cu finalul filmului, cele două planuri-secvență de câte zece minute fiecare. Dacă pînă atunci lucrurile sînt străvezii, inteligibile, dacă sensurile *cuvintelor* și *legilor* erau împregnate cu o doză de bun-simț (un bun-simț cu atît mai viabil cu cît Cristi, polițistul care instrumentează cazul de pe ecran, este un profesionist!), acolo, prin eliberarea sensurilor de dicționar ale cuvintelor, eroul filmului este redus la zero de către șeful său, Anghelache. Cu o tenacitate de care doar atleții geniali mai dau dovadă. În acest punct m-am simțit înșelat. Nu fiindcă personajului i-a dat viața sau *realitatea* (de pe ecran) o lecție, ci fiindcă aveam impresia că lecția asta a fost minuțios pregătită, secvență cu secvență, pentru a avea în film un exercițiu didactic perfect, atît formal cît și dramatic. M-am simțit cobai într-un exercițiu de exprimare a puterii – a șefului de poliție asupra subalternului și a regizorului de film asupra mea, ca spectator. Semnul de întrebare a crescut în clipa în care (după proiecție, la TIFF) Corneliu Porumboiu a spus că interesul său primar a fost să aducă pe ecran o istorie în dinamica sa *reală*, în timp și într-un ritm care să respecte traversarea unei istorii de gen în societate. Cu alte cuvinte, intenția sa e de a interpreta realitatea, de a o discuta (cinematografic) cît mai aproape de valențele sale veridice.

Filmul are două laturi – una pe care (convențional, că tot la convenții trimite și filmul) o să o numesc *formală* (sau *estetică*) și alta *critică*. Prima cuprinde latura *realistă* a istoriei, construcția cinematografică a situațiilor din poveste cît mai aproape de o întîmplare de gen din realitate, și mai cuprinde edificiul dramatic al poveștii (modalitatea în care îl implică pe spectator în poveste). A doua e în fapt o

întoarcere ironică spre realitate, o descătușare cinematografică prin care: 1. spectatorul participă la nebunia cotidiană – fie ea legată de serviciu, fie ea legată de familie; 2. personajul principal află sensuri relevante pentru situația sa de la serviciu. Privite separat, fiecare din cele două laturi e în regulă. Împreună sînt *cool*, dar nu prea se leagă conceptual (există un dezechilibru între încercarea *realistă* a lui Porumboiu și implicațiile absurde ale istoriei prezentate).

Principul pe care Corneliu Porumboiu a afirmat că a încercat să îl îplinească în proiect e ralierea poveștii la realitate, interpretarea realității prin intermediul istoriei de pe ecran. Problema ar fi aceasta: filmul reușește să exprime elocvent – în cheie *realistă* – situația fizică și morală în care se află personajul principal, Cristi (jucat de Dragoș Bucur); el are de rezolvat un dosar de consum de droguri ușoare, îl vedem *în timp real* cum filează suspectii (niște elevi de liceu), în vedem *în timp real* cum redactează raporturile de filaj și, astfel, dincolo de recuperarea *reală* a modalității de lucru din poliție (recuperarea dimensiunii temporale *reale* de către cinema), obținem (ceva și mai important, aș spune) – *timpul* necesar pentru a putea interioriza într-o formă coerentă înfundătura morală în care ajunge Cristi: să meargă pe calea conștiinței, care-i spune că puștii nu trebuie arestați, sau să respecte litera legii și procedura de lucru standard – flagrantul?

Însă realismul e total pierdut din vedere atunci cînd Porumboiu construiește lumea personajului central, figurile cu care interacționează Cristi (latura *critică*). Discuțiile sale cu soția, cu colegii de serviciu și, mai ales, lecția *DEX* pe care i-o ține șeful (Anghelache, jucat de Vlad Ivanov) în finalul filmului, acestea țin de teatrul absurd, nu de realismul cinematografic pur-sînge (atîns în latura *formală* a peliculei). și încă o situație deranjantă aici, care mi-a devenit clară la a doua viziune a *Polițistului*, e că fiecare episod *absurd* (sau, într-o exprimare adusă din engleză – fiecare episod *out of this world*) oferă sensuri importante pentru situația lui Cristi, care se confruntă cu legi și care trebuie să pătrundă misterele cuvintelor:



Discuția 1: cu colegul de birou, despre fotbal tenis; aici avem un prim exemplu de lege, într-un caz particular, o definiție care ține de simțul comun: dacă nu ești bun la fotbal, nu poți fi bun nici la fotbal-tenis.

Discuția 2: cu domnul procuror, despre calitatea de interpret a legilor - unii o au, alții, cum e el, trebuie doar să aplice legea.

