

TRIBUNA

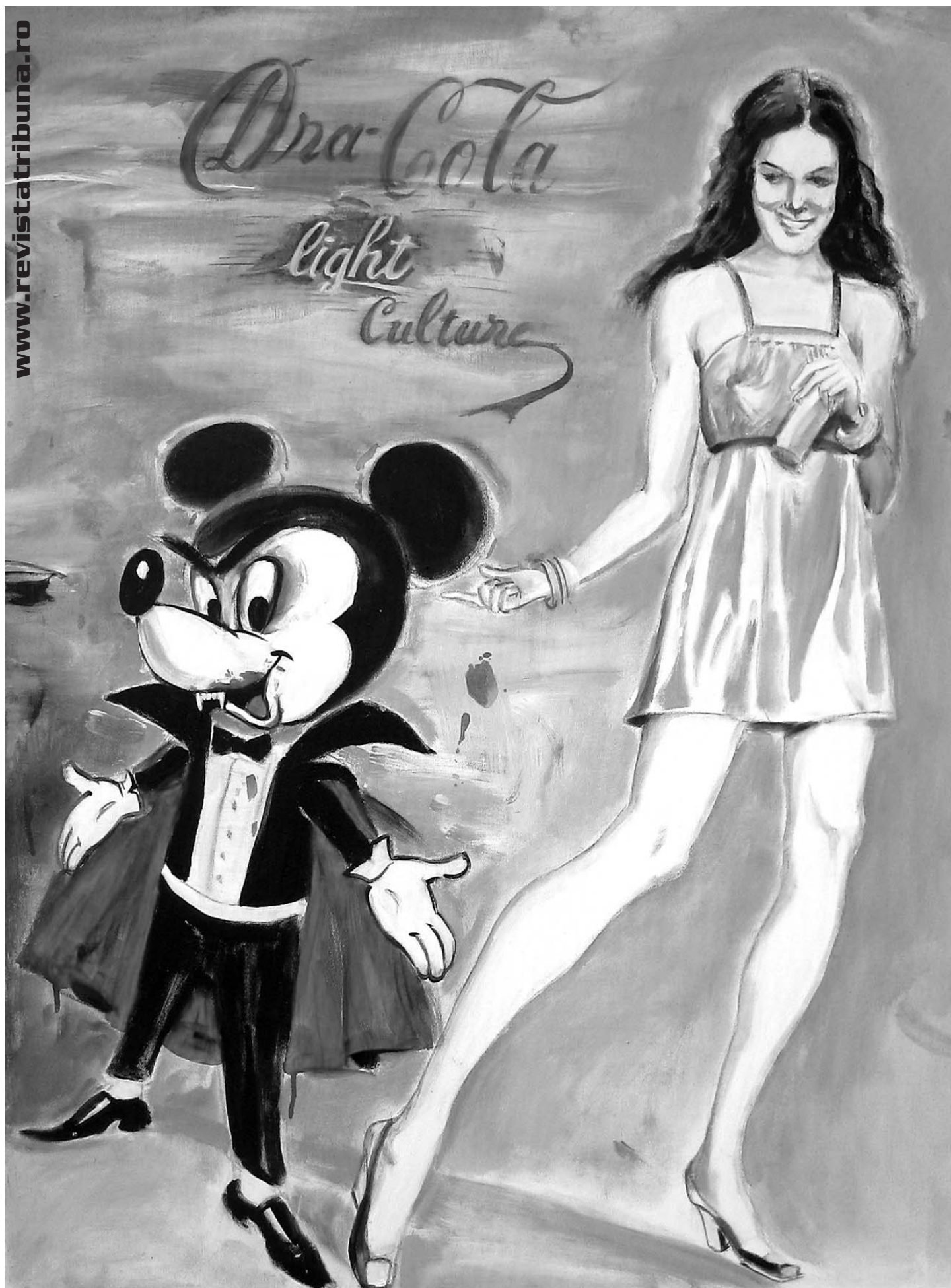
153



Judetul Cluj

3 lei

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



Ion Pop

Marian Papahagi, după zece ani

Mihai Vieru

**Ce a însemnat
Aer cu diamante**

Orbán János Dénes

**Microantologie
lirică**

Adrian Țion și

Claudiu Groza
**Cronici de
festival**

Ilustrația numărului: Andor Kömives

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan

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**blocnotes****Ultimele lecturi din 2008,
primele contacte din 2009**

