

TRIBUNA

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

167



Judetul Cluj

3 lei

www.revistatribuna.ro



Pierpaolo Marcaccio Beuysgeist IIA (1996)

Otinel Veres

creație și evoluție

Horia Lazăr
**Rațiunea,
cenzura,
societatea**

**Interviu cu
Maria Dan Golban**
director al DJCCPCNC

Ilustrația numărului: Pierpaolo Marcaccio

Supliment

Tribuna Educațională
Universitaria
Tinerii și literatura de azi

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
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**revista presei culturale**

Trei reviste din Ardeal Familia, Caiete silvane, Mișcarea literară

Claudiu Groza

Lin de tentante texte, pe diverse subiecte și tonuri, este numărul 6/2009 al revistei orădene *Familia*, condusă încă de poetul Ioan Moldovan – număr care ne-a parvenit, iată, abia acum, însă e musai de consemnat. Primul articol ce atrage atenția e chiar editorialul lui Ioan Moldovan, *Familia 20*, o rememorare ușor nostalgică a celor două decenii postrevoluționare ale venerabilei publicații. Ioan Moldovan aduce un omagiu celor care – în vremuri nu tocmai prielnice culturii – și-au petrecut ani de viață și s-au petrecut din viață sub semnul *Familiei*, însă re-constituie și un manifest editorial demn de reținut. „Într-un atare vertij al prostiei și al ferocității minciunii, *Familia*, precum orice revistă de cultură care-și merită titulatura, poate fi, trebuie să fie, este un *locus amoenus*, cum ar zice latinul, un loc plăcut în care cel ce intră se poate întâlni cu sine și cu celălalt sub semnul confrerii spiritului (s.m. C.I.G.)” Sub frumoasa metaforă a poetului se ascunde de fapt o axiomă: viețuirea în cultură este o *supra-viețuire*, din păcate nesocotită de *pălmașii minții* care îi transformă pe creatori în niște *supraviețuitori* oarecare.

Tot în *Familia* găsim un savuros – deși foarte riguros – eseu de istorie literară al lui Al. Cistelean, *Sorioara lui Coșbuc*, dedicat câtorva poeteze ardelence contemporane poetului. Cistelean trece în revistă producția minor-lăcrămos-romantic-moralistă a versificatoarelor, influențate de Eminescu și de Coșbuc, pe care-i pastișează conștiincios. Eseul e de citit pe îndelete, cu delicii, și nu numai ca text de istorie literară, ci mai ales ca teme al unei *sociologii literare* asupra puzderiei de „sorioare” și „frățiori” din zilele noastre.

Mai consemnez din excelentul număr al *Familiei* evocarea lui Alexandru Vlad despre clasicistul clujean Vasile Sav, ca și grupajul epistolar Ștefan Baciu-Traian Blajovici, prezentat de Valentin Chifor. Micile mesaje ale poetului exilat tocmai în Honolulu sunt social-convenționale, însă consistența grupajului e dată de câteva ghidușe poeme inedite, trimise lui Blajovici între 1981 și 1987, care frapează prin vigoarea limbii românești a lui Baciu, plecat din țară încă din 1946. Poetul jonglează ludic cu un vocabular de uimitoare ingeniozitate și prospețime. Căutați și citiți.

Un emoționant interviu cu Elly Berkovits Gross publică Ileana Petran-Păușan în *Caiete silvane*, nr. 7-8/2009. Supraviețuitoare a Holocaustului, de loc din ținutul Sălajului, Elly Berkovits-Gross a devenit un *militant împotriva urii*. Amintirile sale emoționează nu doar prin teribilele fapte evocate – de-acum prin filtrul iertării –, ci și prin *asumarea* unui trecut zguduitor. La 80 de ani, Elly Berkovits-Gross le vorbește încă oamenilor despre primejdia urii: „Ura și prejudecățile aduc numai înfrângere, nimeni nu iese învingător, în ultimă instanță”.

Poetului Cezar Ivănescu îi este dedicat un consistent grupaj (mai mult de o treime din conținutul revistei) în *Mișcarea literară*, nr. 1/2009. Cele 60 de pagini cuprind eseuri critice și evocări al scriitorului, un interviu realizat de Viorel Ilișoi, din 1997, texte postume și scrisori ale lui Cezar Ivănescu și o notă bibliografică, alături însă de câteva poeme inedite și de un studiu al scriitorului despre *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda, în cheie mistică.

Ce surprinde la unul din poemele reproduce este un anumit ton ludic, prezent alături de cel incantatoriu-îmnic ce caracteriza lirica poetului în ultimii ani de creație. Cel mai tulburător poem, încărcat, firește, acum, și de prezumția literar-testamentară, este, probabil, *Jeu d'amour (Clară Lumină)*, nedatată, însă recent, cred, celelalte versuri ale grupajului fiind chiar din aprilie 2008, luna morții lui Cezar Ivănescu. Iată două strofe din *Jeu d'amour*, în selecția mea arbitrară: „Ici ce ucid mă așteaptă, eu pentru ei sunt ucisul,/ vine acea dimineată care mă va libera,/ tu te întorci în vis și preamărește doar visul,/ în inimă ți l-am scris doar cu inima mea/ tu te întorci în vis și preamărește doar visul,/ în inimă ți l-am scris doar cu inima mea! (...) // Ici ce ucid mă așteaptă, eu pentru ei sunt ucisul,/ vine acea dimineată care mă va libera,/ dacă mă-ntunecă azi de suferință abisul,/ Clară Lumină din inimi nu te-ntuneca,/ dacă mă-ntunecă azi de suferință abisul,/ Clară Lumină din inimi nu te-ntuneca!”

Jurnaliștii clujeni au lansat al patrulea Anuar al presei locale

Asociația Profesioniștilor din Presă – Cluj a lansat în 7 august a patra ediție, cea pe anul 2008, a *Anuarului APPC*, publicația reprezentativă a breslei jurnalistice clujene. Anuarul, tipărit în condiții grafice excelente, cuprinde 34 din cele mai bune materiale de presă ale anului trecut, de la reportaje la editoriale și de la interviuri la anchete jurnalistice. Asociația Profesioniștilor din Presă – Cluj a fost înființată în 2005, ca organizație profesională reprezentativă. În prezent, ea are 31 de membri titulari și 20 de membri asociați, susținători sau de onoare. Printre semnatarii din *Anuarul APPC* se numără și redactorii *Tribunei* Ioan-Pavel Azap și Claudiu Groza.

MIHAI GOMBOY AND JUCEN VASILE
FERENC CIBULESI OLARIU RADU
PAVEL CLAUDIU CUPRAN COSMINA ALIN
AZAP GROZA RUS FERNANDA SUTEA
MIHAI FLORIN MIHAI PRUNDEA MIHAI
BACIU DANCIU GOTI DANIELA IOAN RADU
OVIDIU TIBERIU ONET SZASZ OROS REAG
BLA GHEORGHIEȘTEȘCU MIHAI ANDREA MIHAI
CALINDIAN AMELINEA REMUS OANA
PREȘAN ȘINEAMARUTA FLORESCU POPITIU
ALIN ADRIAN DORA FLORINIA BOGIAN
GULBAN CHIRCA MIRCEA-ANDREI TATAR STANCIU

APPC

ANUARUL
ASOCIAȚIEI
PROFESIONIȘTILOR
DIN PRESĂ
CLUJ
2008

editorial

Republica Moldova, o țară suspendată între Est și Vest

George Jiglău

Republica Moldova a trecut, pe 29 iulie, prin al doilea proces electoral din acest an, după cel de la începutul lunii aprilie, marcat de revolta care i-a urmat pe străzile Chișinăului. Acest al doilea ciclu de alegeri a avut rezultate ceva mai optimiste pentru societatea moldoveană, însă situația de la vârful țării este încă departe de a se limpezi. Incertitudinea politică din Moldova trebuie analizată doar în contextul mai larg în care a ființat această țară după căderea URSS-ului, deoarece ea reprezintă doar un simptom al problemelor cronice cu care se confruntă această țară.

Spre deosebire de majoritatea statelor din Europa, care s-au format în istorie ca state naționale, Moldova nu are o istorie proprie. Nimeni nu poate argumenta că ar exista o „națiune moldoveană”, probabil nici cei care promovează cu încăpățănare ideea unei limbi moldovenești nu s-ar încumeta să fabrice o istorie aparte pentru o populație și pentru un teritoriu ale căror trecut sunt legate intrinsec fie de România, fie de Rusia. Ceea ce numim astăzi Republica Moldova a fost mereu o zonă tampon a Moldovei istorice cu vecinii ruși, statut care i-a fost conferit și de delimitarea geografică dintre Prut și Nistru. Cu toate acestea, până la desprinderea definitivă a teritoriului de România, după cel de-al Doilea Război Mondial, existența Moldovei s-a confundat cu cea a României. Ceea ce se întâmplă în Moldova de 20 de ani rezidă în transformările structurale de mare amploare care au avut loc la nivelul societății din această țară de la incorporarea în URSS și până la redobândirea independenței. Din acest punct de vedere, Moldova este, chiar mai mult decât România sau decât orice alt stat din regiune, un exemplu uluitor al modului în care 45 de ani pot reorienta complet destinul unei populații.

Am fost întotdeauna de părere că situația în care se regăsește Republica Moldova ar trebui să îi facă pe români fericiți că locuiesc aici. Starea României nu este deloc roză, însă Moldova este mult în urma noastră. Trecutul URSS-ist a lăsat urme extrem de adânci. Populația de pe teritoriul Moldovei a devenit o societate, în adevăratul sens al cuvântului, influența rusească dovedindu-se decisivă în ruperea conștiinței acelor oameni de România. Procesul de rusificare la care au fost supuși moldovenii a fost unul extrem de eficient. Limba română vorbită pe teritoriul moldovean a rămas undeva la nivelul începutului secolului trecut, iar limba rusă a devenit practic a doua limbă a țării, aproape toți moldovenii cunoscând-o la perfecție, fie că și-au dorit sau nu asta.

Dobândirea independenței în 1991 a găsit Moldova suspendată în istorie. Îmi imaginez Moldova în situația măgarului lui Buridan, care, aflat la distanță egală de două grămezi egale de nutreț, nu s-a putut hotărî înspre care dintre ele să se îndrepte, așa că a rămas pe loc și a murit de foame. Desigur, Moldova nu a ajuns (încă) la un deznodământ atât de dramatic, însă putem găsi

destule asemănări. Putem spune că grămada de nutreț aflată la Est era cea mai puțin dezirabilă pentru moldoveni, pentru că tocmai mâncaseră din ea timp de 50 de ani. Transformarea într-un al doilea Belarus nu era o opțiune pentru Moldova. Pe de altă parte, Vestul însemna pentru moldoveni doar România, de care se simțeau străini. România și Moldova s-au îndreptat una spre cealaltă cu brațele deschise, ca doi frați despărțiți timp de 50 de ani, bucuroși să se revadă, care și-au dat repede seama însă că destinele lor sunt acum mult mai îndepărtate decât se așteptau. Confrunțați și cu o oarecare rezistență a României la ideea de unire, la care voi reveni, liderii moldoveni au ales să își creeze un viitor pe cont propriu.

Din punct de vedere politic, primii ani de după comunism ai Moldovei seamănă cu cei ai României: volatilitate și fragmentare extrem de mare la nivelul partidelor, un anevoios proces legislativ și de creare a unei noi constituții, instabilitate economică mare, la care se adaugă și criza din Transnistria, care a captat mult din energia Moldovei. Totuși, în primul deceniu de după comunism, această țară s-a aflat într-o situație pe care acum și-o dorește: la putere s-au perindat forțe politice anti-comuniste, care favorizau cel puțin la nivel declarativ unirea cu România și orientarea către Vest. Însă tocmai acel prim deceniu, marcat de orgolii politice, de lipsă de acțiune și de declin economic au făcut ca populația Moldovei să își întoarcă din nou fața către Partidul Comuniștilor și să îl propulseze în fruntea țării timp de două legislaturi succesive.

La data scrierii acestui articol, negocierile dintre cele patru partide anti-comuniste care au intrat în noul parlament de la Chișinău sunt în toi. Chiar dacă cele patru partide pot, teoretic, să formeze o coaliție majoritară, nu există nicio garanție că ele vor asigura Moldovei un viitor mai bun, cu stabilitate politică și economică. Comuniștii nu pot fi excluși complet din joc, este nevoie ca cel puțin opt parlamentari din rândul lor să voteze un candidat la președinție propus de opoziție, însă premisa este ca actuala opoziție să cadă de acord asupra unui singur candidat. În plus, România este un exemplu recent că guvernele de coaliție funcționează foarte greu, perioada 1996-2000 fiind foarte asemănătoare cu cea care stă să înceapă acum în Moldova. Riscul major este ca un nou eșec al forțelor „luminate” de la Chișinău să ducă la o nouă deziluzie din partea moldovenilor, de care mai mult ca sigur vor profita tot comuniștii. Practic, doar 5% le-au lipsit acestora la alegerile de pe 29 iulie să își asigure un nou mandat în fruntea țării și e greu de crezut că tinerii moldoveni mai au energia de a ieși în stradă în același mod în care au făcut-o după alegerile din aprilie. De aceea, zilele acestea sunt hotărâtoare pentru Moldova, iar liderii opoziției pot fie să pună țara definitiv pe drumul spre democrație, fie să permită îngroparea ei în haos și deznădejde.

Ce ar trebui să facă România în acest moment? Cea mai sănătoasă atitudine din partea României este una rezervată. De altfel, Ministerul de Externe de la București a anunțat deja că va colabora cu orice guvern va rezulta în urma alegerilor din 29 iulie. Riscul vine însă de la Traian Băsescu și de la ceilalți lideri politici implicați în campania electorală pentru alegerile prezidențiale, care ar putea fi tentați să exploateze sensibilitatea pe care o mai simt încă unii români față de subiectul Republica Moldova, mai ales că este binecunoscută înclinația actualului președinte către o apropiere decisivă de vecinii de peste Prut. Nu este exclus că în săptămânile următoare, dacă incertitudinea de la Chișinău va persista și pe măsură ce se apropie alegerile din România, să asistăm la redeschiderea unor discuții legate de unire.

Acesta este, însă, un fals subiect. Nu am fost niciodată adeptul unirii României cu Moldova. Singurul moment în care aceasta se putea face cu costuri relativ mici era perioada 1991-1992. Acel moment a fost ratat. Pentru Moldova, unirea ar fi o șansă unică de redresare, însă România, răvășită de propriile probleme, nu este capabilă să integreze acum un teritoriu mult mai sărac, în care populația suferă încă de pe urma procesului de rusificare și care este afectat încă de un conflict înghețat, cu șanse minime de a se rezolva în viitorul apropiat. O eventuală unire ar provoca o frustrare profundă în rândul românilor, pentru că ei sunt cei care ar trebui să suporte costurile ei. Situația ar fi similară întru câtva cu cea de după reunificarea Germaniei de Vest cu cea de Est. Discrepanțele dintre cele două sunt vizibile chiar și azi, iar nivelul economic de la care au pornit ele în momentul unirii era mult superior față de cel al României și Moldovei.

România trebuie să susțină, însă, cu toată forța apropierea Moldovei de Uniunea Europeană, pentru că este în interesul său direct la granițele sale să existe stabilitate. Nu trebuie să cădem însă în capcana sentimentală a unei așa-zise uniri a României cu Moldova în cadrul Uniunii Europene. Un astfel de discurs a fost practicat de Ungaria și de maghiarii din România înainte de aderarea țării noastre. Aceasta este însă un soi de palidă consolare pentru un eșec al unirii teritoriale, fără vreo valoare concretă pentru relația dintre cele două state sau dintre maghiarii, respectiv românii despărțiți de granițe. Atât România, cât și Republica Moldova, se află într-un moment decisiv al relației lor, în care trebuie să accepte faptul că sunt două state distincte și că relațiile lor trebuie să evolueze din această perspectivă. Putem ajuta însă Moldova, respectând-o ca pe un partener egal, să își îndrepte destinul către Vest și să lase în urmă anii de influență rusă care par să o fi condamnat la înapoiere economică și socială. Totuși, schimbarea reală din Moldova nu poate veni decât din interior. De aceea, aceste zile sunt mult mai importante pentru viitorul Moldovei decât revolta temporară din aprilie și cel puțin la fel de importante ca zilele în care țara și-a redobândit independența.

cărți în actualitate

Acuplarea cu moartea

Octavian Soviany

Domnica Drumea
Crize
 București, Editura Vinea, 2004

Accentele de revoltă și deschiderea către social caracterizează o bună parte din lirica Domnicăi Drumea (*Crize*, 2004), unde viziunea e, ca la Marius Ianuș, hiperbolică, în tonuri de caricatură enormă sau de pamflet: "Voi credeți în W.C-uri publice în strip tease electoral/ într-un Chippendale cu orientări pedofile/ în interviuri televizate cu libido pronunțat/ din țarcul vostru pomădat cu grijă/ ne rânjiți cu privirea voastră de colaborări fructuoase de/ tratative de discuții la nivel înalt de/ cooperare pe toate planurile de/ perversiune agresivă hărțuire mentală/ de integrare susținută în lumea a treia, în/ pământ/ voi sunteți gașca de la bloc cu grave tulburări psihice/ băieții de cartier într-o criză de epilepsie/ proslăviți manea și inscripțiile obscene" (*Partidului*).

"Antiburgeză", nutrită din frustrare și resentiment, această lirică denunță, acuză, arată cu degetul, demitizează tabuurile societății consumeriste, transformă imaginile de tabloid în caricaturi "sângeroase": "vino, iubire, cu registrul tău de contabilitate/ cu chiloții tăi de bumbac sută la sută/ fața ta spână duhnește a aftershave/ nebunule, sclavul meu/ vino, cu cravata ta de mătase/ înnotată frumos ca un ștreang/ cu ofertele tale de sufocare atât de avantajoase// lasă-mă să-ți ling ceafa/ pantofii de piele elegant lustruiți" (*voci ascuțite voci înțelepte în urechiușele fine*). Mizeria, sărăcia, frigul și foamea, aspectele deprimante ale cotidianului sunt inventariate scrupulos, iar plăgile societății postdecembriste etalate ostentativ, apelându-se la o retorică a stridenței și a hiper-expresivității: "șuieră vântul prin orașul blestemat/ și-n iarna asta vor muri oameni pe străzi/ în case de carton, vegheați de câini vagabonzi/ fețele oamenilor din metrou au cute dureroase/ însă privirile lor s-au golit ochii nu mai/ spun nimic - stau împietriți în fața iadului/ vântul ne umflă plasele goale/ creierele obosite de așteptare/ și-n iarna asta se vor naște cruci" (*Iarnă*). Scormonind prin ungherele cele mai sordide ale peisajului citadin, descoperind pretutindeni fizionomii contorsionate de suferință, permanent ofuscate (ca odinioară Bacovia) de "crimele burgheze", Domnica Drumea va găsi în *underground*-ul social și artistic o formă de revoltă și de protest; în poemele sale marginalitatea este încă sublimă, clocotește de patetismul marilor acte de insurgență: "Tu habar n-ai cum îmi izbesc eu capul de geamuri/ și ce tare mă distrez la chefuri/ cum înghit eu aspirine cu vodcă și fac pe drogata/ tu nici nu știi cât de bine dansez eu cu nebunii/ orașului de care fetele cuminiți nu se-ndrăgostesc/ și ce bine-mi stă mie cheală/ și cu ochii mânjiți cu dermatograful/ (...) habar n-ai cât de revoltați suntem noi și ce/ discuții inteligente purtăm/ cât de supărați suntem noi pe viață/ - cele mai strălucite minți ale generației mele// Mă clatin beată pe străzi pustii/ Limbile nopții se întind și mă sugrumă" (*Tu habar n-ai cum îmi izbesc eu capul de geamuri*).

Oripilat de miasele pestilențiale ale realului și de *decorumurile* sale mizerabiliste, personajul

liric va căuta să se refugieze în alcool, în erotism sau în drog, celebrând lumile mirifice ale "prafului alb": "O ultimă primăvară/ părăsindu-mă/ ca un ultim amant// tu îmi vorbești despre țări de heroină/ closete roz unde ne-am putea iubi/ frecându-ne amețiți sexele/ țipând/ ca la un miting în piața victoriei// președinții își dau limbi./ clovnul meu/ mâinile lor nu caută fiole/ ei n-au auzit niciodată o curvă beată plângând/ sunt eu/ și perna mânjită cu ruj// cerșetorii îmi smulg hainele/ clovnul meu/ să fugim departe/ să uităm străzile supurând mirosul de pișat/ trădările noastre/ vorbește-mi despre țara prafului alb/ clovnul meu/ acolo există un saxofon cântând în ploaie pentru noi/ acolo sunt perdele roșii/ acolo voi geme îndelung" (*O ultimă primăvară*).

Ceea ce diferențiază "coșmarurile" Domnicăi Drumea de viziunile, în același registru hiperbolic, ale lui Marius Ianuș este faptul că la autoarea *Crizelor* panoramele apocaliptice sunt trecute prin filtrul unei feminități ultragiutate, care își clamează adesea nevoia de tandrețe și de căldură: "Să nu-i ascultăm pe cei care au prins degete-n menghină,/ pe cei care i-au încolțit pe cei slabi./ Nu tresări când îți aruncă mănusa lor lașă./ Astăzi rămâi cu mine./ vom ciocni pahare, vom învăța dansuri vechi.../ Rămâi cu mine, rămâi,/ voi fi tăcută, nu voi mai fi.../ Eu nu știu să vând anii noștri pe câțiva arginți" (*Dintre noi doi, fii tu cel puternic*). Dacă poezia lui Ianuș este extrovertă și histrionică, spectaculară, din lirica Domnicăi Drumea lipsește gesticulația truculentă, durerea



Pierpaolo Marzocco

Beuysgeist IIB (1996)

rămâne surdă, mocnită, mișcarea este aproape permanent una de regresivitate, de repliere spre zonele calde ale intimității. Desigur însă că feminitatea care se rostește în aceste poeme este una de tip mai special, căci aici sexualitatea neliniștește, provoacă angoase și "crize", este sterilă, condamnată parcă să avorteze la nesfârșit: "mă dor ovarele, mănuși albe/ de cauciuc aruncă/ un copil la gunoi/ încep să-l caut printre/ legume stricate conserve/ mi se face rău/ în noaptea asta nu-ți mai cer nimic/ țipă femeii nebune pe stradă/ țipă trenul nostru cu lilieci și tampoane/ îmi strivesc sexul/ în ploaie" (*vreau să-mi strângi în palme sânii*). Aproximarea carnală are, la rândul ei, aspectul unui supliciu, penetrația se transformă într-un ritual sângeros, într-o descărcare teribilă de bestialitate și de cruzime: "tu n-ai să simți niciodată, irma/ sexul lui spintecându-ți coapsele ca o/ lamă rece de cuțit/ umerii țințiți între perne" (*tu n-ai să cunoști niciodată, irma*). Inhibată, dorința se manifestă difuz, generând o percepție în registru erotomorf; acum poeta personifică, la modul alegoric, trăiri, iar "marginalul sublim" invocă de atâtea ori în poemele sale de dragoste este proiecția antropomorfă a propriilor sale revolte și resentimente: "îmi desenezi bărbați goi pe sânii iubire drogată, cu venele înțepate/ îmi umpli vaginul cu pământ și alge/ iubire mutilată/ miroși a bani/ vaginul meu ud miroase a bani// (...) târfe înnebunite îmi ling genunchii/ rânjetul președintelui în baruri de noapte/ ochii tăi injectați pândindu-mă din/ secțiile reci de dezintoxicare/ iubire bolnavă/ iubire care-ai încercat/ să te sinucizi/ mi-ai lăsat doar/ inima spălată de valuri albe de chetamină/ și sexul tău puternic/ tatuat pe glezna mea" (*îmi desenezi bărbați goi pe sânii*). Amestec de pulsuni destructive și autodestructive, de agresivitate și de candoare, bărbatul se identifică astfel, în textele Domnicăi Drumea, cu contestația însăși, dar se identifică, în cele din urmă, mai ales cu pulsivitatea de moarte (de care ține, așa cum știm de la Freud, tot ce înseamnă violență și autovolență). Iar dacă omul de zăpadă o fascinează erotic pe poeta "crizelor" aceasta se întâmplă tocmai pentru că el reprezintă o mixtură paradoxală de puritate și moarte: "De câteva zile venise iarna,/ mă gândeam la copii, la fratele meu pe țărnuț oceanului,/ la ochii lui albaștri, luminoși/ cât de singuri suntem pe lume, cât de departe - atunci te-am văzut/ Omul meu de Zăpadă/ (...) atâtea timp cât va exista zăpada și tu vei exista/ curat, senin, aduni în tine rușinea și frica și nevroza mea/ (...) o să murim împreună, Omul meu de Zăpadă,/ eu bându-mi cafeaua ca pe un drog, ascultând vocile/ tu, strălucitor, stăpân al maidanelor nesfârșite" (*Om de Zăpadă*).

Crezând că se iubește cu Revoluția, Domnica Drumea se iubește astfel de fapt, în frumoasele, foarte frumoasele sale poeme de dragoste, cu moartea, într-o acuplare disperată și convulsivă.

Monstrul (de)construit

Moni Stănilă

Radu Vancu
Monstrul fericit
Chișinău, Editura Cartier, 2009

Imposibil, ca după apologul final din *Monstrul fericit*, să nu rămâi în cap cu nicio sentință biblică. Întregul volum al lui Radu Vancu ghidează înspre o realitate dihotomică pe care o voi rezuma în următorul citat: „și-a zis Dumnezeu: să fie lumină! și-a fost seară și-a fost dimineață, ziua întâi”.

Constituit ca un poem amplu, *Monstrul fericit* oscilează între spațiul solar, încadrat de o teoretizare rațională și umoristică, de inventare a unui posibil tratat mistic clădit pe revelațiile etilice, așa cum se conturează din primul poem al cărții, *Kapital*: „orice ateu socialist care bea cu nădejde / se transformă, după o anumită cantitate, într-un anarhist mistic”; și nocturnul – spațiu al căutărilor înspre dincolo, înspre lumea tatălui, redirecționat de poemul *Lumea nouă*: „Dar, deocamdată, lumea asta: / lumea care a început cândva / între unșpe fără cinci și unșpe și cinci / în dimineața de noiembrie, cu strigătul tău mic (...)”.

Volumul apare astfel ca un fel de confruntare sau de combinare a lumilor sugerate de volumele de poezie anterioare ale lui Radu Vancu: *Epistole pentru Camelia* (Imago, 2002) și *Biographia literaria* (Vinea, 2006). Adică în timp ce primul volum pare ancorat în diurn, solar, palpabil; cel de al doilea e o anamneză aproape liturgică prin încercarea de a face prezentă figura tatălui prin evocarea trecutului.

Pendularea între cele două spații, al montruosului și cel al binelui suprem – care se traduce în plan uman prin conceptul de fericire – mențin în echilibru poemele unui volum bine construit, care vine să îl înregimenteze definitiv

pe Radu Vancu în rîndul celor mai importanți poeți ai momentului.

Deși poetul e (re)cunoscut în general ca un menestrel al epopeelor bahice, în linia lui Ion Mureșan și nu numai, *Monstrul fericit* atenționează o dată în plus asupra faptului că alcoolul nu e decât liantul care poate unifica lumile posibile: lumea prezenței tatălui (pe care poemul *Lumea nouă* ni-l prezintă născut undeva „acolo” de animalul bej cu marsupiu, dar „fericit ca un rege” – această fericire fiind de o maximă importanță pentru simbioza lumilor), sau cea în care există Cami, ce odată cu iertarea aduce convingerea că „de acum se poate iar trăi” (*Cel mai prost om*) transformându-le în „cea mai bună dintre lumi” (*Viața de proximitate. Dimineața*).

Însă, în lipsa alcoolului, seva care dă consistență lumii, – așa cum vedem în eseu *Radu, să ascuți de Cameluța* – viața de proximitate e trăită la limita dintre noapte și zi, în chiar granița lor, seara, când ciocnirea dintre ele e puternică, accentuând distanța dintre cele două lumi: „(...) mi se face lehamite de prostia mea, / de felul în care încerc să mă împac cu o iubire moartă / torturînd-o pe cea vie” *Viața de proximitate. Seara*.

În acest plan, alcoolul rămîne doar firul, chiar dacă sangvinic prin puterea de a lega lumile, care îl poate purta pe poet în ambele spații, dar nu lucrul în sine – căutat și rîvnit, al celei mai bune dintre lumi.

Dihotomia aceasta, a cărei anulare l-ar face fericit și mai puțin monstru, atrage livrescul poeziei scrise de Vancu, venit la rîndul său ca un suport ce dă consistență spațiului nocturn, simțit adesea ca un mare gol, compus din amintiri și recompus prin misticismul beției – care, ca să fie real, trebuie argumentat (Vicențiu de Lerin spunea că ceva ca să fie adevărat trebuie să fie crezut dintotdeauna, pretutindeni și de

majoritatea oamenilor – practic, pentru validarea credinței e nevoie de manifestarea ei geografică, temporală și socială) prin invocarea anarhiștilor mistici ai tuturor timpurilor și susținut – pînă la urmă de ce nu? – de teologia augustiniană și tomită sau chiar, în extrem, de filosofia marxistă. Se observă însă, că în spațiul solar, atît cel al bețiilor povestite cu umor, cît și al diverselor întâmplări (*De anima*), livrescul nu mai e un suport, ci o nevoie de manifestare a unui soi de bună dispoziție – explicabilă prin consistența somatică a mediului în care se mișcă, dar care, în finalul volumului, se întoarce împotriva poetului demitizînd sacralitatea alcoolului. Fericirea bahică se supune lemei personajului erofeevian, care, în drum spre Petușki, afirmă indirect caracterul iluzoriu al sus-numitei fericiri, devenită – obligatoriu – în zori, vină și suferință.

Din această pricină apologul, căruia prefer să îi spun apologie, trece de la teorii – e drept, de-asemenea livrești – tomiste, la raționalismul scolastic al Doctorului Angelic, cu scopul de a anula rolul de sacrament al alcoolului, cît și pe cel de sacerdot al băutorului, pentru restabilirea ordinii firești – acceptată cu un soi de umilință și resemnare, care îi permite să se așeze confortabil atît înaintea unei invocate divinități – care aici se individualizează („În plus, nu voiam să-L trișez pe Cel care mă luase suficient de în serios ca să accepte crucificarea”, *Radu, să ascuți de Cameluța*), cît și înaintea celei căreia vrea să îi restituie locul și importanța în Republică („că din republica dăruită lor / tocmai nevestele noastre iubite mai mult decît votca, / tocmai ele lipsesc.”, *Poemul despre elocință*).

Astfel *Monstrul fericit* combate ideea că un astfel de volum ar fi doar o poveste despre beții și nimic mai mult. Descoperim aici mai degrabă un poem de iubire, o luptă de supraviețuire în istoria personală a poetului. De aceea, dacă spun în final că această carte este mai mult decît o odă bahică, nu e suficient. Cred că e mai corect să spun că este o carte pe care nu aș fi vrut să o ratez.

ruși și de alții”, chinezii declară că fostul conducător „a săvârșit nenumărate fapte bune”, „scoțându-i din mizerie și aducându-i la civilizație”. Reține și amănunte picante, cum ar fi prezența unui frizer care te invită să te tunzi pe trotuar, în aer liber, dar și ritualul mesei chinezești, descris cu o vizibilă plăcere pentru detalii și nuanțe.

Scriitorul e fascinat de țări îndepărtate, exotice, cum ar fi Thailanda, o țară de care constată că israelienii „sunt atrași ca de un magnet”. Capitala acestei țări asiatice e o aglomerare de contraste urbane, blocurile înalte învecinându-se cu căsuțe, cu bordeie sau cocioabe mizere. Prozatorul remarcă frumusețea piețelor, coloritul viu al tarabelor cu flori, dar și supracantitatea de pornografie din această țară săracă, cu oameni atît de civilizați, religioși, „aproape exagerați în politețea lor”.

Cuba deține un loc aparte pe harta călătoriilor lui G. Mosari, însemnările din această călătorie făcînd obiectul unui volum separat, apărut acum câțiva ani în Israel. Scriitorul vizitează țara lui Fidel Castro fără prejudecăți, observînd realitățile geografice, sociale și economice ale acestei țări comuniste cu o vădită simpatie. Nivelul de trai e „razant cu pămîntul”, dar „în Cuba nu există oameni care n-au locuință” sau „loc de muncă”. Turiștii sunt transportați cu mașini luxoase, localnicii călătoresc în camioane ruginite, în

Însemnările de călătorie ale lui G. Mosari

Ion Cristofor

G. Mosari
Almanahul călătoriilor mele
București, Editura Sigma, 2009

Avocat de succes în Holon (Israel), G. Mosari a continuat să scrie și în Țara Sfântă în limba română. Originar din Bacău, scriitorul publică frecvent în ziarele și revistele de limbă română ce apar în Israel. O perioadă a editat el însuși o excelentă publicație, *Revista familiei*, împreună cu renumitul gazetar I. Aurescu. Autorul este membru al Asociației Scriitorilor de Limba Română din Israel, care e, ca număr de membri, a doua ca mărime după cea din București. Scriitorul evreo-român este unul din cei mai activi susținători ai activității de răspîndire a valorilor culturii noastre în Țara Sfântă.

Înainte de toate, G. Mosari este un excelent autor de proză scurtă, al unor cărți apărute în edituri românești sau israeliene. Recent, G. Mosari revine în țara de origine cu volumul intitulat *Almanahul călătoriilor mele*. Cea de-a

treia ediție a cărții este prevăzută cu o succintă, pătrunzătoare prefață semnată de Răzvan Voncu. După cum se poate ghici din titlul cărții, prozatorul adună în paginile acestui volum note ale călătoriilor sale pe cele mai neașteptate meridiane ale globului pămîntesc. Volumul însemnărilor se încheie cu o secțiune de schițe intitulată *Întâmplări cu turiști*, o selecție de schițe spumoase, pline de vervă și umor. Neîndoielnic, călătorul are un ochi avid de cunoaștere și o privire deschisă spre particularitățile locurilor străbătute. Scriitorul parcurge spațiile cu o neobosită curiozitate intelectuală, cu o dorință nelimitată de cuprindere a realităților lumii contemporane. China, de pildă, îl impresionează pe scriitor prin nenumărate aspecte ale vieții de zi cu zi, cum ar fi coloanele nesfârșite de biciclete, un veritabil evantai de culori, din care ochiul privitorului european e sedus mai ales de „dulceața chinezoaicelor mignone”. Turiștii parcurge principalele locuri de atracție ale Beijingului, vizitînd, printre altele, mausoleul lui Mao Tzedun. Constată aici că, „spre deosebire de



autovehicule vechi și hodorigite, pe punctul de a se dezmembra. Cozile sunt ceva familiar, localnicii primesc alimente sau îmbrăcăminte pe cartelă. Dacă peisajul social e colorat în nuanțe destul de sumbre, în schimb geografia Cubei e mirifică, încât scriitorul rămâne cu convingerea de a fi vizitat un „miniglob pământesc”. În schimb, o altă țară a continentului sud-american, Argentina, îl impresionează prin gradul înaintat de civilizație, prin frumusețea și diversitatea construcțiilor arhitectonice din Buenos Aires, considerat un veritabil Paris al Americii de Sud.

Pagini entuziaste dedică G. Mosari parcurilor naționale din Argentina, rezervațiilor naturale și mai ales spectacolului halucinant al ghețarilor de la frontiera cu Chile. În Peru exultă în aerul rarefiat al înălțimilor pe care sunt situate monumentele civilizației aztece de la Machu Pichu, cu piețe și temple situate în vecinătatea unei vegetații luxuriante. La Lima scriitorul desenează din câteva schițe peisajul orașului colonial, cu străzi lungi și case cu tencuiala căzută, cu copii ai străzii aproape goi, cerșind. Sunt realități familiare, întâlnite și pe alte meridiane. De altfel, scriitorul evreo-român are mereu nu numai sentimentul de a descoperi necunoscutul, ci și realități care îi par cunoscute. În New York, în fața aeroportului, așteaptă zadarnic taxiurile galbene, ce refuză să oprească până când e acostat de indivizi care-i vorbesc în ivrit. Sunt conaționali care au înființat aici societăți de transport. Nu fără uimire, scriitorul constată că ebraica e vorbită și la Tokio de o societate de creștini protestanți care a înființat un centru de prietenie cu israelienii. Gazetarul se simte pretutindeni acasă, fiind mereu deschis pentru contactele cu semenii întâlniți în aglomerările urbane. La Rio de Janeiro, la Lisabona, la Bruxelles, la Istanbul sau la Moscova are mereu sentimentul de cetățean planetar. Condeii săi alert reține aspectele unice ale civilizației străbătute, dar și unele derapaje sau ciudățeni. Culoarea locală nu e întotdeauna pe gustul scriitorului-turist. La Bad-Gastein, în Austria, în unitățile de turism nu există nici o altă limbă decât germana: „Pentru o țară turistică cum e Austria, fenomenul mi s-a părut de prost gust sau poate de un naționalism ridicol.”

Dacă în Austria relațiile cu oamenii sunt politicoase, „în normele protocolului”, scriitorul are bucuria de a descoperi o atitudine caldă, sinceră, prietenească, în Basarabia sau în România. Aici autorul cărții „nu vine ca turist ci ca un cetățean fabricat în Moldova”, pentru care „țara natală e o casă caldă, primitoare, nu un hotel”.

Îmbinând notația directă, pe viu, cu fermecătoare digresii livrești, spiritul sintetic cu fina observație morală, G. Mosari rămâne un maestru al jurnalului de călătorie, cu nimic mai prejos decât iluștrii înaintași ai literaturii noastre. Într-un guvern alcătuit după alte criterii decât culoarea politică, juristul, gazetarul și scriitorul G. Mosari ar fi putut ocupa cu strălucire un post de ministru al turismului. Modest, se mulțumește cu un fotoliu de onoare în breasla scriitorilor de limbă română din Țara Sfântă.

cronica traducerii

Traduceri și traducători

G. Leoveanu

“În viziunea romanticilor,
traducerea este o mărturie supremă.”
Walter Benjamin

Problema traducerilor și a diferențierii translatorilor de traducători a stârnit numeroase controverse de-a lungul timpului și nu arar s-au elaborat teorii și principii pe această temă. Traducătorii, considerați uneori doar intermediarii relațiilor interculturale, sunt de fapt creatori de limbă. Ei trebuie să facă o translație de idei și nu de cuvinte, inspirați de limba din care traduc și folosind arealul restrâns al vocabularului din limba în care traduc. Nu este suficient ca un traducător să cunoască doar terminologia din vocabularul celor două limbi. El trebuie să fie familiarizat atât cu cultura din care urmează să facă translația cât și cu tainicele căi de exprimare corectă a limbii în care se face traducerea.

Cunosc, de pildă, o editură, respectabilă din punctul de vedere al intențiilor sale, dar care pune în fața cititorului cărți atât de prost traduse încât e nevoie de un efort susținut și ades inutil pentru înțelegerea lor. Sunt cărți de o anumită filosofie și editorii susțin că ele nu pot fi înțelese de oricine. Sunt de acord. Dar... ele nu pot fi înțelese nici de cei care au făcut deja cunoștință cu conținutul cărților respective într-o altă limbă. Nu poate fi înțeles conținutul ideatic al cărții din pricina felului cum sunt folosite cuvintele și cum este construită fraza în sine. Deci...? Nu oricine care are în față un dicționar și cunoaște cât de cât două limbi poate face o traducere validă. Uneori, sau de cele mai multe ori, cuvintele nu pot fi traduse cu echivalentul lor dintr-o altă limbă fără să se denatureze ideea. Iată un astfel de cuvânt: *mădular*. În mod cert acest cuvânt în limba română ne duce cu gândul la sistemului osos. Dar în limba germană cuvântul are și semnificația de componentă. A folosi în limba română cuvântul *mădular* când e vorba de suflet sau spirit (ca și componente ale ființei umane) este de-a dreptul hilar (iar pentru cei ce au considerație pentru ideile expuse, chiar revoltător). Pentru a fi traducător nu ajunge să cunoști doar termenul echivalent dintr-o altă limbă. Trebuie să cunoști și greutatea pe care o are cuvântul în cadrul limbii respective. Mai apoi e nevoie și de o bună cunoaștere a topicii frazei și a soluțiilor (foarte generoase) de a conferi și o oarecare *muzicalitate* textului. Poate că expuse doar teoretic lucrurile par neimportante, dar când iei o carte în mână, și lectura ei devine imposibilă, poți să fii aproape sigur că este vorba de un traducător neavizat.