Discuția 3: cu soția, despre metafore, anafore, despre transformarea cuvîntului în simbol și despre posibilitatea de a interpreta cuvintele.

Discuția 4: cu soția, despre ortografiere, despre modificarea unor legi gramatice care cauzează modificări ale cuvintelor.

Toate aceste discuții sînt un preambul la apoteoza *DEX*.

Didacticismul din poveste devine didacticism cinematografic: treptat, spectatorul e prins alături de Cristi în istoria de pe ecran (dilema lui devine dilema spectatorului, stăm la masă cu el, ne enervăm alături de el cînd Mirabela Dauer rulează fără încetare, așteptăm alături de el în antecamera șefului), lui Cristi îi e jucată o lecție, care devine o lecție ținută spectatorului. Corneliu Porumboiu e atît de atent la fiecare detaliu (în secvența cu *DEX*-ul, pînă și încadrarea lui Cristi *vorbește* – e prins în colțul din stînga al ecranului și în funcție de felul în care Anghelache conduce discuția, Cristi ba e în cadru pe de-a-ntregul, ba iese cu trunchiul din cîmpul camerei de filmat; acesta e mai repede un *statement* artistic decît o punere în scenă *realistă*) încît, la final, constăți că de fapt nu aveai nicio șansă alături de Cristi. Ceea ce poate fi OK în realitatea pe care Porumboiu o stabilește ca referent. Cu o condiție, însă: povestea să fie dusă spre un final de personaje credibile în raport cu problema dezbătută, personaje care creează situații credibile în raport cu realismul vizat de autor. Însă aci totul este extrem de rotunjit, fiecare detaliu de acum completează un detaliu dintr-un alt moment al poveștii, încît ajungi să simți că totul a fost pre-fabricat, a fost un joc al autorului cu personajele și, finalmente, cu mintea spectatorului. *Polițist, adjectiv* e OK din punct de vedere dramatic. Dar Corneliu Porumboiu afirma că a căutat să joace *realist*. Apreciez filmul pentru că dramatic e bine legat și are noimă, discută o problemă morală captivantă. Însă dacă e să-l privesc în cheia *realistă* enunțată de autor, filmul e șubred.



Ion Stoica, Dragoș Bucur și Vlad Ivanov în *Polițist, adjectiv*

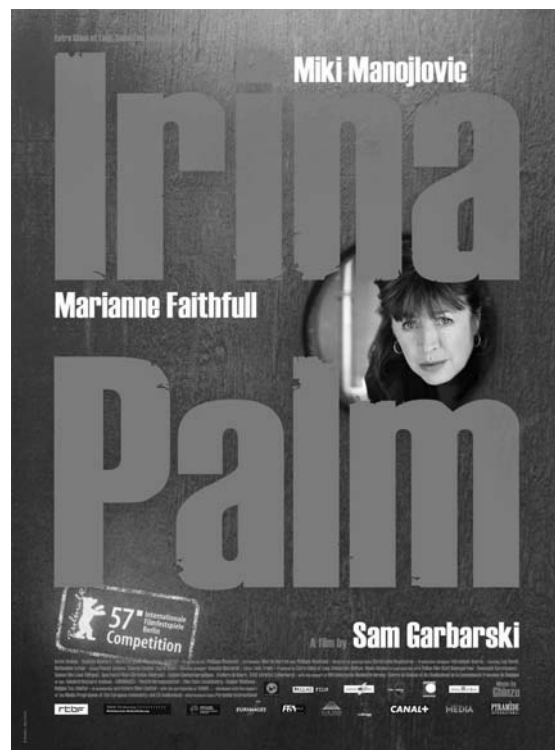
colajonări

Pe plaja Irinei Palm

Alexandru Jurcan

Ați văzut privirea unui câine bolnav? Scuzați, nu vă interesează, așadar... Dar a unui copil bolnav? Să zicem că ați fi bunicul sau bunica acelui copil. Credeți că v-ați sacrifica, spre a-l salva, până la abolirea oricăror principii morale? Până la pierderea de sine? Maggie (alias Irina Palm) din filmul lui Sam Garbarski - *Irina Palm* - demonstrează că poate deveni o „văduvă masturbatoare”. Scopul scuză mijloacele? Depinde de scop. Câtă distanță - totuși - de la pudibonderia britanică a eroinei lui Ian McEwan (prin 1962) până la sacrificiul asumat cu dezinvoltură de Maggie. Veacul înaintează, desigur, iar moralitatea îngustă se topește sub valurile revoluțiilor sexuale. În romanul *Pe plaja Chesil* de Ian McEwan (Polirom, 2007, traducere de Ana-Maria Lișman) o căsnicie proaspătă eșuează lamentabil din cauza principiilor burgheze rigide. Sigur că acum ni se pare ridicol ca o femeie să facă o cădere psihică la vederea spermei soțului ei, cu un urlet de repulsie, în „ruinele nopții de nuntă”. O groază viscerală, atunci când „carnea întâlnește carnea”. Atunci ce să fi zis Irina Palm, silită de un destin implacabil să masturbeze diverși bărbați, a căror față nu o vede niciodată, însă le culege sperma pe șervețele de hârtie, pe care le aruncă la pubelă cu gesturi mecanice?! La Ian McEwan „senzația că i se prelinge ceva pe piele în râulețe dense, sinistre în lăptoșenia lor, cu mirosul acela de rufe apretate” determină o greață aparte, în timp ce Maggie-Irina