Ștefan Manasia

Uite că edituri, reviste, librării m-au făcut să trec ok în noul an, c-un zîmbet hedonist în colțul buzelor și cearcăne delicate sub ochi. Am subminat iarăși prestigiul sarmalelor, piftiilor și celorlalte „porcării”, alegînd - de departe - ceaiul, cana de cafea, paharul de vin sec. Nu m-am „crizat” asemeni cîtorva prieteni la apropierea apocalipticului an 2012. Nu m-am (mai) lăsat prins în capcana documentarelor despre încălzirea globală, ruina economiei mondiale, rețeaua conspiraționistă. Etc.

Am citit, între Crăciun și Anul Nou, *Viața și faptele lui Ilie Cazane*, de Răzvan Rădulescu, un romancier pe care, pînă acum, îl prețuiam pe neve, grație comentariilor favorabile ale unor - puțini - critici de nădejde. Ediția a doua a cărții, publicată în 2008 de Polirom, e imposibil să nu-ți placă: de la coperta-n stil retro-pop cu roșii galbene sau verzi, grena sau roz generînd constelații, concepută chiar de romancier, pînă la paginația aerisită și corpul de literă prietenos. Dar ambalajul nu-i deloc ingenioasă convenție, găselniță pentru-a ascunde lipsa aromelor naturale, a vitaminelor narrative. Istoria (cu multe roșii din regimul roșu presărat cu crime roșii-a) lui Ilie Cazane o citești într-o după-amiază. Te cucerește emoțional, dar îți stimulează inteligența critică, printr-un sistem pe cît de subtil pe atît de eficient de referințe cultural-livresci. Apoi, în universul cel mai realist, cinematografic de exact, autorul se pricepe să injecteze doza necesară de fantastic. (Exemplar e, bunăoară, episodul patului muzical, care comunică realității hide - printr-un soi de tubulatură de orgă - ultimele suspine ale unui Ilie Cazane jr., christic & urmuzian deopotrivă.) Alături de Sorin Stoica, Dan Lungu și Filip Florian, Răzvan Rădulescu e unul dintre iscusii „povestitori” ai ultimei promoții literare.

M-a mai făcut s-o cumpăr, în perioada „de Sărbători”, revista *Dilemateca* - numărul din ianuarie 2009 apărut fiind, însă, n ultimele zile din 2008. Cineastul american Tim Burton te invită, relaxat, de pe copertă, la o lectură-vizionare a unor „fragmente” din *Melancolia și moartea Băiatului-stridie*. Nu-i vorba de universul filmic al regizorului, ci de opera sa poetică, populată de aceleași fiițe-mutanți, adevărate „bricolaje genetice. Pe jumătate minerale, obiecte, plante sau moluște, condamnate la diferență, la batjocură și, în cele din urmă, la crude morți premature, - consideră Marius Chivu, traducătorul acestor excelente poeme - personajele lui Burton sînt, de fapt, epifanii infantile care incomodează și stînjenesc prin stranițetea lor.” Poemele traduse îmbină, în mod



Marius Tabacu și Attila Bartis la „Cărturești”, Cluj

fericit, „metoda” lui Edward Lear cu spovedaniile ludice semnate de-un Șerban Foarță. Sînt însoțite, atenție!, de-ncercările grafice ale aceluiași Burton. Așadar un număr pentru colecționari, cinefilii și copii ceva mai mari!