Despre câtă atenție trebuie să aibă traducătorul la greutatea cuvântului în limba din care traduce și limba în care traduce pot să dau un exemplu mai puțin literar, poate chiar vulgar, dar cu care te poți confrunta la o adică traducând un roman din maghiară în română. Iată o astfel de expresie: *a feketé fene...* Pentru *fene* nu există echivalent în niciun dicționar, *fekete* înseamnă negru; tradusă expresia (populară, de altfel) ar fi *dracul negru*, ceea ce bine-nțeles n-are niciun sens și nici nu sună bine în limba română (ca și în cazul sufletului ca *mădular*). Corespondent în limba română pentru această expresie (ca greutate) este *mama dracului*. În mod clar nu

există nicio legătură între cuvintele conținute de cele două expresii, dar ambele au același sens, aceeași valoare, aceeași greutate în limbile respective. Există și un exemplu invers. Cum s-ar putea traduce în altă limbă expresia românească *ce naiba*. *Naiba* nu are corespondent lexical dar... este exact acel *fene* din limba maghiară. Pentru că și în maghiară se folosește expresia *mi a fene* cu sensul de *ce naiba*. Numai că în română tot nu poți spune: *naiba neagră*.

Am inserat aici aceste mici observații pentru a-mi justifica revolta față de cei care cred că ajunge să cunoști cât de cât o limbă străină ca să poți deveni traducător, sau ca să-ți dai cu părerea despre traducerea altora. Desigur, și un bun traducător poate greși uneori; sau aceeași carte sau frază poate fi tradusă perfect în mai multe feluri. Este chiar necesar să se reia traducerea operelor importante, deoarece însăși tonul și semnificația textului se schimbă de-a lungul timpului, iar prin procesul firesc de evoluție al limbii se schimbă și limba maternă a traducătorului.

Dar lăsând în urmă aceste mici divagații tematice și tristețea provocată de ceea ce nu este bine făcut, voi trece la vestea îmbucurătoare că mai există și buni traducători.

Mi-a căzut deunăzi în mână, cu totul întâmplător, o carte care mi-a atras atenția în primul rând pentru impresia pe care o face coperta. Copertă din carton gros, policolor, grafică atrăgătoare, deloc extravagantă, sobră, foarte bine gândită. Titlul ei *Szabadulas a gettobol (Eliberarea din getou)*, editura Ab-Art, 2008). O răsfoiesc și descopăr că e vorba de o carte de poezie românească tradusă în limba maghiară. Circumspectă fiind cu traductibilitatea poeziei românești într-o limbă cu topică, accent și mod de exprimare atât de diferit, citesc aproape cu teamă prima poezie. Surpriză. Nu-i găsesc niciun cusur. Traducerea urmează originalul asigurându-i supraviețuirea stilistică și ideatică într-un mod cât se poate de natural. Cartea a devenit astfel incitantă. Am citit-o din scoarță-n scoarță, am comparat unele poezii cu originalul și am purces cu plăcere și fără teamă la citirea celui de al doilea volum intitulat *Egy zacsko cseresznye (O pungă cu cireșe)*, editura Ab-Art, 2009) în traducerea aceluiași Balazs F. Atila.

Prima remarcă în urma lecturii este aceea că cel care a tradus aceste poezii trebuie să fie el însuși poet. Și ca poet, a reușit în mod ideal să stabilească raportul intim al celor două limbi, una față de cealaltă, prin modalități care vizează caracterul eterogen al tuturor limbilor. (Căci, a fost stabilit demult, prin cercetări lingvistice și literare, că limbile nu sunt străine unele de altele, ci înrudite între ele a priori prin ceea ce au de spus, dincolo de toate relațiile istorice.)

Traducerile aici menționate nu tind prin esența lor ultimă la asemănare cu originalul, ci spre o transformare benefică prin mijloacele de exprimare specifice limbii maghiare. Originalul românesc nu este mutilat ci supus unor schimbări necesare pentru supraviețuire în alt spațiu cultural. Totodată, mijloacele de poetizare specifice limbii române sunt preluate cu abilitate de traducător spre îmbogățirea procesului de evoluție a limbii maghiare.

Cu alte cuvinte, prin traducere, originalul

înregistrează o creștere într-o atmosferă nouă, în timp ce atmosfera limbii în care s-a făcut traducerea se primenește cu elemente noi, specifice limbii din care s-a tradus. Este, de asemenea, remarcabilă strădania traducătorului de a reda în propria sa limbă răsunetul, muzicalitatea, pe care o are poemul în original și capacitatea sa de a găsi o limbă a adevărului, în care tainele gândirii să fie păstrate înafara oricăror contradicții. Cu alte cuvinte traducerea reușește să înlăture deosebirile dintre cele două limbi și, pe de altă parte, paradoxal, le accentuează conștientizându-ne de faptul că în altă limbă se vorbește și se gândește într-un mod distinct. Este acesta un paradox specific actului de translație prin care *„lumea ni se prezintă când ca o colecție de eterogenități, când ca o suprapunere de texte”* (Octavio Paz).

Dar, dincolo de considerentele lingvistice, surprinzătoare și lăudabilă rămâne chiar ideea de a realiza o antologie a poezilor contemporani români în limba maghiară... tocmai în Slovenia (!). Editorul celor două volume – pe care le-aș numi, excepționale – este Balazs F. Atila, adică însuși traducătorul poeziilor.

Ar fi un demers lung și inutil să analizez felul în care domnia sa a reușit să redea spiritul poeziei românești în general și al fiecărui poet în parte. Mi-ar fi de asemenea greu să aleg din cele 40 de nume din primul volum și cele 20 ale celui de al doilea câteva spre exemplificare. Dar pot afirma că, prin selecția de autori pe care a făcut-o, Balazs F. Atila se dovedește a fi și un foarte bun cunoscător al culturii române, deoarece în paginile antologiei sale se regăsesc poeți consacrați din toate zonele țării. Poemele acestora sunt selectate de traducător cu mult bun gust, nu după popularitatea pe care o au în limba originală, ci după posibilitatea de a fi valorificate la maxim în limba maghiară. Este, de asemenea, remarcabil și felul în care Balazs F. Atila reușește să dea dovadă de fidelitate în redarea textului folosindu-se totodată de foarte multă libertate în modalitatea de a face acest lucru. Prin capacitatea sa de a despovăra traducerea de sensul greu și străin, de a face ca factorul simbolizant să devină simbolizatului însuși, Balazs F. Atila atinge cu fiecare poem punctul culminant al unui bun traducător: realizează de fiecare dată un poem asemănător, dar nu identic, cu cel original. În cazul de față e vorba nu de unul sau câteva poeme ci chiar de un șir important de poeme cărora a reușit să le imprime aceeași valoare în limba maghiară pe care o au în limba originală.

Prin intermediul traducerilor și, implicit, al traducătorului, cele două limbi se integrează unei societăți universale în cadrul căreia toți oamenii se aud și se înțeleg pentru că în limbile lor deosebite ei își spun aceleași lucruri. Se conferă pe această cale încă o dată garanția unității spirituale a omenirii, iar demersul editurii AB-ART, condusă de editorul și traducătorul Balazs F. Atila, reprezintă un pas hotărât de europenizare culturală pentru care merită aprecierile, felicitările și toată gratitudinea noastră.

comentarii

Mircea Dinescu.

Din realitățile unui contemporan

Corina Boldeanu

Catalogat adesea drept poet inclasabil, mai mult modernist decât „post”, mai degrabă modernist târziu decât „neo”, Mircea Dinescu a publicat, în intervalul 1971-1989, nouă volume de poezii salutate cu efuziune de critică, volume ce i-au acordat autorului, la acea dată, statutul de copil teribil al poeziei românești. Importante în peisajul literar al perioadei atât pentru noutatea tonului, cât, mai ales, pentru eferveșcența lui, poeziile lui Mircea Dinescu, pe care astăzi puțini l-ar mai suspecta de sensibilitate lirică, se dovedesc încă a fi elemente esențiale ale literaturii esopice scrise la noi sub comunism. Născute sub zodia metaforei și a alegoriei, creațiile armoniei și îndrăznelii adolescentine au evoluat, în cazul său, pe firul roșu al ironiei, pierzându-și treptat arsenalul subversiv și plăcerea (necesară) pentru camuflare, pentru a ajunge în 1989 – cu aportul interviului din *Libération* – să-și „exileze” nu doar mantia disimulării, ci și, la domiciliu, propriul autor. Altfel spus, opera sa poetică a suferit, în intervalul amintit, un proces de liberalizare a mijloacelor, constând în substituirea exprimării indirecte a ideii cu cea directă până în punctul în care trecerea de cenzură a anumitor poezii a devenit incomprehensibilă. Modificările mijloacelor au secundat însă modificările viziunii poetice, reperabile la nivel tematic în general și la nivelul raportului eului liric cu realitatea pe care o descrie, în particular.

Lumea artistului... în tinerețe

Bazat pe capacitățile ființei de a percepe și de a reprezenta acțiuni și relații care o implică și mai ales stări și evenimente care o claustrează, acest raport degajează soluțiile pe care instanța poetică le găsește pentru a face posibilă exprimarea traumelor individuale într-o epocă totalitară în care „capriciile, (...) fiind ilogice și umorale, îngăduie aberația și arbitrarul, (...) excepțiile și excesele care, deopotrivă, terorizează”¹. Lăsând, în ceea ce privește primele două volume dinesciene, impresia unei lumi ce „rodește pe un cântar”, realitatea eului poetic pare a fi una descriptibilă în termeni de apăsare și de limită a suportabilului. Drept urmare, după ce a deschis seria unui lung șir de mărturisiri mascate, toate centrate pe ideea de echilibru fragil, destructibil la cea mai mică (eventuală) mutare greșită, exemplul lumii ce „rodește pe un cântar” se vede completat de indiciile lumii pe dos, aceea în care, în absența oricărei autorități spirituale ori morale, moartea se manifestă cu meschinărie.

Rănit de ipostazele grotești ale realului, tânărul poet dă dovadă de o „conștiință socială în stare de alertă”² ce duce la intruziunea, pe alocuri, în opera poetică, a eului biografic, intervențiile de acest tip, în spatele cărora se poate ghici persoana socială, dând totodată impresia unei poezii sincere, născută din cea mai naturală nevoie de comunicare. Transfigurate artistic însă, mărturiile omului devin mărturisiri ale eului care, dindărătul unui decupaj în zid, percepe realitatea exterioară în termenii unui desen absurd al unui creator orb, lipsit de orice putere vizionară. În acest context, conștient de faptul că „nu-i apa tulbure adâncă / cum nu sunt îngeri fiii blonzi” (*sens interzis*), poetul cultivă confuzia dintre a fi și a părea și constată divizarea societății



între visători, oameni simpli și conducători („și ne visăm ba prinți, ba cerșetori / pe când cei mulți dorm surzând sub blide / iar restul mai înalță piramide / toți sub cortina putrezilor nori”, *spectacol*), în timp ce regele-bici își continuă reprezentările de forță în peisajul burgului părăsit de Dumnezeu, unde subiectul colectiv așteaptă să adoarmă sorții. Se conturează astfel ideea unui destin independent de puterea divină și care nu mai poate fi oprit decât, eventual, accidental. Că în aceste condiții divinitatea nu mai este decât umbra unei amintiri pierdute este un fapt evident ce atenuează surpriza abordării zeflemeitoare a instanței supreme. Cu toate acestea, în poezia de început, Dumnezeu n-a murit definitiv; el este doar „veșted” iar prezența lui e una banală: „Crist pe cruce are pernă și cearșaf” (*Hidalgo*). Mai mult decât atât, orice simbol creștin e instantaneu deconstruit, coborât în stradă, în unica dimensiune de acum posibilă – cea a umanității decăzute.

Parte integrantă și, simultan, excepție a acestei umanități, poetul profită de izolarea-i caracteristică pentru a descrie exteriorul, identificat prin excelență cu spațiul citadin (orașul sau, mai ales, burgul) închistat și dezolant în care oamenii se mișcă, aproape automatizat, într-un dezinteres total față de propria lor condiție, metafora ochelarilor de cai fiind, în această privință, sugestivă: „trecem pe străzi mai mult în goană / mai mult cu ochelari de cai” (*Sens interzis*).

De cele mai multe ori, lumea exterioară e privită printr-o fereastră închisă, printr-un pahar de sticlă sau prin elemente distorsionante mai puțin comune care îmbină vegetalul cu percepția – este cazul apariției mărilor ca ocean în poezia cu același titlu – „ca un ocean pun măruș la ochi și privesc nordul”. Aceste particularități ce țin de o opțiune poetică a organizării spațiului revelează totodată o calitate specială a sensibilității auctoriale care pune accentul pe procesul interiorizării lumii prin privire. Într-o poezie cu valoare de artă poetică precum *de aceea cânt*, poetul se vrea orb: „De aceea cânt ca să-mi justific plânsul / pântecul maicii mi-e demult străin / dar orb aș vrea și fericit într-însul / să cad sub gheara somnului. Amin.”; în asociere cu simbolul recurent al pleoapei, dorința de orbire măr-





turisește, de fapt, nevoia continuă de autoprotecție a privirii, dusă până la anulare în scopul privirii de suferință. Toate acestea confirmă existența unui eu liric hipersensibil la lumea exterioară, un eu care aderă prin privire la suferința comună și o interiorizează, dar care e nevoit să anuleze la un moment dat acest contact copleșitor, în vederea supraviețuirii sale interioare.

„Vai visătorule stârvule dulce (...) / deschizi fereastra pleoapa te strânge“ își va spune sieși eul liric în *balada visătorului* scoțând în evidență aceeași reacție dureroasă la imaginea panoramică ce se oferă spre contemplare, punct începând cu care toate ipostazele poetice vor putea fi puse în seama raportului de incluziune pe care ființa îl stabilește, mai mult involuntar, cu realitatea.

Privitor ca la teatru

Odată cu mutația de sensibilitate impusă de volumul *Proprietarul de poduri* (1976), eul nu mai poate fi însă strict delimitat de spectacolul exterior; el nu mai privește pe fereastră și nici nu mai pretinde protecția privirii la contactul cu peisajul. Oscilând pe o scară de la indifferență la cinism, el fotografiază bălciul lumii numai din unghiurile care îi permit servirea propriei cauze, aceea a demistificării realității și a recuperării purității pierdute la nivel de conștiință, cel mai adesea prin intermediul ironiei, fiindcă, „dacă ironia fragmentează totalitățile sufocante sau de o solemnitate ridicolă este pentru a instala în locul totalității rigide o totalitate ezoterică, invizibilă, fundată pe puritate“³. Nici sentimentul său în fața tabloului haotic ce i se înfățișează nu mai coincide cu anxietatea inițială, ci se exprimă mai degrabă prin elementele subordonate de către Nicolae Balotă procesului de înstrăinare a omului, și anume „apatie, (...) răceală indiferentă, sceptică și (...) cinism“⁴. Alienarea ființei nu e aici o consecință a haosului cu care te confruntă o societate capitalistă, ci a absurdului regimului totalitar ce impune realității o situație-matrice, al cărei punct de sprijin sunt incongruențele de orice fel.

Astfel, se constată că noua poziție a eului față de lumea în care, în primă fază, indivizii erau conduși de biciul absurdului sublim, este acum cea ironică. Adoptând o viziune de ansamblu, ironistul atacă pe de o parte manifestările „tiranului“ („și ce manierism, / ce ironie dulcissimă, / să-l vezi de-o sută de ori pe April scamatorul / și asta să se numească vârsta zeilor...“, *Vârsta zeilor*), iar pe de alta descrie spațiul de rezonanță al demonstrațiilor de teroare. Este, întâi de toate, un topos atipic dominat de industrie și privat, firește, de natură, situație care aduce uneori instanța poetică în fața unei invocații înduioșătoare, dar negreșit ironică la adresa divinității: „Unul sărută cu duioșie caloriferul / altul bagă-n priză boschetul de trandafiri / oh auziți cum se depune fierul / în oasele copiilor subțiri / (...) / stele rulante cară grâu-n soare / limbile ceasului se coc și cad, / Doamne-al mașinilor mai ai răbdare, / lasă bătrânii noștri să are / măcar prin moarte cu-n plug de brad“ (*Plug de lemn*). Ușor de reperat în aceste versuri este melanjul de natural și obiectual care merge până la sugestia încremenirii ființei sub greutatea concretului, a materialului, idee pe care eul o reia alteori în descrierea propriei persoane („gălgăie orașu-n mine“, *Scrisoare medievală* sau „în seara asta automobilul îmi intră în haine“, *Cuplu*). Când luptă cu reificarea, poetul se mai declară și „frate cu iarba când se înalță zgura / industriei pe coamele de cai“ (*Chilotina romantică*) în încercarea, probabil, de a rezista „veacului înnebunit și patruped“ (*Zei asfixiați*). Nelipse din „portretul societății, aluziile la bestiar sunt cultivate cu miză dublă: pe de o parte ele alimentează alegoria făcând

posibilă exprimarea indirectă a decadenței umane, pe de alta valorifică tema înstrăinării de natură reușind să producă cititorului senzația anormalității dezlanțuite: „după bătălii / (...) / țaranul mulge capra îndrăcită a civilizației / (...) / iarba e scoasă la licitație / păunii sunt interziși pentru indecență / zilele ca niște vite se umflă de retorica măcelarilor / pielea leului sperie un copil dar nu izgonește / musca guralivă (...)“ (*Uneori*). Anomalia dă naștere unor imagini contrariante în care organicul fuzionează cu anorganicul excluzând însă întotdeauna spiritualul; în plus, „peste tot, tropii semnaleză convertirea spiritualului în biologic sau mecanic și vestesc uzurparea rangului, a atributelor spiritului, substituirea insemnelor, adică impostura biologicului și mecanicului“⁵, fapt ce-l aduce pe individ în ipostaza de spectator care „vrea“, dar „nu poate“: „Aș vrea să ies cu plugul prin oraș / cât este veacul încă bun de arătură / dar mă izbește zilnic peste gură / mâna de ghips din somnul celor lași“ (*În piața unde plâng mașinării*). Pentru că nu poate acționa, eul poetic se limitează deci la a descrie realitatea biologic-mecanică („Vaca paște oarbă printre linii / trenuri moi și călători distrați“, *Revolta instrumentelor*) fără a se sustrage nostalgiei spiritualității pierdute („casele curg domoale arbori se strâng în piețe / din fostele biserici sar voievozi și plâng, / cine să-i mai oprească cine să-i mai învețe / mersul printre tramvaie cu miorlăit nătâng“, *Tablou în cădere*); privirea lui rămâne prizonieră tramvaiului-conservă (*Psalmul bețivului*) și aluminiului fabricii de coniac care umilește biserica (*Căutătorul de semne*), în timp ce peste toate plouă var (*Psalmul bețivului*). Ca ultim nonsens, după ce, dezgustat, i-a avertizat pe ceilalți să nu se lase pradă iluziilor („nu vă bucurați / nu ninge / scuipe deasupra noastră plictisii din paradis“), eul mai face totuși, în poezia *Ruginind*, efortul de a invoca divinitatea: „De ce n-ai tu sfleca inconștientă a nebunului / să tragi cu o sfoară orașele înspere crânguri? / mări poluate vor bate din valuri / migrând către stele pure“. Rezultatul e inerent interpelării: „Am văzut în cimitirul de mașini îngerul ruginind“. Refuz simbolic de revitalizare, tăcerea divinității condamnă creația la o existență metalică și limitată. În replică, umanul care mai străbate doar prin vocea poetică se angajează în lupta sfidării, divinitatea trebuind (deși anihilată ideologic în realitatea empirică) să își suporte propria moarte și în realitatea poetică. Ea e supusă atitudinii disprețuitoare a unui eu pentru care e mult mai ușor să braveze în fața unui Dumnezeu veșted, decât în fața sistemului care i-a proclamat moartea. Prin analogie însă, ridiculizând absența divinului, insul se revoltă și împotriva celor ce au provocat-o, poziția lui oscilând între denunțarea abandonului și melancolia salvării pierdute.

Inclinând mai degrabă spre cea de-a doua, instanța poetică dezvoltă tematic, pe baza senzației declarate de închidere „în burta tovarășului“, complexul lui Iona, ca modalitate de salvare din fața torentului de nedreptăți cu care se confruntă. Astfel, luând poziție față de realitatea exterioară dominată de zeii de beton, poetul se refugiază în animale pentru a compensa natura pierdută: „când ți-e dor de fân să intri-n cai“ (*Pumnal împodobit*), „e cald ca ntr-o vacă“ (*Șansonetă*), „ascunde-te în rinocer“ (*Dispariția unui figurant*).

Alteori, mizează pe adaptarea complexului lui Iona la lumea vegetală, în exclusivitate la motivul cartofului, reluat frecvent. Poetul simpatizează cu cartoful, element de consum și simbol al vieții îngropate, în care se regăsește uneori ca într-un microunivers subteran exclusivist („Chiriaș mutat din of în of / m-aș retrage-n vechiul meu cartof, / dolofan și gureș și scârbit / de tramvai de scripeti de cuțit, / de inel de zgomot și de uși / de decor de cor de corcoduși, / lampă îngrășată cu amiezi /

o să-i torc cau un motan în miez / și-o să-i beau răcoarea cu un pai / ca-ntr-o cecinărie la șanhai, / să îmbătrânesc sub coaja lui, / a cartofouniversului“, *Înc-o dată cartof*) sau ca într-o comunitate civilă îngropată de vie („Cu călcâiele destul de mov / o să intru și eu în cartof / nu mă șterg de preș nici de ziar / intru ca un porc imaginar / zvânt cincinci halbe nu mă uit la bani / iese fum din scripci și din țigani / ca dintr-o mașină molotov, / saltă-n coajă veselul cartof / sfârâi și eu ard ca un fitil / în cartoful moale și civil“, *De trei ori cartof*).

Cât despre retragerea în sticlă, ar fi de menționat, în primul rând, faptul că aceasta e anunțată în cadrul volumului *Proprietarul de poduri* (1976), reluată sub o cu totul altă formă în tematica exilului propusă de volumul cu același nume (*Exil pe o boabă de piper*, 1983) și amintită ulterior într-una din poeziile din *Rimbaud negustorul* (1985). Debutând sub forma unei invective la adresa contemporanilor blazați, metafora închiderii în sticlă readuce în prim-plan imaginea terenului secăt în care corabia e așteptată în absența mării: „voi ați continua liniștiți / să cultivați în locul dragostei de aproape / morcovii pentru supă / din trufie pieptenându-vă femeile cu dinții / din orgoliu punând greșelilor cozi de păun / prin ceața cântecului nu ați vedea / cum mă retrag în sticla golită de vin ca un mesaj / pentru vremuri îndepărtate / așteptând un vapor / în orașul acesta / unde marea nu mai există“ (*Mesajul unui naufragiat*). Însă mesajul naufragiatului trebuie să ajungă la destinația lui viitoare, așa că eul poetic decide: „nouă - mii de ani mă retrag în vasul cu spirt / să aștept apariția acestui poem“ (*Fapt divers 1900*). Falsă promisiune, căci toată ambiția renunțării la implicare nu poate face față îndoielii. Poetul se vede, în cele din urmă, compromis de pericolul nesiguranței, așa că nu-i mai rămâne decât resemnarea în funcția de nebun al corabiei sociale: „într-un vas cu spirt / v-aș fi putut întoarce spatele pentru totdeauna / dar pe nu știu ce căi oculte / a lipăit îndoiala în urma mea / și iată-mă azi ca nebunu-n corabie / rugându-mă „dă-mi Doamne-o corabie“ (...)“ (*Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie*). Dacă incertitudinea izolării se datorează sau nu unui spirit de adeziune la drama cotidiană nu se poate decât presupune. Balanța înclină însă către această ipoteză datorită „exilului“ despre care critica literară constată: „exilul acesta nu-i o retragere din realitate, e doar retragerea luptătorului în sine, necesară tocmai pentru o mai dreaptă și mai limpede apropiere a realității“⁶. Retragera înseamnă, în acest caz, participare profundă la spectacolul exterior mai bine contemplat de la distanță, căci „în mod paradoxal, răspund cel mai bine evenimentelor în desfășurare tocmai cei care trăiesc detașați de imediatul concret. Ei văd, înțeleg și apreciază realitatea mai limpede. Este așa pentru că ei sunt mai liberi și mai bine situați în lume“⁷. Așadar, astfel situat, ca un „nebun ascuns în burta umflată-a caterincii“ (*Peisaj cu actor ambulant hălăduind prin nesfârșitele mațe ale câmpiei*), poetul dezvăluie o nouă latură a complexului lui Iona, una a „cuprinzătorului cuprins“, eul refugiat fiind, întâi de toate, el însuși loc de refugiu: „în fometat dau o raită prin gări / și-mi umplu burta cu trenuri“, „blestemat să fiu primul bărbat cu o femeie în pântec“ (*Trăsnet de primăvară*) etc.

Cobor la prima!

Deși simptomatică pentru raportul subiectului liric cu realitatea imediată, ipostaza îngurgitării ce jalonează toată creația de maturitate a lui Mircea Dinescu prezintă, odată cu publicarea volumului *Moartea citește ziarul* (1989), un recul semnificativ la nivelul recurenței în poeme și, simultan, o schimbare de direcție. Cel mai radical dintre toate

volumele sale, *Moartea citește ziarul* uzează nu doar de un vocabular interzis de cenzură, ci și de o forță expresivă rară, care mai schiopătează totuși de pe urma epicizării versurilor în volumele anterioare. Cu toate acestea, impactul acestei cărți, a cărei publicări nu a fost posibilă în România decât după căderea comunismului, este dat de transformarea ironiei în sarcasm, acesta fiind, practic, punctul în care conștiința morală a autorului recurge la sfidarea esteticului, în favoarea eticului. Tot acum, perspectiva asupra lumii se modifică și, odată cu ea, și imaginea „cuprinzătorului cuprins”, care nuanțase fenomenul eschivării ființei în fața pericolului și jocul alternanței deciziei și indeciziei de reacție.

Poetul este parte integrantă a unei lumi pictate de mâna reumatică a divinității, o lume pe care nu o mai filtrează prin privire ca în creația de tinerete și nici nu o mai studiază de pe poziții privilegiat-protectoare, ci pe care, cunoscând-o de această dată din interior, o refuză: „Istoria parcă ne duce-n burtă / și parcă a uitat să ne mai nască / preafiericiții cu privirea scurtă / sorb borșul dogmei ce le plouă-n bască, / făcând spre lucruri zilnic reverențe / căci cine știe ce episcop doarme / în polonic, în coșul pentru zdrențe, / în țevile acestor triste arme / unde Nebunul își clocește crima / și ne omoară fiindcă ne iubește, / când ne e foame desenează pește, / câns vine frigul arestează clima, / opriți Istoria – cobor la prima / opriți la stația Doamne-Ferește”(Doamne-Ferește).

Frona asumată, refuzul oricărui compromis și exercitarea libertății de exprimare sunt elemente ce se subsumează refuzului de apartenență la o realitate ingrată, condiționată istoric. Deși târzie pentru atitudinea profund iconoclastă a poetului, luarea de poziție survenită acum este, totuși, rodul unui proces complex de gestație a ideii și de dozare a reacțiilor, deplasarea accentului de pe estetic pe etic fiind reperabilă în cazul unei atente priviri asupra operei poetice dinesciene între 1971 (anul debutului) și 1989 (anul căderii comunismului). În evoluția ei pe această axă cronologică, poezia lui Mircea Dinescu devine tot mai angajată în relație cu realitatea pe care, numind-o fără ocolșuri, o refuză.

Stabilind el însuși un salt de la candoarea nemulțumirii inițiale la revolta finală asumată, poetul redă nu doar variațiile lumii care îl condiționează, ci, mai ales, modulațiile imaginii acestei lumi în funcție de modificările sale interioare. În ultimă instanță, utilizând parcă tehnica romanescă a oglinzii purtate de-a lungul unui drum, el exprimă conflictul conștiinței individuale cu constrângerile istorice și, finalmente, succesul acestei conștiințe care nu-și revendică schimbarea sistemului obtuz, ci simplul fapt de a nu se fi lăsat pe deplin dominată de acesta.

Note:

¹ Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, ediția a II-a, Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 144.

² Petru Poantă, *Radiografii*, vol. II, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 58.

³ Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, trad. de Florica Drăgan și Vasile Fanache, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 83.

⁴ Nicolae Balotț, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București, 1971, p. 12.

⁵ Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p. 78.

⁶ Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană. Promoția '70*, Ed. Eminescu, 1995, p. 83.

⁷ Doina Cornea, *Fața nevăzută a lucrurilor (1990-1999). Dialoguri cu Rodica Palade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, p. 19.

incidențe

Rațiunea, cenzura, societatea

Horia Lazăr

Definind cenzura, în spiritul analizelor lui Kant din *Conflictul facultăților*, ca pe o „critică ce dispune de forță”, în care dreptul de a cenzura e indisociabil de puterea de a o face (¹), Jacques Derrida explorează simultan aspectele ei instituționale și funcția ei filosofică, de critică interioară a rațiunii. Subliniind faptul că cenzura se manifestă doar acolo unde există spațiu public și centralizare de tip statal (cenzura ecleziastică medievală, exercitată în sinul universităților de teologi, se desfășura în structuri cu caracter statal), filosoful refuză să o identifice cu forța represivă, care „interzice”. Pentru el, funcția de cenzurare e înscrisă în însăși noțiunea de „instituție” (orice instituție cenzurează), inclusiv în regimurile democratice și liberale în care cenzura de stat e foarte redusă dar în care dispozitivele și discursurile de interzicere, reprimore, marginalizare, depreciere, descalificare și delegitimare sînt suprapotențializate (²). Legată de finitudinea omului și de posibilitatea erorii ireparabile, problematica cenzurii, ca remediu impus slăbiciunii umane *din exterior*, îmbină reflecția asupra răului radical cu cea asupra universității ca spațiu în care acesta poate fi gândit cu instrumentele rațiunii. În acest sens, Kant legitimează rațiunea de stat ca rațiune cenzurantă în interiorul universității și în persoana filosofului, universitatea fiind singurul loc în care acesta, scos de sub puterea statului, se poate exprima în maniera unui cenzor, *lipsit însă de orice mijloc de constrângere*. Ca funcție necenzurabilă a gândirii, filosofia se va mulțumi „să spună fără să facă [ceva], să enunțe adevărul fără să dea vreun ordin, să-l formuleze în universitate și nu în afara ei” (³).

Făcînd din părțile „cunoașterii superioare” (teologia, dreptul, medicina, ⁴) un obiect de examen și de critică – nu propriul ei conținut –, filosofia dobîndește o structură topologică aparte. Instalată în cerul exterior cu cea mai mare cuprindere, ce le învește pe celelalte trei, filosoful, „maestru în rațiunea pură”, e în același timp o prezență panoptică ce acoperă cu privirea întregul cîmp al cunoașterii, căruia facultățile superioare, arată Kant, „trebuie să-i accepte obiectiile și îndoielile expuse public” (⁵). Subiect individual *situat* într-o materie (filosofia), filosoful e totodată un subiect ce *predă* rațiunea pură. El „predă fără a transmite cunoștințe” („il enseigne sans apprendre”), în afara oricărei tradiții, deoarece prin el filosofia devine un act, nu un conținut. Ca „legislator al rațiunii” (*magister*) el e o absență cu putere de organizare; grație lui, caracterul științific al cunoașterii se manifestă sub forma organicității sistemice, prezentată în *Critica rațiunii pure* prin imagini ale corpului animal căruia creșterea nu îi adaugă nicio parte, dezvoltîndu-le pe cele existente și păstrînd proporția dintre ele.

Maestru absent, filosoful-cenzor al lui Kant nu poate produce obiecte de predare ci doar enunțuri, fraze și discursuri critice privind „cunoașterea scopurilor esențiale ale rațiunii umane” (⁶). Fără loc instituțional, atopică, rațiunea critică se exprimă în discursul metafizic, al cărui spațiu de evoluție e facultatea inferioară, și care se manifestă ca „un cenzor fără forță publică [care] își exercită cenzura, eventual,

împotriva cenzurii de stat [...]: cenzura rațiunii, în serviciul rațiunii și nu împotriva ei” (⁷).

Trebuie oare să vedem în elogiul derridean al cenzurii ca act al rațiunii filosofice un risc de autocenzură? Va sfîrși oare cenzura, ca exercițiu critic al rațiunii îndreptat, la nevoie, împotriva puterii care o legitimează în sistemul ei ca pe o „facultate inferioară”, să se întoarcă împotriva sa? Admițînd oarecum enigmatic că există o problemă a „cele mai bune cenzuri”, Derrida leagă indisolubil exercițiul rațiunii ca cenzură de finitudinea ființei umane: „În cazul ființei finite cenzura nu e niciodată ridicată. Avem doar un calcul strategic: o cenzură împotriva alteia” (⁸). Războiul cenzurilor, evocat în trecere de Derrida în textul său din 1985, ne pune în fața extinderii spațiului de manifestare a dexterităților Anastasiei în zilele noastre.

În seria de „cărți negre” din ultimii ani, consacrate printre altele comunismului, prostituției, psihanalizei, Revoluției franceze, cenzura nu putea rămîne neilustrată. Cartea ei neagră, apărută în 2008 la editura Le Seuil (⁹), inventariază domeniile în care pătrunde și modalitățile flexibile, uneori inedite, în care se exprimă.

Practicată inițial de instanțe de stat sau legate de puterea de stat, cum arată Derrida, cenzura actuală e pusă în funcțiune tot mai mult de organisme private, asociații, grupuri de presiune, ligi de apărare și promovare a minorităților. Înscrișă într-o logică a precauției, a prevenirii riscurilor și catastrofelor, naturale sociale sau individuale, cenzura se privatizează, generînd într-o spirală a neîncrederii, a suspiciunilor și a panicilor colective efecte de destructurare socială. Rezerva suportului paternalist (retragerea statului, a bisericilor) e în același timp dovada neputinței și a duplicității puterii politice. Discreditată, aceasta renunță la capacitatea de a cenzura prin forță lăsînd să acționeze în locul ei, pe cale juridică, organizații ce pretind că apără valori publice. E bine cunoscută, în Franța, acțiunea convergentă a grupurilor politice de extremă dreaptă și a asociațiilor catolice integriste. Deturnînd semnificația rasismului, acestea agită sperietoarea „rasismului anticreștin” (¹⁰), reluat în ecou de activismul islamist, care a introdus în mass media noțiunea de „rasism antimusulman” cu ocazia publicării celor douăsprezece caricaturi ale lui Mahomed în septembrie 2005 în Danemarca (republicate, din solidaritate, în ianuarie 2006 în Norvegia și în februarie în Franța, ¹¹). Respingînd confuzia dintre respectul datorat credințelor și libertatea de exprimare a artiștilor în cazul caricaturilor lui Mahomed, justiția franceză nu a ezitat însă să-l condamne pe generalul Paul Aussaresses pentru apologia torturii și justificarea masacrelor în timpul războiului din Algeria într-o carte publicată în 2001. Protejat de amnistie, fostul coordonator al serviciilor secrete franceze din Algeria a fost condamnat pentru delict de presă (apologia și justificarea torturii împotriva inamicului înarmat) – recunoaștere implicită a caracterului de crime de război a torturării algerienilor.



Mulțumită mass mediei avem, de acum, și un „rasism muncitoresc” (12). În ianuarie-februarie 2009, sub lozinca „locuri de muncă britanice pentru muncitori britanici”, folosită inițial de politicienii de extremă dreaptă protecționiști, au avut loc în Anglia greve „sălbatic” de amploare, în condițiile unei legislații antisindicale dure. Preluând unități industriale britanice, o întreprindere italiană i-a concediat pe muncitorii autohtoni înlocuindu-i cu alții, italieni și portughezi, neafiliați niciunui sindicat. Mânia concediaților, îndreptată împotriva patronatului care a exploatat inegalitățile de încadrare și remunerare în condițiile deschiderii pieței europene a mîinii de lucru, a fost prezentată de mass media britanică și europeană ca o acțiune xenofobă, naționalistă și rasistă. Utilizarea de către patronat a unei categorii de muncitori (străini, lipsiți de drepturi sociale și mai slab plătiți) împotriva alteia (britanici competenți și bine plătiți în virtutea acordurilor salariale dintre patronat și sindicate) a fost instrumentalizată mediatic prin reinterpretarea tendențioasă a faptelor, conexiuni arbitrare, cenzurare a informațiilor (13) și curse întinse greviștilor (14), Replică a delocalizărilor de activități productive, procedurile opace de transferare a unor drepturi antreprenoriale permițînd reducerea costurilor de producție constituie, în ambianța neoliberalismului și a dereglării programate a pieții, un ferment de instabilitate și un risc major de explozii sociale. Cît despre noua „uniune sacră” în care partenerii sînt oamenii politici, întreprinzătorii și mass media ce încearcă solidar, prin dezinformare, să acrediteze teza xenofobiei celor ce nu fac decît să-și apere locurile de muncă, trebuie să ne temem ca, grație lor, ficțiunea să nu devină realitate (15).

Dezangajarea statului ca organ de cenzură apare uneori în intervenții puțin „fierbinți” ale puterilor publice. Printr-o manevră contestată de unii juriști, legea Évin din 1991, ce urmărește restrîngerea libertății de comunicare în publicitatea pentru alcool și tutun, exclusă din sălile de cinematograf și de pe posturile de televiziune, încredințează inițiativa plîngerii asociațiilor implicate în aceste acțiuni – organisme private invitate să se constituie victime. În lupta împotriva tabagismului și în fața presiunii producătorilor de țigări, guvernul a atacat inițial, pe cale ocolită, nu publicitatea unei mărci anume ci propaganda în folosul produsului în globalitatea lui (publicitatea făcută țigărilor prin intermediul sporturilor mecanice, de exemplu cursele de automobile). Șireteniei legislatorului i-au răspuns însă, în cascadă, încercări subtile sau provocatoare de deturnare a semnificației publicității. Invocînd libertatea de exprimare a umoristului, revista „Entrevue” a făcut în 2001 publicitate deschisă unei mărci de țigări, însoțind-o de textul „Atenție, fumatul produce cancerul de anus” (!) [s.n.]. Judecătorii nu s-au lăsat însă păcăliți, arătînd că intenția satirică nu se îndrepta împotriva obiectului reprezentat sau a producătorilor de tutun ci, insultător, împotriva cititorilor mesajului, printre care se numărau și magistrații. Negustînd ironia, aceștia au condamnat revista pentru publicitate ilicită (16).