adună banii pentru salvarea nepotului. Așa precum Ian evită ridicolul (în roman), așa evită regizorul filmului *Irina Palm* orice dramă de melodramă (ne permitem să uităm finalul... lipit al filmului). Actrița Marianne Faithfull știe să fie o Irina complexă, între demnitate și asumare, gravitate și umor conținut. Prietenul ei - Miky - este actorul lui Kusturica, inegalabilul Miki Manojlovic, care în filmul *Promite-mi* (de Kusturica) face un rol comic debordant, chaplinian, total. În *Irina Palm* actorul joacă prudent un personaj colorat, pigmentându-l cu tăceri înțelepte, ba chiar echivoce. Acolo la Kusturica personajul său are o înclinație pregnantă spre... zoofilie (curca îl provoacă mereu). Cum ar fi reacționat eroina lui Jan la asemenea scenă? Dar atunci când Maggie are dureri la mână și descoperă că boala ei se numește „cot de penis”? Văzând-o pe Maggie-Irina, gândul m-a dus la acele femei accentuate, solitare în țelul lor, precum Vera Drake din filmul lui Mike Leigh, ori S raphine din filmul lui Martin Provost. Țelul Irinei este să salveze un copil. A propos de țel... un personaj din *Promite-mi* strigă în gura mare: „Țelul vieții mele este să omor un țaran!”. Bizară afirmație, nu? Poți schimba lumea în ciudățeniile ei? „Dacă nu poți schimba lumea, schimbă lumea ta” - așa afirmă un personaj din filmul lui Fatih Akin *Cu capul în zid* (adică *Gegen die Wand*). Da, vremuri de criză, în care oamenii încep (oare?) să renunțe la principii... „Aș face orice



pentru bani”, șuieră un personaj al lui Kusturica. Pe plaja Chesil doi oameni se despart din motive rizibile (azi - doar azi). Pe plaja Irinei Palm se află o umanitate bântuită, minată, însă viguroasă, reală, tonică. Unghe de vedere diferite? Omul care e sub „vremi”? Răul care te strânge de gât? Chiar nu vă interesează privirea unui câine bolnav?