Nici n-apucasem să mă obișnuiesc bine cu gîndul unui nou an de muncă, citit și scris, că luni, 5 ianuarie, am fost invitat - prin mail nu prin viu grai - la librăria „Cărturești”. Aflat într-un răstimp nu tocmai lung pentru a doua oară la Cluj, autorul maghiar Attila Bartis, alături de traducătorul Marius Tabacu, a prezentat publicului numeros primul său roman & a doua carte tipărită în română, *Plimbarea* (tot Polirom, tot 2008). Cei prezenți nu s-au sfiit să dialogheze cu autorul și traducătorul, despre cronotopul unic, indescifrabil al universului românesc bartisian; despre importanța viselor și despre obsesii; despre fotografie și film; despre istoria unui tablou cu lună; despre imposibilitatea de a traduce și corvoada plăcută de a re-crea, în românește, limba unică a acestui strălucitor roman; despre posibila identitate a personajului principal.

„Cărtureștii” ne-au promis și alte asemenea întâlniri în curînd, pentru care chiar merită să bați Clujul de la un capăt la altul, pe-un „cancer” de -10 °C. Mai sînt însă destule de făcut pentru reîmprietenirea publicului autohton cu scriitorii vii, deschiși comunicării și dialogului, cu literatura contemporană, română sau de aiurea. ■



Radio România Cultural



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

Radio-grafii literare
Un talk-show de literatură
contemporană

101,0 FM

editorial

24 ianuarie 1859 sau cum și de ce s-a făurit România

Ioan-Aurel Pop

În urmă cu un secol și jumătate, partea conștientă și activă a națiunii era convinsă că unirea Țărilor Române se impunea ca un act fundamental pentru prezent și viitor. Încă din 1843, basarabeanul Mihail Kogălniceanu numea patria a sa "toată acea întindere de loc unde se vorbește românește și ca istorie națională istoria Moldovei întregi, înainte de sfârșirea ei, a Valahiei și a fraților din Transilvania", iar Nicolae Bălcescu, într-o carte de referință, scrisă în aceeași epocă, dădea exemplul lui Mihai Viteazul – unificatorul de-o clipă de la 1599-1600! – spre a trezi mândria românilor contemporani lui, socotiți capabili să-l imite. Tot atunci Vasile Alecsandri compunea un fel de imn solemn întru latinătate, ca și "Hora Unirii", exprimând în versuri mobilizatoare ceea ce foarte mulți români gândeau în forme simple și prozaice. Ardelenii – Alexandru Papiu Ilarian, August Treboniu Laurian, George Barițiu, Simion Bărnuțiu, Timotei Cipariu și alții – obsedați de Dacia romană, de Roma eternă, de noblețea și vechimea neamului lor răsădit în Carpați de împăratul Traian, mergeau pe urmele înaintașilor, dând la iveală cărți și studii erudite de istorie, filologie, drept, scoțând periodice înflăcărâte de ideea națională, clamând rolul istoric important al neamului lor de supuși.

Dacă este să analizăm din perspectivă istorică aceste fapte (și multe altele similare), ele au semnificative antecedente, nu se nasc *ex nihilo*, ca o generație spontană. Cu anii 1848-1859, ne situăm încă în plină generație romantică, animată de trecut, mai ales de cel medieval, de tema "ruinurilor", de idealul cavaleresc, de luptele eroice duse în numele crucii și al moșiei. Cu una-două generații înainte, erau în prim-plan iluministii, cei dintâi care luau în calcul cu seriozitate vulgul, poporul, pe care-l vedeau emancipat prin lumina învățaturii, a culturii în general. În Apus, unde marile națiuni erau formate demult, iar coeziunile naționale se manifestaseră cu forță, iluministii și-au permis să fie cosmopoliți, visând la ideea de cetățean al universului, la locuri exotice și încă necunoscute, preamărind geniul uman. La noi, în Europa Central-Orientală, unde emanciparea națională era încă un deziderat, adepții luminilor sunt "naționaliști", adică luptă pentru propășirea națiunilor lor înrobite, pentru libertate, frăție, cunoaștere, pentru limbă și cultură. Mai activi, mai erudiți și mai angrenați în curentul general european au fost transilvănenii greco-catolici, dar și cărturarii și oamenii politici de la sud și răsărit de Carpați au cerut în memoriile lor drepturi și libertăți naționale, inclusiv formarea unui "regat al Daciei". Dincolo de iluminism, ajungem în secolul al XVII-lea, al marilor cronicari, al preiluministilor, ajungem în epoca brâncovenească, într-un fel de baroc românesc *sui generis*, cu afirmații de genul "tragerii" noastre de la "Râm", cu idei despre toți românii care "de la un loc au izvorât și cură", cu "Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor", cu Biblia lui Șerban (1688), cea la care truseră învățați din Transilvania, Moldova și Țara Românească. Dăm apoi de Mihai Viteazul, personalitate situată între două lumi și două epoci, animat de idealul cavaleresc medieval, de lupta pentru Republica Creștină și pentru țara lui, văzută