Prin juridizare, cenzura dobîndește accente aparte și se extinde, asemenea unei investiții profitabile ce aduce prosperitate întreprinzătorului. Definiția proprietății intelectuale ca „incorporală”, despărțită de suportul ei material, face ca proprietarul unei opere de artă (tablou, manuscris, fotografie, statuie) să nu fie titularul drepturilor de autor. În

acest fel, operele protejate de dreptul de autor nu pot fi înstrăinate fără acordul acestuia, care-l cenzurează pe cel ce i-a cumpărat opera. Cît despre cele din domeniul public, ce pot fi consultate și folosite de oricine, proprietarul lor poate impune un „drept de acces” (de exemplu fotografierea sau filmarea în condiții care să nu dăuneze operei) – drept care, în cazul muzeelor, e formulat de proprietarul operelor, nu de organizatorul expunerii lor (17). Prohibitiv, dreptul de acces interzice fotografierea locurilor publice (gări, stadioane, aeroporturi, muzee, parcuri, clădiri administrative), legîndu-se de dreptul la imagine, pe care legea îl aplică persoanelor dar și bunurilor. Sînt protejați de aceste prevederi nu doar sportivii, artiștii, personalitățile publice și persoanele obișnuite ci și proprietățile, imobilele, iahturile și... animalele domestice (18).

Privatizarea cenzurii prin sancțiuni economice validate juridic (în cazul publicațiilor sau al produselor audiovizuale interzicerea - foarte rară -, eliminarea unor pasaje, plata de amenzi sau despăgubiri, inserarea de rectificări, suspendarea) introduce indirect autocenzura, practicile „politic corecte”, redactarea silită a unor „coduri etice” și deontologice ale meseriei (ca în industria cinematografică a anilor 1930) – elemente pe care sofisticarea tehnologiilor le amplifică. În prezent, China e cel mai impresionant laborator de cenzură prin tehnologii de înalt nivel. De esență politică, cenzura chineză filtrează prin consemne, operațiuni private ale unor „intermediari tehnici”, reglaje și bariere informatice informațiile sensibile privind Taiwanul, Tibetul, drepturile omului. De exemplu, platforma de bloguri Typepad, o întreprindere privată, își rezervă dreptul de a bloca accesul oricui la informații la simpla cerere a unei terțe părți, în absența oricărei decizii judiciare: o democratizare a cenzurii prin privatizare tehnologică decomplexată (19).

Înșușindu-și propria marcă ca pe un drept de autor, întreprinderile cenzurează comunicarea și organizarea sindicală a salariaților. Solicitîndu-le „loialitate” sub amenințarea voalată a concedierii, patronatele la interzic acestora folosirea sau exhibarea mărcii în acțiuni de contestare socială (manifestații, greve), făcînd să treacă protestele împotriva politicii întreprinderii drept o denigrare a produselor ei, susceptibilă de a-i diminua vînzările: un dispozitiv pervers și eficient de angajare a responsabilității civile a protestatarilor, deveniți, printr-un rafinament juridic, autori ai pagubelor și prejudiciilor suportate de întreprindere.

Crearea unui „spațiu public confidențial” în punctele de distribuire a presei în care raionul adulților e rezervat produselor pornografice sau în programele de televiziune în care semnalizările tot mai complexe (20) decupează plaje de vizionare potrivite cu vîrsta telespectatorilor pune problema „fragilității” psihologice a tinerilor, a legăturii dintre imaginile și actele violente, a cauzelor criminalității juvenile și, îndeosebi, a justificării prescripțiilor ca mijloc de prevenire a delincvenței. Lăsînd la o parte interferențele dintre artă, violență, imoralism și erotism dus pînă la pornografie în opera lui Sade, a lui Gide, a poezilor și pictorilor suprarealiști și expresioniști, a lui Bataille, Artaud sau Houellebecq, sociologi de prestigiu precum Durkheim și Bourdieu au demonstrat că nu există violență în sine, și că actele violente se datorează unor variabile sociale (șomajul, marginalizarea, singurătatea, discriminările, excluderea), nu frecventării unui anumit gen de imagini. În acest sens, cenzurarea imaginilor trebuie însoțită de o educare prin imagini corespunzătoare vîrstei tinerilor (imagini

bune în locul celor rele), fără de care rămîne, în termenii lui Bourdieu, o simplă „politică a percepției” standardizată și etatizată, sau o normativizare psihologică dăunătoare producției artistice.

Note:

(1) Jacques Derrida, «Chaire vacante: censure, maîtrise et magistralité», în *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 352.

(2) *Ibid.*, p. 354.

(3) *Ibid.*, p. 352 [subl. Derrida].

(4) Concepția kantiană a universității distinge «facultățile superioare» (teologia, dreptul, medicina), legate de puterea de stat pe care o reprezintă, de «facultatea inferioară» (filosofia), în care adevărul se exprimă fără a acționa.

(5) Citat în Derrida, p. 359.

(6) *Ibid.*, p. 369.

(7) *Ibid.*, p. 370.

(8) *Ibid.*

(9) Emmanuel Pierrat (dir.), *Le livre noir de la censure*, Paris, Seuil, 2008.

(10) Tactică încununată de succes întrucît între 1981 și 1999 extrema dreaptă, adusă în fața justiției de patruzeci de ori, a cîștigat treizeci de procese. (Caroline Fourest, Fiametta Venner, «La religion», în *Le livre noir [...] op. cit.*, p. 207).

(11) Publicate și în Egipt la o lună după apariția lor în presa daneză, caricaturile incriminate nu au trezit niciun ecou. Pe de altă parte, caricaturistul care îl reprezenta pe Mahomed purtînd un turban-bombă publicase anterior și caricaturi „antisemite” (steaua lui David atîrnînd de o bombă), și acestea neluate în seamă de mass media (*ibid.*, p. 222). Cît despre urmărirea în justiție pentru «rasism» a săptămînalului «Charlie Hebdo», care republicase caricaturile pentru a reafirma libertatea de exprimare a artiștilor și a jurnaliștilor, ea a fost oprită.

(12) Seumas Milne, «Des grèves «racistes» au Royaume-Uni?», în *Le monde diplomatique*, 663, juin 2009, p. 8.

(13) În 2 februarie 2009, un muncitor britanic declara pe postul de televiziune BBC: «Nu putem lucra alături de ei», referindu-se la noii angajați. Fraza a fost cenzurată; versiunea ei nedifuzată era: «Nu putem lucra alături de ei din cauza segregării care ne desparte» [s.n.].

(14) Încercînd să-i provoace pe manifestanți, jurnaliștii unor tabloiduri ce filmau desfășurarea grevei le-au sugerat să se fotografieze alături de drapelul britanic!

(15) Seumas Milne, art. cit.

(16) Flore Measure, «La santé», în *Le livre noir [...] op. cit.*, p. 314.

(17) Emmanuel Pierrat, «Les formes de la censure», în *Le livre noir [...] op. cit.*, p. 36.

(18) *Ibid.*, p. 37.

(19) Florent Latrive, «Les nouvelles technologies», în *Le livre noir [...] op. cit.*, p. 111 și urm.

(20) Proliferarea delirantă a semnalizărilor ce însoțesc programele de televiziune, jocurile electronice și produsele audiovizuale, solicitate de asociații de părinți și religioase, și-a găsit încoronarea în legea din 5 martie 2007 referitoare la prevenirea delincvenței juvenile, ce prevede obligativitatea semnalizărilor pe ambalaj dar și pe produs, sub amenințarea închisorii și a unor amenzi grele. Pentru legislatorul-cenzor producătorul de benzi desenate violente e agent de dezintegrare socială prin violența tinerilor ce le vizionează, pericol ce poate fi conjurat prin... semnalizare (Magaly Lhotel, «L'autocensure», în *Le livre noir [...] op. cit.*, p. 77).

istorie literară

Moldov - scrisori către Geo Bogza (I)

Ion Pop

Dintr-un fond de corespondență cu Geo Bogza, achiziționat de domnul Dragoș Stăncescu, prin bunăvoința căruia am publicat, nu foarte demult, în România literară, și un număr de scrisori inedite ale lui M. Blecher către același destinatar, tipărim aici cele douăzeci și două de mesaje ale lui Moldov (Marcu Taingiu, 1907-1966), adresate prietenului său în anii când apărea revista de avangardă unu (1928-1932).

Cum se știe, Moldov a fost co-fondatorul, la Dorohoi, al acestei importante publicații avangardiste, alături de concitadinul Sașa Pană. Relația cu George (Geo) Bogza s-a stabilit tot pe filieră „unistă”. Foarte tânărul poet Bogza - avea atunci douăzeci de ani - începuse să editeze la Câmpina, din ianuarie 1928, revista Urmuz, cu colaborări și ale celor care, din aprilie 1928, sunt prezenți și în unu. Invitat, încă în prima carte poștală, să colaboreze și el la unu, în termeni foarte protocolari, Geo Bogza va fi apoi una dintre figurile majore ale grupării amplificate la București în lunile următoare. Foarte repede, limbajul devine amical-afectuos, iar Moldov trece la confesiuni, așa cum se vede deja din a doua scrisoare, datată 24 noiembrie 1928.

Tânărul care va merge, în micile sale proze umoristic-absurde, foarte aproape pe urmele lui Urmuz - cum comentam în numărul trecut al revistei - dezvăluie o fire în fond sentimentală, de om ce trăiește frustrările unui izolat în târgul său de îndepărtată provincie, constrâns la activități prozaic-lucrative. Este, însă, și o fire independentă, cu o doză de nonconformism în contrast cu ținuta, prin definiție cuminte și gravă, a unui mic comerciant, obligat să înfrunte de timpuriu greutățile vieții. Nu alta era, de fapt, nici situația prietenului Sașa Pană, medic militar, care evada, paralel, din propria cazarmă lăuntrică, în scrisul ce se voia eliberat de orice regulamente și convenții.

Fără să aducă mari revelații privind istoria avangardei din anii '30, mesajele lui Moldov către Bogza evocă expresiv ceva din atmosfera acelor ani de frondă juvenilă, în care autorul Jurnalului de sex (1929) se impune printre cei mai reprezentativi scriitori avangardiști. Mult mai modestul dorohoiian îi întâmpină inițiativa publicistică cu admirație (încercarea de a continua apariția revistei Urmuz, dispărută după cinci numere, în iulie 1928), aplaudă ieșirea de sub tipar a poemelor din 1929, se solidarizează cu el atunci când este atacat în presă sau condamnat în știutele procese pentru a fi atentat la bunele moravuri, rămâne de partea lui și în „cazul Voronca”, adică în momentul când prietenul comun, Edy (de la Eduard Marcus), este eliminat din gruparea „unu”, sub pretextul că își publicase Incantațiile din 1931 la o editură oficială, „Cultura Națională”. Geo Bogza se opusese acestei excluderi, iar Moldov îl aprobă. Regăsim în această corespondență și ceva din umorul autorului Liniilor frânte, în rarele momente de destindere, evocate fugăr.

În transcrierea textelor, am respectat grafia cu î, utilizată consecvent de Moldov până în 1931, când e atent la schimbarea regulilor ortografice impuse de Academie. Am păstrat și unele particularități de exprimare - de exemplu pluralul cari, al pronumelui relativ, forma a ceti, a verbului ș.a.

I.

Dorohoi, 8 VI. 928

Prietene Bogza,

„Unu” a primit și s-a bucurat la primirea lui „Urmuz” (Rugăm a ne trimite încă un exemplar din No.1 și câte 5 numere din cele ce vor apare, spre a le pune în vânzare, trimițându-vă costul la primire.)

Ceea ce vă rugăm mai mult - din parte-ne, și-n numele prietenuilui Gh. Dinu -, este colaborarea Dvs.

Manuscrisele le puteți trimite la oricare din redacții. Astăzi vă expediem 2 numere din „Unu” No.3.

O strângere de mână,
Moldov
Voie bună,
Sașa Pană

II.

Dragul meu,

Îți răspund cu o promptitudine - nefirească la mine - pentru că de la început mi-ai fost drag. Sînt aceste scrisori ale mele către tine o fereastră prin care mi-e drag să privesc, sînt aceste scrisori niște desacamulări de gânduri, note de fiecare zi, care, vail, e aceeași pe aici. În acest fund de țară m-am azvîrlit, din datorie pentru familia mea, după ce am vegetat 4 ani la București, unde am fost unul din miile de funcționari ai Capitalei. De la 12 ani, atmosfera tîrgului îmi compresă dorințele. La 16 ani am terminat cu succes mediocru gimnaziul luând capacitatea - (ce cuvînt ca oglindă) - am plecat cu un bagaj de iluzii la București. Imediat, lupta pentru pîine. Cîte umilinți și cîta durere în aceste umilinți! Dar, eram masiv și lupta pentru existență - ce banalitate - m-a înăspriț. Spectator seismograf am fost. Multe

lucruri am învățat. Am cunoscut și am dorit să cunosc tot ce e omenesc și tragic în viață. Păstrez corespondența pe care am avut-o cu o prostituată - neposedată de mine! - și care a fugit din iadul casei de toleranță. E acesta cel mai mare lucru pe care l-am făcut în viața mea. De-abia am împlinit, în ziua 16-a a acestei luni, 21 de ani.

Anul trecut am avut nefericirea să-mi moară - în urma unei operații de apendicită - inteligența diamantină pe care o veneram: tatăl meu. Am părăsit Capitala și m-am întors în orașul acesta sec ca un ecou, spre a putea din cîștigul meu să întrețin: bunica, mama, sora și un frățior de 12 ani. Am reușit. Muncesc mult. Omul de afaceri Marcu Taingiu e mai tare ca Moldov. Mă posed grijile și gîndurile afacerilor. Doar noaptea, cînd am timp, citesc. De scris, scriu rar. Cu greu mintea și creierul se spală de prozaic. Am agenția de asigurări a soc. „Agricola”, diferite reprezentante a vreo 5 fabrici, mai ales din București, pentru județele Dorohoi și Botoșani, voiajînd, o dată sau de două ori pe săptămînă, prin micile orășele din aceste județe. Cîștig binișor. Nimic de prisos, totuși. Mai am grijă de sora mea, care trebuie să se mărite în cursul acestei ierni. Îți închipui ce nevoi și ce muncă să astupi nevoile. Mai cetesc poloboace și scriu petiții.

Dar sînt un optimist incorigibil. Cîteodată, sarcasmul e o destindere a nervilor mei. Și atunci fetele din tîrg cari, toate mă cunosc, își fac sînge rău. Ce fel de om sînt, că dragostea nu mă încîntă? Ar vrea să le iubesc, căci am 1.80 m. înălțime, un spate de matroz, o mîna viguroasă și un obraz fotogenic. Mă port cum vreau eu și nu sînt cavalier. Nu mă parfumez și nu port batiste de mătăasă la buzunărul. Nu țin seama de convențional și-s mojiic cîteodată. Această dîrzenie îmi face rău de multe ori, dar nu salut deputații și comisarii.

Oare retina ta va reține aceste slove, toate?
Eu îți aștept scrisul, îți zic frate și te sărut,

Moldov
Dorohoi, 24 X. 928

III.

Dorohoi, 25 XII. 1928

Iubite Bogza,

Răspund, de-abia acuma, scrisorii tale pe care am primit-o împreună cu articolul. Îți mulțumesc.

Astăzi a venit Sașa din București, aducîndu-mi noutăți de-acolo, căci pe-aici sînt ca într-un bîrlog.

Într-una din ultimele seri, la 1 după miez de noapte, am făcut o plimbare cu sania pe străzile deșerte ale orașului. De mult n-am mai respirat un aer mai înviorător ca-n seara aceea. De ce, cînd mergi cu sania, și se pare că ești un copil? De ce bucuria e aceeași ca acum 10-12 ani, cînd, cu burta pe sanie, scoboram vertiginos dealurile?

Îmi pare rău că nu pot veni acum iarna prin regiunile tale, unde trăiești ca Robinson Crusoe.

Cum te dai în scrînciob acum de sărbători? Petreci? Care bucurie îți rupe arterele, care îți gîlgîie sîngele, îți mîngîie sufletul și îți sărută carnea?

CARE?

Eu nu mai simt nimic din bucuriile cari altădată mă exaltau și-mi lingeau aventurile. N-am decît 21 de ani și mă simt bătrîn: nu pentru că am trăit viața, ci boxez neconținut cu ea. Cap de familie: volan, căpitan de vapor în furtună, sîn cu lapte și atlet.

Ce să-ți mai scriu?

E prea trist!

Frate, te sărută,
Moldov

IV.

Iubite Geo,

Îți trimit un manuscris dinamic, din seria de mici „celule” cari sînt prefața unei proze din viața bordelurilor, pe care o voi scrie mai încolo, cînd voi fi mai liniștit.

Sînt pastile comprimate, a căror diluare o voi încerca mai încolo, împreună cu propriile mele dureri și ale imensului cortegiu de nenorociți cunoscut mie în cursul celor 4 ani, cît m-a posedat Capitala.

Încă n-am liniștea și seninătatea ca să pot face ceva. Poate... cu timpul...

Tu ce faci? Cînd iese URMUZ în lume? Cînd vei tăia boașele acestui veac?

Scrie-mi mai mult.

Cu drag,
Moldov
10 I. 1929

V.

Dorohoi, 21 II. 1929

Iubite Geo,

Am primit cele trei cablograme, mie trimise. Eu ți-am scris. Cred că înzăpezirile au avut un rol important.

Îți trimit fărîme de suflet pentru izbîndirea reparației lui URMUZ.

Îmi trebuie cîteva zile pentru a pune la punct ceva pentru tine.

La Buștenari, privești prin găurile cerului? Aderca în „Bilete” a întreat, eu răspund.

Ce e Dumnezeu? Un bătrîn capricios, cu barbă.



Unde locuiește? Întrebați morții.
Cum am face să-l vedem noi pe el? Trecînd pe cea-lume.

IZBÎNDĂ! HIP-HIP-URAAAA

Moldov
A fost la tine Sașa?

VI.

23 III. 929

Iubite Geo,

Am primit scris[oarea] ta. Îți mulțumesc pentru bunăvoința cu care vrei să mă posezi în primul spectacol al lui URMUZ.

Sașa va fi mine aici și-i voi comunica dorința ta.

Cînd vii pe aici?

Revista o poți trimite la Dr. T. Răileanu, un om inteligent, doctor, și Avocat Carol Segall, un prieten al nostru, dorohoian (?).

Cu drag, Moldov

VII.

Dorohoi, 3 V. 1929

Iubite Geo,

Ultima ta scrisoare m-a găsit cu 3 zile mai târziu, deoarece am fost în voiaj.

Scrisoarea ta anterioară o fi în pălăria vreunui factor turmentat și acuma de bucuria sărbătorilor.

Dragă Geo, sînt extrem de ocupat acuma, căci sînt cap de familie și singura mea soră tebuie să se mărite și-ți închipui ce cap am. Nu e de mirare ca la 21 de ani s-am păr alb. Nu pot să scriu nimic, afară de scrisorile mele de afaceri. Nu citesc nimic, afară de scrisorile idioate ale firmelor pe cari le reprezint.

Sașa n-a mai fost de o lună pe-aici, așa încît sînt complet izolat.

și-mi pare rău:

sînt „femei” în boredeluri,
sînt suflete între scîndurile odăilor,
bat inimi în corpuri murdare,
și iubire în strîngeri libidinoase,
orizonturi în povestea fiecăreia,
Durere pretutindeni.

Este: FELICIA, ANITTA, SILVYA, ȘTEFFY,

FELICIA: De unde a venit? Nu știu. Se iubește pe sine pentru alții. Micuță și subțire, se frînge pentru 2 poli.

ANITTA: Cu bărbia într-o cicatrice, cine i-a supt sîngele? Are carne moale ca o blană și ochii în care chiuie cazaci beți.

SILVYA: Servește de stîlp electric, e urîtă, bătrînă și totuși are pești.

ȘTEFFY: Ce mîini albe are; pe fiecare deget inele și iubește cîntînd cu voce sugrumată cîntece rutene. Ah! Geo! Cînd voi fi sărac și singur?

Nu, păcătuiesc. Iartă-mă, Doamne!

Moldov

VIII.

Iubite Geo,

Cartea ta a fost pentru mine o surpriză din cele mai plăcute. E de neegalat bucuria și - sincer și-o spun - emoția pe care am avut-o tîind filele cărții tale.

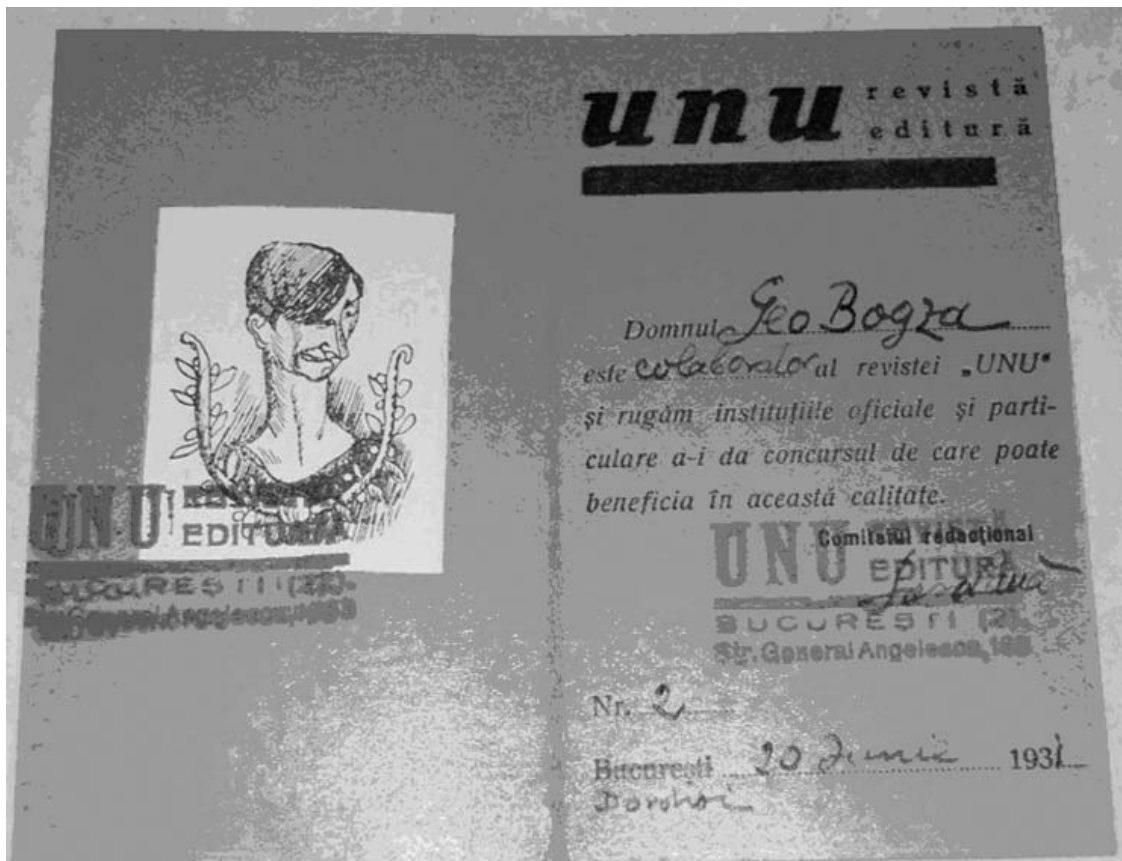
Se cunoaște în aceste poeme ale tale frămîntarea de fiecare zi a cărnii, flagelarea dorințelor închise în carne, nisipul fiecărui simț adunat în movile, de pe cari urinezi pe timp.

Dorințele își rostogolesc pupilele și pretutindeneasca chemare a sîngelui - mercur viu - țîșnește cu puteri de vulcane.

Ți-ai pus toată tinerețea și toată vigoarea de mascul în volum.

Ți-ai închis toate sfișierile pe cari le-a sufeit carnea brăzdată de lumină și întuneric.

Te-ai ridicat pe un soclu al admirației contemporanilor, pentru adevărul - atît de



omenesc - al suferințelor.

Pentru că e numai suferință în volumul tău, numai durere în poemele tale.

Văd în dosul poemelor tale sforile făcute din nervii tăi răsuciți, coarde întinse pentru ecoul dinăuntru al ochilor.

Văd văile și prăpăstiile pe cari - rostogolindu-se - ecoul se zbugiumă și se lovește de pereții sufletului tău.

Suferi, Geo, ar fi mai trist dacă nici tu nu ți-ai da seama de asta.

Pipăi-te, vezi, nu te doare vreo rană, nu puroiază în tine o revoltă, pune degetul și stoarcă. Durerea jonglează pe frînghia sexului tău - acrobat.

Îți mulțumesc din tot sufletul că te-ai gîndit iarăși la mine, trimițîndu-mi placheta recomandată No.99.

Geo, îngerii îți filfție răcoare.

Odihnește-te.

Te sărută pe frunte, Moldov
Dorohoi, 7/7/929

IX.

Iubite Geo,

Iată, sînt multe zile de cînd ne-am despărțit din odaia fetei cu sîni tari, cu rîsul timp, cu picioarele goale, cu miros de legume, cu dorința-ac pe barometrul banilor.

Au trecut zilele într-un cadrul cu toamna, cu rugina, cu țiganii, cu lumina, cu nopțile, cu tot ce vrei să fie ieri.

M-am gîndit de ce nu-mi scrii?

Eu am revenit din București, cu sufletul menghinat de regrete. Nu pot să uit figura transfigurată a lui Ilarie, bunătatea lui, pe care o împărțea ca o tortă, toată bunătatea ce i se scurgea din degete, parcă.

Dar ceilalți...

Am revenit la vechile mele ocupații. Nu pot citi, nu pot scrie. Obligații...

Ce să-ți scriu?

N-am oxigen,

Moldov te sărută
25/X/929

X.

Iubite Geo,

Mă bucură mult că ai rupt sîrma din mosorul unor zile de uitare.

Credeam că m-ai uitat. Eu nu ți-am scris, pentru că la 31 decembrie mă sfiștec în interesul

afacerilor.

Îți doresc mulți ani și reînvierea industriei de sifoane - dacă te-ar bucura.

Aș vrea să-ți văd împlinite în volume cît mai multe poeme și toți cronicarii să te-njure, numai ai noștri să te știm și să te iubim.

Te sărut,
Moldov
3 I. 1930

XI.

Iubite Geo,

Sașa mi-a dat scrisoarea din plicul lui, scrisoare ce era pentru mine. Lacrima ta pentru catastrofa mea sufletească a rulat printre degetele mele, prin vine, prin inimă și a dat semnalul celor ascunse în mine. Sînt obosit. Aș vrea o odihnă lungă în care și mîncarea să fie o muncă. O odihnă de moarte. Mă simt greu ca un tun. O supratensiune mă ține încordat. Singură atenția lui Sașa și a soră-si îmi catifelează ochii și sufletul. Îmi sînt aproape de gînd și asta mă bucură. Suferința a rămas totuși în mine ca un tren încărcat și imobil - dintr-o haltă. Te simt alături, te știu și înger. De aceea te sărută

Moldov
22 VII.930

(Pe recto-ul cărții poștale) :

Aș fi vrut să-ți scriu mai mult, însă păstrez cuvintele pentru întîlnirea noastră, pe care o doresc apropiată, sau cînd vei avea răgaz pt. o scrisoare mai mare, Moldov

XII.

Iubite Geo, mă simt vinovat că nu ți-am scris de atîta timp. Ți-o fi spus Sașa că a intervenit o mare schimbare în existența mea. Apreciindu-mi-se meritele și spiritul meu... comercial, am fost numit conducătorul sucursalei Zimmer & Co. din Iași. Bine-nțeleș că nu mi s-a fixat un salariu convenabil, însă sunt ferit deocamdată de grija zilei de mîine, sau, mai bine spus, a zilei pe care o trăiesc. Sînt foarte ocupat, muncesc 16-18 ore pe zi, așa încît îți închipui că n-am timp să citesc un ziar. Peste 2-3 luni, cînd voi fi... stabilizat, voi avea mai mult timp.

Ți-am scris toate acestea pentru că-mi ești aproape de inimă și suflet.

Cu drag, Moldov
Iași, 14 I. 1931

Șoptind armeneste

Ovidiu Pecican

Ca tot românul - nu știu la armeni cum este, dar Ștefan Agopian pare altminteri, mai adunat, afirmându-se numai și numai ca prozator, fie el și memorialist -, și Varujan Vosgianian scrie ce apucă. A început ca poet, a continuat ca ideolog al dreptei (dar linia de gânditor al politicii pare să o fi lăsat baltă de la un timp încoace), iar apoi a virat înspre proză. După volumul lui de nuvele *Steaua comandorului* (1994), premiat - cum altfel?! - de Asociația Scriitorilor din București (întâi pentru că e bucureștean, iar apoi fiindcă el are meritul de a mijloci legătura Uniunii Scriitoricești cu finanța națională; talentul, singur, nu prilejuiește, întotdeauna, premii), artistul complex care este Vosgianian a cărmît înspre roman. *Cartea șoptelor* (Iași, Ed. Polirom, 2009, 528 p.) reprezintă un debut în domeniu, dar unul socotit fast, cu întâmpinări încurajatoare de la mai mulți nași literari. „O mână de meșter de prim rang” îi întrezărește de pe acum Nicolae Breban, altminteri destul de parcimonios cu laudele la adresa prozatorilor români în viață. „Iată o carte ieșită din comun”, concede și Nicolae Manolescu, șeful domnului Vosgianian de la Uniune și tartor absolut al criticii literare. Mai abil și mai învăluit, spunând multe fără să își angajeze prestigiul, cu viclenie, pune umărul și Eugen Negrici, văzând în carte o frescă, dar atribuind-o colecției virtuale de texte identitare ale poporului armean. În fine, partizan în mod natural (fiindcă, și el, tot armean) și amical, Ștefan Agopian înscrie și el, riscându-și reputația, sintagma „roman extraordinar” pe clapeta supracoperței. Măi să fie! Aștept să se pronunțe și Bedros Horasangian, spre a fi clar cum stă treaba, fiindcă asemenea recomandări aproape că te dispensează de lectura cărții, nu alta...

Ce-mi mai rămâne mie de spus, în aceste cuvinte, despre prestația artistică a lui Varujan Vosgianian? Dacă mă gândesc la piruetele televizate ale domniei sale, unde justificările abracadabrante și neconvingătoare în favoarea „taxei ecologice” pe importul de automobile l-au făcut să-și dea singur șah și mat, încurcându-se în demonstrații la tablă, în fața presei, nu pot decât spera într-o excelență a prozatorului, conform chezașiilor angajate de cei patru literați menționați mai sus. Fiind un om îmbâcsit în prejudecăți - recunosc deschis -, îmi pare o imposibilitate îmbinarea tipului de meditație profundă și neimplicată în tegumentul social al actualității pe care o presupune arta prozatorului, pe de o parte, cu evoluțiile la scenă deschisă, ca ministru și purtător de cuvânt ocazional al PNL, pe de alta. Procedând în acest fel, Varujan Vosgianian se așază singur în categoria politicianilor care fac literatură sau a literaților dedați la politică. Dacă mă gândesc bine, au fost, în decursul istoriei, câțiva autori talentați în această categorie. Caesar, Napoleon și Winston Churchill, chiar și de Gaulle, sunt apreciați până astăzi, dar textele lor, de importanță istorică, au mai cu seamă o alură memorialistică. Scriitorii ca Havel n-au mai prea dat opere substanțiale după intrarea lor în vâlmășagul politicii. La fel, prin același tip de mișcare inversă, dinspre literatură către politică, a pățit și Titus Popovici după sedimentarea lui în C.C. al P.C.R. (Denunțând la timp pactul cu politica, N. Breban și-a salvat timpul interior și respirația epică în favoarea romanului, deși a trecut și el prin același Comitet Central.) Ar mai fi, după caz, desigur, și Dinu Săraru, și D. R. Popescu, și Augustin Buzura,

fiecare cu obolul lui în materie de exercițiu politic, suportând, în mod diferențiat, consecințele în receptare. Dar emblematic rămâne un alt ins vrednic de atenție. Nu pot, prin urmare, decât să compar exercițiul lui Varujan Vosgianian - tipologic vorbind - cu cel al lui Dumitru Popescu-Dumnezeu. Abia acest ideolog al amestecului de comunism și patriotism (înțeles ca naționalism) al regimului Ceaușescu a izbutit să publice masiv versuri, romane, eseuri și, în fine, și memorialistică, abia ultima survenind în perioada de după căderea dictaturii și eliberarea lui din temnița postcomunismă.

Lucrurile nu sunt atât de simple, totuși. Prozatorul scrie despre istorie, dar se bazează pe memoria familiei. Și cum nu știm de unde și până unde, ceea ce rezultă este o narațiune ambientată istoric, însă vorbind despre timpuri în raport cu care autorul nu are decât cel mult calitatea de martor indirect. Așa încât, rezultatul este o narațiune cu caracter de ficțiune, de mare întindere, în care poți paria pe „adevărul istoric”, cu certitudine, mai cu seamă la nivelul ethosului, al proiecției asupra trecutului, al empatiei cu materialul.

Cartea șoptelor este un titlu care nu ar suna rău dacă... ar suna bine. Nu sintagma este problematică, ci contextul ei contaminant cultural. Îți răsar, fără să vrei, în minte „Cartea fiilor”, „Cartea de nisip”, „Cartea de piatră”, „Marea Carte”, „Cartea tibetană (dar și cea egipteană) a morților”, o bibliotecă întreagă de titluri ce recurg la imaginea obiectului numit *byblos*, *liber* sau altfel, dar având aceeași semnificație: de obiect livresc; de structură textuală pe un suport material. Or, asta e cam răsuflat...

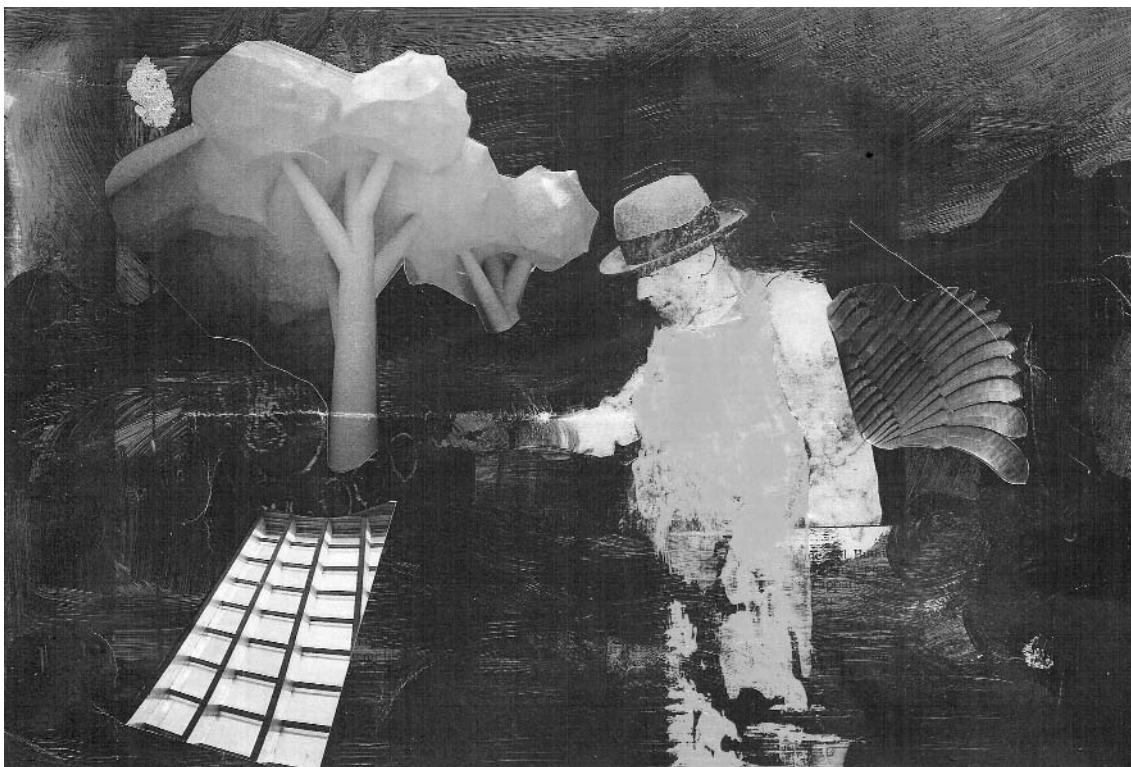
Marele merit al lui Varujan Vosgianian este altul. El își exploatează inteligent condiția de minoritar armean, spărgând zidul liniștii din România pe tema genocidului armenesc din vremea Junilor Turci. Acest lucru trebuia făcut, și la noi, unde totul se tabuizează urgentissim, chiar și atunci când vina nu ne aparține, probabil dintr-o nevoie de confort psihic și din speranța că, tăcând despre atrocități,

ele nu se vor repeta. Aici, Varujan Vosgianian are dreptate să recurgă la instrumentele artei, în locul relatării istorice seci și distanțate. Numai în acest fel poți stârni empatia, umanizând cifrele abstracte ce reprezintă atâtea vieți curmate sau deviate de la cursul lor firesc de până atunci.

Pe de altă parte, în diversificarea de ultimă oră a materialului epic din romanele românești contemporane, *Cartea șoptelor* pare să joace, de pe acum, rostul unei pete de culoare distincte, întrucât, după romanele cu subiect „unguresc” (Radu Țuculescu), americano-bănățean (*Femeia în roșu* a lui Nedelciu - Vighi - Mihăieș) și alte ieșiri din spațiul de acasă (Gabriel Chifu în ultimul lui roman), sporește varietatea de decor și culoare locală, atât de dragi romanticilor. Ea semnaleză, până la urmă, dincolo de plusul de pitoresc pe care îl asigură, și o părăsire de către romanul de la noi a tarlalei natale recurente până la sațietate, o re poziționare în raport cu problematicile „fumate” (pământ, posesie, crimă pasională etc.).

Urmând un alt model prestigios, de astă dată cel al reconstituirii prin prelucrarea unor multiple contribuții orale cât mai acurate a unor evenimente istorice, Vosgianian calcă pe urmele *Arhipelagului Gulag* al lui Soljenițan. Ca și ilustrul clasic rus (și, păstrând proporțiile, ca și Paul Goma), prozatorul mulțumește unui șir consistent de inși care „punând laolaltă amintirile și nostalgiile lor, au alcătuit împreună cu mine această carte”. Nu altfel procedează Stelian Tănase în reconstituirile lui privitoare la comunism, la „mititica” (vorbesc despre „tanti Varvara”, barbar!) și la rivoluția lui Iliescu - Stănculescu. Diferența, în cazul acestuia din urmă, survine din aceea că, istoric de formație fiind, Tănase optează pentru narațiunea documentară, nu cea artistică.

Cu atâtea interesante calibrări, era greu să îi iasă lui Varujan Vosgianian o carte lipsită de interes, mai cu seamă că scrisul lui este artistic, el nefiind un căznit Ion Lăncrănjan pe care îl salva, literar vorbind, doar încăpățănarea de a spune apăsate câteva adevăruri tăcute de alții. De aici însă și până la a socoti *Cartea șoptelor* o apariție extraordinară este o cale destul de lungă. Cum se poate bănui deja, fără a minimiza rezultatul creator al romancierului finanțist de la Uniune, eu n-am să o fac.