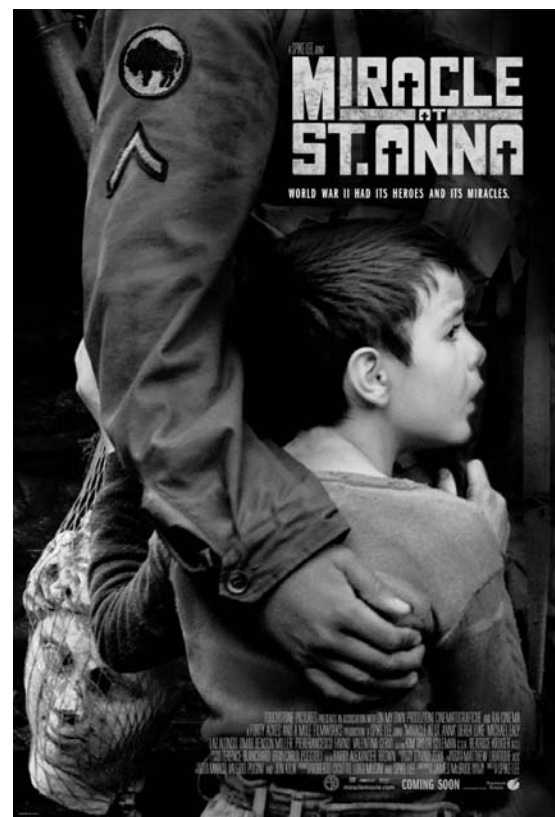
Forspan

Ioan-Pavel Azap

De un ridicol care te lasă perplex este *Parfumul doamnei în negru* (*Le parfum de la dame en noir*, Franța, 2005; sc., adaptare după un roman de Gaston Leroux, și r.: Bruno Podalydès; cu: Denis Podalydès, Sabine Az ma, Pierre Arditi, Michael Lonsdale). În primele două, trei minute ai impresia că „omul” - respectiv regizorul-scenarist Bruno Podalydès - va ecraniza corect și dezinvolt o poveste ușor desuetă (dar câtă savoare poate oferi o asemenea poveste!), în următoarele cinci minute te întrebi dacă va fi o comedie ușoară ori un film de acțiune „serios”, pentru ca în restul timpului rămas până la final să moțai de plictis ori să înjuri în gând, din același motiv - asta dacă, bineînțeles, n-ai părăsit sala după primele 7-8 minute. (Și ar fi doar două motive să nu ieși din sală fără a mai privi înapoi: ori ești zgârcit, îți pare rău după bani și vrei să-i „recuperezi” cumva, ori ești constrâns să rămâi din motive profesionale.) Mathilde și Robert, proaspăt căsătoriți, își petrec zilele imediat următoare oficializării relației la castelul unor prieteni de pe o „insulă misterioasă”. De fapt nu insula este misterioasă, cât ce se petrece pe ea. Mathilde are un fiu dintr-o relație secretă, Joseph, pe care l-a abandonat prin internate, dar care, acum bărbat în toată puterea (în film pare că-i de-o vârstă cu maică-sa, ba, la un moment dat, ai chiar impresia unei atracții sexuale între cei doi!), vine să o salveze de propriul său tată (al lui Joseph!), un magician celebru care și-a înscenat moarte și i s-a substituit bietului Robert, cu complicitatea *post factum* a Mathildei. Joseph se agită ca disperatul

cu maximum de efort și minimum de eficiență, descurcând în cele din urmă ițele poveștii doar pentru că așa cer datele destul de artificiale ale scenariului. Partea amuzantă e că nu poți fi sigur dacă Bruno Podalydès se ia în serios, de bună credință și convins fiind că ceea ce face el este cinema adevărat, sau își râde pur și simplu de spectatori... Din această dilemă nu pot ieși decât cei care nu au văzut filmul!

Fără a fi neapărat un film prost, *Miracolul de la Sf. Anna* (*Miracle at St. Anna*, SUA / Italia, 2008; sc. James McBride; r. Spike Lee; cu: Derek Luke, Michael Ealy, Laz Alonso, John Turturro) se „mulțumește” doar să dezamăgească. Filmul s-ar putea rezuma cam așa: povestea a doi supraviețuitori din cel de-al doilea război mondial, un soldat american negru și un puști dintr-un sat italian, care se reîntâlnesc peste câteva decenii de la terminarea conflictului grație unor întâmplări excepționale. Pare simplu? Ei, bine, nu! *Miracolul de la Sf. Anna* începe ca un thriller, continuă ca o dramă de război moralizatoare și corectă politic și se încheie apoteotic ca o melodramă de prost gust. Nimic nu-i „scapă” lui Spike Lee: de la pledoaria pro afroamericani care - nu-i așa? - „și ei au luptat pentru țară”, trecând prin drama omului onest care iubește sincer dar femeia visurilor îi răspunde la sentiment (și nu numai!) amicului care gândește doar cu ce are în pantaloni, plusând pe motivul trădării, culminând cu finalul în care insul de treabă este salvat ca în basme de cine nici cu gândul nu gândești. Să fi



vrut Spike Lee să spună prea multe ori să nu fi știut nici el ce vrea să spună?

102. Cenușă și diamant

Marius Șoptorean

(Continuare din numărul trecut)

La sfârșitul anilor '20, aproape de apariția sonorului (*Cântărețul de jazz*, 1927), limbajul cinematografic era deja format. Se inventase tot: mișcări de aparat, unghiulații spectaculoase iar montajul avusese o spectaculoasă evoluție. Aici se cuvine amintită realizarea de importanță istorică a lui Edwin Stanton Porter, care, împreună cu William Fleming (actor și scenograf), în *Execuția lui Czologosz* (realizat în studiourile lui Edison de la New-York) va apela la o organizare a filmării într-un chip diferit decât se făcea până atunci: interioarele și exterioarele sunt filmate separat. Acum apare pentru întâia oară ideea de împărțire a structurii filmului în locații. Pe de o parte, acest fapt va da logică și rigurozitate filmului (există un plan calendaristic în programarea filmărilor pe locații și pe zile!); pe de altă parte, prin montajul ulterior urmau să se stabilească dramaturgia și suspansul filmului. Astfel montajului i se acorda o importanță covârșitoare. Prin legarea cadrelor între ele și formarea de secvențe, la rândul lor atent gândite și filmate funcție de o dramaturgie chiar și naiv scrisă, se puneau bazele nașterii structurii dramaturgice a filmului.¹ Modul de a povesti se perfecționa de la an la an iar secvențele, gândite la început ca scene teatrale, curgeau acum într-o mizanscenă filmică, în cadre cinematografice atent turnate. De aici înainte urma ca armate de scenariști, struniți de marii producători, să caute personaje, situații, cazuri care trebuiau structurate în povești cinematografice. Foarte puțini cineaști, dar și spectatori, simțeau, în acel timp, lipsa sunetului ca fiind ceva vital. Marii cineaști ai momentului - Victor Sjöström², David Wark Griffith³, Wilhelm Friedrich Murnau⁴ sau Serghei Mihailovici Eisenstein⁵ - spuseseră totul în materie de inovație cinematografică. Se născuseră metafora, atmosfera, citatul cultural, citirea abisului sufletului uman. Și totuși...