ca "poartă a Creștinătății", dar și spirit pragmatic, modern, preocupat de găsirea echilibrului dintre iluzie și realitate. Mihai nu a reunit cele trei țări din spirit național, nici ca să formeze o Românie, dar a stârnit încă din epocă reacții, sentimente și atitudini naționale, devenind, pe bună dreptate, un exemplu de urmat și un simbol pentru unii, o amenințare pentru alții. Ne situăm cu aceasta mai adânc în trecut, în Evul Mediu, când lucrurile sunt mai difuze, ca și înțelesul cuvântului națiune, care este însă atestat copios în surse. Este epoca "Romaniilor", a "Valahiilor", a principatelor românești (adică a formațiunilor politice în care puterea era deținută de elite românești) și a românilor risipiți sub diferite puteri și autorități străine. Este vremea în care Moldova se cheamă adesea "Valahia Mică" ori Ruso-Vlahia", în care Banatul montan (cu o puternică elită nobiliară românească) e numit "Valahia Cisalpina", în care se fac peste tot judecăți după "dreptul românesc", în care, în fine, circa o sută de călători și autori străini vorbesc despre români ca urmași ai romanilor, vorbitori ai unei limbi asemănătoare latinei sau italienei. Numiți rumâni/români de către sine și vlahi (cu variante) de către străini, românii de la nord și de la sud de Dunăre, de o parte și de alta a Carpaților, în ciuda "varietăților" lor regionale, au intrat în conștiința publică drept un popor de sorginte romană, vorbitor al unei limbi neolatine. Cu astfel de premise, a fost natural ca, la un moment dat, când s-au întrunit mai multe condiții favorabile, românii să înfăptuiască unirea politică, adică să-și concentreze energiile, așa cum făceau toți vecinii lor, spre formarea statului național. Acesta a intrat efectiv pe scena istoriei în 1859, prin formarea oficială a Principatelor Unite ale Moldovei și Țării Românești (numite la scurtă vreme România), conduse de principele Alexandru Ioan Cuza, s-a consolidat și mărit în 1877-1878, sub Carol I, prin proclamarea, cucerirea și recunoașterea independenței absolute, ca și prin alăturarea Dobrogei la tărâmul stat, pentru a se desăvârși la 1918, prin "marea unire" (adică prin creșterea mai mult decât dublă a teritoriului și populației țării, grație Basarabiei, Bucovinei și Transilvaniei!).