Pierpaolo Marcaccio

Incontro con Makovecz 2003

lecturi

O personalitate complexă

Laszlo Alexandru

“Papini nu era un om oarecare; nici inteligența sa nu se găsea pe stradă, și nici cultura sa cu adevărat gigantică nu se putea improviza la cafea. Dar a vorbit astfel numai din setea de a se compromite. A făcut tot ce i-a stat în putință pentru a fi compromis, permanent și în toate straturile. Când simțea că publicul începe să-l iubească, scria imediat ceva contra gustului general. A publicat volume de povestiri fantastice ca să-și compromită gloria de tînăr și genial gînditor italian. A publicat versuri – deși știa că publicul îl adora ca polemist. A scris lucruri extrem de serioase, și le-a scris tern, camuflat – pentru că lumea îi aprecia prea mult simplitatea și causticitatea stilului. Când Italia era socialistă, Papini era naționalist. Când Italia a devenit naționalistă (furîndu-i fără rușine și ideile și gesturile), Papini a devenit catolic à outrance. Când s-a făcut concordatul cu Vaticanul, și toată lumea aștepta de la Papini o viață a Fecioarei Maria – el publică *Gog*. A fost totdeauna în frunte, lăsîndu-și țara în urmă.”¹

Cuvintele entuziaste ale lui Mircea Eliade la adresa cunoscutului scriitor italian sînt destinate să scoată în evidență tocmai latura imprevizibilă a unui mare spirit rebel. Cu inteligența tăioasă a contestatarului neîmblînzit, Giovanni Papini a abordat cele mai diverse forme de expresie literară, de la poezie la proza scurtă, de la meditațiile autobiografice la romanul de introspecție, de la eseurile filosofice disacratorii la biografiile pline de sevă ale unor personalități (Isus, Sfîntul Augustin, Dante ș.a.). Care ar fi, totuși, punctele de rezonanță ale acestui traseu zburcînat, ce i-ar permite cititorului de azi să identifice traiectoria unui destin?

Prima etapă, care l-a și impus ca atare pe Giovanni Papini în istoria culturii italiene, ține de tineretea sa contestată și revoluționară, de la începutul secolului XX. Născut la Florența, în 1881, dintr-o familie foarte modestă, adolescentul autodidact se lasă îmbibat de cele mai diverse influențe ale vremii: intuiționismul, activismul, misticismul, magia, iraționalismul, filosofia lui Bergson și a lui Kierkegaard, pragmatismul american, futurismul etc.² Este perioada succesiunii tentative publicistice, în revistele pe care le întemeiază ori la care colaborează: *Leonardo* (1903-1907), *La Voce* (1908-1915), *L'Anima* (1911-1913), *Lacerba* (1913-1915) etc.³ Acum tipărește volumașul *Il crepuscolo dei filosofi* (1906), în care le aruncă îndrăzneț mînușa unor gînditori consacrați de talia lui Kant, Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer și Nietzsche⁴. Mai cunoscut devine romanul *Un uomo finito* (1913), prospecțiune autobiografică a unui șir de explorări spirituale, care atrage atenția și admirația inclusiv a criticiștilor bucureșteni, aflați în contextul unor similare exerciții intelectuale de autoformare⁵. Etapa contestărilor este încununată de apariția volumului *Stroncature* (1916), ce reflectă impertinența lucidă a tînărului care își continuă exaltat campania de batjocorire a marilor cărți ale literaturii (*Faust* de Goethe, *Hamlet* de Shakespeare, *Decameronul* de Boccaccio), ori supune unui tir încrucișat de zeflemeli scrierile lui Benedetto Croce.

În mod cu totul imprevizibil, de pe această culme a datului cu tifla, Giovanni Papini se avîntă apoi pe calea fervorii religioase, prin convertirea

creștină asumată public și zgomotos. Noua perioadă biografică și creativă e reflectată de bine cunoscuta *Storia di Cristo* (1921)⁶, dar și de monografiile dedicate Sfîntului Augustin și lui Dante Alighieri.

O altă cotitură, la fel de surprinzătoare, apare odată cu ascensiunea politică a lui Mussolini. Două ziare create tocmai pentru a-l susține pe Duce, *Il Nuovo Paese* și *Corriere Italiano*, concentrează în pagina a treia adeziunile multor intelectuali prestigioși ai vremii: Papini, Soffici, Ungaretti, Bontempelli, Cardarelli, Campanile, Ravegnani, Flora, Cecchi, Baldini etc. În aceste circumstanțe, autorul lui *Gog* devine un fel de scriitor oficial al regimului, se bucură de prietenia personală a lui Mussolini și de diverse alte beneficii: devine profesor de literatură italiană la Universitatea din Bologna (1935), membru al Academiei (1937), director al Institutului de Studii asupra Renașterii și director al revistei *La Rinascita* (1937).

Sfîrșitul războiului îi aduce lui Papini o perioadă extrem de dificilă, căci e înconjurat de disprețul și reprobarea generală, pentru opțiunile sale politice catastrofale. Continuă totuși să publice numeroase cărți de factură variată, beneficiind de sprijinul mediilor religioase. Creația sa prolifică, în numeroase direcții de meditație, va ajunge să însumeze peste optzeci de volume tipărite. Ultimii ani sînt marcați de orbirea progresivă, însoțită de paralizie. Se stinge din viață la 8 iulie 1956.

Obsesia față de personalitatea copleșitoare a lui Dante l-a însoțit pe Giovanni Papini, ca un nobil punct de reper, de-a lungul întregii sale creații. Încă din 1905 lansa, în cunoscutul său stil polemic, textul *Per Dante e contro i dantisti*, în care își mărturisea reticențele în fața criticii de tip universitar și a exegezei marcate de inerentele prudențe ale cercetării științifice (*Toți dantiștii noștri celebri, Del Lungo, Scartazzini, Torraca, Casini, Parodi, Zingarelli, D'Ovidio fac istorie, erudiție, bibliografie, hermeneutică, filologie, cazuistică, enigmistică, orice vreți, dar cu siguranță nu explorează dantesca*⁷). Aceste gesturi – precum și opțiunea sa de reevaluare “pasională” a lui Dante, printr-o identificare tumultuoasă cu obiectul de studiu – erau destinate să-l plaseze, firește, în afara cercului de specialiști titrați și mai ales în afara semnificativei școli de filologie dantescă, activînd la Florența sub coordonarea prestigiosului Michele Barbi⁸.

În anii următori, Papini compilează “o operă nu lipsită de greșeli”, o carte de legende și zicători – în parte apocrife – legate de marele poet florentin: *La leggenda di Dante, motti, facczie e tradizioni dei secoli XIV-XIX* (tipărită în 1911). În aceeași direcție desacralizantă și polemic-indignată, autorul compune în 1921 o poezie satirică împotriva cultului formalist al dantismului oficializat: *Preghiera a Dante nel sesto centenario della morte*, inclusă apoi în culegerea poetică *Pane e vino* (1926)¹⁰.

După monografia *Dante viu*, din 1933, interesul lui Papini pe acest subiect rămîne constant. În volumul I, singurul încheiat, din *Storia della Letteratura Italiana* (1937), alături de alte portrete și figuri ale începuturilor literare, autorul *Divinei Comedii* este pe larg prezentat, de această dată plasat și în contextul celorlalte creații



Giovanni Papini

ale sale, așa-zis minore¹¹. Pînă spre finalul vieții, cînd ziaristul cultural de la *Corriere della Sera* continuă să se preocupe, în ale sale *Schegge*, de anumite subiecte punctuale (simbolul pădurii întunecate, acela al lui Virgiliu sau al Beatricei etc.), în scrisul lui Papini figura lui Dante ocupă, indiscutabil, o poziție centrală.

(va urma)

Note:

- 1 Mircea Eliade, *O nouă viață a lui "Gianfalco"*, în vol. *Insula lui Euthanasius*, Buc., Ed. Humanitas, 1993, p. 312-313.
- 2 Vezi Elio Gioanola, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Librex, 1987, p. 538.
- 3 Vezi Aldo Giudice, Giovanni Bruni, *Problemi e scrittori della letteratura italiana*, volume terzo, tomo secondo, Torino, Paravia, terza edizione, 1988, p. 441.
- 4 În română, vezi Giovanni Papini, *Amurgul filozofilor*, trad. Rodica Locusteanu, Buc., Ed. Uranus, 1991.
- 5 *Un om sfîrșit* a cunoscut trei versiuni succesive în limba română: prima, datorată lui G. Călinescu, a doua, realizată de Alexandru Marcu și cea de-a treia, de mai multe ori reeditată, semnată de Ștefan Aug. Doinaș (publicată și de Ed. Polirom, în 2008).
- 6 În română, vezi Giovanni Papini, *Viața lui Iisus*, trad. Alexandru Marcu, ed. a doua, Bistrița, Ed. Pergamon, 2007.
- 7 Citat de Carmine Di Biase, Giovanni Papini: “Dante”, în *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di Vincenzo De Gregorio, volume secondo, *Saggi danteschi*, Ravenna, Longo Editore, 1997, p. 344.
- 8 Vezi Aldo Vallone, *Rileggendo il "Dante vivo" di G. Papini*, în *L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca*, iulie-decembrie 1996, p. 103.
- 9 Vezi Mircea Eliade, “Dante vivo”, în *Cuvîntul*, nr. 2938/sîmbătă, 1 iulie 1933, p. 1-2.
- 10 Vezi Carmine Di Biase, art. cit., p. 345.
- 11 *Ibid.*, p. 351-352.

proza

Camera de dincolo...

Mircea Pora

Și-a strâns câteva haine de pe divan, cu greu, a înfundat totul într-o sacoșă și gata a fost de drum. Cred că și-a luat adio de la fiecare lucru, clipind imperceptibil în direcția lui. Niciun cuvânt, niciun gest, nimic exterior, toate părțile de rău înfășurate grijuliu într-o batistă așezată poate chiar cu puțină detașare într-o zonă mai ascunsă a poșetei. Pricepea ceva dintr-o despărțire tavanul, atunci mai alb decât zăpada polară, înțelegeau pernele, scaunele, micile obiecte din vitrine, că vor fi învăluite de-acum înainte în aerul rarefiat al unei absențe? Cât de repede se scurg pașii de pe covoare, cum crește un soi de întuneric, chiar în plină lumină aflându-ne, pe urmele celui care pleacă. Rămân tablourile să se privească unele pe altele, nu e exclus prin colțuri să mai răsune ecourile unor vorbe, dar, până la urmă, până la urmă, totul e strivit și camera din care pleacă cineva, dar pleacă cu adevărat, nu se joacă, se închide ca un spațiu peste care se tot pun lespezi, drugii, pulberi, capace. Mai apoi, tu te plimbi prin încăperea aceea, dar tot ce apuci, atingi, mângâi, e de fier, cu luciri dușmănoase. Pot, pe divan, evident, „mai apoi”, să se așeze academicieni, vizionari politici, mari și chiar foarte mari șefi de instituții, și, stând astfel, să fumeze, să bea, să vorbească, altfel zis, să fie în „cărțile vieții”, la un anume moment, se postează-n fața lor „absența”, le ia graiul, le stinge gesturile, îi cufundă într-un fel de acvariu, cu adâncimi necunoscute. Și rămâne camera, ce, hotărât, în interstițiile ei nu mai vrea să primească pe nimeni. Dar dacă noaptea, din încăperea definitiv părăsită, se vor auzi foșnete, mici zgomote, fofilări ale unor molecule în zonele greu de descifrat ale altor molecule? Ar putea fi un singur răspuns aici... că „absența” însăși se întoarce cu fața la perete, mâhnită de faptul că poate prea repede s-a instalat ca stăpână, se știe unde, în camera din care cineva a fost nevoit să plece...

Suntem mai mulți cei care plecăm, dar numai o singură persoană va avea un drum aparte, fără indicatoare, polițiști și alte lucruri vulgare secretate de acest pământ. Noi știm cu toții cine e ființa aceea cu destinație specială, și, mai mult ca sigur că aceasta e și cauza pentru care nu prea vorbim.

Mașina sofisticată alunecă printre plopii unei șosele. Cât vezi cu ochii, câmp cu vagi accidente. Unele sate sunt atât de mizerabile, încât, privindu-le, ai impresia că de la o clipă la alta te vei umple de răni. Străbatem și un orașel, obscur, făcut, parcă, din vechituri și șubrezenii, din tălpi de bocanci, taioare uzate de damă, o consignație, unde nimeni nu rostește numele lui Cristofor Columb. Și biserica se uită la noi cu ochii oboșiți ai unui văduv. Pe urmă, iarăși șoseaua, asfaltul și plopii, câmpia cu vagi accidente... Tuturor celor din mașină ne-ar fi plăcut să ne fi îndreptat spre o masă de nuntă, spre o cabană plasată sus, între nori, spre un lac, unde, întinși pe spate, să fi putut străpunge cerul cu privirea. Ne-ar fi interesat, poate, să vedem cum noaptea, cu bărbile-i grele se retrage chiar și în pădurile din noi, cum vine pe picioare anemice, încă subțiri, trupul de început al dimineții. Și-n timp ce noi mergeam, cât de palidă trebuie să fi fost camera, nu chiar cu atât de multă vreme înainte părăsită. Dar noi nu mergeam, câtuși de puțin, la vreo nuntă sau la vânători de fantasmagorii. Șoferul ne semnaleză, la un moment dat, apropierea orașului, de fapt, punctul terminus al călătoriei. Mașina specială dotată cu aparatură în sprijinul vieții, în care nimeni nu prea voia să urce, aproape că se clatină pe porțiunile de drum cu piatră cubică, se înclină când biruie gropi, devine adăpost mișcător, dar sigur, când are sub roți porțiuni de asfalt. De o parte și de alta, nu mai sunt plopi, ci blocuri, ce-ți strecoară în suflet o senzație de sărăcie uscată și posibilități de izbucnire violentă a maha-lagismelor. Din când în când, monumente austere, în semi-paragină, sugerându-mi niște înțelepți pe care brusc i-a surprins înghețul polar. Încă o legănare, o accelerare, în sfârșit, o frână și mașina minune se oprește. Cu acest drum, cel puțin, lucrurile sunt clare, el s-a terminat aici...

Intrarea în clădire e părăginită, inospitalieră, totul pare vopsit într-un galben spălăcit, totul pare să șoptească... „Dac-ați pătruns aici odată, n-o să ieșiți chiar atât de ușor...” Urcăm scări protejate de covoare, ceva lănced te-ntâmpină la tot pasul, pătrundem doar doi într-o cameră ce pare, cu mobilierul ei, cu tot, o mare tabletă albă, un produs farmaceutic. Cel mai mult mă apasă,

privindu-le ceasuri și ceasuri în șir, cele două nopțiere de metal, adevărate calamități, când trebuie să le ai mereu în preajmă. Sertarele pline, nu cu înghețate, ci cu medicamente, pachetele de vată, biscuiți, lingurițe, chiar și de plastic, coji de pâine. Zgomotele ca atare sunt rare, înăbușite, vin de departe, nu știi cine le emite. Și, dintr-o dată, ca o suită de valuri, cu modulații, cu refrene pe mai multe voci, corul credincioșilor dintr-o biserică. De data aceasta, sursa ce perturbă pacea e aproape, chiar în curtea ce se vede prin ferestre. În intervalul acela am stat, de nenumărate ori, pe spate, privind pereții, perdelele, tavanul. Viitorul îmi juca înainte, ca un cioroi înrăit, musculos. Intrau pe geam și alte păsări gureșe și făceau aceasta tocmai pentru că știau că nu le plac. Dar când de prin pomi, de prin alte cotloane, se hotăra întunericul să intre în odaie, atunci toate se-ntorceau pe partea cealaltă, pentru ca toți, deopotrivă, bolnavi, sănătoși, să se poată puțin odihni. Uneori, pur și simplu, de atâta oboseală, nu puteam adormi. Ca să-mi țină de urât, lângă pat venea gara, cu trenurile ei. Au fost, de câteva ori și furtuni, și printre fulgere, garniturile mereu se fofilau. Când se apropia, însă, dimineața, în camera de care cu atâta pasiune vorbesc, se reinstaura cenușiu, pe care lumina soarelui, chiar arzător, îl mai anima puțin. Atâta tot, căci lucruri, cu adevărat spectaculoase, nu se petreceau.

Stând acolo, ca orice om, aveam și eu niște speranțe. Le udam la rădăcină, în fiecare dimineață, să crească, să prindă putere... Dar de ce să mai vorbim despre astea, când mereu cineva, mai puternic decât mine, un adevărat expert, un hăitaș tenace le dădea... la cap. Zdup cu voi, la coșul, la lada de gunoi... Razele de soare ard, parcă tot mai tare de la o zi la alta. Noaptea sunt scurte, alunecă rapid prin curtea uscată. Primul ceas al dimineții e marcat inevitabil, de apariția femeilor cu măhuri și cârpe. Sunt atât de obișnuite cu cei ce moșăie răpuși prin paturi. În tăcere vin, în tăcere și nepăsare pleacă. Alunecă spre alte saloane, unde brațul lor puternic s-ar putea să fie extrem de necesar. Ceva mai târziu, apar surorile, unele dintre ele cu ochii tumefiați de nesomn. Și, în sfârșit, „reginele”, în fața cărora turmele fac plecăciuni. Sunt băiat de medic și, tocmai de aceea, medicii nu-mi plac. Această primă doamnă doctor, probabil șefa de orchestră, îmi lasă senzația, prin aroganță și presupusă proveniență semi-divină, că n-are nici organe urogenitale, nici orificiu anal. Pare o statuie hrănită cu pireuri și paste făcute de bucătării situate dincolo de nori. Pielea albă, ca și clapele de pian, stratul de pudră de pe obraji, fără fisuri. M-ar tenta, chiar acum, când împrăstie aere nobile prin încăperea, când pune-n mișcare zâmbete liniștitoare învățate-n facultate, să-i trântesc o glumă groasă, o torpilă, să-i facă praf porțelanul din care e confecționată. Începe înc-o zi fierbinte, cât de curând va trece și corbul ce supraveghează orașul...

Pun și eu condeiul jos, căci, printre altele, și de scris m-am săturat. Rezultatul final îl știm, vom rămâne cu unul mai puțin, nu mai văd ce ar mai fi de comentat...

În camera aceea unde absența dansează ca la ea acasă, ar mai fi un Moș Crăciun pe-o etajeră, cești din care nu va mai bea nimeni, poze pe pereți, un praf delicat ca un poet...

(Titlul textului mi-a fost sugerat de poetul Eugen Bunaru.)

(Din ciclul *Proze din Anii de pasaj*)



Pierpaolo Marcaccio

Beuysgeist IV (1997)

Mircea Pașcariu

Din jurnalul lui Robinson

Câteva însemnări din jurnalul lui Robinson, unele găsite, altele scrise doar din amintire.

Într-o zi, nu mai știu care

“Dacă vrei cu adevărat să fim prieteni, Ia-mă de mână și spune-mi ce-ai mai văzut printre stele” - îmi spunea o floare plâpândă de mai, ce plutea pe valuri solare.

I-am spus o poveste care nu are sfârșit.

ziua 133 - grădina secretă

Când e învăluită în ceață, seamănă cu o sferă vie.

Grădina aparține unei singure persoane, dar nu orice persoană poate avea o grădină secretă.

Nu există drumuri spre grădină secretă.

Cel care o deține trebuie doar să închidă ochii pentru câteva clipe și e acolo.

Grădina poate fi vizitată doar de cei cărora le este permis acest lucru.

Îți poți da seama când este cineva în grădină: atunci apare o ceață albă, caldă și mătăsoasă.

De obicei ești singur, foarte singur.

Însă Dumnezeu este întotdeauna acolo și îi poți vorbi.

În grădină secretă sunt foarte multe flori, toate seamănă cu propriul tău suflet.

Uneori plouă, doar ca să nu ți se vadă lacrimile. E foarte multă liniște.

Când vin îngerii să mângâie florile, trebuie să te ascunzi după tufe de trandafiri. Să taci și să privești.

Când te vizitează suflete dragi, apar liane de lumină, care pot fi așezate cum dorești pentru a putea comunica. Le poți îndoi, dar ai grijă să nu le frângi. Lumina doare.

Există o băncuță din lemn de cireș, undeva pe câmpul cu maci.

Odihnește-te acolo o dată, de două ori, dar nu mai mult.

Sunt și foarte multe oglinzi. Încearcă să te privești cât mai mult în ele. Pentru că îți vor vorbi despre tine.

ziua 308

Robinson s-a întors pe insulă.

(Am făcut însă o schimbare în scenariu: pe insulă, apa e până la genunchi și nu mai există copaci. E o insulă scufundată. Oricum, e un om liber și dacă a rezistat atâția ani, va mai rezista și de acum încolo.)

Anna a rămas în grădina ei. Nu mai visează. Sfera a fost hrănită, din punctul acesta de vedere, totul e bine.

Oamenii uită repede multe lucruri. Universul nu uită nimic, niciodată.

ziua 314

(Azi am schimbat din nou insula: e o insulă frumoasă, caldă. Robinson vânează, înoată. E liber, dar singur. Are amintiri noi. E liniștit. Izolarea îi va face bine, o vreme.)

seara 314

Robinson își dă seama că e îndrăgostit de Anna în continuare. Nu știe niciun leac. Rămâne îndrăgostit și nu îi pare rău. Intră în grădina secretă și adoarme.

Anna a trecut pe-acolo, însă nu a vrut să-l trezească.

Trec anii peste noi...

ziua 319

A muncit toată ziua, șlefuid sfere.

În grădina secretă au înflorit câteva milioane de maci.

seara 319

Descuț, pe nisipul plajei de pe insula lui, Robinson îi oferă Annei un trandafir sidefiu.

Apoi intră în grădina secretă și adoarme acolo.

Anna nu a vrut să-l trezească. Dar a adormit și ea.

Pe plajă au înflorit câteva milioane de trandafiri. (Annei îi plac trandafirii, dar cred că a fost o coincidență.)

seara 344

Anna și Robinson s-au întâlnit pe insulă. S-au așezat pe nisipul plajei și au adormit. Vor dormi așa câteva zile pentru că trebuie să limpezească niște lucruri printre stele.

Timpul s-a răzvrătit, s-a întâmplat ceva cu el.

Floarea plâpândă de mai le șoptește povești doar de ea știute, pentru binele lor.

Insula clocotește. Sferile clocotesc.

ziua 345

Robinson a decretat Insula ca fiind Țara lui. A încercat să-i dea și un nume, dar a renunțat. Îi spune “Țara mea”.

Ține minte că a mai avut o țară, demult. Țara aceea l-a părăsit.

ziua 346

A desenat porți pe nisip. Trei porți.

Floarea plâpândă de mai a împodobit porțile cu trandafiri sălbatici. Au mâncat împreună gutui, așteptând-o pe Anna.

Fiecare a povestit despre Țara lui. Și despre grădinile prin care călătoresc în vis.

ziua 349

“Te-am visat acum vreo două nopți. Nu te-am recunoscut, era cam întuneric. Ce mai țin minte, e că am mușcat dintr-un măr. Mărul din partea stângă, de lângă inimă. De fapt, doar l-am sărutat. Cum de pot să mă îndrăgostesc și de tine, în felul acesta?”



acest mesaj a fost scris de Robinson pe cara-pacea unei broaște țestoase, împreună cu următorul din

ziua 353

“Am renunțat la tot pentru a ajunge pe insulă. Era șansa mea de a avea un nou început în aceeași viață.

Amintirile de dincolo de insulă au viața lor și au învățat să se descurce singure. Rămâne să învăț și eu să mă obișnuiesc cu mine însumi și cu singurătatea de aici.

Dincolo nu m-am simțit niciodată singur. Până într-o zi când s-a năruit totul și am realizat că toată viața mea a fost o definiție a singurătății. Dacă muream atunci, poate nu înțelegeam. Așa, sunt obligat să înțeleg sau cel puțin să aștept.

Anna, mi-ai spus mai demult, că dacă ai fost o dată în Iad, nu mai poți fi trimis din nou. Atunci eu ce voi face, Anna? Voi rămâne mereu suspendat între Rai și Iad?”

ziua 354

“De dimineață mi-am spus că o insulă călătoare trebuie condusă. Drept urmare, în calitatea mea de președinte al propriei mele insule, am scris pe nisip câteva legi foarte importante pentru mine:

- Fericirea și nefericirea nu există.
 - Așteptarea, da, există.
 - Tristețea și bucuria sunt interzise.
 - Orice sticlă adusă de valuri va fi îngropată în nisip, iar mesajul va fi citit foarte târziu, într-o seară, cândva.
 - Barca va fi scufundată în cursul zilei de azi.
- Am promulgat legile și am scufundat barca, încercând să uit locul în care a dispărut.

La prânz mi-am dat demisia, am vrut să aflu părerea despre legi a locuitorului insulei.

Am încercat să recuperez barca, dar nu am reușit.

Am găsit o sticlă cu un mesaj pe care l-am citit pe ascuns.

La lăsarea întunericului, am organizat o lovitură de stat. Mi-a reușit. Am abrogat toate legile. Am refăcut plaja. Mesajul din sticlă l-am recitat la lumina lunii, fără să mă ascund.

Mi-am dat din nou demisia. Acum sunt doar locuitor.

Așadar, a rămas așteptarea.”

ziua 355

“M-am simțit privit. Speriat și încordat, m-am întors brusc.

Marea încerca să-mi spună ceva, desenând lucruri ciudate cu valurile ei înspumate pe nisipul albastru. Cred că era ceva urgent, pentru că ștergea desenele în câteva clipe, trimițând noi valuri.

Ca de obicei, nu am înțeles nimic.

Am făcut din nou experimentul despre Fericire. Am luat un pumn de nisip și l-am aruncat înspre soare, privind firicelele fără aripi. Soarele m-a împușcat elegant direct în ochi, cu multă dragoste cerească.

Clipa a fost clipă, durerea, ani. Experiment reușit. Clipa a fost clipă, durerea, ani. Deci există. E unică.

Și e folositoare, așa, în sine. E folositoare la nimic, îl face pe *Nimic*, perfect.

După amiază am avut o vizită. Un tip pe care-l urăsc. E arogant, insensibil, crede că toate i se cuvînt doar lui. Nu merită să-i scriu numele cu majusculă. E vorba despre timp.

A avut obrăznicia să lovească o scoică de pe insula mea, așa, cu piciorul, azvârlind-o cât colo.

Ca de obicei, nu am înțeles nimic.

Presimt că din așteptare voi avea de învățat. Nu

mai am nevoie de clipe. M-am obișnuit cu anii. Cu anii fără rost.

Azi mi-am făcut un pat dintr-o piatră caldă.”

ziua 357, până spre seară

“Aș vrea să mă trezesc unde ești tu, Aș cam vrea să te respir, iubindu-te. N-aș prea vrea să te pierd...”

Rochia ta, o rochiță de fapt, e o scumpă și ea, chiar dacă nu se pricepe să țină de cald unui genunchi, fie acela și stâng. E prietenul meu, îți amintești?

Cred că mă pricep să-i țin de cald. Cam doare chestia asta de dor de tine, copilă. Nu am crezut.

Dar ești cea mai frumoasă femeie din lume, așa că nu-mi pasă.”

ziua 370

“Aștept să-mi uit amintirile ce încă dansează printre pietre. Înainte de asta însă, trebuie să le retrăiesc pe toate. La sfârșit îmi va rămâne una singură, nu știu care. Dar voi afla.

Probabil că atunci voi fi liber și pregătit.”

dimineața zilei 401

“M-am trezit devreme și foarte îngrijorat. Anna nu era lângă mine.

Soarele urma să răsară în câteva clipe. Întunericul se risipea leneș.

Când am ajuns pe plajă, am văzut-o întinsă pe nisip.

I-am ridicat ușor capul, am sărutat-o pe frunte.

- Nu e bine de plecat cu timpul acesta. Mai stai..., i-am spus.

A fost nevoie de un milion de săruturi ca s-nduplec.

Uneori îmi este tare greu cu zânele.”

ziua 403

un bilețel găsit în buzunarul unui costum albastru

“Trăiesc într-un oraș insipid și prost câteodată; altădată e genial și fabulos. E ca o piatră rotunjită de ape și timp. Depinde cum privești. Poate avea culori diferite în funcție de starea luminii sau în funcție de starea mea.

Nu am prieteni. Dar am avut o vreme, știu cum e. Acum nu-mi mai trebuie. Totuși, îmi aduc aminte cu drag despre ei. Timpul i-a transformat din flori, în cadavre de flori.

Timpul a trecut și peste mine, dar eu mă văd altfel decât îi văd pe ei. Mi-e frică să-mi duc gândul mai departe.

Până de curând nu am știut ce vreau. Am fost un călător prin toate, privitor de fapte și oameni. M-am risipit și eu pe lângă cele de lângă mine, de multe ori, neînțelegând nimic. Așa am ajuns să inventez lucruri pe care să le înțeleg. Nu multe, câteva.



emoticon

F. M.

Șerban Foarță

Invitat de cineva, odată, să țin, săptămânal, un *spici* la radio, la *Radio F M*, - l-am întrebat, la telefon, ce vrea să spună *F. M.*-ul ăsta, pentru mine, misterios.

Trăim, cu toții, într-o lume de acronime și de sigle (ce va să zică *inițiale*) anevoie, uneori, de descifrat.

F. M., mi-a răspuns interlocutorul, înseamnă *frecvențe modulate*.

Ce e *frecvența* știu, desigur, toți școlarii, inclusiv aceia, mulți cândva, ce-și făceau studiile la *f. f.*, adică la „fără frecvență”. S-ar putea ca ultimii să creadă că frecvența e o interminabilă vacanță, o duminică perpetuă, să zicem.

Or, fizical vorbind, sensul noțiunii de *frecvență* constă în, dimpotrivă, o discontinuitate, care-i conferă caracterul ritmic. Acolo unde nu sunt alternanțe, noduri și ventre, nu e ritm. Frecvența nu este o lamă de cuțit, o linie fără întreruperi, ci una cu zigzaguri, cu zimți, ca fierăstrăul. Orice frecvență are dinți, fie egali, fie neregulați, asemenea fălcii de rechin sau crocodil.

(În paranteză fie spus: frecvența, pentru cei de la „f. f.”, seamănă cu paradoxalul și imposibilul cuțit imaginat de Lichtenberg, adică unul fără lamă, căruia-i lipsește și mânerul!)

Să trecem, însă, la noțiunea de frecvență în înțeles fizico-matematic. Frecvența este numărul

de oscilații pe unitatea de timp, - sau inversul perioadei. Ea se măsoară în *hertzi*, - de la Hertz (Heinrich Rudolph), celebrul electrofizician; de unde provin și „undele hertziene”.

Or, ținând cont de faptul că, în germană, „inima” e *Herz*, se înțelege de ce undele acestea pot să fie când cordiale, când cardiace!

Spectrul audibilității acestor unde/ondulații este cuprins între 16 și 20 000 Hz. Ce trece *dincolo* de limita superioară, de treapta ultimă a acestei scale, se cheamă *ultrasunet*. Ce este *dincoace* de limita inferioară a ei se cheamă *infrasunet*.

În transpunerea cromatică, vizuală, ar fi vorba de *ultraviolet* și *infraroșu*.

Spectrul audibilității se referă la, bineînțeles, auzul nostru. Liliacul, *Fledermauss*, e ultrasonic, în vreme ce elefantul sau balena comunică prin infrasonuri, la o distanță mult mai mare decât a glasului uman. Aduș că „bătaia” vocii omenești a dat, în vechea Chină, etalonul metric care se cheamă *li*...

Dacă-l citim, în fine, pe *F. M.* nu ca *frecvențe modulate*, dar ca *feminin* și *masculin*, se înțelege, poate, că femeia tinde spre ultrasunet, pe când bărbatul, alias masculul, vocea căruia e mult mai gravă, tinde spre infrasunet.

Romanța (care sună bine în, mai ales, registru baritonal, de *alto*) presupune o pasionalitate, o patimă de joasă (și profundă) frecvență, gravă ca ursita, ca destinul. Gândiți-vă la glasul Ioanei Radu!

În ceea ce privește modulația, aceasta, muzical vorbind, e trei tipuri: cromatic, diatonic, enarmonic. Făcând abstracție de cestelalte două, să spunem doar că cea de ordin enarmonic aduce cu scrierea din alfabetul *zis fonetic*, în care fiecărui sunet îi corespunde, în principiu, un singur semn (și numai unul) grafic. În principiu, spun, - pentru că noi scriem fie cu *ch*, fie cu *k*, sunete ce se rostesc identic: *chihlimbar* și *kilogram*, de pildă. Sau, - cu *cs*, pe V. Alecsandri, dar cu *x*, pe Gr. Alexandrescu. Tot astfel, modulația enarmonică face ca, pe partitură, să apară note/semne grafic diferite, dar absolut identice sonor: *Fa* este totuna cu *Mi diez*; *Do* cu *Si diez* sau *Re dublu bemol*...

Poliloghia asta nu se vrea un curs de muzică „după ureche”; nici o prelegere de fizică sumară și, la rigoare, semidoctă.

Ceea ce vreau să spun, de fapt, este că totul e, în lume, în cosmos sau în univers, frecvență, adică alternanță și vibrație. Ziua și noaptea se urmează ritmic; marea tălăzuie, și ea, în ritmu-i propriu. Nu depinde, până la un punct, decât de noi (și de auzul nostru, - fie exterior, fie lăuntric), să intrăm în rezonanță (și, ca atare, în eufonie) cu undele cosmice, cu liniile de univers (sau vers).

De noi, depinde să le modulăm; sau să beneficiem, cum se cuvine, de modulațiile multiple ale lumii, făcând, pe valurile vieții, *surfing*, în funcție de ventrele și nodurile lor.

Creare și evoluție

Perspective contemporane în context nord-american

Otniel Veres

Dezbaterea dintre evoluționiști și creaționiști a produs răspunsuri și modele atât de variate, încât un spațiu atât de restrâns este insuficient pentru a capta măcar o imagine generală a acestora, fapt care ne obligă să recurgem la o selecție a celor mai importante curente contemporane. Alternativele se organizează pe o plajă largă aflată între polii opuși ai conflictului total și tentativele de mediere. Polul creaționist este reprezentat de literalismul biblic sau creaționismul științific, precum și de teoria „proiectului inteligent” (deși această poziție este mai nuanțată), în timp ce la polul opus întâlnim evoluționismul (sau neodarwinismul) ateist ghidat de filosofia naturalismului religios, a materialismului științific și reducționist. Între aceste două repere se găsesc cele mai multe modele de interpretare și de mediere între doctrina creștină a creației și teoria evoluționistă ateistă. Acestea li se adaugă modelul interpretativ al domeniilor separate, care consideră că știința și religia reprezintă două discipline cu funcții și limbaje diferite care nu interferează, răspund unor probleme diferite și nu trebuie suprapuse în niciun mod. Schema este bineînțeles simplificată foarte mult din rațiuni lesne de înțeles. Fiecare poziție majoră comportă diferite nuanțe și variante însă cu toate acestea ele se încadrează între cele două extreme.

Spațiul restrâns face ca încercările de prezentare a celor mai importante curente ale acestei dezbateri să poarte marca trunchierii și incompletitudinii. De aceea ne limităm la a menționa foarte succint patru poziții care exercită o influență puternică în contextul nord-american al discuțiilor dintre creaționiști și evoluționiști, împreună cu observații critice punctuale la fiecare dintre acestea. Cele patru perspective sunt: creaționismul științific, creaționismul progresiv, „proiectul inteligent” și evoluționismul teist. În cele din urmă vom oferi câteva observații cu caracter general pentru problematica dezbaterilor continue dintre creaționiști și evoluționiști.

Creacionismul științific

Acest tip de creaționism a luat amploare la începutul anilor 1960, în special prin activitatea asiduă a lui Henry M. Morris (1918-2006) și John C. Whitcomb Jr, ducând la înființarea în 1963 a Creation Research Society. Membrii societății trebuie să subscrie la o declarație de credință care afirmă că: a. Biblia, în calitate de Cuvânt inspirat al lui Dumnezeu, este adevărată istoric și științific; b. toate formele de viață (a se înțelege aici și speciile) au fost create prin acte directe ale lui Dumnezeu în șase zile; c. potopul lui Noe a fost un eveniment universal; d. mântuirea prin Isus este necesară datorită căderii omului în păcat (*Encyclopedia of Science and Religion*, p.189)

Influența mișcării creaționiste generate de Morris și Whitcomb a fost uriașă, trecând peste granițele SUA în Europa și apoi în Asia. După cum este de așteptat, creaționismul științific sau strict nu întâmpină nicio dificultate în corelarea cu textul biblic, reflectând impresia imediată pe care o oferă citirea literală a istorisirii creației în

Geneza. Problemele apar în momentul în care acest tip de creaționism este pus în fața datelor științifice care par să indice o perioadă considerabilă de dezvoltare și o existență străveche a pământului. Tocmai din această cauză, după cum am văzut, în ciuda efortului de a nu face referire la textul Scripturii în prezentarea teoriei creaționismului științific în școli, acesta a fost respins ca știință recunoscută. Succesul său public poate proveni și din aparenta simplitate pe care o oferă în explicarea datelor, precum și din faptul că se pliază pe citirea imediată și literală a textului scriptural. În același timp, influența sa în contextul nord-american nu poate fi detașată de o lungă tradiție a literalismului biblic, în special în partea de sud a SUA. În opinia noastră, punctul cel mai sensibil al creaționismului științific rezidă în tentativa de abordare științifică a Bibliei și de ajustare a acesteia în conformitate cu anumite teorii științifice sau chiar de cvasi-echivalare a relatării creației cu o prezentare științifică a faptelor.

Creacionismul progresiv

Creacionismul progresiv se deosebește de cel științific în primul rând prin faptul că manifestă deschidere față de contribuțiile științei acceptate în aspecte cum ar fi datarea pământului pe baza estimărilor geologice sau cosmologice, respingând astfel poziția creaționiștilor științifici cu privire la pământul tânăr. Ideea centrală a creaționismului progresiv, care se înscrie într-o tradiție inaugurată de Augustin, este că Dumnezeu a înzestrat creația cu puteri formaționale, necesare actualizării structurilor și formelor de viață intenționate să apară în decursul timpului (*Encyclopedia of Science and Religion*, p.189). Mai concret, Dumnezeu a creat primul membru al fiecărei specii din care, prin evoluție, au apărut și restul membrilor. Este posibil chiar ca, în unele cazuri, Dumnezeu să se fi folosit de anumite materiale sau forme de viață existente în crearea unor noi specii, însă ideea esențială rămâne faptul că în anumite momente de timp Dumnezeu a intervenit și a creat ceva nou. Astfel, în cadrul creaționismului progresiv avem de-a face cu o combinație între implicarea activă a lui Dumnezeu și procesul evolutiv imanent. În ceea ce privește crearea omului, aducerea lui în existență nu s-a bazat pe nicio formă de viață anterioară și inferioară, ci a fost rezultatul unui act direct și complet al lui Dumnezeu. Așadar, atât natura fizică, cât și cea spirituală au fost create special de Dumnezeu.

Pe ansamblu, creaționismul progresiv are avantajul, față de creaționismul științific strict, că integrează mai bine datele biblice și cele științifice, într-o poziție care pare suficient de echilibrată pentru a încuraja dialogul constructiv și aprofundarea datelor. Teologul american Carl Henry afirmă că, deși viziunea creaționismului științific reflectă impresia imediată a relatării biblice, reprezentările științifice ale vechimii pământului, ale formelor fosile umane și a omului însuși încurajează simpatia teologică

pentru creaționismul progresiv (*God, Revelation and Authority*, VI, p. 205).

„Proiectul inteligent” (Intelligent Design)

Teoria proiectului inteligent este relativ nouă pe firmamentul pozițiilor creaționiste, apărând pe scena publică la începutul anilor 1990. Este o teorie care continuă să câștige adepți însă este respinsă încă de cei mai mulți oameni de știință și privită cu scepticism de mulți teologi. De asemenea, Curtea Constituțională a SUA a statuat în 2005, că teoria proiectului inteligent nu este știință recunoscută.