„Critical cronicii pozitive”, cum mai este numit distinsul cronicar și teoretician D.I. Suchianu, arată - în dezvoltarea descoperirilor sale numite *povestea bis* sau *subiectul de temă* -, că în anii '20 apăruse pericolul ca cinematograful să moară.⁶ În ajunul apariției sonorului, cinematograful povestea impecabil. În goana după subiecte, producătorii (ne referim în primul rând la cinematograful american aflat în zorii nașterii Hollywoodului - cinematograful *nikel-odeoanelor*) căutau prin scenariști plătiți la bucată noi și noi povești. Publicul se dovedea a fi mare devorator de film. Numărul sălilor de cinematografe explodase nu numai de la Atlantic la Pacific, pe întreaga suprafață a Statelor Unite, ci și pe teritoriul european, unde cinematograful american găsea o foarte bună piață de desfacere. Presa scrisă, mai ales articolele mondene, a devenit o mină de aur în ceea ce privea subiectele atractive. Aici puteau fi găsite acele povești cu care publicul trebuia să se identifice (să nu uităm că această *modă* a fost introdusă în cinema de însuși părintele cinematografului, Louis Lumière, cu ale sale reconstituiri mondene). Scandalurile diverse și subiectele de top care țineau prima pagină săptămânii de-a rândul erau un excelent pretext pentru

producătorii americani aflați într-o permanentă goană după personaje, teme și subiecte extraordinare. Era nevoie de acele *story-uri* care să atragă spectatorii în sălile de cinema. În paginile mondene, dar nu numai, ale marilor cotidiene și săptămânale melodramele se găseau la tot pasul. Scenariștii agreeți de producători trebuiau să îmbrace subiectele de presă în povești filmice care erau jucate de marile vedete ale vremii. Astfel că intervalul dintre apariția unei știri *exceptionale* în presă - de orice gen se dovedea a fi ea - și transpunerea acesteia pe marele ecran era extrem de scurt. Nu se stingeau ecourile scandalului de presă și lumea năvălea în săli pentru a vedea versiunea cinematografică. Eroii știrilor de presă se regăseau, fără voia lor, pe marile ecrane - întruchipați, desigur, de actori celebri ai vremii. și, prin urmare, reacționau pe măsură. Era greu de dovedit că poveștile de pe ecran nu erau doar *simple reconstituiri* ale diferitelor cazuri sau subiecte luate din realitatea socială, politică, mondenă etc. Diferența dintre ficțiune și realitate aproape lipsind, s-a recurs la celebra formulă - pe care Suchianu o amintește - apărută pe genericul multor filme începând din anii '20 și până astăzi: „Faptele din acest film sunt pur și simplu imaginare. Orice asemănare cu vreo acțiune sau persoană reală este o simplă coincidență.”⁷ (Să nu uităm cazul, poate cel mai celebru, al conflictului dintre magnatul presei americane, miliardarul William Randolph Hearst, și Orson Welles ca regizor și RKO ca firmă producătoare, în cauză fiind filmul *Citizen Kane*.)

D.I. Suchianu continuă: „Însă ca autorii, pe viitor, să scape de orice belea, s-a recurs și la alt procedeu: pentru ca subiectul să pară **realmente ireal**, el devine intenționat inept, simplu pretext pentru lucruri **cu adevărat serioase**, ca bătaii monstruoase, sărituri de lung metraj, femei goale, cataclisme cosmice, numere de varieteu, întreceri sportive. Așa că biata **artă a șaptea**, în ghilimele, risca să devină distracție de iarmaroc...” Tocmai de aceea „prin anii '20 chiar că filmul era pe cale să rămână doar distracție de bălci! Și, iată, intervine aici o întâmplare de două ori ciudată. Întâi, faptul că filmul gata să moară i-a trezit pe toți cei peste o sută de mari regizori ai lumii care aveau să salveze **a șaptea artă**. Ba, ceva mai mult: naivul truc cu **faptele imaginare** le-a permis bunilor cineaști ca, fără să-și dea bine seama, să ofere cu ajutorul artei filmului, acea definiție științifică pe care esteticienii de profesie nu o cunosc nici până astăzi.”⁸