Astfel prezentate faptele legate de unire, ele ar stârni cu siguranță zâmbetele unora, care ne învață asiduu după 1989 că întreaga istorie românească este garnisită cu mituri naționaliste impardonabile. Trebuie să admitem că o undă de reproș este justificată: nu am amintit aici diferitele forțe centrifuge, nici tendințele regionale, nici particularitățile locale și nici pe opoziții unirii, iar asta am făcut-o intenționat, fiindcă acum și aici am scris despre cum s-a făurit România și unirea; altădată vom putea scrie și despre dezbinare! Ni s-ar mai spune, de pildă, că România a fost "inventată" de un minuscul grup de intelectuali înfierbântați, că națiunea a fost "construită" premeditat de către astfel de grupuri liberale și masonice, îndoctrinate și stipendiate în Occident sau, dimpotrivă, animate de obscure interese autohtonice, naționaliste, xenofobe etc. În această grilă, Mihail Kogălniceanu are "vina" de a fi "citat" istoria românească prin prisma orgoliului național și a dorinței relevării rolului românilor în apărarea

civilizației europene, iar Nicolae Bălcescu este un "falsificator" conștient al trecutului, atunci când îl face pe Mihai Viteazul precursor al unității românești. Bălcescu este repudiat chiar și pentru faptul că a fost îmbrățișat viguros de regimul comunist și pus în efigie până și pe bancnota de o sută de lei de odinioară! Maniera de a prezenta organic evoluția românilor spre națiune modernă și unitate politică, ca pe o construcție care s-a făurit pas cu pas, de-a lungul timpului, luată în derâdere de așa-ziii moderniști, este compromisă la noi în mare parte după invadarea "pieței" intelectuale cu "eseuri" teribiliste și adolescentine, scrise însă de persoane care au depășit demult vârsta tinereții. Acestea, devenite adevărați magi ai comunității ori repere intelectuale pentru unii tineri imberbi și inculți, lansează "sintagme" de genul: românii ca "omuleți patibulari", ca "turmă", ca "fecală", peste care, de-a lungul istoriei, "a urinat cine a vrut" și care trebuie să renunțe la limba lor și la Eminescu, numit "cadavrul nostru din debara" etc. Felul acesta ironic-nerușinat de a pune în circulație cu nonșalanță formulări șocante a prins o vreme, imediat după 1989, fiindcă s-a mizat, pe bună dreptate, pe nevoia de reacție. Era nevoie în chip stringent de o reacție la deșănțata propagandă comunisto-naționalistă, care-i pune pe români și pe unele dintre personalitățile lor în centrul universului, care-i făcea vechi "de peste două mii de ani", animați mereu de "permanență, continuitate și unitate", conduși de "geniul Carpaților", mereu victorioși și niciodată învinși, uneori victime inocente ale unora, dar cu un trecut imaculat și demn etc. Iar reacția a venit așa cum au proiectat-o unii pseudo-intelectuali interesați în succesul facil, adică radical opusă: românii ca târătoare fără istorie, copleșiți de mituri, mereu învinși, fără niciun sens al unității, leneși, lași, incapabili de a construi, roboți de alții, șovini, xenofobi, cu inima "piftie" și creierul "apos" etc. În general, acest scenariu apocaliptic a fost tratat de persoane fără pregătire istorică sau de către istorici care nu s-au aplecat ei înșiși asupra surselor epocilor despre care au scris, luând totul din produsele altora.

Soluția ar fi fost, credem, o reacție echilibrată, de critică și repudiere a minciunilor și exagerărilor și de acceptare onestă a adevărilor și realităților. Firește, acest gen de reacție nu are nimic spectacular și este foarte dificil de făcut. Romanii ziceau *aurea mediocritas* (cuvinte traduse de semidocti după cum le convine lor – "mediocritatea este de aur!"), ceea ce se transpune corect și frumos în românește prin "calea de mijloc este cea de aur". Numai că vânătorii de senzațional, de succes ușor și de bani nemuncați voiau, dimpotrivă, să șocheze, să incite, să prostească vulgul! Și au reușit în mare parte! În ce ne privește, continuăm să credem în realitățile și în sursele trecutului și nu putem să demonizăm națiunea și unitatea românilor numai pentru că acest lucru este la modă în cercurile șic ale unor pseudo-intelectuali. A condamna națiunea pentru anumite războaie săvârșite în numele său este ca și cum ai repudia familia pentru crimele comise în numele acesteia! Trecutul, ca și viața, nu este numai sublim și imaculat sau numai ridicol și întunecat. El are toate tonurile posibile, fiindcă el este pur și simplu *viața*.