Deși germeii acestei teorii trebuie căutați în lucrarea *The Mystery of Life's Origin*, din 1984 (scrisă de trei autori, Bradley, Olsen și Thaxton), Mișcarea „proiectului inteligent” a început cu adevărat în urma activității și conducerii lui Phillip Johnson, profesor de drept la Berkley, care a publicat cartea *Darwin on Trial* în 1991 unde a atacat teoria evoluției pentru a demonstra ateismul constitutiv al acesteia. Printre figurile marcante ale teoriei „proiectului inteligent” se mai numără Michael Behe și William Dembski. În esență „proiectul inteligent” argumentează că în lumea naturală pot fi detectate empiric semne ale unor cauze inteligente. Astfel sistemul universului în ceea ce privește capacitățile naturale de a forma lucruri sunt neadecvate pentru explicarea anumitor structuri biologice bogate în informație. Prin urmare aceste sisteme trebuie să fie proiectate în mod inteligent de o cauză superioară (*Encyclopedia of Science and Religion*, 190). În viziunea lui Behe „complexitatea ireductibilă” a sistemelor biochimice demonstrează faptul că acestea nu pot fi efectul unui proces evolutiv gradual. Sistemele complexe nu ar fi putut avea la bază sisteme funcționale mai simple, deoarece funcționarea lor ar fi fost imposibilă în lipsa unei singure componente sau etape. De aceea, viziunea lui Behe că „informația privind sistemele proiectate trebuie să fi fost introdusă în structura monocelulelor timpurii, unde a rămas în stare latentă pe parcursul câtorva miliarde de ani sau ar fi putut fi adăugată mai târziu, rezultând un sistem biochimic complex” (Ian Barbour, *Când știința întâlnește religia*, p. 157).

După cum subliniază și Ian Barbour, comentariile științifice la adresa lui Behe au fost în majoritate critice, scoțând în evidență faptul că „multe dintre modificările evolutive pot fi înțelese ca niște improvizații care folosesc componente deja disponibile și nu ca sisteme întregi realizate de la zero.” (Ian Barbour, *Când știința întâlnește religia*, p. 158). Sahotra Sarkar, profesor la University of Texas, Austin, și unul dintre cei mai penetranți critici ai proiectului inteligent, face o analiză necruțătoare la adresa acestei teorii în cartea sa *Doubting Darwin? Creationist Designs on Evolution*. În viziunea sa, cea mai mare problemă este faptul că în întreg corpus-ul proiectului inteligent nu există nicio explicație pozitivă a proiectului, nu ni se spune niciodată care este proiectul, ceea ce ne pune în poziția de a nu putea investiga posibilele proprietăți ale sistemelor proiectate sau de a determina dacă afirmațiile cu privire la proiect sunt testabile. Tot ceea ce ni se oferă, spune Sarkar, este o argumentație negativă, neconstituindu-se într-o obiecție credibilă la adresa teoriei evoluționiste (pp. 161-162).

În cele din urmă, din perspectiva teologiei

creștine trebuie luată în considerare contribuția pe care această teorie o aduce în dezbateră creaționism-evoluționism. Acesta este în opinia noastră punctul cel mai sensibil în argumentația „proiectului inteligent.” Faptul că susținătorii teoriei se feresc să identifice cauza inteligentă, pentru a evita acuzațiile apartenenței religioase, face un deserviciu teismului creștin sau, mai bine spus, aduce un beneficiu prea limitat, care poate fi utilizat cu succes în disputa cu evoluționismul ateist de tip Dawkins, dar nu mai mult. Dacă, așa cum recunosc și cei care promovează teoria proiectului inteligent, ideea unui plan a fost acceptată deja de Aristotel, fără nicio motivație religioasă, ori chiar de un Einstein care recunoștea un logos organizator în cosmos, nu poate fi evitată întrebarea cu privire la caracterul inovator al teoriei. Totodată dacă tot ceea ce se urmărește este demonstrarea faptului că există o cauză inteligentă care stă la baza complexității sistemelor biochimice, scopul pare destul de limitat pentru complexitatea dialogului între viziunea creaționistă și cea evoluționistă. Pe de altă parte, chiar dacă identificăm cauza inteligentă cu Dumnezeu, acesta pare mai mult o abstracție, fiind o pradă ușoară pentru ateisti sau evoluționiștii teiști. Dumnezeu-cauză inteligentă seamănă mai mult, pentru a folosi cuvintele lui John Haught, cu un „vrăjitor sau un arhitect distant,” decât cu Dumnezeul personal al Bibliei care se implică activ în istorie și în viața oamenilor, care s-a smerit și a suferit din dragoste pentru oameni (John F. Haught, *Darwin, Design and Divine Providence*, în *Debating Design*, p. 243). În concluzie, pe lângă aspectele științifice la care trebuie să răspundă teoria proiectului inteligent, din punct de vedere teologic problema pe care o pune în discuție este departe de a fi rezolvată, în ciuda optimismului susținătorilor ei.

Evoluționismul teist

Evoluționismul teist afirmă existența lui Dumnezeu în calitate de creator al substanței materiale a universului și proiectantul tuturor proceselor botanice și zoologice care au loc în dezvoltarea planului Său. Materia nu a fost eternă, ci a fost creată de Dumnezeu din nimic și a fost controlată în procesul său evolutiv de planul pe care El l-a desfășurat. Chiar dacă procesul evoluției a avut loc așa cum îl descriu oamenii de știință, Dumnezeu a acționat și în mod supranatural pentru direcționarea acestuia, întrebându-l însă materiale deja existente. Cu



Pierpaolo Marcaccio

Beisgeist II

alte cuvinte, întregul mecanism al procesului evoluționar a fost proiectat și călăuzit de Dumnezeu mai degrabă de vreo forță misterioasă și străină pentru care nu există explicație. La fel, Dumnezeu a creat primul om, însă s-a folosit pentru aceasta de o creatură existentă. Astfel, Dumnezeu a creat sufletul omnesc introducându-l într-una din primatelor superioare, care a devenit primul om; prin urmare, dacă natura spirituală a lui Adam este creația directă și specială a lui Dumnezeu, natura fizică a omului este un produs al procesului de evoluție.

Evoluționismul teist pare cea mai accesibilă cale de integrare a datelor actuale ale științei și teismul biblic, neîntâmpinând mari dificultăți în potrivirea cu datele științifice, atât timp cât afirmă că dimensiunea fizică a omului a apărut prin evoluție. În această privință poate face oricât de multe concesii. Mai mult, în forma care acceptă existența unei prime perechi reale, Adam și Eva, evoluționismul teist se poate armoniza până la un anumit punct cu doctrina biblică. Cu toate acestea, dincolo de atractivitatea pe care simplitatea evoluționismului teist de a integra datele științifice și cele teologice o induce, considerăm că problemele de fond rămân nerezolvate, iar în momentul în care datele biblice și cele puse la dispoziție de știință par să se contradică ne aflăm în punctul de la care am plecat. Pe lângă aceste considerații, apelul la teism doar ca un complement al viziunii științifice despre lume care trebuie să reprezinte în același timp un angajament personal față de o altă dimensiune a realității subiectivizează prea mult discursul religios și îl privează de înrădăcinarea în obiectivitatea istorică a adevărului creștin, de care acesta are nevoie pentru a se legitima în fața altor opțiuni și angajamente spirituale la o dimensiune extra-fizică.

Considerații finale

Observațiile cu caracter general care urmează intenționează să formeze un cadru de discuții care în opinia noastră poate susține în speță dialogul creaționism-evoluționism și cel dintre știință și religie în general.

1. În primul rând, faptul care este atât de des trecut cu vederea este că toate teoriile interpretative pe care le-am expus, precum și celelalte care se află în peisajul dialogului știință-religie lucrează cu modele. Ian Barbour afirmă: „Toate modelele sunt limitate și parțiale și niciunul nu oferă o imagine completă sau adecvată asupra realității” (*Când știința întâlnește religia*, p. 281). Problemele apar și dialogul este blocat în momentul în care nu se realizează faptul că orice model este supus revizuirii, erorii și se cade în capcana idolatriei unui model. Pe de o parte acest fapt nu înseamnă a situa toate modelele pe același nivel, ci sarcina mult mai modestă și care în același timp cere modestia de a recunoaște că modelele noastre pot fi supuse erorii.

În al doilea rând, ceea ce am afirmat nu constituie un pretext pentru a descalifica a priori Scriptura în ideea că ea propune doar un model care poate fi revizuit. După cum am văzut și în cazul creaționismului științific, eroarea care apare în mod curent este aplicarea unui model științific la Scriptură. Creaționiștii stricti greșesc când confundă relatarea creației în Scriptură cu un discurs științific, la fel cum fac susținătorii proiectului inteligent când reduc providența divină la ideea proiectului. Frumusețea Bibliei este că nu cade în capcana modelelor, de aceea ea nu poate contradice știința, cât timp nu este știință. Relatarea creației nu a fost scrisă cu o intenție

științifică; nu este empirică în sensul că nu oferă observații de laborator și verificarea ca bază pentru afirmațiile sale. Într-un alt sens însă, Biblia este profund științifică și empirică, după cum subliniază teologul american Carl Henry, deoarece ne oferă o prezentare comprehensivă și ordonată a datelor, utilizând un conținut lingvistic inteligibil pentru ființele de pretutindeni și din toate timpurile. Pe de altă parte, Biblia nu folosește vocabularul specializat al filosofiei sau științei dintr-o perioadă particulară, deoarece o formulare în termenii tehnici ai unei ere științifice ar face Scriptura demodată și întârziată în fiecare epocă ulterioară (*God, Revelation and Authority*, VI, p. 114). Mai mult, în cuvintele aceluiși teolog, „Nimic din Biblie nu oferă învățătură științifică pe baza ipotezelor validate empiric. Diversitatea interpretărilor relatării din Geneza provine, în mare, din eforturile de a ajusta narațiunea creației la teoria științifică modernă. Și datorită faptului că explicația științifică este revizibilă, astfel de corelații între Scriptură și știință sunt la fel de vulnerabile la schimbarea continuă” (*God, Revelation and Authority*, VI, p. 153).

Biblia nu poate contradice așadar știința, deoarece intenția ei nu este de a ne oferi explicații științifice, ci de a ne oferi o perspectivă divină asupra vieții și universului, care integrează întreaga realitate umană. Biserica a căzut sute și sute de ani în capcana unui model aristotelian pentru constituția universului și acest fapt ar trebui să constituie un avertisment pentru orice tentativă de a subscrie Biblia unui anumit model științific, oricât de atrăgător. De asemenea cei care recurg la aceste procedee uită modul în care se dezvoltă știința, în care o teorie poate fi în orice moment înlocuită de alta și supusă revizuirii. Profesorul Basarab Nicolescu afirma că „metoda ipotetico-deductivă a devenit din ce în ce mai predominantă în fizică, de-a lungul ultimelor trei veacuri: se presupune existența anumitor legi fundamentale, ridicate la rangul de axiome și se deduc toate consecințele lor” (*Noi, particula și lumea*, p. 127). Chiar și Heisenberg a recunoscut că, dacă ar fi posibil să se măsoare simultan impulsul și poziția cu o precizie mai mare, mecanica cuantică s-ar prăbuși. Ce ne garantează că acest lucru nu s-ar putea întâmpla? Din acest punct de vedere John F. Haught are dreptate: darwinismul nu este mai periculos pentru credința creștină decât este oricare altă teorie științifică sau chiar filosofică. Darwinismul nu poate distruge ceea ce afirmă Scriptura și, după cum afirmă Haught, ideea providenței divine după Darwin rămâne tot acolo unde era și înainte (*Darwin, Design and Divine Providence*, în *Debating Design*, p. 239). Trebuie să avem grijă să nu ne irosim energiile încercând să combatem anumite teorii care sunt susceptibile de a trece de la sine în inerția dezvoltării științei.

În momentul în care evităm capcana modelelor, greutatea argumentării cade pe umerii științei; altfel intrăm într-un joc fără sfârșit, deoarece în universul fizic oricărui argument științific i se poate contrapune un alt argument științific (după cum am văzut și în cazul teoriei proiectului inteligent). Atunci când intrăm în domenii în care Scriptura nu face afirmații explicite, ne aflăm pe nisipuri mișcătoare și trebuie să manifestăm precauție în orice discurs teologic sau științific. În cele din urmă și cel mai important, adevărul creștinismului nu depinde de o demonstrare științifică a erorii darwinismului, ci de caracterul adevărat și demn de încredere al revelației scripturale (Carl Henry, *God, Revelation*





and Authority, VI, p. 117).

2. Ceea ce teologii numesc revelația generală sau naturală nu poate fi acaparată și monopolizată nici de creaționiști, nici de evoluționiști. Creația și natura e la fel de mult a omului de știință, ca și a teologului. Teologul nu trebuie să îi interzică omului de știință să își prezinte explicațiile și teoriile, însă nici acesta din urmă nu are voie să nege dreptul la explicații alternative. Trebuie să adăugăm însă imediat că o condiție fundamentală pentru ca acest dialog să funcționeze este ca fiecare parte să recunoască ceea ce este subiectiv, personal, angajant spiritual sau filosofic în discursul său. Teologul nu trebuie să prezinte ca știință ceea ce este acceptat în urma credinței, iar omul de știință nu are voie să pretindă statut științific afirmațiilor care pornesc de la considerente filosofice, spirituale.

În dezbateră dintre evoluționiști și creaționiști trebuie demarcat clar limitele în care știința se oprește și intervin diferite supoziții, prejudecăți, credințe sau subiectivități. În acest sens îi dăm dreptate din nou lui Haught în ceea ce privește modul greșit în care însăși teoria lui Darwin a fost acaparată de filosofia materialistă și ateistă. Și evoluționiștii se angajează într-un salt al credinței – nu credință în sensul creștinismului, ci credință în absența datelor primare observabile. A afirma că omul a fost creat de Dumnezeu sau a spune că toți suntem de cincisprezece miliarde de ani nu înseamnă știință în sensul tare al termenului. Experimentul științific nu ne poate demonstra că originile noastre sunt așa cum afirmă Scriptura sau pretinde știința. Nici evoluția, nici creația nu sunt o chestiune care ține pur de știință (Carl Henry, *God, Revelation and Authority*, VI, p. 117). Ambele implică opțiuni de viață și o viziune asupra lumii. Ian Barbour afirmă: „Teismul și materialismul nu sunt decât sisteme de credință alternative, care pretind – și unul și celălalt – că înglobează toată realitatea” (*Când știința întâlnește religia*, p. 31). În plus față de ceea ce am afirmat, susținătorii teoriei evoluționiste trebuie să recunoască aspectele la care nu au un răspuns concludent sau definitiv, limitându-ne aici la a menționa doar două aspecte definitorii pentru comportamentul uman, care constituie o piatră grea de încercare în demersul explicativ al evoluționiștilor: limbajul și conștiința.

În cele din urmă, din același punct de vedere al recunoașterii punctului de plecare, precum și a considerentelor care ghidează înțelegerea, creștinii trebuie să admită de fiecare dată când fac apel la Scriptură pentru modul în care înțeleg realitatea și să își asume credința religioasă fără rețineri. Considerăm că toate aceste lucruri ar trebui să izvorască nu din rațiuni științifice sau metodologice, ci dintr-o onestitate intelectuală care să reprezinte garanția unui respect și a unei încrederi reciproce.

3. Teologia creștină trebuie să fie mai rezervată în a face concesii care pot duce la pierderea propriei identități și a specificității demersului său. Asistăm la o remodelare a discursului teologic creștin care adeseori mai are prea puține afinități cu doctrina creștină clasică

sau cu intenția inițială a textului Scripturii.

Considerăm că cel puțin din punct de vedere al onestității cerute de slujba lor, teologii trebuie să dea întâietate scriitorilor Bibliei înșiși, fiind convinși că putem păstra semnificația originală a termenilor fără a contrazice datele științei. Teologia nu poate renunța la anumite daturi fără de care își pune în pericol propria existență. De exemplu, ea nu poate renunța la doctrina creării omului după chipul lui Dumnezeu, la literalitatea primului cuplu uman (pe care scriitorii Noului Testament au presupus-o) sau la doctrina păcatului. În lumina dezvoltării științelor tari sau a celor sociale avem de-a face cu o reformulare a doctrinelor majore ale creștinismului, din dorința de a le armoniza cu ultimele teorii științifice sau socio-biologice, însă prețul plătit este foarte mare, deoarece teologia pierde enorm din forța ei. Ea rezolvă relația cu știința renunțând la tot ce e aparent ireconciliabil sau remodelându-se radical, dar prin aceasta nu face decât să deschidă un nou set de probleme în propria-i ogradă, trebuind să depună efort considerabil pentru a reda coerența mesajului creștin. Două exemple ale acestui mecanism de gândire cu efect de bumerang sunt suficient de concludente. Dacă păcatul reprezintă, după cum susțin astăzi mulți teologi, numai o greșeală de relaționare a oamenilor între ei și cu Dumnezeu, doctrina esențială a întrupării lui Cristos trebuie regândită în mod fundamental, deoarece problema relaționării putea fi rezolvată într-un mod mai puțin violent. Sau ce mai rămâne caracteristic creștin din aceeași doctrină a păcatului în viziunea teologului Philip Hefner care identifică păcatul cu conflictul dintre informația genetică și cea culturală? Aceeași observație poate fi făcută în legătură cu nenumărate alte aspecte ale teologiei creștine, ba chiar și cu însuși cuvântul „Dumnezeu,” care adesea, în însuși discursul teologilor ajunge să reprezinte nimic mai mult decât o denumire pentru o entitate abstractă și impersonală.

4. În cele din urmă nu trebuie să uităm că ceea ce este comun în această dezbateră între creaționiști și evoluționiști sau între știință și religie la modul general nu este o idee, teorie sau speculație, ci însuși omul. El este în fapt „miza” întregului demers. Iar omul nu este doar un mecanism biologic, care gândește și acționează în funcție de binele propriu, trăiește adaptându-se la diferite situații cu scopul supraviețuirii și perpetuării speciei. Pentru a aminti cuvintele Mântuitorului: „Oare nu este viața mai mult decât hrana și trupul mai mult decât îmbrăcămintea?” Greșeala fundamentală a materialismului științific prezent în scientismul care invadează spațiul public este reducționismul extrem la care supune omul, privându-l de orice urmă de transcendență și de finalitate a vieții.

În buna tradiție a lui Pascal, demersul științei și descoperirea infinitului mare și mic ar trebui să ne trimită mai mult pe fiecare din noi la o meditație asupra omului, asupra subiectului, după cum se exprimă Thierry Magnin și să ne repunem problema sensului vieții (*A deveni tu însuți în lumina științei și a Bibliei*, p. 134). Din această cauză ceea ce poate reprezenta o cale de a ieși

din impasul în care se găsește adesea dialogul știință religie este o viziune transdisciplinară asupra cunoașterii, care să integreze datele științei și ale teologiei, ținând cont de bogăția experienței vieții umane și nereducându-l la o definiție pe criteriile structurilor formale. După cum remarcă teologul american Philip Clayton, știința nu poate vorbi oamenilor despre căutarea sensului în lume, decât dacă și atunci când rezultatele ei sunt plasate într-un context mai larg, metafizic, de discuții. Și la acest punct teismul poate cel mai bine integra rezultatele științifice într-o imagine de ansamblu care să unească dimensiunea fizică și cea spirituală. Creștinismul nu trebuie să nege știința empirică per se. Numai atunci când oamenii de știință canalizează întregul sens al raționalității în scientism și când pretind a identifica binele suprem, sensul și finalitatea vieții pe baza utilității sau observației, teologia are dreptul de a interveni arătând modul în care perspectiva sa înalță și oferă demnitate ființei umane, create după chipul lui Dumnezeu. În cuvintele aceluiași teolog: „Teologii trebuie să fie buni ascultători atunci când vine vorba de noi descoperiri în lumea fizică, din moment ce acestea oferă cunoașterea aceluiași univers a cărui existență o atribuim Dumnezeului creator. Cunoașterea universului formează partea empirică a doctrinei creației; dă un sens mai larg „lumii pe care ai creat-o Tu.” Prin contrast, teologii trebuie să fie jucători cheie când vine vorba de interpretarea acelor adevăruri științifice. Deoarece procesul interpretării, deși constrâns de știință, nu este dictat de știință” (*God and Contemporary Science*, p. 161).

O astfel de viziune complementară nu face decât să aprofundeze cunoașterea universului din care facem parte și să ne ridice privirea înspre o realitate care se află dincolo de ceea ce constituie lumea fenomenelor, înspre ceea ce ne poate transpune într-un alt nivel de înțelegere care să ofere sens și scop vieții.

Bibliografie

- Barbour, Ian, *Când știința întâlnește religia. Adversare, străine sau partenere?*, Curtea Veche, București, 2006.
- Clayton, Philip, *God and Contemporary Science*, Wm. B. Eerdmans Publishing, 1997
- Henry, Carl F. H., *God, Revelation and Authority*, VI, Crossway Books, 1999
- Magnin, Thierry, *A deveni tu însuți în lumina științei și a Bibliei*, Curtea Veche, București, 2007
- Nicolescu, Basarab, *Noi, particula și lumea*, Junimea, Iași, 2007
- Sarkar, Sahotra, *Doubting Darwin? Creationist Designs on Evolution*, Blackwell Publishing, 2007
- Debating Design*, ed. William A. Dembski, Michael Ruse, Cambridge University Press, 2006
- Encyclopedia of Science and Religion*, Ed. in chief J. Wentzel van Huysteen, 2003



Pierpaolo Marcaccio

In nome del padre (2000)

„Trebuie să formăm câteva obișnuințe de comunicare, în care fiecare să fie partenerul celuilalt”

de vorbă cu Maria Dan Golban, director al DJCCPCNC



Din iunie 2009, Maria Dan Golban este directorul coordonator al *Direcției Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național Cluj*. A fost până acum referent de specialitate la *Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Cluj*, unde s-a remarcat atât prin cercetările de teren, cu întemeierea unei consistente arhive digitale, cât și prin articolele publicate constant în „Buletinul informativ” al instituției și în reviste de specialitate. A fost, totodată, foarte activă în organizarea și promovarea unor festivaluri folclorice cu impact, dintre care cel mai valoros, poate, rămâne, Festivalul-Concurs Național pentru Voci Bărbătești „Ion Cristoreanu”.

De curând și-a susținut un masterat în *Comunicare interculturală*, tema disertației fiind *Comunicare interculturală româno-maghiară în cultura tradițională din Zona Clujului*, în care dovedește o bună inițiere în studiul comparativ al fenomenelor etnografice.

De opt ani este autoarea emisiunii de televiziune *Folclor nepieritor*, la postul local NCN Tv, emisiune prin care au trecut cu portrete substanțiale și neconvenționale, mai toți soliștii importanți de muzică populară, ansambluri folclorice, rapsozi și formații tradiționale. Se promovează aici exclusiv cântecul popular autentic, în paralel cu susținerea teoretică a autenticității, respectiv cu o educație pragmatică, în acest sens, a publicului.

Ea însăși interpretează, Maria Dan Golban s-a impus cu un repertoriu original de cântece tradiționale din zona Huedin. Nu e un hobby, ci un har cultivat care a cristalizat în piese originale și memorabile.

Dincolo de toate acestea, Maria Dan Golban are vocația naturală, dar și educația comunicării cu ceilalți – o calitate constitutivă și indispensabilă a oricărei forme de management. Este o inteligență mereu activă și inovativă, crescută și formată într-un orizont al moralei datoriei.

Paul Petrescu: - Pentru a lămurii mecanismul de funcționare și modalitățile de implicare în viața culturală ale acestei instituții trebuie amintite mai întâi principalele sale atribuții legale, precum și direcțiile ei exprese de acțiune.

Maria Dan Golban: - Protejarea și păstrarea patrimoniului cultural național reprezintă un factor cultural-educational esențial în actualele strategii europene. În acest context, scopul principal al *Direcției* îl constituie realizarea prerogativelor specifice domeniului culturii și cultelor, asigurând implementarea strategiei și politicilor elaborate de Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național.

Obiectul de activitate al *Direcției* îl reprezintă aplicarea măsurilor de protejare, conservare, restaurare și valorificare a patrimoniului cultural material și imaterial din arealul județului Cluj. De asemenea, specialiștii noștri, împreună cu celelalte organe de control abilitate, verifică respectarea legislației specifice din domeniu.

Din păcate, la acest moment instituția suferă de o acută lipsă de imagine în cadrul comunității. Cred că în ultima perioadă nu s-a conștientizat importanța prezenței active și vizibile în viața culturală a județului, lucru esențial cu atât mai mult cu cât este vorba de o instituție publică ale cărei proiecte trebuie să beneficieze de transparență (cf. *Legii 544/2001*, privind liberul acces la informațiile de interes public).

Pe de altă parte, informând comunitatea despre starea actuală a patrimoniului național, cred că e mai ușor să determinăm conștientizarea importanței implicării tuturor în protejarea și păstrarea acestuia, precum și respectul față de acest element identitar.

Pe lângă activitatea de protejare și control, *Direcția* poate iniția diverse proiecte culturale sau se poate implica în cele organizate de alte instituții și ONG-uri. Spre exemplu, în curând, vom lansa un amplu program, *Clujul estetic*, de informare și educare urbană și valorificare a patrimoniului cultural, cu editarea unor pliante

tematice și o campanie de presă.

- *Legislația din cultură are în vedere trei tipuri mari de patrimoniu: imobil, mobil și imaterial. Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național urmărește anumite priorități, respectiv punerea unor accente diferențiate în cazul acestora?*

- Strategia M.C.C. în domeniul *Patrimoniului Cultural Național* are la bază ideea că patrimoniul este un factor important pentru păstrarea identității valorilor culturale și naționale, de dezvoltare durabilă, coeziune și incluziune socială într-o Românie Europeană.

În acest context, prioritatea o reprezintă câteva activități urgente privind **protejarea patrimoniului cultural național**, în conformitate cu legislația care reglementează activități specifice fiecărui tip în parte, astfel: *Legea nr. 182/2000* privind protejarea patrimoniului cultural național mobil, republicată în 2008; *Legea nr. 422/2001* privind protejarea monumentelor istorice și a siturilor arheologice, republicată în 2006; *O.G. nr. 43/2000* privind protecția patrimoniului arheologic și declararea unor situri arheologice ca zone de interes național, republicată în 2006; *Legea nr. 26/2008* privind protejarea patrimoniului cultural imaterial.

- *Cum ar putea deveni eficiente și vizibile public relațiile instituției cu ONG-urile și cele cu autoritățile locale?*

- Consider că realizarea unor proiecte culturale împreună cu ONG-uri și cu autoritățile locale poate nu doar să facă procesul de implementare a acestora mai ușor, dar și mai vizibil în plan socio-cultural. Apoi, nu trebuie să ne fie teamă că am fi acuzați de lipsă de modestie făcându-ne cunoscute activitatea și, mai ales, rezultatele acesteia. A evidenția competențele, munca și rezultatele unei echipe valoroase înseamnă a fi mândru că poți crea imaginea unei instituții pe măsură. Dar, mai întâi, trebuie să formăm câteva obișnuințe de comunicare, respectiv un circuit al inițiativelor reciproce, în care fiecare să fie partenerul celuilalt.

Referindu-mă la ceva concret, cred că o bună situare publică a instituției noastre ar oferi o colaborare constantă cu uniunile de creație din oraș, respectiv cu cea a scriitorilor, a artiștilor plastici și a compozitorilor.

- *Are publicul clujean o cultură urbană, este el conștient de valoarea estetică a orașului în care locuiește? Ar putea Direcția iniția un program de educație culturală în acest sens?*

- M-ați adus într-o zonă sensibilă. Unul dintre obiectivele planului meu de management îl constituie realizarea unui proiect de promovare a respectului pentru patrimoniul cultural, tocmai pentru că, după părerea mea, un procent semnificativ al publicului clujean nu privește orașul ca pe locul care ne oglindește istoria și modul de viață, lucru care, din păcate, se întâmplă și cu celelalte zone protejate din județ.

Din punctul meu de vedere, **ORAȘUL** trebuie privit și tratat ca fiind un personaj drag ce face parte din viața noastră zi de zi, personajul care ne reprezintă în fața generațiilor în funcție de cum îl tratăm, de cum îl privim, de cum trăim în raport cu el.

Astfel, în perioada următoare vom demara o campanie de educație culturală în cadrul căreia va





fi implicată echipa *Direcției*, precum și specialiști din cadrul Ministerului Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național, personalități clujene și mass-media. Rolul campaniei constituie, în primul rând, un semnal de alarmă cu privire la necesitatea protejării patrimoniului național.

- *Funcția de director coordonator a fost obținută în urma unui concurs, așadar a unui program de management. Care ar fi obiectivele imediate ale acestuia?*

- Ținând cont de necesitatea actualizării evidenței monumentelor istorice la nivel național, în această perioadă am intensificat procesul de finalizare a *Listei Monumentelor Istorice* din județul nostru, acțiune ce are ca scop cunoașterea și creșterea gradului de protecție a patrimoniului național. Apoi, aminteam despre campania de promovare a patrimoniului din orașul nostru, care urmărește același obiectiv.

Nu trebuie să lăsăm pe ultimul loc demararea imediată a lucrărilor de reparații la sediul nostru, pentru că nu pot accepta paradoxul cel puțin jenant de aici: instituția care are ca atribuție principală *protejarea patrimoniului național* își desfășoară activitatea în încăperi ale căror pereți crăpați stau să cadă...

- *Pentru români, cultura tradițională continuă să rămână una dintre mărcile identitare puternice. În ce ar consta originalitatea Clujului într-un asemenea context și cum ar putea fi revitalizate și valorificate tradițiile?*

- Întoarcerea popoarelor la izvoarele culturii tradiționale reprezintă recunoașterea ei ca parte integrantă a culturii și civilizației moderne. Teritoriu cu străvechi tradiții istorice și culturale, județul nostru se înscrie în peisajul etnografic, atât prin patrimoniul cultural material al județului, cât și prin mărturiile de viață spirituală cuprinse în fiecare vatră folclorică.

Satele județului Cluj păstrează, nealterate de secole, tradiții și obiceiuri foarte interesante. Cele



Șezătoare la Mărișel

mai renumite localități în acest sens sunt: Izvorul Crișului (arta populară maghiară), Poieni (porți de lemn, costume), Călățele (case, costume), Răscruți (împletituri), Panceu (cojocărit și pielărit) etc. Rezultatul conviețuirii celor două naționalități, română și maghiară, a condus la numeroase interferențe și similitudini privind organizarea habitatului, a modului de lucru, a portului, datinilor și obiceiurilor, a practicilor familiale.

Dacă în satele din Câmpia Transilvaniei sunt evidente influențele românești asupra folclorului maghiar din zonă, în Zona Huedinului avem de-a face cu influența maghiară asupra unor elemente din costumul popular (musui/șurț cu bocore), precum și asupra graiului local.

Specificul satului clujean se regăsește atât în folclorul muzical-coregrafic, cât și în ritualurile de trecere, sau ale sărbătorilor de peste an.

În cadrul strategiilor sectoriale ale M.C.C. *Revitalizarea și revigorarea tradițiilor populare* constituie un program dedicat *educației permanente și civilizației tradiționale*. Astfel, păstrarea tradițiilor face obiectul unui program specific, cu caracter permanent, de inițiere și educare a tinerilor, a celorlalți participanți la viața culturală comunitară, în spiritul valorilor tradiționale. În acest sens, manifestările cu caracter competițional, gen festivaluri-concurs, demonstrează interesul tinerilor pentru promovarea folclorului, aspect ce contribuie, fără îndoială, la continuitatea fenomenului tradițional.

- *Instituțiile din România au, în genere, dificultăți de comunicare cu media. Ai în vedere o strategie de comunicare eficientă?*

- Presa clujeană, spre deosebire de alte zone, este interesată de fenomenul cultural, aspect remarcabil ce trebuie apreciat și „exploatat”.

Informarea periodică și sensibilizarea comunității clujene prin intermediul mass-media vor fi, fără îndoială, în avantajul promovării obiectivelor ce vizează protejarea și promovarea patrimoniului național. De altfel, mă gândesc chiar la realizarea unor proiecte în parteneriat cu presa în general și cu publicațiile de cultură în special. Un program, pe o durată mai lungă, de cunoaștere a patrimoniului cultural clujean ar fi posibil, de exemplu, în colaborare cu revista „Tribuna”.

- *Personalul instituției are calitățile și calificarea necesare îndeplinirii obligațiilor curente dar și ale unor proiecte performante?*

- Spre bucuria mea, am găsit oameni foarte bine pregătiți pe fiecare domeniu, pasionați de munca lor, iar dumneavoastră, mai bine decât oricine, cunoașteți cât e de important să-ți placă ceea ce faci. Specialiștii noștri au rezultate remarcabile, deși nu întotdeauna vizibile, dar asta și din cauza specificului muncii lor. De-acum, însă, trebuie „scoși în lume” prin proiecte cu impact public.

Interviu realizat de
Paul Petrescu



Pierpaolo Marcaccio

Beuigeist III (1997)

religia

philosophia christiana

Despre nelibertate

Nicolae Turcan

Într-un text celebru, Heidegger nota în trecere că prin umanism s-ar putea înțelege în general „strădania ca omul să devină liber pentru omenescul lui și să-și afle în aceasta demnitatea” („Scrisoare despre «umanism»”, 321). Mai mult decât o înțelegere a ce înseamnă umanismul și a felului în care Heidegger l-a explicat în textul său, vom încerca în cele ce urmează să ne întrebăm asupra nelibertății omului. Într-adevăr, ce poate însemna această strădanie a omului de „a deveni liber pentru omenescul lui”, decât că, mai întâi de toate și în primă instanță omul *nu este liber* pentru omenescul lui?

Să notăm pentru început că această formă particulară de nelibertate nu intră în contradicție cu ideea creștină a libertății de care ființa umană se bucură în calitate de creație a Dumnezeuului liber. Gândirea creștină a susținut libertatea ca pe una dintre ideile menite să disloce credința vechilor greci în soarta tragică și să susțină, în același timp, atât măreția omului, cât și posibilitatea acestuia ca, prin propria hotărâre, să poată dobândi mântuirea adusă de Fiul lui Dumnezeu. Atât tragedia primei căderi, a lui Adam, cât și dramatismul căderilor de zi cu zi au la bază existența liberului arbitru: omul poate alege după cum voiește, determinându-și astfel cursul vieții. Faptul că nelibertatea din citatul heideggerian nu intră în contradicție cu libertatea creștină se datorează acelei referințe la umanitatea omului: chiar acceptând că omul *este liber*, el nu a devenit încă liber *pentru omenescul lui*. Altfel spus, libertatea nu se împlinește până la capăt decât în măsura în care împlinește esența omului, exprimată, în cazul de față, prin sintagma „omenescul omului”.

Vorbind despre ceva de ordinul esenței, trebuie să acceptăm că strădania de a deveni liber presupune și *conștiința* acestei eliberări. Abandonat doar posibilităților liberului arbitru, lăsat să aleagă fără a ști între ce și ce, omul nu poate ajunge la împlinirea esenței sale. Fără a fi platonici, dar acceptând ideea unui adevăr revelat, esența omului trebuie să ajungă la conștiința celui ce dorește, prin strădanie, să o împlinească. Să ne amintim că tradiția Părinților Bisericii ne oferă,

pornind de la revelația biblică, o antropologie în care omul, creat după *chipul* lui Dumnezeu, este chemat ca prin exersarea libertății sale să ajungă la *asemănarea* cu Dumnezeu. Deși suntem deja în câmpul credinței – care ne și oferă astfel un concept al esenței omului, acela de fiu al lui Dumnezeu – trebuie să subliniem că simplul concept nu ajunge. A ști, fie din credința *altora*, fie dintr-o filosofie anume, ce este „omenescul omului” nu înseamnă a-ți activa energiile pentru strădaniile care ar trebui să urmeze acestei conștiințe. Ceva de ordinul convertirii trebuie să se producă. În absența convertirii, nelibertatea omului rămâne, cu atât mai mult cu cât omul nici măcar nu are cunoștința despre existența ei, crezându-se pe deplin liber.

Să luăm tot un exemplu heideggerian: „impersonalul se”, a cărui dominație cotidiană aruncă *Dasein*-ul în modul inautentic al ființei sale. Dependența de opiniile de-a gata, aderența la multitudinea manifestărilor binecunoscute, existența în câmpul și sub forța tuturor acestora, fără încercarea de interogare, poate sta ca exemplu pentru nelibertatea omului. Omul aflat sub dominația „impersonalului se” este neliber. Și totuși, afirmația nu este multumitoare: dacă am face o reducere la absurd și am elimina dominația „impersonalului se”, am obține oare conceptul omului liber? Nu. Fiindcă tocmai ceea ce rămâne în urma acestei eliberări de „impersonalul se” vorbește despre nelibertatea fundamentală a omului, fiindcă abia acum se dezvăluie ceea ce am putea numi *sfera propriului*. Cu alte cuvinte, chiar în non-dependența cea mai profundă de opiniile comune, dependența omului de propriile gânduri, fapte, dorințe etc. rămâne. Destituirea dominației „impersonalului se” nu atrage automat dobândirea libertății, pentru că înainte de a ajunge la esența naturii sale umane, omul mai are de depășit această sferă a propriului. Legăturile dintre sine și sfera propriului sunt atât de apropiate de esența sa, încât bănuiala că ar putea fi *apropiate* nici nu apare. Pentru a avea un exemplu, putem vedea ce rămâne, după îndepărtarea „impersonalului se”, din dictonul: „Nimic din ce este omenesc nu-mi e străin”.



Pierpaolo Marcaccio

Eurasia IV (1998)

Omul poate adăsta în preajma acestei înțelegeri, convins fiind și de libertatea proprie și de calitatea sa ca persoană care s-a înțeles pe sine nu ca singurătate, ci ca singularitate. Respingând dominația părerilor de la sine înțelese și gândind cu propria rațiune, un asemenea om împlinește modelul pe care iluminismul l-a adus cu sine: este omul care a ieșit din minorat, așa cum îl voia Kant. În temeiul rațiunii sale, el se poate considera liber tocmai în măsura în care are de-a face cu disponibilitatea sferei propriului. Tocmai făcând ceea ce vrea se consideră liber. Paradoxul libertății acesta este: ca omul să se recunoască liber *chiar în nelibertatea lui*, datorită faptului că sfera proprie îi stă la îndemână fără opoziție. Dar acest paradox îi rămâne necunoscut, atâta timp cât nelibertatea îi pare abolită, căci sfera propriului înseamnă atât voința lui, cât și obiectele care o satisfac, iar aceasta poate constitui o întregă viață.

Dacă de sub dominația „impersonalului se” există ieșiri care au la bază conceptul autenticității, de sub dominația sferei propriului nu se poate ieși decât prin convertire, adică prin salt. Nelibertatea omului nu poate fi depășită prin simpla autenticitate; predat sieși, omul rămâne de cele mai multe ori în aceeași credință naivă în libertatea pe care i se pare că o deține. În acest punct, doar intruziunile negativului, distrugerii, pierderii și morții îl pot face să meargă mai departe. Abia revelația acestor limite ce anunță dureros finitudinea umanității sale, reclamă necesitatea saltului. Când înțelegerea omului apare în lumină ca pierdere și distrugere, când viitorul stă sub semnul nimicirii, nimicnicirii și morții, omul poate să observe că sfera propriului îl menține în nelibertate precum o făcea, altădată, „impersonalul se”. Ceea ce patristica răsăriteană a denumit prin patimi și prin dependența față de ele reprezintă tocmai sfera propriului. Abia odată cu dezvăluirea sferei propriului nelibertatea își dobândește conceptul. În viziunea aceluiași Părintei, drumul de la nelibertate la libertate va trece, așadar, prin ne-voință, adică prin renunțarea la ceea ce părea mai intim și mai personal, prin lupta cu sine însuși, dar aceasta este o altă poveste.