(Urmare în numărul viitor)

Note:

¹ Noul procedeu sau noua optică - a filmării graduale a interioarelor iar mai apoi a exterioarelor, lucru care urma să dea o adevărată bătaie de cap producătorilor din Statele Unite - ridică pentru prima oară o problemă esențială, care ține de rigorile perioadei de post-producție. Porter știa că cele trei etape (postulate, de altfel, mai târziu) ale realizării filmului (pregătire, filmare și editare) sunt un tot organic care se supune, până la urmă, relației dintre producător și regizor. Astfel Porter se întreba dacă lungimea sau complexitatea unor scene, și implicit a

filmului, pot fi date de rigorile impuse de producător sau de complexitatea unei povestiri care urma a fi spusă. Mizanscena realizată de regizor se supune, până la urmă, presiunii producătorului dar și legilor specifice montajului pe care Porter le învățase ca autodidact. Poate cel mai important lucru a fost că Porter a sesizat că nu doar decuparea unor acțiuni într-un număr de scene contează, cât mai ales că suspansul acțiunii era o rezultată mai mult a ceea ce nu se vedea *încă* decât a ceea ce *deja s-a văzut*.

² Prin *Căruța fantomă* cinematograful descoperea magia și clarobscurul. Poetica fantasmului - prin repetate trimiteri la pictorul Munch -, retorica imaginii, curgerea spasmodică non-lineară a acțiunii însemnau noi cuceriri, în primul rând la nivelul imaginii. Ceea ce se va dovedi a fi pentru arta filmului însăși rațiunea sa artistică primă: *preeminența vizualului*.

³ În capodopera *Intoleranță* cele patru *istorii* povestite nu sunt prezentate într-o anumită cursivitate - narativă, temporală etc. -, ci într-o stranie și complicată simultaneitate. Prin intermediul *montajului alternat* al celor patru episoade - ele însele conținând un număr mare de secvențe și beneficiind de capacitatea *ubicuă* a camerei de filmat, acel atribut prin care aparatul de filmat poate fi oriunde și oricând, în timp și în spațiu, acum și aici, în timpul desfășurării narațiunii cinematografice - Griffith va stabili *regula celor trei multiplicități*: de timp, loc și acțiune.

⁴ Dacă până în 1919 stilistica lui Murnau consta în topirea vizuală a exterioarelor și a obiectelor în imagini simbolice, în înclinația, ca atmosferă, către oroare și morbid, către naturalismul stilizat în interpretarea actorilor, odată cu realizarea capodoperei *Ultimul dintre oameni* acesta descrie drama unui ciclu uman care se sfârșește și care nu mai poate fi înlocuit decât de un vid al unei disperări existențiale trăită la cote pe care cinematograful nu le redase până atunci. Cu această operă cinematografică Murnau a dat jos masca personajelor filmului expresionist și a descoperit, pentru întâia oară (alături de un Stroheim cu a sa capodoperă *Rapacitate*) în istoria filmului universal, chipul și trăirea umană. A descoperit în cele din urmă actorul și sufletul acestuia.

⁵ Prin apariția grandiosului proiect *Crucișătorul Potemkin*, Eisenstein - învățând lecția metaforei create de Griffith în *Intoleranță*: episodul mamei care își leagă copilul (a arăta înseamnă să ascunzi, iar a ascunde presupunea totuși a lăsa câteva urme!) - realizează un imens puzzle istoric, în care revoluția este singurul personaj viu, major, real, în timp ce figura umană este un biet exercițiu stilistic, o sintagmă prin care lanțul trofic pare că experimentează noi și infinite posibilități ale trecerii.

⁶ Grid Modorcea observă pe bună dreptate: „Încă de la începuturile cinematografului, prin 1896, Gorki văzuse un film într-un bălci și de atunci prevăzuse că filmul poate fi o mare artă, dar că este amenințat deocamdată să rămână distracție de iarmaroc, ceea ce istoria cinematografului a confirmat până azi, prin lupta dintre filmele zise comerciale și cele valoroase, noncomerciale, între filmele proaste, dar cu ambalaj strălucitor, și cele realmente bune, durabile, lăsate de regulă să se descurce singure în timp, fără ambalajul publicitar.” Modorcea, Grid, *Literatură și cinematografe. Convorbiri cu D.I. Suchianu*. Ed. Minerva, București, 1986, p. 138.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibidem*.

sumar

info		
Festival-concurs de poezie "Costache Conachi"		2
Festival-concurs Internațional de Poezie "Avangarda XXII"		2
editorial		
Ștefan Manasia	Despre părintele lui Zacharias Lichter	3
Sergiu Gherghina & Doina Roșoga	Paravanul "Criza"	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Lumea văzută din Primul Cer	4
Anca Ūrsa	Eu vs Text	5
incidențe		
Horia Lazăr	Cartea bicefală: Manualul inchizitorilor Eymerich și Pena (1)	6
istorie literară		
Ion Pop	Virgil Gheorghiu: Momentul avangardist	8
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Aventura teatrului nostru	10
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Amintiri cu cîntec	11
proza		
Andrei Mocuța	Tom & Jerry	12
poezia		
Ion Lupu		14
emoticon		
Șerban Foartă	Poeta vates ca poet privat	14
eseu		
Bíró Béla	Posibilitatea unei ironii naratoriale în romanul Ion al lui L. Rebreanu	15
interviu		
"Nu există literatură provincială, există doar literatură bună și proastă"		
de vorbă cu poetul și traducătorul Attila F. Balázs		
accent		
Vianu Mureșan	Rațiunile credinței	19
religia		
philosophia christiana		
Nicolae Turcan	Fruntea cetății clujene	21
dezbateri & idei		
George Jiglău	Internetul, invenția care va reforma politica așa cum o știm azi?	22
Jean-Loup d'Autrecourt	Magia și științifico-fantasticul	23
Lorin Ghiman	Tablouri vii, pe pipăite	24
Alba Simina Stanciu	O avangardă a cercetării artelor spectacolului. Etnoscenologia	25
geopolitica		
Octavian Sergentu	Noua strategie de securitate a Rusiei vrea să edifice un nou echilibru internațional	26
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	Fenomenul Michael Jackson	28
știință și violoncel		
Mircea Oprea	Miss Apocalipsa	29
zapp-media		
Adrian Țion	Onirism fără respiro în Euro 2	30
portrete ritmate		
Radu Țuculescu	Tînăr regizor absolvent aștept invitație la Hollywood...	30
teatru		
Claudiu Groza	Viață de păpuși	31
Alexandru Ștefan	Interlop de trei parale	31
corespondență din Lisabona		
Virgil Mihaiu	Forum Danța Lisboa. Insolite câmpuri de forță coreografice	32
film		
Lucian Maier	Polițist, adjectiv	33
colaționări		
Alexandru Jurcan	Pe plaja Irinei Palm	34
Ioan-Pavel Azap	Forșpan	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	102. Cenușă și diamant	35
plastica		
Ion Cristofor	Poezia sub "fascinația realității"	36

plastica

Poezia sub „fascinația realității”

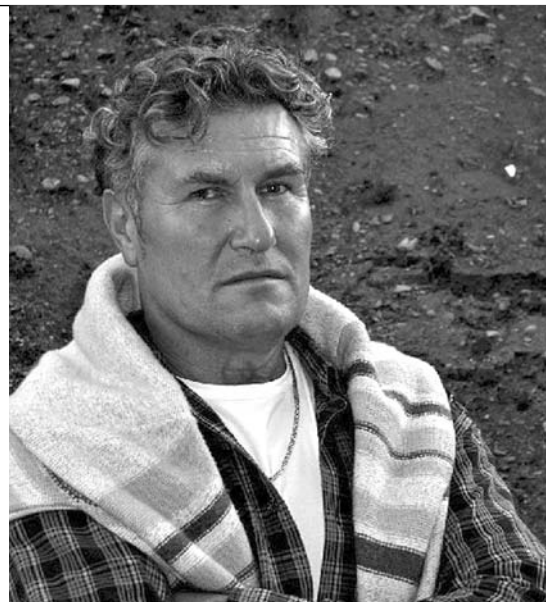
Ion Cristofor

Descins din zona munților Apuseni, Cornel Vana s-a impus în arta plastică actuală cu vigoarea și îndrăzneala unui adevărat muntean. Pictorul are plăcerea de a provoca gustul comun, exprimându-se fără să menajeze convențiile și mediocritatea. Tablourile sale impresionează prin gustul pentru detaliile senzuale, pentru impresia frustrată, în aparență nesupravegheată.

Fervoarea și pasiunea din pânzele sale, un anumit gust pentru provocare sunt de regăsit și în poeziile pe care pictorul le dă la iveală recent, după ce s-a exersat, cu o anumită prudență, în paginile unor reviste de cultură transilvane. Fascinația pentru universul literelor era vizibilă încă din tablourile sale, pline de caligrafii, de hieroglife în care se putea ușor descifra o pasiune pentru lumea cărților și a cuvintelor meșteșugite. E limpede că suntem în fața unui artist lipsit de complexe, ce se exprimă cu îndrăzneală, prea puțin atent la modelele efemere din literatura actuală.