Pierpaolo Marcaccio

Beuysgeist IX (2003)

dezbateri & idei

Informația ascunsă

Sergiu Gherghina

La ceva mai mult de doi ani și jumătate de prezență „activă” în Uniunea Europeană (UE), românii nu se pot mândri cu foarte multe cunoștințe despre aceasta. Dacă înainte de aderare unul din patru români cunoștea numărul de state membre sau modalitatea în care europarlamentarii sunt aleși. După o perioadă în care am avut timp să ne obișnuim cu faptul că mai sunt alte 26 de țări în UE în afară de noi și că votul nostru direct desemnează reprezentanții pe care îi avem la Strasbourg și Bruxelles, proporția românilor ce știu aceste lucruri nu a sporit. Să nu mai discutăm despre puterile Parlamentului European (PE), rapoartele și atribuțiile Comisiei Europene sau diferențele dintre Consiliul Uniunii Europene și Consiliul Europei. Poate este eronată credința că o cunoaștere a structurilor din care propria țară face parte permite înțelegerea funcționării acestora și a rolului pe care îl pot juca reciproc UE și România. Dincolo de această ignorare a elementelor de bază vine absența informațiilor despre evenimentele de la nivel european, datorată, în principal, mass-media și reprezentanților noștri în instituțiile europene. Actualul nivel scăzut de informare al populației este, pe lângă alte cauze ce pot fi detaliate separat, rezultatul acestor doi factori. Influența lor poate fi sintetizată pe trei dimensiuni principale.

În primul rând, mass-media este cea care captează, selectează și difuzează informații. Ea este cea care introduce și elimină de pe agenda publică subiecte și determină concentrarea atenției. Nu este fezabil și realist să ne așteptăm ca peste 400 de milioane de adulți ce alcătuiesc populația UE să caute informații despre ce se petrece la nivel european în condițiile în care acesta nu a reprezentat vreodată o prioritate în fața problemelor naționale. Prin urmare, absența știrilor despre evenimentele de la nivel european determină axarea atenției populației pe alte aspecte. Lăsarea pe plan secund a dimensiunii europene de către media se reflectă în atitudinile cetățenilor și în distanța care îi separă de instituțiile în care se iau deciziile la nivelul UE. Aceste distanțe sunt sporite în noile state-membre, printre care și România, deoarece acestea nu sunt obișnuite cu mecanismele europene. Deși în perioada de pre-aderare s-a pus accentul pe necesitatea informării cetățenilor, învățarea este mai ușoară în momentul în care acțiunea este coroborată cu informația. Astfel, românii au șanse mai mari să știe că europarlamentarii sunt aleși direct de către cetățeni după ce au votat deja de două ori (în pofida unei prezențe la urne scăzute). În plus, ne putem aștepta să existe un grad mai mare de cunoaștere a unui document relevant al UE precum Tratatul de la Lisabona odată ce prevederile sale ne-ar influența în mod direct. De altfel, pot exista situații precum cele în care au fost puși olandezii, francezii sau irlandezii care au trebuit să ratifice prin referendum documente fundamentale ale UE și au răspuns negativ propunerilor europene. Unele dintre explicațiile pentru aceste decizii s-au orientat către absența informației în rândul populației și astfel aceasta a luat decizii în necunoștință de cauză.

În condițiile în care site-urile cu caracter informativ ale UE sunt accesate de un număr redus de persoane și, de obicei, conțin multiple informații specializate și fără a trezi un interes deosebit cetățenilor obișnuiți, rolul presei scrise și vizuale devine și mai important pentru selectarea și diseminarea informațiilor relevante pentru public. Totuși, ziarele din România nu alocă decât rareori spații reduse unor astfel de știri, inițiativele de relatare ale aspectelor legate de UE fiind ne semnificative. Două dintre cotidienele naționale creaseră secțiuni speciale pentru evenimentele europene, dar au renunțat la ele în scurt timp. Astfel, de multe ori, media autohtonă se rezumă la a prezenta rezumate ale celor relatate pe plan internațional, de multe ori însă lacunar și fără o perspectivă proprie. Acest element constituie următoarea problemă de informare pe care o putem observa frecvent.

În al doilea rând, absența informațiilor particularizate determină deturnarea publicului de la subiectele de tip european. În România, marea majoritate a știrilor prezentate publicului sunt preluate de la agențiile de știri sau traduse din ziarele internaționale. Fără investigații proprii, majoritatea cotidienele și săptămânalele nu pot oferi altceva decât informații foarte generale care nu interesează în mod direct cetățenii români. De exemplu, analizând știrile despre UE în ultimele luni din presa românească am remarcat patru subiecte principale: înlocuirea vechilor europarlamentari cu cei noi, intrarea în vacanță a legislativului european, raportul de țară pentru România și renunțarea la unele standarde impuse produselor alimentare în UE. Modalitatea în care au fost prezentate primele două le face parțial redundante. Urmarea directă a alegerilor europene de la începutul lui iunie este schimbarea europarlamentarilor, mass-media românească mulțumindu-se să relateze doar elemente picante ale primelor zile ale noilor aleși. Fără a explica rolul acestora, pozițiile pe care le pot ocupa (și pe care le-au ocupat predecesorii lor), dificultățile pe care le întâmpină sau responsabilitățile pe care trebuie să și le asume, accentul a căzut pe chiriile plătite, pe sentimentele și acomodarea noulor sositilor în clădirile europene, precum și pe unele dispute personale sau de partid. Funcțiile ocupate de români au fost relatate succint, fără a încadra



Pierpaolo Marcaccio

Beujsgeist I (1996)

întreaga discuție în contextul general al schimbării conducerilor PE și fără a explica ce presupun funcțiile deținute. Această problemă poate fi rezolvată prin comunicarea cu euro-parlamentarii români asupra căreia voi reveni imediat.

Apariția ultimului raport de țară pentru Justiție, care exprimă cam aceleași lucruri ca și precedentul, dar ale cărui măsuri „constructive” sună ciudat chiar și pentru cineva care nu are studii de specialitate, este evenimentul care a generat cele mai multe reacții din partea reprezentanților noștri la Strasbourg și Bruxelles. În mare parte, vocile acestora sunt consecvente și menționează stilul autoritar al raportului și sugestiile irealiste propuse. Fără a dezbate validitatea acestor afirmații, trebuie remarcat faptul că acesta este unul dintre puținele momente în care aflăm ceva despre opiniile europarlamentarilor români. Precedenta situație în care am aflat poziția lor a fost legată de apariția unui top al activității parlamentarilor europeni în care românii nu sunt plasați deloc onorabil. În principal, acestea sunt reacții la adresa unor calificări negative, mass-media decide să interviueze elitele politice ce ne reprezintă la nivel european doar în condițiile unor evenimente majore sau denigratoare. Însă, această absență din peisaj se datorează și celor meniți să ne reprezinte.

Astfel, comunicarea dintre euro-parlamentari și mass-media nu poate fi uni-direcțională și inițiată doar de cea din urmă. Fiecare ales european beneficiază de un cabinet, de asistenți, de resurse multiple care să îi permită comunicarea cu cei de la care a primit sau așteaptă voturi. Cu o informare potrivită asupra activității curente a acestora, alegătorii nu ar ajunge să se întrebe la fiecare cinci ani care este utilitatea acestor alegeri și ce face fiecare persoană pe care o votează în instituțiile europene. Nu mă aștept ca fiecare activitate să fie de interes pentru public, dar există o probabilitate mai mare ca mass-media să acopere o arie mai largă de evenimente europene dacă primește în mod sistematic informații de la sursă. În plus, particularizarea informațiilor ar fi posibilă și reflectarea evenimentelor europene prin prisma celor implicați ar aduce UE mai aproape de fiecare dintre noi. În absența unor astfel de informări regulate, trebuie să ne mulțumim cu câte un raport anual de tip statistic ce nu reflectă decât la nivel general activitatea europeană sau cu rezumate preluate din surse secundare, uneori distorsionate.

Toate acestea conduc la absența informațiilor despre ce se petrece în familia europeană cu care politicienii români erau bucușori că ne-am regăsit. Mulți dintre noi apreciază UE, dar în lipsa unor cunoștințe despre aceasta și modalitățile sale de operare acest suport devine gol de conținut. Dacă insistența cu care mass-media autohtonă caută să acopere cele mai mici detalii ale evenimentelor naționale s-ar regăsi și în ceea ce privește aspectele europene, informațiile despre acestea din urmă ar spori și am beneficia de un public informat care ar mai putea să spună și „nu” din când în când solicitărilor UE.

Artă și adevăr

Vlad Mureșan

Trebuie să respingem din start iluzia autonomiei estetice. Artă („sfera formelor pure”) nu are mai puțin de a face cu realul decât religia sau știința, însă ea îl tratează diferit: îl *intensifică*. Ea nu este nici pur mimetică, ea nu se raportează la fizionomia ca la forțe cosmice (mitologie), și nici nu caută lumea de dincolo printr-o profetică „distrugere a idolilor” (religia). Ea vrea să găsească adevărul în inima singularului însuși, tratat însă ca simbol. Afirmatii precum cea a lui Nietzsche că „avem nevoie de frumos pentru a nu fi anihilați de adevăr” sunt complet disjuncte cu ontologia operei de artă. Aici chiar și ficțiunea este pusă în serviciul adevărului. Niciun mare creator nu a plâsmuit un univers pentru a nu spune nimic. Atâta doar că arta încorporează adevărul în sensibil.

Artă imitativă și artă formativă

Ernest Cassirer parcurge istoria esteticii pentru a identifica „polii opuși fundamentali” între care oscilează ea, aici polul obiectiv și polul subiectiv. Dată fiind situația noastră epocală, istoria nu mai poate fi ignorată fără riscurile vacuizante ale amneziei. Suntem undeva departe de „începutul” istoriei, și nu putem să nu ne raportăm la tot ceea ce ea a construit și dezvoltat. Această „fenomenologie a spiritului”, ca succesiune de afirmații creatoare are o structură predeterminată (o sintaxă): Hegel a demonstrat că ea ascultă de o mișcare logică în care pozițiile nu apar absolut *aleator*, ci se raportează sistematic și complementar una la alta. Aceste raporturi inevitabile compun structuri articulate de opuzi și de tentative unificatoare. Acest lucru îl confirmă chiar critica hegelianismului – întotdeauna ei dezvoltă o *poziție* care este totodată *opozitie*, fiind doar selectată dintr-o cartografie prestabilită de posibilități logice în perimetrul întregului.

În ceea ce privește arta, frumosul deși este un fenomen aproape omniprezent, de care suntem înconjurați aproape tot timpul, încercarea de a-l înțelege a căzut în paradoxuri stringente. La fel ca și limbajul, arta a fost de la început marcată de categoria imitației, prin conceptul aristotelic de *mimesis*.

„Imitarea este un instinct fundamental al oamenilor, un fapt ireductibil al naturii umane. A imita este un dar firesc al oamenilor, scrie Aristotel. (...) Imitația este deci, o sursă inepuizabilă de plăcere” (pg. 194).

Dacă am fi tentați să reducem conceptul de imitație doar la artele figurative, Cassirer ne previne că el se aplică chiar și în muzică, deoarece un flaut sau un dans, „imită” sentimente, caractere, pasiuni sau acțiuni. Chiar mai mult se vede acest lucru la muzica „cu program”: de pildă Haydn, în *Die Schöpfung* a încercat să imite nașterea elementelor cosmice, sau Vivaldi în *Anotimpurile*, a vrut să înfățișeze ciclul anotimpurilor, sau în maiestruoasa *Simfonie a Alpile* a lui Richard Strauss.

Criza acestei viziuni a început cu o fisură: s-a observat că, încercând să se evite ca arta imitativă să fie o simplă „reproducere”, a trebuit să se accepte că rolul „spontaneității” este mai mult „constructiv” decât doar „perturbator”. Artă trebuie, cel puțin la fel de mult ca și imitarea naturii, „să vină în ajutorul ei, și de fapt să o corecteze, sau să o perfecționeze” (pg. 196). Un punct decisiv de turnură s-a petrecut, potrivit lui Cassirer prin opera lui Rousseau :

„Pentru el, arta nu este o descriere sau o reproducere a lumii empirice, ci o revărsare de emoții și pasiuni (...) Principiul mimetic, care prevalase multe secole, a trebuit, de acum înainte, să facă loc, unei noi concepții și unui nou ideal – idealul artei caracteristice (...) Astfel, întreaga teorie a artei a

trebuit să capete o formă nouă. Cu Rousseau și Goethe, a început o nouă perioadă în istoria esteticii. Artă caracteristică a câștigat o victorie definitivă asupra artei imitative” (pg. 197).

Artă caracteristică, expresivă sau formativă, reprezintă pentru Cassirer o victorie a principiului simbolic în dauna rezistenței obiective. Asta ar însemna că abia modernitatea a ajuns să facă clară esența artei, în vreme ce anticii au putut să facă artă fără teorie estetică adecvată.

Artă și adevăr

Deși există o relativitate a tuturor formelor spiritului, în sensul că sunt toate simbolice și deci culturale, această teză nu îl conduce pe Cassirer la un relativism complet, de tipul celui postmodern. Dacă arta nu imită nemijlocit realitatea, ea nici nu o neagă pur și simplu. Într-un fel, chiar exprimarea propriei subiectivități (adică a pasiunilor, viziunilor și sentimentelor) este un fel de *auto-imitare*, de reproducere nu a „naturii” ci a propriului eu, precizează Cassirer. Ce mi se pare și mai interesant, este că deși trecerea de la *animale rationale* la *animale symbolicum* pare să implice trecerea de la concept la simbol, ideea de adevăr nu este simplu pierdută, și „autonomia kantiană” a esteticii pare explicit încălcată.

„Ca și toate celelalte forme simbolice, arta nu este o simplă reproducere a unei realități gata făcute, date. Ea este una din căile care conduc la o viziune obiectivă a lucrurilor și a vieții omenești. Ea nu este imitare, ci o descoperire. Totuși noi nu descoperim natura prin intermediul artei în același sens în care omul de știință folosește termenul de natură. (...) Artă nu este nici o simplă imitare a obiectelor fizice, nici o simplă revărsare de sentimente puternice. Ea este o interpretare a realității – nu prin concepte, ci prin intuiții, nu prin mijlocirea gândirii, ci prin cea a formelor sensibile” (pg. 201).

Cassirer citează o comparație făcută de Aristotel, de unde rezultă deosebirea dintre artă și știință, într-un mod care nu ia artei „adevărul”: un istoric vede „perioade”, iar când privește pe oameni îi consideră oarecum statistic. Pentru drama greacă, un om singular nu este obiectul unei generalizări, pentru ca alături de alți oameni singurari să obținem inductiv un „universal” (întotdeauna incert). Ci într-un personaj singular se încarnează, pentru intuiția artistică un general uman. Într-o individualitate exemplară sunt intrupate diverse sentimente, acțiuni sau trăsături universale de personalitate. E vorba de un alt fel de acces, cu o bogăție pe care știința, prin natura ei *abstractivă* o sărăcește.

„Limbajul și știința sunt abrevieri ale realității; arta este o intensificare a realității. Limbajul și știința depind de unul și același proces de abstractizare; artă poate fi descrisă ca un proces continuu de concretizare. În descrierea pe care o facem unui obiect dat, noi începem cu un mare număr de observații care, la prima vedere, sunt doar un conglomerat amorf de fapte detașate. Ceea ce urmărește știința sunt câteva caracteristici principale ale unui obiect dat din care pot fi deduse toate calitățile lui particulare (...). Dar arta nu admite acest tip de simplificare conceptuală și generalizarea deductivă. Ea nu cercetează calitățile sau cauzele lucrurilor; ea nu oferă intuirea formelor lucrurilor. Dar aceasta nu înseamnă nicicum o simplă repetare a ceva ce am cunoscut mai înainte. Ea este o descoperire adevărată și originală. Artistul este exact la fel de mult un descoperitor al formelor naturii pe cât este omul de știință un descoperitor de fapte sau legi naturale. Artiștii mari din toate timpurile au fost conștienți de această sarcină și acest dar special al artei” (pg. 202).

Cassirer îl citează pe Leonardo da Vinci, care spunea că scopul picturii și al sculpturii poate fi rezumat prin cuvintele *saper vedere*. Deși vedem calitățile fizice ale unui obiect, nu putem să vedem „forma lui pură” decât prin artă.

Artă, această lume a formelor este o *lume a obiectivării spiritului uman* prin forme, simboluri, imagini, ritmuri, culori, cuvinte etc. Cel care nu poate descifra aceste simboluri intuitive, nu pierde doar șansa de a gusta frumosul, ci *pierde contactul cu o dimensiune mai adâncă a realității*. Așadar, să completăm, „subiectivismul” care crede că explicitarea imanenței subiective nu are nimic de a face cu realul, se înșeală. Există o armonie nu doar între intelect și real (cum spune fizica), ci și între sensibilitate și real, prin care arta, idealizând realul, recuperează straturi mai profunde ale adevărului.

În apărarea artei

După ce Cassirer a apărât arta de concepția unei autonomii fără adevăr, el răspunde și unei obiecții „seculare” împotriva artei.

„De la Platon și până la Tolstoi, arta a fost acuzată de excitarea emoțiilor noastre, și în felul acesta de perturbarea ordinii și armoniei vieții noastre morale. Imaginația poetică, în opinia lui Platon, hrănește, udându-le, poftele, durerile și plăcerile noastre, deși ele ar trebui să le usuce. Platon vede în artă o sursă de contaminare. Numai că, declară el, contaminarea este un semn al artei dar gradul de contaminare este, de asemenea singura măsură a perfecțiunii în artă” (pg. 206)

„Contaminare”: cuvântul este greu. Întrădeavăr, artă trebuie să *afecteze*, să atingă, dar nu putem spune că atingerea e o contaminare numai dacă e vorba de un conținut el însuși negativ. Deci dacă presupunem că arta nu este autonomă din punct de vedere estetic. Cassirer arată că o experiență autentică a artei transfigurează pasiunile, care nu mai sunt atât de inacceptabile tocmai datorită „purificării” lor în maniera în care Aristotel vorbea de *catharsis*.

„Experiența contemplației estetice este o stare de spirit fundamental diferită de indiferența judecății noastre teoretice și de sobrietatea judecății noastre morale. Ea este plină de cele mai vii energii ale pasiunii, dar pasiunea însăși este transformată, în acest caz, atât în natura, cât și în semnificația ei. Emoțiile trezite de poet sunt vii și imediate. Suntem conștienți de întreaga lor forță dar această forță se îndreaptă într-o direcție nouă. Pasiunile nu mai sunt forțe obscure și impenetrabile. Ele devin, cum se spune, transparente” (pg. 206).

Pentru Shakespeare „scopul teatrului a fost dintru începuturi, și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zică așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul lui chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor” (pg. 206). Astfel, departe de a ne lăsa „victime” ale negativului, artă este una din șansele noastre de a fi lucizi în raport cu el, și de a lupta cu el. Când un poet înfățișează o pasiune, el nu ne contaminatează cu ea: „nu suntem robii acestor sentimente”. Cruzimea lui Richard al III-lea nu ne inspiră la cruzime, ci ne trezește tocmai refuzul acesteia.

Artă este aliata spiritului uman, nu adversara stabilității lui, și asta tocmai pentru că arta nu e străină de faptul că *adevărul este singurul nostru reazem*. Și în orice caz, potențialul emancipator al artei derivă din potențialul emancipator al adevărului. Pentru că *logos-ul* artei nu este decât proiectarea adevărului în sensibilitate. Frumosul este adevărul care *arde*.

Note:

¹ Ernest Cassirer, *Eseu despre om*, Ed. Humanitas, pg. 194. ■

Mitul mașinii într-o lume pre-oedipiană

Oana Pughineanu

Citind manifestele futuriste intitulate *Lo spirito geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* precum și *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, ceea ce surprinde la omul deja învățat să urască inteligența (“Poeti futuristi! Io vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a odiare l’intelligenza, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine”), și care vede în artă un „prolungamento della foresta delle nostre vene, che si effonde, fuori dal corpo, nell’infinito dello spazio e del tempo”, e felul în care omnipotența își face apariția ca și componentă a unui univers infantil în care nu există niciun criteriu pentru a deosebi fantasma de realitate. La fel de semnificativ devine faptul că în afara acestui “noi” (noi futuriștii care am reușit să desprindem corpul de tot ceea ce s-ar putea numi “disconfort în cultură”) în universul futurist nu mai rămâne nicio altă formă de alteritate (niciun alt *chip*, ar spune Levinas). Ajudat de mașină, acest om va avea ca singură preocupare contactul cu materia.

Este interesant de urmărit felul în care în cazul futurismului infantilizarea (o scuză adusă adesea avangardelor) atinge praguri preoedipiene asemeni celor descrise de Melanie Klein. Impresia omnipotenței, onomatopeea, incapacitatea de a construi o lume de persoane (de obiecte întregi, în termeni psihanalitici) ar încadra omul futurist în „poziția paranoică”, în care subiectul cunoaște doar bucăți de realitate, fiind incapabil să atribuie unuia și aceluiași obiect calitățile de „bun” și „rău”. Aceasta ar putea explica și contradicția care însoțește atât de des textele lui Marinetti. La fel ca și pentru copilul în faza paranoică, eul nu se află încă în poziția de a observa două aspecte contradictorii ale aceluiași obiect, ci, în funcție de senzațiile pe care le are (plăcute sau nu) două obiecte total separate: cel rău și cel bun. Utopia lui Marinetti este tocmai aceasta: de a trece de pragul percepției la cel al senzației, plonjând din plin într-o fantasmă inconștientă care maniheizează lumea în funcție de plăcere sau durere. Fuga spre viitor cu o viteză din ce în ce mai mare, aparține tot formei de așteptare preoedipiene, adică prelogice, în care suferința în absența obiectului satisfacției nu se transformă în gând, ci rămâne la simpla senzație de neplăcere care își găsește corelativul în ură și agresivitate. Deosebirea fundamentală pe care o introduce Melanie Klein față de Freud constă în modul de înțelegere a fantasmei. Pentru Freud fantasma este ceva opus gândirii supuse principiului realității. Pentru Melanie Klein fantasma e deja o formă de gândire primordială inextricabil legată de corp. După cum observă Julia Kristeva comentând-o pe Klein „*Senzația unei pulsioni* în aparatul psihic se leagă automat de fantasma unui obiect care îi este apropiat, fiecare incitație pulsională având o fantasmă specifică ce îi corespunde”. Originea gândului stă în testarea fantasmei împotriva realității, contra realității și nu într-un proces invers prin care o realitate exterioară (și cum ar putea fi ea exterioară, din moment de, după formula lui Barthes, corpul e condamnat la imaginar, neputând ieși în afara lui) vine să țină piept fantasmelor perceptiv. Creșterea nu este decât această continuă testare a realității prin fantasmă. O artă care nu este decât „continuarea

pădurii de vene”, dorind să îmbogățească lirismul cu o „realitate brutală” corespunde perfect lumii preoedipiene incapabile să perceapă seamănu și în același timp alteritatea fundamentală a chipului său, rămânând cantonată în universul monstruos al urii integrale (războiul, singură igienă a lumii) sau în cel sufocant al iubirii totale, a disoluției („la generosità assoluta e la follia del Divenire”). Această lume iremediabil dihotomică, trecând în funcție de capriciile perceptiv corporeale de la o extremă la alta, este lipsită de posibilitatea unei sinteze din toate punctele de vedere: logic, spiritual și etic. Subiectul paranoic are ca singure arme de apărare în fața anxietății „clivajul, idealizarea și refuzul, care vizează negarea oricărei realități a obiectului persecutor și controlul omnipotent al obiectului”. Futurismul prevede că „il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente, sarà naturalmente crudele, onnisciente e combattivo”. Remușcarea și doliul îi sunt inaccesibile paranoicului pre-oedipian tocmai datorită imposibilității de a percepe întregul ca purtător simultan al unor calități contradictorii. Nu e întâmplător faptul că singura constantă a futurismului marinettian a rămas violența. Dorința de distrugere nu e decât un control stângaci al angoasei în fața unei realități pe care fantasmele o transformă într-un loc mitic, străbătut de activități magice. Instinctul adorat de futuriști nu este decât – după minunata formulă lacaniană –, „această cunoaștere pe care o admirăm că nu poate fi știință”, străbate un inconștient căruia nu i se știe codul, fiind «o știință, dar o știință ce nu comportă nici cea mai mică cunoaștere».

Roberto Tessari observă felul în care de fapt, futurismul recurge la „trăsăturile omului arhaic” pentru a construi mitologia mașinii: „divina intuizione” și „una persuasione pseudo-religiosa” din care nu lipsește nici ritualul inițiativ, al părăsirii unei lumi de aparențe pentru una „adevărată”. E adevărat că dacă e vorba de o nouă mitologie ea e una pe măsura spațiului preoedipian paranoic pe care l-am descris: nu e vorba de o explicarea sau împăcarea contradicțiilor lumii, ci avem mai degrabă de a face cu elemente mitologice disparate, creaturi fantastice atribuite aleatoriu aceleiași realități. Cuvinte și monștri în libertate, dar lipsiți de lume și de coeziune, plutind într-un spațiu vid, pe care Marinetti îl dorea atât „liber de ideal” cât și „liber de infama realitate”.

Mașina devine obiect de cult în această mitologie care nu explică nimic, deoarece ea face trecerea de la o necesitate reprezentantă de ritmurile organice, la una mecanică, „superioară” prin anihilarea defectelor de funcționare ale primei, dar (din nou în mod contradictoriu) ea reprezintă și un soi de jucărie supusă capriciului uman. Pentru Marinetti mașina e importantă nu numai ca sursă de exaltare corporală, ci, în special ca model de adoptat: la macchina dà lezioni di ordine, di disciplina, di forza, di precisione e di continuità”. Dorința futuriștilor de a nu mai trăi lumea „exteriorizând-o”, ci în „identitate” cu ea se poate realiza doar renunțând la identitatea umană. Boccioni pare să aibă o teorie mai articulată despre necesitatea abandonării vechilor mituri, dar pare să rămână indiferent la faptul că iluzia mitului (care nu e de



Pierpaolo Marcaccio

Scultura sociale (2001)

fapt decât o formă de a locui lumea) e înlocuită cu alienarea prin mașină. Omul nu este privit admirativ decât datorită calităților lui inumane: „aver bisogno del vecchio mito significa esteriorizzare il mondo nell’eterna e ormai logora fabbricazione d’immagini e non viverlo in identità! Che valore può avere il fantasma di Icaro per noi che pranziamo, andiamo a spasso, prendiamo il caffè con l’aviatore che sale a 5.000 metri e si uccide per battere un record?”

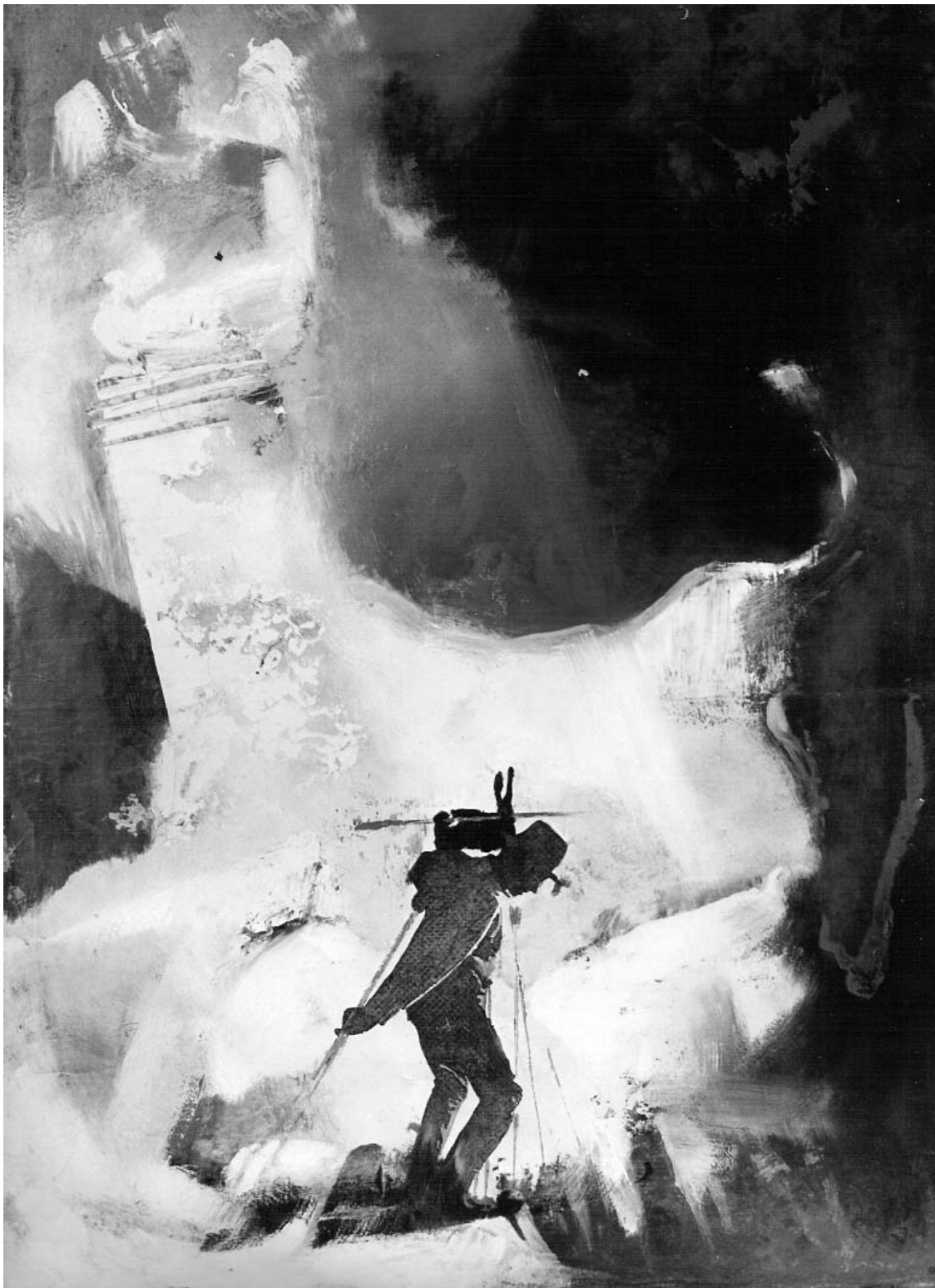
Din renunțarea la identitatea umană se poate deduce și totala incomprehenșiune marinettiană pentru muncă. Pe o scară a activităților umane „care - după expresia lui Ricœur - ar avea la unul dintre capete o cauzalitate fără motivație și la celălalt o motivație fără cauzalitate”, Marinetti alege doar extremele, combinându-le (inconștientul instinctual pre-oedipian și războiul etern cu „dușmanul inventat”). *Al di là del Comunismo (Dincolo de comunism)* este textul în care apare la modul cel mai evident incapacitatea (refuzul) infantilă de a identifica „dușmanul”, umanitatea fiind fie aruncată în „individualism anarhic” și eroism războinic, fie îndreptată spre limitele realității pe care le-ar continua un vis ce trebuie „reglat” astfel încât să nu poată deveni „nostalgia d’infinito o odio per il finito”. Grație programului arte-vita „ogni uomo vivrà il suo migliore romanzo possibile. [...] Non avremo il paradiso terrestre, ma l’inferno economico sarà rallegrato e pacificato dalle innumerevoli feste dell’arte”. Cu o naivitate aproape delirantă, dar făcând jocurile clasei dominante, Marinetti declară că: „Non si tratta di un lotta tra borghesia e proletariato, bensì di una lotta tra coloro che hanno come noi diritto di fare la rivoluzione italiana e coloro che devono subire la concezione e la realizzazione”.

Care vor fi aspectele caracteristice ale unei astfel de arte obsedată de „lirismul materiei”. Trebuie să remarcăm că Marinetti nu este sensibil la teoria legată de arbitraritatea semnului lingvistic, moștenind o concepție care după cum demonstrează De Mauro străbate sub o formă sau alta istoria de la Aristotel încoace incluzându-l chiar și pe primul Wittgenstein: limbajul ar fi un repertoriu de cuvinte care corespunde fiecare câte unui lucru; limba este o imagine a realității. Ceea ce este interesant la Marinetti – și acesta este, din nou, un aspect strâns legat de infantilizarea preoedipiană, imposibilitatea accederii la figura

paternă, deci la lege sau la ordinea simbolică în termenii lui Lacan - este suprimarea caracterului de cunoaștere a lucrurilor, chiar dacă limba funcționează ca oglindire a lor. Transcrierea lapidară și onomatopeică sau ceea ce el numește în mod greșit „analogie”, fiind de fapt o simplă înregistrare, exclud atât o funcție magică a limbajului prin care „se crede că prin descoperirea originii unui cuvânt ne apropiem de înțelegerea esenței lucrului”, cât și calitatea lui de „convenție” instituită de oameni și prin care ei își transmit stările sufletești. În faza cea mai experimentală a futurismului (parole in libertà), limbajul lui Marinetti nu pică nici în verbalism, nici în nominalism, ci pare să fie rupt atât de lume cât și de psihic ca factor ordonator. Astfel, *paroliberele* s-ar încadra în definițiile pe care le dă unul dintre dușmanii futurismului: „vorbirea... este un continuum, neînsoțit de nicio diviziune conștientă a sa în cuvinte și silabe, unități imaginare create de școli”; limba se compune dintr-o „serie de expresii, fiecare apărând într-un anumit mod, o singură dată”; „variației continue a conținuturilor îi corespunde varietatea ireductibilă a formelor de expresie, sinteze estetice ale impresiilor”. Cu alte cuvinte scepticismul nu se îndreaptă nici împotriva realității exterioare (a materiei), nici împotriva unei limbi care ar exprima această realitate, ci împotriva capacității ei de comunicare, împotriva posibilității unei comunități de oameni care se pot înțelege fie și aproximativ între ei. Tocmai pentru că limba exprimă exact, prea exact impresiile fiecăruia (aproape autist) comunitatea de înțelegere devine imposibilă. Nici că ar putea exista o teorie mai antipassatistă și mai distrugătoare a „tradiției” ca matrice a înțelegerii decât cea croceană.

Contradicțiile discursurilor „tehnice” ale lui Marinetti fără a atinge niciodată stadiul unei sinteze, se „unesc” în virtutea faptului că atât libertatea cât și ordinea duc la același rezultat anihilant al mării „sinucideri a omenirii”. E memorabil entuziasmul cu care Marinetti privește fascinat „ comerțul futurist” practicat în Japonia: colectarea carbonului din oasele umane pentru fabricarea unui explozibil nou „scheletri d'eroi che non tarderanno ad esser pestati nei mortai dai loro figliuoli, dai loro parenti, dai loro concittadini, e brutalmente vomitati dalle artiglierie laggù, lontano, contro eserciti nemici... Gloria all'indomabile cenere dell'uomo, che rivive nei cannoni! Plaudiamo, amici miei, a questo nobile esempio di violenza sintetica. [...] Si avrà un numero sempre maggiore dei cadaveri! Tanto meglio! Cresceranno, sempre più, le materie esplosive, e questo gioverà assai al nostro mondo tanto floscio!”

În jocul angoasant dintre om și mașină Marinetti nu poate interpune o „reglementare”. La fel și literatura produsă rămâne contradictorie și spartă deoarece nu reușește să-și producă la contactul cu inconștientul sau cu inumanul o homeostazie pe care Starobinski o vedea atât de necesară textului în care jocul care își impune reguli cheamă raționalitatea în „ajutor” doar pentru a-și mări posibilitățile, pentru a se „diversifica”.



Pierpaolo Marcaccio

Eurasia I (1997)

Concursul Național de poezie, proză, eseu „Literatura Modernă”

- ediția I; lucrările pot fi trimise până în data de 1 septembrie 2009 -

Editura „Pământul” - în parteneriat cu Consiliul Județean Argeș, Biblioteca Județeană „Dinicu Golescu” Argeș, Filiala Pitești a Uniunii Scriitorilor din România, Centrul Cultural Pitești, revistele „Cafeneaua literară” și „Argeș” - organizează în perioada 29 octombrie - 1 noiembrie 2009 prima ediție a Concursului Național „Literatura Modernă”.

Intră în concurs volume originale nepublicate de poezie, proză și eseu (literar, estetic, filozofic). Concursul are două secțiuni: debutanți și profesioniști, indiferent de vârstă.

În concurs se pot înscrie creatori români din țară și din diaspora, membri sau nemembri ai U.S.R., care scriu în limba română.

Editura „Pământul” va edita manuscrisele câștigătoare, 200 de exemplare revenindu-i gratis autorului la data festivității de premiere.

Concurenții vor trimite un CV și volumul în manuscris, A4, cules cu corp 14, Times New Roman, distanța 1 rând, listat și în format electronic. Pentru proză sunt admise maximum 250 de pagini A4, pentru eseu 200 pagini A4, iar pentru poezie 120 pagini A4. Manuscrisele nu se înapoiază.

Plicurile cu volumul listat și în format electronic se primesc până la data de 1 septembrie 2009, pe adresa: S.C. PĂMÂNTUL ARG SRL, str. Eremia Grigorescu nr. 12, cod 110.144, Pitești, județul Argeș, cu specificația „Pentru Concursul național Literatura Modernă”.

Informații la tel./fax: 0248.546.959; 0729.056.968; persoană de contact: Gheorghe Frangulea; e-mail: pamantul2@yahoo.com

Festivitatea de premiere va avea loc la Biblioteca Județeană Argeș din Pitești, spre sfârșitul lunii octombrie, la o dată ce se va comunica ulterior.

Prezentarea la ridicarea premiului este obligatorie. În caz de neprezentare, câștigătorul își pierde dreptul asupra volumelor publicate. Câștigătorii cedează dreptul de autor Editurii Pământul pentru 1.000 de exemplare sau pe o perioadă de un an pe bază de contract.

flash-meridian

Dame Muriel Spark, subiect de biografie

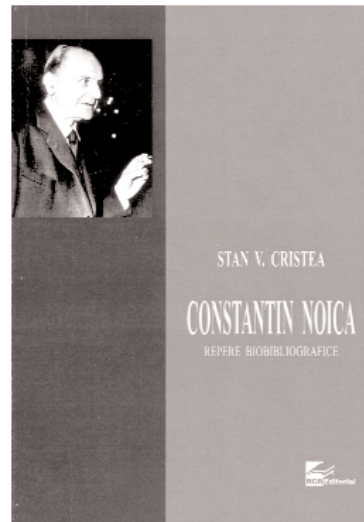
Ing. Licu Stavri

În cea de a doua jumătate a secolului XX, Muriel Spark (1918 - 2006) a fost cu certitudine regina neîncoronată a prozei scoțiene. Romanele sale nu prea voluminoase, majoritatea cu finalitate satirică, se caracterizează prin eleganța stilului, prin ironie, concizia portretizării și un umor negru tipic britanic. Unele au fost transpuse și în limba română: *Memento mori* în 1973, tradus de Dana Crivăț, *Domnișoara Brodie în floarea vârstei*, în 1975, tradus de Livia Deac, *N-am hoinărit chiar fără rost*, 1988, tradus de Ileana Șora. Piesa de rezistență a operei sale românești este *The Prime of Miss Jean Brodie*, publicată inițial în 1963, în care viața dintr-o școală-internat de fete este descrisă fără urmă de romantism sau sentimentalism, iar eroina își vede sacrificate visurile de dragul unor principii ce se dovedesc impracticabile. Autoarea s-a născut în Edinburgh, tatăl ei fiind inginer de origine iudaică iar mama profesoară de muzică. Într-un eseu autobiografic publicat în 1992, *Curriculum Vitae*, ne spune Jenny Turner, autoarea unui necrolog publicat în *The Observer*, din care vom culege majoritatea datelor pentru acest articol, ea dorește să proiecteze imaginea semi-idilică a unei copilării nelipsite de griji, dar, în linii mari, mulțumitoare. Posezoare a unui instinct literar corect, i-a citit în copilărie pe Walter Scott, Browning și Swinburne, iar la 14 ani a obținut un premiu la un concurs de poezie ce comemora decesul lui Sir Walter Scott cu un secol înainte (1832). S-a înscris la un curs de redactări de texte la Heriot Watt College din Edinburgh, dar nu a putut studia la Universitatea din capitala Scoției, dată fiind situația financiară precară ale familiei. Ca adolescentă, Muriel Spark a pătruns secretele muncii secretariale și a muncit într-un magazin universal. În 1937 s-a măritat cu Sir Sydney Oswald Spark, un bărbat mai în vârstă, maniac-depresiv, și l-a însoțit la post, în Rhodesia (azi, Zimbabwe). Astfel a început cea mai misterioasă porțiune a vieții romanierei - o perioadă în care, fără îndoială, a suferit mult, dar care a avut și un important rol formativ. În cele din urmă și-a părăsit soțul devenit prea violent, dar și pe unicul ei fiu, Robin, care avea să fie adus în Marea Britanie de către soțul abandonat și să fie crescut de bunici la Edinburgh. Relațiile dintre mamă și fiu vor fi întotdeauna neclare, mai târziu încordate. Muriel Spark (a păstrat, totuși, numele soțului) a încercat să-și făurească o situație cât de cât onorabilă la Londra: în timpul celui de al Doilea Război Mondial a lucrat o vreme pentru serviciile de informații britanice, apoi pentru Poetry Society, iar între 1947 - 1949 a fost editor la influenta *The Poetry Review*. În anii cincizeci, împreună cu jurnalistul Derek Stanford, a inițiat un proiect de studiere a literaturii feminine - Mary Shelley, Emily Brontë, printre altele. Scria poezii și proză scurtă, câștigând și un premiu la un concurs al hebdomadului *The Observer*. Totuși, viața boemă pe care o ducea o menținea la granița sărăciei și promiscuității. În 1954 a avut o prăbușire fizică și spirituală (printre altele, era, se pare, încredințată că poemele lui T. S. Eliot conțin mesaje secrete, codificate în greaca veche.) Ieșirea din această criză i-a adus-o convertirea la

catolicism, decizie ale cărei consecințe aveau să fie vizibile atât în viață, cât și în arta ei narativă. Muriel Spark a devenit astfel unul dintre autorii catolici de prim rang ai Marii Britanii, alături de Evelyn Waugh, Iris Murdoch sau Graham Greene. Acesta din urmă i-a oferit, de altfel, atât ajutor moral, cât și financiar. În același timp, fiul ei, devenit pictor, a îmbrățișat iudaismul, pretinzând că bunica sa pe linie maternă fusese evreică. Cearta care a izbucnit din această cauză între mamă și fiu avea să dureze mulți ani și să producă o corespondență încrâncenată - autoarea a donat majoritatea scrisorilor Bibliotecii Naționale a Scoției. Abia când se apropia de patruzeci de ani, în deceniul șapte, Muriel Spark a devenit cunoscută și apreciată ca romancieră, prin cărți ca *The Comforters* (Cei ce aduc mângâiere, 1957) *The Bachelors* (Celibatarii, 1960), *The Girls of Slender Means* (Fetele cu punga subțire, 1963) și *The Prime of Miss Jean Brodie*, publicat tot în 1963, an în care autoarea și-a părăsit din nou țara, de data asta pentru totdeauna - cu scopul de a o rupe cu vechii prieteni, de care succesul ei literar o înstrăinase, mai ales cu Derek Stanford, pe care ar fi vrut, spune biografia lui Stannard, să-l ia de bărbat, dar care, temându-se de firea ei prea emoțională, o refuzase.) S-a dus mai întâi la New York unde a lucrat la *The New Yorker*, pe atunci condusă de faimosul gazetar William Shawn (Shawn i-a publicat tot romanul *The Prime of Miss Jean Brodie* într-un singur număr al revistei). În 1967 s-a stabilit în Italia, la Roma, unde s-a „reinventat” ca o perfectă femeie de societate, înconjurându-se de scriitori, actori și scenariști de la Cinecittà. În exilul autoimpus, a încercat să lărgască paleta tematică a cărților sale, bunăoară cu *The Mandelbaum Gate* (*Poarta Mandelbaum*, 1965, James Tait Black Memorial Prize), un roman despre religie și politică în Orientul Mijlociu. Ulterior, a început să penduleze între satira directă și un soi de „textualism” după preceptele noului roman francez. Abia cu romanul autobiografic *Loitering with Intent* (1981) și-a regăsit plăcerea de a povesti. În 1968, Spark a cunoscut-o pe Penelope Jardine, studentă la istoria artei. La începutul anilor 70, cele două femei s-au stabilit la Oliveto, în Toscana, unde au

trăit până la decesul scriitoarei scoțiene, survenit în 2006. Se pare că bănuiele de lesbianism, stârnite de această conviețuire, nu sunt întemeiate. Muriel Spark a devenit Dame Commander of the British Empire, pentru serviciile aduse literaturii, în 1993. Ultimul ei roman se intitulează *The Finishing School* (*Școala de perfecționare*, 2002). Din punct de vedere politic, Muriel Spark simpatiza cu Partidul Laburist, dar era o perfectă anarhistă. Spiritul ei anarhic a fost adesea interpretat greșit de cititori, care îi confundau catolicismul monden, estetica militant anti-umanistă și eleganța formală cu mizantropia de extremă dreaptă, gen Evelyn Waugh. Feministele nu au avut încredere în ea, deoarece refuza să se identifice ca „femeie”, așa cum refuza să-și lipească orice altă etichetă singulară, de pildă pe cea de evreică sau de scoțiancă. Pe de altă parte, scurttimea și economia romanelor, care uneori abia dacă depășesc 100 de pagini, i-au făcut pe mulți critici să-i considere opera superficială și minoră. În timpul vieții, Muriel Spark a refuzat să-și dea consimțământul pentru publicarea unei biografii scrise de Martin Stannard. Ulterior, Penelope Jardine, executor testamentar, a refuzat și ea. Or, într-un număr recent din *The Daily Telegraph*, Peter Allen anunță apariția în luna iulie a acestui studiu biografic la care Stannard a lucrat 17 ani: *Muriel Spark - The Biography*. Cartea se vrea un fel de poveste à la Cenușăreasa, despre felul cum o copilă provenită din pătura muncitorească pauperă a reușit să devină un scriitor de succes și *Dame* a Imperiului Britanic. Dar ea deconspiră și relațiile stranie, contorsionate, uneori furtunoase, ale scriitoarei cu prieteni și amanți deveniți ulterior inamici declarați sau ascunși, precum și cu fiul Robin și mai ales cu partenera ei de viață, Miss Jardine, moștenitoarea averii de trei milioane de lire a romanierei și deținătoarea drepturilor de autor asupra operei ei. Inițial, Spark îl invitase pe Stannard să-i scrie biografia, dovedindu-se deosebit de cooperantă, acordându-i interviuri și garantându-i accesul liber la documente. Dar când a citit manuscrisul, în prima redactare, s-a opus ferm publicării. Cu trei ani înainte de moarte, Spark menționa într-o scrisoare: „Biografia lui Stannard are o retorică negativă și e teribil de răuvoitoare și ostilă”. Cu toate acestea, astăzi cititorii au ocazia să afle multe amănunte din culisele vieții acestei interesante personalități literare și nu este exclus ca apariția biografiei să resusciteze interesul pentru o operă romanescă amenințată de cețurile reci ale uitării.

EDITURA RCR EDITORIAL BUCUREȘTI



STAN V. CRISTEA:
CONSTANTIN NOICA
REPERE BIOBIBLIOGRAFICE
2009

Știință și violoncel

Parasuta lui Leonardo

Mircea Oprîță

După toate probabilitățile, personalitatea coplesitoare a lui Leonardo Da Vinci nu va fi nicicând luminată îndeajuns încât să se poată spune că secretele omului, unele bine ascunse de el însuși, altele produse de capriciile celor cinci secole care i-au urmat, vor fi dezvăluite vreodată integral. Titan al Renașterii, *homo universalis*, artist desăvârșit și savant (măcar în descendența alchimistilor, dacă nu un veritabil om de știință), inventator de geniu, conspirator eretic și persoană de-a dreptul cuceritoare în anturajul curților italiene pe care le frecventa – toate acestea sunt caracterizări ce i se potrivesc, dar și calificări ale enigmei, resimțite până și în zilele noastre ca niște veritabile provocări.

În mod paradoxal, cel mai mare artist poate al tuturor timpurilor ne-a lăsat puține lucrări, una singură purtându-i semnătura. „Lucra foarte puțin” (cum spune Vasari), nu-și preda aproape niciodată la termen lucrările angajate, iar uneori nu și le mai preda deloc și, cu toate acestea, nu s-au îndoit de geniul său nici contemporanii (excepție: Michelangelo, însă în cazul lui trebuie luată în considerare și invidia), nici urmașii. Era „sărac lipit pământului” (tot Vasari), dar trăia mereu pe picior mare, înconjurat de servitori și de cai frumoși, „aceștia plâcându-i foarte mult” (se pare că și unii și alții). Cu o statură atletică, în tinerețe putea să sară cu ușurință peste înălțimea unui bărbat și îndoia potcoava ținând-o cu numai două degete, însă aceeași mână viguroasă era capabilă și de mișcările pline de gingășie cu care penelul său mângăia portretul în lentă și răbdătoare alcătuire al Monei Lisa. N-a lăsat un tratat, dar și-a făcut însem-

nări toată viața, cu același surprinzător scris egal și regulat care îi împiedică pe cercetători să le dateze astăzi, la modul grafologic, pe cele salvate din malaxorul timpului. Mii de pagini, puține în fond, fiindcă se apreciază că trei sferturi dintre ele s-au pierdut ori au fost distruse intenționat, din interese obscure, de cei cărora le-au trecut prin mână. Tot ce ne-a rămas este, însă, o moștenire intelectuală capabilă să ne aprindă mereu curiozitatea și interesul pentru diversele fațete ale autorului lor.

Nici în ce privește opera sa științifică lucrurile nu sunt prea clare. Unele însemnări privitoare la structura ochiului și la optică lasă să se înțeleagă că Leonardo ar fi inventat cu o sută de ani înaintea lui Galilei luneta sau chiar telescopul. Altele, combinate cu ipoteza că însuși celebrul giulgiu din Torino ar conține imaginea fotografică a artistului, ne pot face să credem că omul gândise principiul camerei obscure și chiar o realizase practic, folosind-o în scopuri secrete, vecine cu erezia. Având acces la asemenea date tehnice, e de mirare totuși că Leonardo nu le-a folosit în deplinătatea resurselor lor extraordinare. Că n-a îndreptat și el – precum autorul expresiei „e pur si muove” – tubul cu lentile spre cer, ca să observe fața adevărată a Lunii, continuând să creadă că e vorba de un corp ceresc inundat de ape, ale cărui umbre văzute cu ochiul liber n-ar fi altceva decât valurile presupusului ocean. Sau, dacă tot a realizat o dată imprimarea fotografică a propriului său chip, oferit posterității drept portret christic, de ce n-a utilizat mai departe această senzațională invenție anticipată, fie și în interesul strict al artei pe care o practica? Pasiune vicioasă pentru secret? Teamă de Inchiziție?

Explicațiile pot fi verosimile, în aceeași măsură în care am accepta și faptul că, în epoca autorului și în mintea lui Leonardo, observația riguroasă a naturii se întâlnea adesea cu diverse forme ale ficțiunii, ale unei fantezii înrudite cu născocirea pură.

Numeroase pagini din însemnările lui Leonardo tratează despre zborul păsărilor, studiat meticulos, în perspectiva unei invenții tehnice menite să-l elibereze pe om de lanțurile gravitației terestre. Proiectul unui *Tratat despre păsări* n-a mai fost nici el dus la bun sfârșit, însă posteritatea beneficiază de un *Codex asupra zborului păsărilor*, ilustrat cu desene tehnice, inclusiv ale unor mașinării uluitoare pentru vremea când erau închipuite. Găsim acolo schițele unui planor cu aripi articulate, ca de liliac, și pe care temerarul zburător urma să-l dirijeze prin balansul propriului său corp. De asemenea, o „corabie a văzduhului”, cu patru aripi și acționată complicat, deoarece pilotul ar fi trebuit să învârtă în forță niște scripeți cu mâinile, să apese pedale cu picioarele, ceea ce nu pare să fi fost totuși suficient, încât și capului i se prevedea o mișcare mecanică, de piston menit să împingă ritmic o piesă de forma unui stâlp. Mai apare și ideea elicopterului, schițat ca un „șurub aerian”: elice spiralată prin care Leonardo vedea posibilă, pe la anul 1500, ridicarea omului de la pământ și altfel decât prin imitarea zborului păsărilor. Iar pentru că în aer se pot întâmpla felurite accidente, inventatorul se mai gândește la un dispozitiv de salvare, pe principiul parașutei pe care o avem noi astăzi. O parașută cam rigidă, e adevărat, semănând cu un cort alcătuit din patru triunghiuri echilaterale, cu latura de șapte metri fiecare și avându-și baza fixată pe niște pari de lemn. Fără îndoială, un asemenea dispozitiv greoi n-avea cum să fie transportat de vreo „corabie a văzduhului”, despre care ne dăm seama că nu prea putea să se transporte pe ea însăși. Dar Leonardo era convins că noua invenție putea fi folosită în lansări independente de pe culmile munților, iar experimentatorul ar fi ajuns jos viu și nevătămat.

Dintre toate dispozitivele pomenite mai sus, parașuta se pare că prezintă cel mai înalt grad de atractivitate. Ea a și fost testată în două rânduri până acum și, spre lauda inventatorului-artist de odinioară, s-a dovedit funcțională. Un englez, pe nume Adrian Nicholas, s-a căznit trei luni s-o realizeze după schițele geniului renescentist, iar în iunie 2000 și-a dat drumul dintr-un balon înălțat la trei mii de metri, deasupra Africii de Sud. Din relatările sale, căderea pare să fi fost chiar mai stabilă decât cu o parașută modernă, însă mai trebuie spus că omul n-a riscat să ajungă la sol strivit de lemnăria dispozitivului leonardesc, desprinzându-se pe traseu de el și făcând restul aventurii suspendat de parașuta de rezervă. Aventura poate fi considerată astfel un semi-succes, sau un semi-eșec. Din fericire pentru experiment, ea a fost repetată opt ani mai târziu de elvețianul Olivier Vietti-Teppa, lansat dintr-un elicopter de la 650 de metri înălțime. De data aceasta s-a renunțat la cadrul de lemn prevăzut în desenul inițial, înlocuit cu un alt dispozitiv de deschidere, flexibil. Atârnat în corzi sub piramida zburătoare, parașutistul amator și-a dus planarea până la capăt – capătul acesta fiind o pistă de beton a aeroportului militar din Payerne.

Sau, mai poetic spus: o lansare începută în urmă cu cinci secole se încheie abia acum, cu succes, dovedindu-ne – dacă mai era nevoie – că preocupările lui Leonardo pentru zbor și plutirea aeriană nu s-au consumat în zadar.



Pierpaolo Marcaccio

Beuysgeist V (1998)

zapp-media

Cave canem!

Adrian Țion

Ce mai auzi răsfoind ziare sau zapând peste canale? Zapa - zapa! dintr-o ogradă. Zapa - zapa! din altă ogradă. Căinii mediatici dintr-o parte a gardului latră către câinii din cealaltă parte a gardului. Explicație: când nu vine din francezul *zapper*, care deja știm ce înseamnă, DEX-ul glorificat de Porumboiu ne spune că *zápa* (cu accent pe primul a și repetat) este onomatopee și „imită lătratul câinelui”. Așadar, atenționare media: zapa - zapa că vin cu caninii să vă sfășii!

Citim că haitele de maidanezi din Hunedoara au pus stăpânire pe oraș, dând de furcă edililor. Mie mi se pare că lătrătorii bipezi de pe maidanul politic, vecin cu al presei, au pus stăpânire definitiv pe media românească și nimeni și nimic nu le mai poate veni de hac. Asta pare a fi mai grav decât teama hunedorenilor de a fi mușcați de javre. Căci, ce javre se dovedesc jivinele din spațiul public când sunt întărite, nu-i adevărat! Bestiarul mediatic aruncă în arenă cite un Samson lătrător și un Samurache mârâitor. Astfel că avem președinți-lătrători, ziaristi-lătrători, primari-lătrători, cu toții cuprinși de isteria audienței. Rating prin orice mijloace. Lătratul pare a fi cel mai eficient deocamdată, până când românul onest nu se va sătura și de el.

România e din nou urecheată de UE pentru întârzierea reformelor în Justiție, dar niciun obraz nu se înroșește și nicio gură nu anunță măsuri de recuperare în domeniu. Să adăugăm că nicio minte nu se pornește pentru a găsi soluții? Inutil. Cum sabia lui Ștefan nu ieșea din teacă pentru că nu voia el să iasă,

tot așa nici mintea guvernanților nu demarează din compromisuri pentru că nu au niciun interes să o facă. În schimb căteii încep să latre pentru simplul motiv că UE a trecut pe ulița noastră. De după gard, cățelușul Geoană îl latră pe dulăul Băsescu: numai el e de vină pentru mustrările primite. Băsescu hămăie sau hăhăie interior, în stilu-i caracteristic: „Geoană este șef peste bostănărie, nu peste Senatul României”, deci nu are nicio responsabilitate, întocmai ca locuitorii din Dăbuleni, care cultivă bostani. Jignindu-i fără rost, făcându-i indirect „bostănari” pe pașnicii cultivatori de pepeni, nu de bostani, din Dăbuleni, primarul din localitate, Nicolae Drăgoi, ia atitudine și se răstește la președinte cerându-i să-și ceară scuze în public. Cățelușii presei sar pe Băsescu sfârtecându-l cu cruzime. Asta se întâmplă dacă intri „în gura presei”. și președintele se vârbă de bună voie în gura leului cu cap de mușcă Mircea Badea. El abia aștepta să prindă o plească-halcă de asemenea proporții între maxilarele lui necruțătoare. Masticăia începe, dar se întrerupe brusc. Are și el probleme cu „boii” din concurență.

„Boii” latră și ei că de-ai-a „boi”. E vorba despre „colegii” lui Badea de la *Gazeta Sporturilor* condusă de Cătălin Tolontan. Băieții n-au avut ce face și au lătrat, invidioși + timorați de succesul lui Badea de pe Antena 3: cică Mircea Badea e disperat din cauza scăderii audienței, motiv pentru care riscă să-și piardă locul de muncă. Enervat peste măsură, inspiratul comentator de la Antena 3 s-a transformat pentru o jumătate de oră în lătrător de duzină. Nu cred că simpatizanții lui au vrut să audă care e statistica audienței emisiunii lui în comparație cu GSP tv. Cu

toate astea a lătrat înfuriat asupra „deontologilor lui” pește prăjit” devenind plictisitor jumătate din emisiune. Că GSP, în variantă de hârtie tipărită sau de post tv, înregistrează pierderi, pe când publicitatea pentru emisiunea lui e vândută până la sfârșitul anului și alte chestii de-astea. Devine tot mai clar că temperamentul omului de televiziune care sparge audiența la Antena 3 e dependent de factorul lătrător, tradus război cu oricine. După CTP, căruia i-a reproșat că vine la emisiune nebărbierit și în trening, a intrat acum în vizor GSP. CTP a răspuns și i-a cerut să-și retragă laudele cu care l-a acoperit o vreme. GSP n-a răspuns încă, dar a fost confundat cu Digi Sport, recent lansat pe orbită, chiar și la studiul de rating. Intenționat sau pură greșală - nu se știe. Fapt e că Digi Sport a oferit o transmisie mizerabilă sub raport tehnic a meciului de la Budapesta dintre Steaua și Ujpest. Deh, a fost prima lor transmisie sportivă.

Lătrăturile continuă, zgomotoase, aducătoare de profit sau de capital electoral. Unii sunt asmuțiți împotriva altora, urmând scenarii dubioase, interese suspecte sau la vedere. Cel mai evident este lupta de a fi pe sticlă sau pe prima pagină. Numai Cristian Tudor Popescu pare a fi intrat într-o perioadă mai liniștită. Din cauza căldurii sau a nostalgiilor legate de aselenizarea lui Apollo 11 pe Lună acum 40 de ani? Prinț SF coborât în vizuina unui vulpoi de presă, ziaristul bătaios latră tot mai rar. Vârsta? Canicula acestei veri? Invitat alături de Dumitru Prunariu la o emisiune care aniversa primul zbor pe Lună, CTP-ul a mărturisit că își dorește să participe la o călătorie interplanetară care să nu se mai întoarcă pe Pământ și să se dezintegreze în spațiul cosmic. Căldura sau gunoierul ce duhnește în media melancolizează chiar și pe cei mai incisivi ziaristi lătrători. ■

portrete ritmate

Nenea Nicu

Radu Țuculescu

Am plecat de acasă, din orașul Reghin, la sfârșitul clasei a VIII-a. M-am prezentat la Liceul de muzică din Cluj unde am dat examen la vioară și am fost admis în clasa a IX -a. Primul meu cămin clujean a fost internatul școlii aflat în aceeași clădire cu sălile de clasă. Un soi de pseudo-cazarmă înconjurată de un zid înalt care nu-ți permitea să vezi forfota de afară. Un zid capabil a-ți infuza un vag sentiment de claustrofobie. Chiliile, transformate în săli de studiu, păreau constant bintuite de umbrele călugărilor franciscani iar dormitoarele înotau în igrasie.

Ieșirile mele în oraș însemnau și vizite sistematice la familia doctorului Nicolae Prișcă, primele mele cunoștințe „externe” din oraș. De fapt, nenea Nicu cum îi spuneam, uneori chiar unchiul Nicu, era un vechi prieten de-al părinților mei. Sibian și el, au copilărit și crescut pe aceeași stradă din apropierea căii ferate, descoperindu-și pasiuni comune. Nenea Nicu a cîntat împreună cu tata duete la vioară și apoi amîndoi au studiat medicina la Sibiu și Cluj, primul specializîndu-se în cardiologie. La Sibiu, nenea Nicu a fost ales, alături de Nicolae Balotă, președintele societății literare „George Coșbuc”. A cîntat în corul liceului dar și în cadrul orchestrei. Pasiunea sa pentru muzica vocală a continuat și după absolvirea facultății. O vreme, a cîntat ca tenor în corul Operei Române apoi în corul Armonia cu care a făcut deplasări în țară și străinătate. O fire de artist, strunită însă de meseria de cardiolog care cerea mai multă precizie, stăpînire de sine și mai puține fantezii exuberante ori porniri boeme. Aproape la fiecare sfîrșit de săptămînă, mă prezentam în apartamentul aflat într-un bloc de patru etaje lîngă gară, la nenea Nicu și tanti Luci, soția acestuia, medic oftalmolog, pentru a urmări seriile

de simbătă seara la televizor. Nenea Nicu era un bărbat mic de statură, plin de neastîmpăr, cu ochi albaștri și priviri sincere, constant bine dispus, secondat de soție, o frumoasă femeie brună, constant învăluită în fum albăstrui de țigară. Mă amuza teribil spaima lui față de microbi pe care-i bănuia iscîndu-se, nevăzuți, din orice nimic. Totul trebuie bine dezinfectat cu spirit înainte și după folosință și era de ajuns să strănut, banal, o singură dată că mă și îndopa cu pastile atît pe mine cît și pe micuțul său băiat Sorin, nu care cumva să-l atace invizibili dușmani producători de boli contagioase. Însă niciodată nu am știut cît de „în serios” se lua pe el însuși nenea Nicu. Avea spirit și umor, gusta glumele de calitate iar caricatura sa preferată (aflată pe un perete din cabinetul de consultații) era una care-l înfățișa cocoțat pe un podium înalt, ridicat pe vîrfuri, cu mîna dreapta întinsă la maxim și abia ajungînd cu stetoscopul în dreptul inimii unui pacient solidoc, cu mutră blazată.

Și au trecut anii, normal, am părăsit și eu internatul, normal, m-am mutat prin gazde și am reușit să termin o facultate, normal, m-am angajat, m-am însurat și am început să rădesc considerabil vizitele la nenea Nicu pînă ce le-am „reziliat” de tot, cuprins de vârtejul vieții, ceea ce acum nu mi se mai pare atît de normal... Aveam și eu televizorul meu, serialul meu, apartamentul de bloc al meu, fotoliul meu, țigara mea... Sincer, recunosc, începusem să-l uit pe unchiul Prișcă. Aflasem, din întîmplare, că tanti Luci, frumoasa doamnă brună, a murit devorată de diabet, că micuțul Sorin ajunsese un apreciat ginecolog la Arad iar nenea Nicu a rămas singur să-și strivească amintirile între pereții apartamentului de bloc. Programam, mereu, să-i fac o vizită pe care am amînat-o numeroși ani pînă ce se anulase de la sine...

Cam cu o lună în urmă, m-a sunat pe telefonul mobil. I-am recunoscut vocea imediat, chiar dacă părea că vine dintr-alt secol. M-a anunțat că a tipărit o carte și să merg pînă la el să-mi iau exemplarul... dacă mai știu unde locuiește... Emoția explodase în mine într-o puzderie de amintiri multicolore.

L-am descoperit, după atîția ani, puțin cam surd de o ureche, puțin adus de spate, puțin nesigur pe mersul său dar, în rest, prea puțin schimbat la cei 84 de ani ai săi. Aceeași ochi albaștri cuprinși de bună dispoziție, una mai molcomă, mai așezată dar, încă, evidentă. I-am descoperit, aproape nealterată, capacitatea de a se entuziasma sincer, cel mai bun medicament (părerea mea...) pentru un om în vîrstă.

Din paginile cărții sale care nu se putea intitula altfel decît *O viață în slujba inimii*, am aflat unele amănunte biografice pe care nu le știam: că tatăl său fusese, la început, cioban care o pornise-n tinerețile sale, încă fecior fiind, alături de întreaga familie plus 2000 de oi spre Rusia ca să le vîndă și apoi să plece în America dar planul eșuase și atunci familia Prișcă s-a stabilit în apropierea Iașului unde a înființat(!) două comune: Cărnăceni și Țigănaș; am mai aflat despre sancțiunile primite din partea organizației comuniste pe motiv că a avut chiaburi în familie: am aflat că a fost coleg de facultate, timp de patru ani, cu Valeriu Anania căruia îi și dedică cîteva pagini, un fel de exercițiu de admirație.

La sfîrșitul lecturii m-a încercat un singur regret: că nicăieri în cartea sa nu amintește de vechiul său prieten, cu care a copilărit pe aceeași stradă, cu care a cîntat duete la vioară și al cărui fiu îl vizita simbăta seara... Așa e memoria. Ne păcălește adesea, chiar și pe cei mai tineri. Și atunci să nu mă mir că l-a păcălit și pe nenea Nicu, minunatul medic Nicolae Prișcă, cel care și-a pus viața în slujba inimii, purtînd mereu un suris pe buze, garnisit cu priviri optimiste, indiferent de starea vremii și a... vremurilor. ■

teatru

Memorii de „Atelier” (I)

Festivalul Internațional de Teatru „Atelier”,
Baia Mare, 20-27 iunie 2009

Claudiu Groza

Pentru profesioniștii adevărați, criza (*horribile dictu*) e doar o altă provocare. Pentru că, în domeniul cultural, cel puțin, am auzit prea puțini manageri care să se declare vreodată întru totul mulțumiți de resursele financiare ale evenimentelor pe care le organizează. Astfel încât fiecare din ei și-a dezvoltat de-a lungul vremii abilități manageriale speciale, care să-i ajute să depășească eterna... criză din cultura românească.

Un asemenea exemplu de tenacitate uimitoare este și Radu Macrinici, organizatorul celui mai vechi festival internațional de teatru din România, „Atelier”, ajuns în 2009 la ediția a 17-a. Alături de Teatrul Municipal din Baia Mare, care găzduiește festivalul de patru ani deja, Macrinici reușește să însuflețească, în fiecare vară, Nordul românesc, într-unul din cele mai consistente evenimente teatrale din țară.

Ceea ce am scris mai sus nu e deloc un omagiu gratuit adus prietenului meu Radu Macrinici. Ediția din acest an a „Atelier”-ului mi-a impus - mai pregnant decât în alți ani, probabil dintr-o sensibilitate intimă mai marcată acum - anvergura academic-culturală a festivalului de la Baia Mare.

S-au jucat 17 spectacole, din care 12 în concurs, iar Teatrul Municipal i-a fost dedicat un „Portret în Atelier”, cu 5 producții recente. Coregraful japonez Hikaru Otsubo a susținut un atelier de dans butoh, iar Centrul Internațional pentru Artele Spectacolului „ArtHoc” și Editura ArtSpect, coordonate de regizoarea Adriana Chiruță și de Felician Chiruță, au lansat versiunea românească a unor volume de sau despre mari creatori de teatru, precum Yoshi Oida, Jacques Lecoq ori Ariane Mnouchkine, prezentând, ca bonus, și trei filme documentare de excepție dedicate acestora.

În fine, deloc festivist-conjunctural, festivalul s-a plasat și sub semnul lui Eugen Ionescu/Eugene Ionesco. Regizorul Mihai Lungeanu, în calitate de președinte al Societății Culturale „Eugen Ionescu” din Slatina, a oferit publicului șase spectacole radiofonice cu piese de Ionesco, din arhiva

Teatrului Național Radiofonic, iar în penultima zi de festival, Biblioteca Județeană „Petre Dulfu” a găzduit un Colocviu „Ionesco vs. Ionescu”, de ținută academică, dar și în cheie polemică.

Două vorbe despre acest colocviu, pe care am avut plăcerea să-l moderez, după ce l-am „pus la cale” de mai multă vreme împreună cu Radu Macrinici. Tema ne-a fost sugerată de diversele luări de poziție publice ale lui Marie-France Ionesco, ea deplângând „oportunitismul aniversar” al culturii române la centenarul marelui scriitor și negându-i acestuia calitatea de autor român. Poziție publică lesne demontabilă, firește, și care a fost doar pretextul colocviului băimărean. Despre scriitorul român Eugen Ionesco au vorbit scriitorii Ovidiu Pecican și Dan Lotoțchi, cercetătoarea Alba Simina Stanciu și sus-semnatul. La discuțiile aprinse ulterioare comunicărilor s-a vorbit însă și despre spectacologia ionesciană în România, despre evenimente teatrale memorabile cu piese ionesciene, despre exegeza autorului francez (de această dată). Printre „protagoniștii” discuțiilor s-au numărat dr. Dana Puiu, reputat ionescolog, criticii Doru Mareș, Gabriela Riegler, Oana Streza și Alexandru Ștefan, regizorii Mihai Lungeanu, Adriana Chiruță și Petru Maier-Bianu.

Iată, într-un „inventar” succint, datele care mă îndeamnă să accentuez anvergura „Atelier”-ului băimărean. De notat că astfel de evenimente conexe spectacolelor au avut loc de-a lungul tuturor edițiilor festivalului, dac-ar fi doar să menționez colocviile „Beckett” sau „Artaud” din ultimii ani.

Să trecem însă în revistă și „producțiunile” de scenă ale festivalului.

Spectacole revăzute (de văzut)

Am văzut și comentat deja o parte din spectacolele prezentate anul acesta la „Atelier”, mă voi limita așadar să le consemnez succint și să vi le recomand, toate fiind montări notabile. Ar fi, întâi de toate, *Jocul de-a vacanța*, după Mihail Sebastian, într-o versiune de Radu Afrim, producție a Teatrului Municipal din Baia Mare,

un spectacol ce de-construiește și re-citește savuros un text încărcat de balastul romanțios interbelic. Afrim îl „masacrează” pe Sebastian, au spus deja voci critice sfătoase, însă părerea mea este că de fapt el ni-l redescoperă pe autorul clasic, într-o manieră apropiată felului nostru de a fi acum. Un spectacol care nu trebuie ratat.

Altă montare de excepție jucată la „Atelier” a fost *Șefe!*, de Werner Schwab, cu Dorina Lazăr, Coca Bloos și Emilia Dobrin, în regia lui Sorin Militaru (Teatrul Odeon, București). Spectacolul se joacă de opt ani, cu un succes uluitor de public, în ciuda durtății sale. E o recomandare în sine acest rulaș cronologic impresionant.

De ani buni se joacă la secția maghiară a Teatrului de Stat din Oradea și piesa *În aburi* de Nell Dunn, în direcția de scenă a lui Meleg Vilmos, o poveste plină de forță, interpretată impecabil, drama unor femei, evocată atât de puternic de actrițele orădenice încât bariera lingvistică dispare.

În fine, dacă vă nimeriți la Baia Mare - spectacolul nu poate fi jucat altundeva - nu ratați *Povești adevărate complet inventate despre Baia Mare* de Peca Ștefan, în regia Anei Mărgineanu, o savuroasă și sensibilă ficțiune dedicată orașului din Nord.

Spectacole văzute (de văzut)

O montare agreabilă, dar cu un deficit de finisaj regizoral, a fost *Stare febrilă*, în versiunea lui Denis Chabroulet, coproducție a Theatre de la Mezzanine (Paris), Teatrului de Marionete, Teatrului Clasic „Ioan Slavici” și Casei de Cultură din Arad. *Stare febrilă* exploatează formule de joc compozite, de la teatrul de mișcare la cel de marionete, cu replici onomatopice, sugerând diverse interacțiuni juvenile, cu tentă erotică, de confruntare socială, de acceptare și excludere. Spectacol proaspăt, jucat cu poftă de tinerii actori, într-o scenografie foarte reușită a lui Ioan Pitic - cu mașinuțe electrice colorate, într-un spațiu rectangular, și cu marionete ce copiază chiar protagoniștii -, înecat însă de nepriceperea regizorului în magma unei devălmășii scenice. *Stare febrilă* e o montare de sugestii, însă îi lipsește limpezimea interioară care să-l detașeze de un pluton de astfel de demersuri teatrale.

Preferința regizorului Gelu Badea pentru texte dramatice consistente s-a manifestat, la „Atelier”, prin *Hamlet*, înscenat (și vizionat de noi) la Teatrul de Nord din Satu Mare. *Hamlet* e o provocare pentru orice regizor, iar Badea și-a asumat-o ambițios, fără a reuși însă o montare memorabilă, ci doar onorabilă. Celebra poveste a prințului danez e descifrată regizoral în cheia unei cvasi-tragedii jucate ostentativ de protagoniști. Fiecare din eroi pare că „interpretează” un rol, că poartă o mască, din această incomunicare născându-se tensiunea intrigii. Hamlet (bine jucat de Sorin Miron, dar cu mici stridențe de „poziționare” în rol) e pivotul acestui spectacol în spectacol, maestru de ceremonii și bufon, nebun lucid și lucid nebun, într-o alternanță de stări scenice care pot induce confuzie la un moment dat. Claudius (Gabriel Duțu) și Gertrude (Dana Moisuc) prelungesc această ipostază teatrală, el superior-îngăduitor cu teribilistul Hamlet, ea pozând parcă mereu, artificial, aceste măști spărgându-se în scena ce le dezvăluie crima.

Spectacolul are o anume ambiguitate a evoluției, cu momente lent-obositoare, în care timpul replicilor supără, cu o entropie a mișcării



Jocul de-a vacanța, r. Radu Afrim, Teatrul Municipal Baia Mare



de scenă echilibrată abia în partea a doua, când generosul spațiu de joc imaginat de Mihai Pastramagi, în toată sala teatrului, cu rampe și scări, platforme și trape, își găsește utilizarea potrivită, cu o coloană sonoră cam prea barocă și eteroclită, dar și cu multe secvențe admirabile, care dau consistență ansamblului și mă îndreptățesc să spun că *Hamlet* merită văzut, chiar dacă are 3 ore și poate fi obositor uneori. Scene precum cea în care Hamlet discută cu actorii, cea a piesei jucate de aceștia ori cea - excepțională - a Groparului, în care strălucește pur și simplu Radu Botar și care ascunde întreg miezul tare al spectacolului dau dovada unei concepții regizorale bine articulate, nu îndeajuns însă de bine susținute efectiv.

Această scenă a Groparului, cum am denumit-o, este oglinda limpede a frământării interioare, a *căutării* lui Hamlet. În ipostaza sa oratorică, Groparul este un *mentor metafizic*, un paznic al hăurilor, dar și un filosof al existenței. În neantul gropii sale va dispărea Ofelia, călăuzită chiar de duhul tatălui ei, și tot acolo se va prăbuși - simbolic - viața celorlalți.

Hamlet-ul lui Gelu Badaea e un spectacol cu destule defecte - de la jocul estompat sau poticnit al unor actori la rezolvarea pripită a unor scene, precum cea a uciderii Ofeliei (!) de către Gertrude -, însă se susține onorabil prin evidența unei lecturi regizorale pasionate și prin momentele de articulație pomenite mai sus. E o montare pe care Gelu Badaea ar fi trebuit poate să o mai amâne, pentru că nu dă încă seama întrutotul de disponibilitatea sa hermeneutică.

Cu totul în spiritul Festivalului „Atelier” s-a integrat *Game Spotting*, un spectacol de teatru dans compus și produs de coregrafa londoneză Etta Ermini. *Game Spotting* sondează traume urban-sociale, evenimente petrecute la metrou, un metrou blocat în subteran, unde oamenii sunt obligația să interacționeze. Ceea ce începe ca un joc se va sfârși ca o confruntare, o luptă pentru putere. Spectacolul imaginat de Etta Ermini și interpretat profesionist de patru dansatori de proveniențe diferite - Chelsea Greene, Tal Jakubowiczowa, Durassie Kiangangu și Ziggy Lowe-Vidal - e coerent articulat și *curat*, însă, pentru un familiar al acestei formule de teatru-dans, el nu e decât încă un demers dintr-un lung șir cultivat la nivel mondial în ultimii ani. Personal, am văzut relativ recent mai mult de zece producții absolut similare din punct de

vedere al concepției.

Două spectacole „minimaliste” de cea mai bună calitate au fost în „Atelier” monodrama *Cum am mâncat un câine* de Evgheni Grișkoveț, jucată de Theo Marton în regia lui Adi Iclențan (Centrul Multimedia Teatru 74, Târgu Mureș) și *Paricidul* de Ion Sava, *one puppet show* produs de Auăleu - Teatru de Garaj și Curte din Timișoara.

Excelentul actor Theo Marton reușește să țină un recital plin de nuanțe și naturalețe în *Cum am mâncat un câine*, text inocent-atroce, „povestea” unui tânăr oarecare, naiv, nu foarte dotat intelectual, înrolat în marina rusă. Teribilele întâmplări ale eroului - de la umilințele inerente milităriei la privațiunile de tot felul - sunt narate de Marton pe un ton senin: omul pe care-l joacă a reușit să-și păstreze privirea netulburată asupra vieții și după o astfel de experiență-limită, deși în ochii săi odinioară limpezi licărește acum luminița demenței. Splendid acest *one man show* care confirmă încă o dată calibrul profesional remarcabil al actorului mureșean.

În *Paricidul*, actorul Ovidiu Mihăiță, marionetista Maria Gornic și Mircea Bogatu, creatorul luminilor și efectelor de scenă, construiesc, în rama unei reprezentații de păpuși, un spectacol proaspăt, plecând de la textul marelui regizor interbelic Ion Sava despre... năravurile teatrului. Eroul montării este o păpușă, un omuleț simpatic, actor, aflăm curând, care se confesează cu năduf spectatorilor, dezvăluindu-le bucatăria condiției sale profesionale, sub pretextul repetării unei scene de matricid. Spectacolul e o combinație originală de monolog și teatru de marionete. „Personajul” e mănuit exemplar de Maria Gornic - în ciuda unor inevitabile mici accidente de parcurs, precum încurcarea firelor păpușii -, în timp ce Ovidiu Mihăiță „comperează”, *live*, textul. Rezultatul e un spectacol foarte amuzant dar și cu mare impact, un gest de recuperare culturală, dar și de omagiu indirect - autoironic, uneori - adus actorului, edificat *meșteșugărește*, pe potriva „Atelierului”, adică ingenios, ghiduş, inteligent.