Poetul trece, cu suverană nonșalanță, de la postura angelică sau cea de ascet („Eu eram curat ca Isus Hristos fără barbă”) la cea de virilă exhibare a masculinității. Își afirmă cu superbie triumfurile erotice („Am iubit o mie de femei”) sau practică o provocatoare vorbire fără perdea, fără, însă, a cădea în vulgaritate. Ipostaza îndrăgostitului capătă la Cornel Vana multiple fațete, poetul dovedindu-se o hipersensibilitate, ce știe să întrețină mereu tensiunea metamorfotică a trecerii de la o ipostază la cealaltă. Firesc, rafinatul artist oscilează între nota patetică și cea deceptivă sau nostalgică. Combustia trăirilor sale nu e decât rareori calmă, căci registrul său sentimental e unul al extremelor. Totuși, în complexitatea trăirilor sale sunt și zone mai temperate și, poate, mai profitabile din punct de vedere al expresivității. Sunt de remarcat câteva poeme în care vâlvația pasiunii e redusă la flacăra de veghe a unei meditații calme, echilibrate. În aceste poeme scurte, blagiene, pâlpaie o neliniște abia ghicită, ca în poemul intitulat *Dormi liniștit*: „De aceea îți zic: Dormi liniștit / Eu întrețin echilibrul și veghea / Fără zgomote de rugă sau de hulă. / Doar coapsele tale în penumbră. / Unde e duhul sfânt ? / Și în inimi mici de gușteri / ce prin rogozuri verzi palpită, / Și în livada de măslini, / Dar și în noi, / mereu și mereu ca o ispită”.

Discursul său e adeseori unul de „om turmentat” de revelațiile frumuseții sau ale hidoșeniei lumii. Poetul nu își îmblânzește însă niciodată obsesiile și angoasele, ci le transcrie cu o anume vehemență și uneori cu aceeași predispoziție de a provoca pudibonziile „cu verbul (său) viril”, spre a prelua o expresie emblematică din poemul intitulat *Cânt*. Cornel Vana își transcrie trăirile într-un ritm galopant, din care nu lipsește nici ipostaza romantică a damnatului sau a celui cercetat de nenoroc. Această latură a sensibilității sale saturniene, demonice, stă sub fascinația geniului baladesc al lui François Villon. Cu necesara observație că în cazul



Cornel Vana

poetului român combustia e mai supravegheată, ca în poemul intitulat *Mângâie-mă*: „Că port întunericul / Sub pleoapă / De aceea demonii mei rîd / Citesc în podul palmei / Luceferi oglindiți în bălți. / De aceea poate n-am avut noroc / Și-s prea hârșit de rele. / Vă zic: / Nu mă mai priviți de aproape / Am demoni sub pleoape / Și un singur înger plînge / Oglindit în rana mea de sânge...”.

Adeseori poemul (sau unele parcele ale lirismului) e acaparat de o vehemență expresionistă a rostirii, discursul tensionat fiind provocat de o exasperare interioară („Mereu, mereu aud / Un țipăt”). Totuși vigurosul artist nu își cantonează discursul în zona deceptivă, principala caracteristică a poetului fiind mobilitatea sufletească și o rară capacitate de metamorfozare. Interogația, postura dubitativă sau sarcastică se convertesc adeseori în fervoare a exaltării unei realități pe care poetul nu o găsește nicicând monotonă sau plictisitoare.

Pictorul-poet trăiește sub „fascinația realității”, cum se numește una din cele mai frumoase poezii ale volumului, nerefuzându-și nici poezia de notație a unor trăiri cotidiene, în poeme irizate de o melancolie calmă și mai puțin întunecată. Să cităm un poem de această factură, intitulat *Cotidiană*: „Mereu, mereu aud / Un țipăt / Poate e corbul / Sau lăstunul orb. / Fiul risipitor / Sau masca de ceară a lui François Villon. / Eram noi supraviețuitorii focului / Încă mai miroseam a catran / Purtând singurătatea corăbiilor / Trase la mal / <<Ne adia în auz ca un fluture larvar>>”.

În toate ipostazele sale din recentul volum *Păpușa din iarbă* (Editura Diotima, Cluj-Napoca, 2009), Cornel Vana se dovedește un poet autentic. Exercițiile sale lirice, de exorcizare a disperării existențiale, sunt montate într-o viziune personală, în care pendulul rostirii oscilează mereu între calmul meditativ și exasperarea insului ce-și cercetează cu atenție abisurile interioare.

ABONAMENTE: Cu ridicare de la redacție: 18 lei - trimestru, 36 lei - semestru, 72 lei - un an. Cu expediere la domiciliu: 27 lei - trimestru, 54 lei - semestru, 108 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat postal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

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