Pe măsură ce spectatorii se familiarizează cu creația sa specială și conceptual-plastic-simbolică, coregraful japonez Hikaru Otsubo începe să fie din ce în ce mai apreciat. Așa s-a întâmplat și la „Atelier” 2009, unde cel mai recent spectacol al lui Hikaru, *Shiraito, un fir lucitor* - o producție de dans *butoh* al Companiei Koto-Otsubo-Butoh din Tokyo -, a cucerit publicul. *Shiraito* e un



Teo Marton în *Cum am mâncat un câine*, r. Adi Iclențan, Teatrul 74 Tg. Mureș
spectacol dedicat special României, pe care Hikaru o vizitează de 15 ani, interpretând de fiecare dată, cu minuție și rigoare, cu plasticitate și economie de mijloace, câte un spectacol pentru simțuri, alcătuit din sugestii. Chiar dacă la prima vedere codul *butoh* pare inaccesibil europenilor, stările transmise de Hikaru devin, în cele din urmă, accesibile. Așa s-a întâmplat și acum.

Premiile „Atelier” 2009

Marele Premiu și Trofeul „Atelier” pentru cel mai bun spectacol: *Jocul de-a vacanța (opțiune 9)*, după Mihail Sebastian, regia Radu Afrim, Teatrul Municipal Baia Mare;

Premiul special al juriului: Sorin Miron, pentru rolul Hamlet din *Hamlet* de Shakespeare, regia Gelu Badaea, Teatrul de Nord Satu Mare;

Premiul pentru cel mai bun regizor: Radu Afrim, pentru *Jocul de-a vacanța (opțiune 9)*;

Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal (*ex-aequo*): Ioan Codrea și Ionuț Mateescu, pentru rolurile Madame Vintilă și Bogoiu din *Jocul de-a vacanța (opțiune 9)*;

Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal (*ex-aequo*): Coca Bloos, Emilia Dobrin și Dorina Lazăr, pentru rolurile Mariedl, Erna și Grete din *Șefe* de Werner Schwab, regia Sorin Militaru, Teatrul Odeon București;

Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar: Radu Botar, pentru rolul Gropar 1 din *Hamlet*;

Premiul pentru primul rol interpretat într-un teatru profesionist: Andrei Chiran, pentru rolul Suresh din *Animale de hârtie* de Rajiv Joseph, regia Gavril Cadariu, Teatrul Ariel Underground Târgu Mureș;

Premiul pentru cea mai bună scenografie: Klara Labancz (costume) și Mihai Pastramagi (decor) la spectacolul *Hamlet*;

Premiul pentru cea mai bună coregrafie: Hikaru Otsubo pentru spectacolul *Shiraito, un fir lucitor*, Compania Koto-Otsubo-Butoh din Tokyo.

Juriul a fost alcătuit din Doru Mareș (președinte), Dana Puiu, Corneliu Dan Borgia, Mihai Lungeanu și Claudiu Groza.

BASTION EDITURA

Costel Baboș
Un om din Wayfalua și alte povestiri

Howard Phillips Lovecraft
Prizonierul faraonilor și alte orori povestite

Colectia Insolit

film

Inamicii publici

Ioan-Pavel Azap

Michael Mann încearcă în *Inamicii publici* (Public Enemies, SUA, 2009; sc. Ronan Bennett, Michael Mann și Ann Biderman, după o carte de Bryan Burrough; r. Michael Mann; cu: Johnny Depp, Christian Bale, Marion Cotillard, Billy Crudup, Giovanni Ribisi) să facă din John Dillinger, celebru gangster american din anii '30 ai secolului trecut, un erou "fără pată și prihană". Petele sunt scoase - mai degrabă edulcorate - cu ce s-a găsit la îndemână în recuzita genului: o copilărie nefericită ("mama a murit când aveam trei ani, iar tata mă bătea" - se lamentează Dillinger în fața lui Billie Frechette pe vremea când aceasta încă nu-i devenise iubită), faptul că trăiește ca un om liber (mai degrabă, în anumite perioade, în libertate), aura de eroism pe care i-o conferă anacronismul condiției "profesionale" (refuzul de a se adapta la noile împrejurări: sistemul semiformal de jaf adoptat de gangsterii "curați", care operează cu cifre, telefoane, falsuri; optând să jefuiască în continuare bănci cu pistolul în mână, Dillinger se dovedește a fi total depășit de epocă, de evenimente), omenia latentă a firii sale ("jefuiesc bănci, nu oameni" - îi spune unui client care, surprins la ghișeu în timpul unui jaf, și-a golit cuminte buzunarele), spiritul justițiar pe care-l manifestă în raport cu ceilalți membri ai bandeii, dragostea lui curată pentru Billie

ș.a.m.d. În ceea ce privește "(ne)prihana", este și mai grosolan pusă în evidență prin personajul antinomic al polițistului Melvin Purvis: nici acesta nu e altceva decât un vânător de oameni, asasin cu acoperire legală (intrarea în scenă și-o face împușcând mortal un bandit într-o pășună livadă de meri, chiar dacă, ni se sugerează, putea să evite această "soluție finală"), un "meseriaș" cu nimic mai prejos lui Dillinger. Și dacă Johnny Depp se descurcă onorabil - dar nu mai mult - în ipostază de gangster, Christian Bale este atât de monocord în rolul vardistului încât ești obligat să simpatizezi până și cu șeful lui, controversatul J. Edgar Hoover (Billy Crudup) - e drept, acesta fiind prezentat într-o lumină mai mult decât favorabilă, aproape tandră.

După ce vreme de două ore s-au străduit să-l facă pe spectator să se înduioșeze de soarta ferocei lui bandit, și dacă, porniți fiind pe reconstituirea istorice, tot nu au reușit să-l salveze de la moarte pe Dillinger, făcându-l scăpat în Cuba sau în Brazilia, realizatorii - scriitor, scenariști și regizor deopotrivă, trântesc un final apocrif și melodramatic demn de o capodoperă "bollyhollywoodiană": unul dintre duri polițiști care-l execută pe Dillinger mai are timp să-i "soarbă" ultimele cuvinte, are și bunul simț de a le păstra pentru sine și de a le transmite

numai celei căreia i-au fost adresate: Billie Frechette, marea dragoste a lui Johnny, aflată în spatele gratiilor pentru că nu l-a trădat nici măcar sub tortură.

Nu merg la cinema ca să aflăm adevăruri istorice, ci estetice. Aș fi preferat ca, în film, Dillinger să scape cu viață și să trăiască fericit până la adânci bătrânețe alături de iubirea vieții lui, dacă asta ar fi potențat demersul cinematografic al lui Michael Mann, dacă acest final ar fi fost justificat dramatic. Suntem departe însă de *Bonnie și Clyde* al lui Arthur Penn, *Incoruptibili* lui Brian De Palma sau *Hoarda sălbatică* (și acolo tot despre niște spărgători de bănci e vorba) al lui Sam Peckinpah - ca să dau cele mai la îndemână exemple. Primele două filme pornesc de la personaje și întâmplări adevărate ficționalizând și resemnificând realitatea, cel de-al treilea propune o realitate prezumtivă, cinematografiind atât de autentic, de veridic încât ne convinge că, dacă astfel de fapte ar fi avut loc, s-ar fi petrecut întocmai cum le vedem pe ecran. Nici dramă existențial(ist)ă - ca la Penn, nici operă de virtuozitate care îmbină impecabil citatul cinemal cu populismul onest - ca la De Palma, nici simfonie a violenței (dar nu a ororii!), deloc gratuită - ca la Peckinpah, *Inamicii publici* nu depășește limitele unui exercițiu regizoral corect, chiar didactic pe alocuri, care se mulțumește să recicleze strict profesional - mai corect spus: profesoral! - locuri (devenite între timp) comune.

Blindness

Lucian Maier

Una dintre trăznăile scrise de Boris Vian vorbește despre dictonul conform căruia iubirea ar fi oarbă. După trei sute de ore de somn, provocate de o beție cruntă, un judecător din Paris se ridică din pat și constată că nu mai vede. Află de la radio că a coborât peste oraș o ceață opacă, albăstruie, cu proprietăți afrodisiace. Cum francezii au îndoiala cartesiană în sine, judecătorul hotărăște că cel mai bun mod de a testa dacă într-adevăr e ceață e să își lase prohabul deschis și să coboare în stradă. Unde constată cu mirare - la început, cel puțin -, că, într-adevăr, e ceață! Un aspect plăcut e că în forma sa cunoscută acum de noi toți, comerțul devenise inutil. Ceața era hrănitore și elibera omul de nevoia de a se îmbrăca. Așa că lumea vizita magazine și stătea la cozi doar simbolic, pentru a face amor în anumite spații comerciale cu vânzătorii sau vânzătoarele de acolo. Iar oamenii care nimereau bot în bot pe stradă din cauza orbecăielii, renunțau iute la vorbe pentru a face amor. Atunci când ceața a început să părăsească orașul guvernul s-ar fi putut afla în fața unei crize fără precedent. Norocul a fost că în atîta iubire și ceață toți oamenii își scosese ochii!

Putem să ne oprim și asupra *Tunelului* lui Sabato, pentru a ne gândi la universului soțului orb, Allende, înșelat de soția iubitoare de artă. Sau pentru a simți sila pe care pictorul, Juan Pablo Castel, eroul romanului, o simte în relație cu Allende, care-i văzut ca un fel de jivină scârboasă în fața căreia pielea i se încrețea ca și cum ar fi simțit pe ea o duzină de lipitori, rîme și melci lipicioși. Sau am putea pătrunde în universul subteran al orbilor-impărați din *Despre eroi și morminte* al aceluiași Sabato. *Dare de seamă despre orbi*, partea a treia a romanului, e o distopie răpitoare, în care Sabato ne convinge că piramida socială trebuie să o reprezentăm invers, cu vârful înfipt adînc în pămînt.

Iar acolo, în vârful subteran, putem cartografia galaxia orbilor, un tărîm care rivalizează ca viziune cu ceea ce putem întîlni ca peisaj urban în filmul lui Ridley Scott, *Blade Runner*.

Probabil că dacă aceste pagini literare fascinante - în care e vorba despre orbi sau orbire - ar cădea cu tronc industrișilor de la Hollywood și ar încăpea pe mîna unor scenariști neinspirati și a unor cinești adormiți, atunci cînd ar ieși filmele pe ecrane ar fi la fel de plictisitoare ca și *Blindness* (care, totuși, nu e *made in Hollywood*, e coproducție braziliano-canadiană). După vizionarea filmului, nu știu cîtă lume s-ar mai apropia de cartea lui José Saramago, *Eseu despre orbire*. Mi-e teamă că și transpunerea pe ecrane a textelor amintite mai sus ar putea sădî în spectator același dezinteres pentru sursele literare respective. Și de vină pentru gîndurile mele postfilmice e numai platitudinea pe care o arată Meirelles aici.

Filmul pur și simplu inventariază momente din roman, însă nu avem idee ce urmărește de fapt autorul (sau dacă vrea să facă și altceva decît o plimbare prin roman). E ok, poate că Meirelles nu avea timp de imagini și sensuri. Însă atunci poate era interesant să plece de lingă text, să îl reinventeze, să îl talmăcească în imagini, nu să îl transpună. *Blindness* e ca o lecție la care participi din obligație și în care simți că proful spune ce are de spus tot fiindcă e obligat (de o forță misterioasă, am putea spune ca să fim în ton cu orbirea din film). Dacă nu leșinați pînă la final, veți afla că romanul tre' să fie cu niște oameni loviți subit de orbire, închiși de guvern pentru a evita molima, ținuți acolo pînă ce toată lumea orbește, așa că nu mai are cine să-i păzească și, oricum, treaba asta nu mai avea niciun sens. Situația în lagărul unde sînt ținuți degenerază, *homo homini lupus*, o femeie nu atînsă de flagel e soția unui medic, ea îi e alături

în lagăr și va conduce lumea cu foarfecele binelui în mîna, fără să pretindă nicio clipă că între orbi chiorul e rege, spre deosebire de alții, care vor să taie și să spînzure prin lagăr fără să vadă măcar.

Atmosfera cărții, stilul provocator al autorului (frazе lungi, anumite detalii - de exemplu, orbii lui Sabato au un alt sistem de raportare în și la lume; vederea e superficială, chiar dacă aparent orientează mai bine, ar spune Sabato, orbii pătrund în substrat pentru a căpăta siguranță, de aceea ajung să subjuge lumea - orbii lui Saramago caută acel substrat, încearcă să învețe orbirea; punctele de vedere), astea nu au o contraparte viabilă în film, sînt total pierdute într-o ceață albă - imaginea orbirii - care cuprinde ecranul din ce în ce mai des, în ton cu plictiseala care cucerește spectatorul. Romanul e o distopie în care medităm alături de autor asupra dezumanizării vizibile în situații limită. În film ideile astea rămîn valabile doar dacă sîntem noi generoși cu personajele care le provoacă.

Atunci cînd povestea literară convinge mai ales prin stilul, verva și talentul arhitectural al autorului, poate că cinematografia ar fi mai bine să stea deoparte, adaptarea cursului literar la secvențialitatea cinematografică fiind o sarcină dificilă (vedeți și cazul filmului *Parfumul*). Cînd situațiile de povestit ajung să se răsfrîngă asupra realității, cînd analiza dintr-o carte poate întîlni realitatea în numeroase puncte (Gulagul poate fi pliat pe ideea generală a cărții, la fel și cazul soldaților irakieni luați prizonieri și umiliți în fel și chip de americani nu demult, la fel și cazul militanților pentru independența Irlandei de Nord în închisori la începutul anilor optzeci - un caz dezbătut excelent de Steve McQueen în *Hunger*, Camera d'Or anul trecut la Cannes), atunci din punct de vedere cinematografic s-ar putea să reușească încercarea de a prezenta realist chiar acele întâmplări din realitate, înaintea unei abstractizări sau metaforizări cu iz realist, întocmită după o istorie literară care are prestanță datorită manierei în care autorul îi prezintă faptele.

colajonări

Lichide, mirosuri, cuvinte

Alexandru Jurcan

Ce părere aveți despre legătura dintre întâmplările vieții? Ca într-un roman bine structurat, anumite persoane din biografia noastră, insignifiante la început, pot dobândi un rol hotărâtor în altă parte a vieții noastre. Cine organizează acest puzzle incert și, oarecum, magic? Clara (o să aflați imediat cine este) are puteri supranaturale, plutind în viziuni, fantastic, premoniții. Un alt fel de Blimunda (din Saramago), cu alte forțe. Țipătul juvenil al Clarei – „o să moară cineva în familia noastră” – va deveni emblematic pentru romanul *Casa spiritelor* de Isabel Allende, scris în 1982, devenit bestseller internațional (roman tradus în limba română de Cornelia Rădulescu, Ed. Humanitas, 2003 și 2007). Isabel Allende, nepoata fostului președinte chilian Salvador Allende, s-a născut în 1942 la Lima (Peru). A mai scris *Despre dragoste și umbră*, *Eva Luna*, *Planul infinit*, *Fiica norocului*, *Portret în sepia*, *Zorro*, *Ines a sufletului meu* etc. Să revenim la Clara. Ea putea mișca clapele pianului prin capacul închis. Tot ea „a prevăzut hernia tatălui și toate cutremurele de pământ” (p. 84). Ca la Tarkovski, ea știe să mute obiectele. Toată viața va nota întâmplările în jurnale, conștientă că „memoria e fragilă, parcursul unei vieți e scurt și totul se întâmplă atât de repede, încât nu reușim să vedem legătura dintre evenimente” (p. 440).

Cum să transpu în cinema un roman atât de marquezian, dens, convingător, obsedant? Trebuia o mână regizorală de chirurg care știe ce trebuie tăiat, astfel încât întregul să rămână și mai uluitor. Da, a

fost să fie Bille August, cel care – după studii de arhitectură – s-a apucat de cinema în Suedia. S-a făcut cunoscut prin Palme d'Or și Oscar în 1988 pentru *Pelle cuceritorul*. A mai realizat *Cele mai bune intenții*, *Mizerabilii*, *Smile*, *Zappa* și – bineînțeles – *Casa spiritelor* (1993), în care joacă Meryl Streep, Jeremy Irons, Winona Ryder, Glenn Close, Antonio Banderas, Vanessa Redgrave...

Regizorul a păstrat țesătura epică, dar și-a permis s-o lase pe Blanca să fie vioara întâi, ca să nu complice inutil (refuzând să dea nepoatei Alba un rol hotărâtor în final). Bille August – la fel ca autoarea – instaurează supremația story-ului și conturează personajele spre teritorii vrăjite. Morții revin pașnici, cu gânduri pozitive, agitând anxios flacăra lumânărilor. Uneori zgomotele ciudate ale casei se însoțesc cu neliniștea, atunci când spiritele alunecă prin saloane. În rolul lui Esteban Trueba, Jeremy Irons demonstrează total că n-a irosit niciun detaliu în creionarea personajului, într-o identificare uluitoare. Ferula (Glenn Close), sora lui Esteban, pânđește fără perversitate nopțile cuplului, atrasă mereu de lichide, mirosuri, cuvinte, în frustrarea ei comodă. O divinizează pe Clara, cumnata ei, convinsă că nu aparține acelei lumi, că e un „înger al luminii”. Winona Ryder sporește alura de ingenuă cu nunațe dinamice și tresăriri complexe. Ca de obicei, strălucește Meryl Streep (Clara). Prin ce? Inefabilul pecetluit, misterul iluminat, gesturi dezinvolve într-o gamă diversificată. Apariția ei, chiar în scenele supuse fantasticului, pare firească. Frazele rostite de ea nu alunecă în patetic, ci



îmblânezesc orice tendință de edulcorare.

Bille August a renunțat în scenariu la oaspeții nenumărați ai casei – „spiritiști, teozofii, acupuncturiști, telepații, făcătorii de ploaie, peripateticieni, artiștii flămânzi”. A renunțat și la proteza de porțelan a Clarei, „pe care o prindea de măselele curate”. Moartea Clarei a schimbat viața din casa cea mare. Odată cu ea au plecat și „spiritele, și musafirii, și veselie aceea luminoasă”. Trebuie neapărat văzut cum filmul rămâne la valoarea cărții, chiar dacă lasă detalii, personaje, întâmplări în lada secretă a literaturii, extrăgând doar lichide și mirosuri care știu conviețui cu a șaptea artă.

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

Sincer să fiu, n-am citit nimic de Colette și mai mult ca sigur nu o voi face nici de acum înainte. Știu câteva date sumare despre biografia “scandalosă” a scriitoarei (am pus scandalos între ghilimele, pentru că în *la belle époque* și în anii imediat următori cuvântul avea altă conotație decât astăzi), despre imoralitatea, ori mai bine spus amoralitatea personajului – cam atât cât presupune un minim de cultură generală. Acestea fiind datele, am mers la *Curtezana* (Chéri, Anglia / Germania, 2009; sc.: Christopher Hampton, adaptare după un roman de Colette; r. Stephen Frears; cu: Michelle Pfeiffer, Kathy Bates, Rupert Friend, Felicity Jones), nu atât pentru Colette, nici pentru Michele Pfeiffer, cât pentru Stephen Frears. N-aș putea spune că am fost dezamăgit, pentru că la mine dezamăgirea se manifestă printr-o mai blândă sau mai acută enervare. *Curtezana* este un film atât de blajin, ca să nu zic bleg, încât nu are nici măcar puterea de a te enerva. Povestea de dragoste dintre Lea (Michelle Pfeiffer), o curtezană fanată de la începutul secolului XX, și tânărul Chéri (Rupert Friend), fiul unei colege de breaslă, se reduce în transpunerea (așa zis) cinematografică a lui Frears la o înșiruire plată de imagini frumoase mai mult sau mai puțin elaborate, cu actori care își interpretează partitura convențional, fără nicio sclipire, nu atât plictisiiți cât lipsiți de vlagă, ca povestea însăși. Nimic nu justifică dramaturgic relația dintre Chéri și Lea, în afara atracției fizice, a copulației în sine, ceea ce e cam puțin pentru o legătură care durează șase ani,

fără infidelități din partea niciunuia dintre parteneri. De asemenea, nu răzbate în film nimic nici din drama femeii de vârstă a doua implicată într-o relație aproape incestuoasă cu un bărbat mult mai tânăr. *Curtezana* lasă impresia că Stephen Frears s-a amuzat animând imaginile unui roman de benzi desenate, fără urmă de empatie pentru trama în sine. Cam puțin de la cel care a semnat în urmă cu douăzeci de ani *Legături primejdioase*, splendidă ecranizare după Choderlos de Laclos.

Sejur cu surprize (My Life in Ruins, SUA / Spania, 2009; sc. Mike Reiss; r. Donald Petrie; cu: Nia Vardalos, Alexis Georgoulis, Richard Dreyfuss) este o comedie mai mult decât agreabilă. Georgia (Nia Vardalos), o americană stabilită la Atena, profesoară de istoria artei, își câștigă traiul ca ghid la o companie de turism de mâna a doua. Nu doar firma este de mâna a doua, ci și prestația ei: ea are parte de grupurile cele mai ciudate, grație faptului că în loc să facă turism, încearcă să-i și culturalizeze nițel pe clienții ei sezonieri, ceea ce înseamnă că-i plimbă mai mult printre ruine, unde le ține adevărate prelegeri, decât prin bazaruri. Între timp, aplică la diverse universități americane în speranța că va scăpa de condiția socială modestă la care este constrânsă. Dar la un moment dat, grație unui serii de încercături, are parte de cel mai eterogen și nesuferit grup de turiști, de un autocar părăginit cum nici prin România nu mai (prea) găsești, de un șofer hirsut, de cele mai proaste hoteluri, de o



concurență neloyală din partea colegului care vrea să o vadă plecată din firmă – ce mai, de toate nenorocirile posibile! Așadar, o seamă de locuri comune... Este adevărat, numai că farmecul filmului tocmai în asta rezidă: în candoarea fățișă, în povestea cusută cu ață albă în care Donald Petrie și Mike Reiss ne îndeamnă să intrăm fără să ne punem prea multe întrebări, în desuetudinea cuceritoare a story-ului. Ei, bine, Georgia își va găsi prințul visurilor (călare pe... cai putere!), în persoana șoferului hirsut pe care, da, la început nu-l putea suferi; antipaticul Irv (Richard Dreyfuss) se dovedește a fi un om sensibil și bun de pus pe rană, un fel de vrăjitor păgân; colegul intrigant își va găsi răsplata după fapte, spre satisfacția naivă a spectatorului ș.a.m.d. *Sejur cu surprize* place tocmai pentru că nu are pretenții, nu vrea să pară ceea ce nu este.

104. Cenușă și diamant

Marius Șoptorean

(Urmare din numărul trecut)

Cea mai complexă dilemă care a preocupat de-a lungul vremii deopotrivă regizori și scriitori de film a fost observația citată în episodul anterior, cea asupra finalurilor posibile pe care evenimentele reale ale vieții pot să le aibă, comparativ cu unicitatea și singularitatea faptelor petrecute într-un film. D.I. Suchianu sugerează că, în plan real, unui eveniment, printr-un demaraj care aparține hazardului, îi urmează alt eveniment, iar acest șir de fapte, de situații necontrolabile în mare măsură, alcătuite printr-o ascunsă și misterioasă alchimie a existenței viului, se încheie numai printr-un anumit sfârșit al omului real – fârșitul dovendiduse a fi o anumită finalizare a ceea ce numim destin, fie el asumat sau nu. Începutul nu încheie în el, la nivelul individului, germeii sfârșitului. De aceea viața se reclamă printr-o grilă de infinite posibilități de manifestare. La fel cum ea poate înceta – sau, dimpotrivă, continua – prin tot atâtea alte necunoscute posibilități. Nu există standard, nu există legi predictibile ci numai hazard. Prin urmare, aparent inofensiva întrebare: „De ce se termină un film așa cum se termină?” sau „De ce acest final și nu altul?” ține de un ansamblu de factori dramaturgici construiți cu migală de tandemul scenarist-regizor. În film nu există mai multe finaluri, mai multe variante de sfârșit. Dincolo de debutul sau finalul prescris al scenariului, regizorul trebuie să aleagă o variantă și numai o singură variantă – a lui proprie sau cea din scenariul literar. Ar fi și imposibil din punct de vedere tehnic existența mai multor variante și asta deoarece există o singură variantă a copiei standard care se difuzează în cinematografe.¹

Nu întotdeauna finalul unui film – care are la bază, conform teoriei lui Propp, sfârșitul unui drum parcurs, al unei călătorii înfăptuite (și nu întotdeauna una într-un plan real, spațial?) – trebuie să sfârșească prin moarte. Uneori ceea ce numim sfârșit poate să însemne un nou început. De aici, spune Suchianu, se înțelege necesitatea ca un film să *arunce* în discuție acele tipuri de povești care să intersecțeze, într-un fel sau altul, poveștile proprii ale spectatorilor consumatori de cinema. Nici nu se poate altfel. *Povestea inițială* – cea a scenaristului – se întâlnește cu *povestea bis*: cea a spectatorului. Orice poveste care urmează a fi spusă, cu siguranță a (mai) fost spusă sau s-a întâmplat deja undeva. Din acest punct de vedere am putea spune că toate poveștile întâmplare în realitate *așteaptă* undeva în jurul nostru pentru a fi scoase la lumină.³ Cu siguranță nu știm câte povești s-au întâmplat cu adevărat de la începutul existenței umane până acum. Poate una singură⁴; poate, dimpotrivă, tot atâtea povești câți oameni au trăit pe Pământ până acum. Cine poate să mai știe numărul acestora?!

Și pentru că cinematograful reeditează istorii – toate cu siguranță trăite aievea! –, *povestea bis* descoperită de Suchianu își reclamă evidența. Asta nu înseamnă deloc o întoarcere la celebrele procese intentate filmului în anii '20 (despre care am vorbit deja în numerele precedente). Întâlnirea dintre povestea propusă de tandemul scenarist-regizor și cea cu adevărat percepută de spectator este înfăptuită în taină și reprezintă una din marile provocări, una din valoroasele chei de construcție ale unui film. Aceste lucruri se înfăptuiesc, conform crezului lui Suchianu, aproape alchimic: prin vrajă (*momente de vrajă*).

Reclamând o viziune colectivă – petrecută în sala de cinema, în întuneric, în fața imensului ecran – nivelul receptării filmului pare să fie de ordin extrem de personal. Spectatorul de cinema simte că lui și numai lui îi este adresată această proiecție, această poveste. De multe ori, la sfârșitul filmului, cinefilul iese tăcut din sală, cu ochii plecați – uneori rușinați, alteori înlăcrimați sau, dimpotrivă, surâzând, dar totdeauna ascunși: *fără îndoială de mine și numai de mine este vorba în acest film! Sau: Doamne, cât de mult aș vrea ca și mie să mi se fi întâmplat această poveste!* Asta înseamnă acel unic moment de *dezînșelare* pe care Suchianu îl explică mai departe astfel: „Este momentul când spectatorul află că tot ce gândise până atunci gândise greșit. Că tot ce fusese DA, era în realitate NU. O imagine de zece secunde pe ecran îl face să evocă toată povestea de până atunci și să-i judece cu totul altfel fiecare cadru. Spectatorul devine autor. Ceva mai mult. O imensă fericire îl cuprinde. Află că toată viața se înșelase, dar că acum a scăpat de această rușine și a devenit, pentru restul vieții, irevocabil inteligent!”⁵

Istoric vorbind, acest moment la care face referire cronicarul nu s-a întâmplat imediat. În fond *povestea bis* era o ajustare, aproape întotdeauna făcută în mod inconștient de către cinești. Nimeni nu construiește un film pentru a da fiecărui spectator o cu totul altă poveste – poveste aparent știută sau trăită numai de el. Spunem *aparent* deoarece Suchianu teoretizează mai departe adoptarea de către cinești a *strategiei paravanului*: „Soluția era grecească. A fost introducerea calului troian în cetate. Ascunși îndărătul scenariului, cineștii talentați au insinuat un al doilea scenariu, făcut din multe mici scene-cheie, care evocau o temă interesantă, strecurată în mintea spectatorului grație a numeroase detalii evocatoare. Astfel, din simplă strategie, s-a născut acel principiu fundamental al esteticii cinematografice: *dublul scenariu, scenariul de subiect și scenariul de temă*. Pe de-o parte povestea exterioară, povestea cu structură de soartă, mai mult sau mai puțin oarbă, iar pe de altă parte povestea interioară, povestea intimă, personală, a personajului, poveste cu structură de destin dirijat”⁶.

Suchianu descoperă în fond o posibilă *infrastructură* a filmului sau un *cod al unei estetici cinematografice*. Aceasta complică puțin lucrurile, deoarece, pentru a fi receptată, o operă cinematografică, dacă nu trebuie să-și vândă aceste coduri, trebuie ca măcar în parte să le deoaizeze, să le aducă la cunoștința publicului spectator. O operă de artă în general, și una filmică în particular, presupune astfel o comunicare în ambele sensuri și, prin aceasta o inițiere. Altfel, în absența acesteia și a semnelor care o compun, spectatorul s-ar rătăci ca odinioară Hansel și Gretel, personajele fraților Grimm. Fără a intra în detalii, nu trebuie uitat acel formidabil avertisment aflat pe gardul proprietății lui Kane, prezent în primul și în ultimul cadru al filmului: *No trespassing*. Sau, în cazul filmului de care ne ocupăm, *Cenușă și diamant*, de detaliul crucii de pe capela – cadru de început, raportat la groapa de gunoi din finalul filmului în care Maciek își pierde viața.

Dacă spectatorul are povestea lui, dacă scenaristul are, de asemenea, povestea lui – alta decât aceea a spectatorului –, care ar fi, până la urmă, rolul regizorului în construcția aceluia *scenariu de temă* cum este el numit de Suchianu?

Se prea bine știe, lucru repetat și de noi în cadrul acestui serial dedicat capodoperei lui Andrzej Wajda,

cum că între scrierea scenariului și produsul final, filmul, există câteva etape obligatorii de parcurs. Și nu atât despre producție este vorba, cât de aceea etapă extraordinar de importantă, de interesantă, de intimă – anume *decupajul filmului*. Acesta se dovedește a fi tot un scenariu din moment ce mulți cinești îl mai numesc *scenariu regizoral*, tocmai pentru a-l delimita clar de *scenariul literar*. Aici, în acest punct începe adevăratul și fascinantul drum al construcției viitorului film. De aceea acesta **nu este și nu trebuie să fie** o *execuție* a propunerilor din scenariu ci o anumită *traducere* a substanței scenariului în plan filmic. În fond scenariul literar nu se îndepărtează prea mult de canoanele scriiturii literare, și asta pentru că într-o pagină de literatură ca și într-una scenaristică cuvântul are un grad sporit de generalitate; iar până la transformarea acestuia în cea unică concretă vizuală – *acea bicicletă (Hoți de biciclete), cea săniuță (Cetățeanul Kane), cea diligentă (Diligenta), cea spânzurătoare (Pădurea spânzuraților), acel parc (Blow-up sau Ikiru), cea groapă de gunoi (Cenușă și diamant) etc.* – mai sunt pași importanți de făcut. Aici intervine rolul decupajului – *marele decupaj*, cum spune Suchianu – care înseamnă în fapt baza viitorului film, registrul de interpretare a scenariului, adică viziunea regizorală. Decupajul scris de regizor este, prin urmare, mai mult decât scenariul literar pentru că el este o filtrare, o interpretare dramaturgic-filmică a faptelor.

Decupajul devenind astfel un liant necesar între scenariu și viitorul film, fiind o *rescriere* a propunerii povestirii din scenariu, este evident că regizorul își poate asuma dreptul de a interveni asupra textului scris de scenarist: poate tăia sau adăuga, poate modifica sau restructura secvențe, personaje, destine.

(Continuare în numărul viitor)

Note:

¹ Producătorul Marin Karmitz a rămas mirat atunci când Krzysztof Kieslowski i-a propus realizarea mai multor finaluri pentru *Viața dublă a Veronicăi*. Marele cineast polonez avea veșnice îndoieli față de corectitudinea probabilistică a adevărului finalurilor filmelor sale.

² *Thelma și Louise* (Ridley Scott), *Trenul evadării* (Andrei Mihalkov-Koncalovski), *Duel pe autostradă* (Steven Spielberg), *Paris-Texas* (Wim Wenders), *Pianul* (Jane Champion) – sunt călătorii reale, în timp ce pelicule precum: *Călăuza* (Andrei Tarkovski), *Fragii sălbatici* (Ingmar Bergman), *Derzu Uzala / Vânătorul din taiga* (Akira Kurosawa), *Anul trecut la Marienbad* (Alain Resnais), *Odișea spațială 2001* (Stanley Kubrick), *Du-te și vezi* (Elem Klimov) etc., chiar dacă sunt filmele unor deplasări spațiale, funcția lor de călătorii interioare este mult mai accentuată, spectacolul filmic este unul de natură profund spirituală.

³ Nu întâmplător scriitorul Gabriel Garcia Marquez își întitulează volumul de memorii *A trăi pentru a-ți povesti viața*.

⁴ Prin acel os-femur transformat în armă, aruncat către înaltul cerului (splendidă și unică elipsă cinematografică!), transformat mai apoi, peste milioane de ani de evoluție umană, în naveta spațială din *Odișea spațială - 2001*, realizat în 1969, Stanley Kubrick pare să ne spună că de-a lungul timpului, a istoriei umanității, s-a consumat o **singură poveste**: cea a agresivității umane!

⁵ Modorcea, Grid, *Literatură și cinematograf*. *Convorbiri cu D.I. Suchianu*, București, Ed. Minerva, 1986, pp. 134-135.

⁶ *Idem*, p. 139.

sumar

revista presei culturale

Claudiu Groza Trei reviste din Ardeal: Familia, Caiete silvane, Mișcarea literară 2

editorial

George Jiglău Republica Moldova, o țară suspendată între Est și Vest 3

cărți în actualitate

Octavian Soviany Acuplarea cu moartea 4

Moni Stănilă Monstrul (de)construit 5

Ion Cristofor Însemnările de călătorie ale lui G. Mosari 5

cronica traducerii

G. Leoveanu Traduceri și traducători 6

comentarii

Corina Boldeanu Mircea Dinescu. Din realitățile unui contemporan 7

incidențe

Horia Lazăr Rațiunea, cenzura, societatea 9

istorie literară

Ion Pop Moldova - scrisori către Geo Bogza (I) 11

imprimatur

Ovidiu Pecican Șoptind armeneste 13

lecturi

Laszlo Alexandru O personalitate complexă 14

proza

Mircea Pora Camera de dincolo... 15

poezia

Mircea Pașcariu 16

emoticon

Șerban Foartă F. M. 17

istoria ideilor

Otniel Veres Creație și evoluție Perspective contemporane în context nord-american 18

interviu

"Trebuie să formăm câteva obișnuințe de comunicare, în care fiecare să fie partenerul celuilalt" de vorbă cu Maria Dan Golban, director al DJCCPCNC 21

religia

philosophia christiana

Nicolae Turcan Despre nelibertate 23

dezbatere & idei

Sergiu Gherghina Informația ascunsă 24

Vlad Mureșan Artă și adevăr 25

Oana Pughineanu Mitul mașinii într-o lume pre-oedipiană 26

flash-meridian

Ing. Licu Stavri Dame Muriel Spark, subiect de biografie 28

știință și violoncel

Mircea Opriță Parașuta lui Leonardo 29

zapp-media

Adrian Țion Cave canem! 30

portrete ritmate

Radu Țuculescu Nenea Nicu 30

teatru

Claudiu Groza Memoriile de "Atelier" (I) Festivalul Internațional de Teatru "Atelier", Baia Mare, 20-27 iunie 2009 31

film

Ioan-Pavel Azap Inamicii publici 33

Lucian Maier Blindness 33

colaționări

Alexandru Jurcan Lichide, mirosuri, cuvinte 34

Ioan-Pavel Azap Forșpan 34

1001 de filme și nopți

Marius Șoptorean 103. Cenușă și diamant 35

plastica

Gabriela Rostaș Pierpaolo Marcaccio "Bună ziua, domnule Beuys" 36

plastica

Pierpaolo Marcaccio

„Bună ziua, domnule Beuys”

Gabriela Rostaș



Deși este o vară fierbinte, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, instituție aflată în subordinea Consiliului Județean, în colaborare cu Universitatea de Artă și Design și Centrul Cultural Italian, îi invită pe toți iubitorii artelor plastice în sălile răcoroase ale lăcașului de artă clujean pentru a vizita expoziția cu titlul „Bună ziua, domnule Beuys” aparținând pictorului italian Pierpaolo Marcaccio, deschisă până în data de 9 august în sălile Atelier ale muzeului clujean.

Manifestarea se înscrie în programul mai larg de schimburi culturale și educative internaționale pe care Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca le are cu Accademia Belle Arti din Macerata, precum și în cel tradițional de colaborare cu Muzeul de Artă Cluj-Napoca. Demn de remarcat în acest context este proiectul Erasmus IP (program intensiv) – Terra cruda-Terra cotta – dezvoltat anul acesta de Academia de artă din Macerata în parteneriat cu UAD Cluj-Napoca, în cadrul căruia au avut loc o serie de workshop-uri la care au participat profesori și studenți din ambele instituții care s-au concentrat în special, pe ideea de culoare, textură și suprafață a operei de artă. Printre promotorii proiectului s-au numărat prof. Pierpaolo Marcaccio de la Academia de Artă din Macerata, prof. dr. Cornel Ailincăi și lect. dr. Marius Georgescu de la Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca, secția ceramică-sticlă-metal.

Revenind la expoziția de la Cluj, lucrările prezentate aici de Pierpaolo Marcaccio fac parte dintr-un ciclu început în urmă cu aproape zece ani, intitulat „Bună ziua, domnule Beuys”, inspirat după numele unei creații a lui Courbet (*La Rencontre*), în care pictorul este salutat de către patronul său la sosirea în orașul Montpellier.

Potrivit istoricului de artă italian Giulio Angelucci ciclul de picturi expuse la Muzeul de Artă are semnificația unui salut pe care Pierpaolo Marcaccio îl adresează lui Joseph Beuys în semn de omagiu și recunoștință față de artistul german profund atașat de regiunea din Italia în care Marcaccio locuiește și lucrează.

Imaginea consacrată a lui Beuys (artistul purtând pălărie) apare aproape obsesiv în picturile lui Pierpaolo Marcaccio, apelul său la celebrul artist devenit model în aceste lucrări, subliniază nu numai dimensiunea estetică a artei, ci și pe cea etică susținută atât prin creația de o viață a lui Beuys, cât și prin cea a pictorului italian. În ciuda acestui fapt există deosebiri stilistice remarcabile în ceea ce privește pictura celor doi: pe cât de spontană și incendiară din punct de vedere cromatic este pictura lui Marcaccio, pe atât de gândită și sobră este cea a lui Beuys. În lucrările lui Pierpaolo Marcaccio (colorist prin excelență) culoarea devine corespondentul simbolic al unei metafizici a corpului, ea este, în același timp substanța materială a picturii, loc al „simțirii”, subiect și obiect al fiecărei „narațiuni” pictate.

Realizator în anii '70 al unor „instalații” cu materiale specifice artei povera (formată în așa numitul ambient al artei conceptuale), Pierpaolo Marcaccio s-a îndreptat între anii '80-'90 spre exprimarea prin intermediul „picturii - instalate”, pentru ca în anii 2000 atenția sa să fie reținută de către arhitectura organică a lui Makovecz Imre, de misticismul lui Florenskij și de spiritualitatea caracteristică sculpturii sociale a lui Beuys.

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.

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