Generația de tineri veniți din Occident la 1848-1859, educați și convingiți de progresele vechilor națiuni europene, care-și făuriseră de secole state naționale, credea sincer în valoarea proiectului

(Continuare în pagina 4)

cărți în actualitate

Două secole de dramaturgie

Octavian Soviany

Mircea Ghițulescu
Istoria literaturii române. Dramaturgia
 București, Editura Tracus Arte, 2008

Nu știu dacă este în intenția lui Mircea Ghițulescu să elaboreze o istorie integrală a literaturii române; deocamdată, dând cu tifla unei bine-cunoscute prejudecăți care spune că dramaturgia românească ar fi cam puțintică și cam anemică în raport cu poezia sau proza, domnia sa ne propune un masiv volum intitulat *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (Editura Tracus Arte, 2008) al cărui titlu vizează polemic, fără doar și poate, o anumită "adversitate" a criticilor literari față de teatru, în legătură cu care se mai întreabă și astăzi (o făcea și Caragiale la vremea lui) dacă este sau nu literatură.

În demersul său, Mircea Ghițulescu pleacă de la o observație de bun simț, pe cât de elementară pe atât de ignorată în general de autorii de istorii literare: "Nu știm dacă dramaturgia românească este mare sau mică, dar, în mod sigur, este necită, sau cel mult, răsfătată". Și tocmai asemenea comodități de lectură au influențat judecățile de valoare, ducând pe de o parte la instaurarea câtorva mituri, dintre care cel mai spectaculos (crede autorul recentei *Istorie*) este mitul Caragiale, dar și la formularea unor judecăți în general negative atunci când e vorba despre valoarea de ansamblu a teatrului românesc. Prin urmare, poate în mai mare măsură decât poezia sau proza, dramaturgia autohtonă s-ar conveni recită cu atenție și supusă unui proces de reevaluare, adică exact ceea ce se încumetă să facă Mircea Ghițulescu, care, pe de o parte, readuce în actualitate nume acoperite de mult de colbul istoriilor literare, iar, pe de altă parte, polemizând cu clișeele criticii mai vechi și mai noi, încearcă să proiecteze o nouă perspectivă asupra unor autori/opere, fie contestate sau minimalizate, fie transformate de-a lungul timpului, prin grija comentatorilor, în adevărate fetișuri.

Rezultatul acestui demers este o istorie vie, pe alocuri surprinzătoare, care încearcă să ocolească în permanență locul comun, propunând puncte de vedere noi și interesante, pe care, chiar dacă nu le împărtășești în totalitate, nici nu le poți ignora. Astfel, în lectura lui Mircea Ghițulescu, uitul Iordache Golescu este primul nostru autor de teatru politic, iar comedia acestuia intitulată (pe scurt) *Barbu Văcărescu, vânzătorul țării* "are un inexplicabil sound brechtian pentru că autorul folosește, alături de câteva personaje, grupuri

sociale sau profesionale în mișcare (...) și refrenul cantabile de tip *song* din teatrul lui Brecht". O atenție specială i se acordă lui Alecsandri (autor ale cărui merite nu mai sunt recunoscute astăzi, după "demolările" la care l-au supus Lovinescu și Călinescu, decât cu jumătate de gură), mai ales "cântecelor comice", pe care Mircea Ghițulescu nu ezită să le socotească "adevărate capodopere" și nu uită să adauge că, prin conciziunea lor, acestea "sunt un fel de momente și schițe ale secolului al XIX-lea. O comparație nu ține niciodată locul unei judecăți de valoare, dar, spunând că I. L. Caragiale a cunoscut temeinic teatrul lui Alecsandri, cu deosebire cântecurile comice (deși s-a ferit s-o recunoască vreodată), vom avea o perspectivă axiologică mai completă a situației lui Alecsandri în cadrul dramaturgiei române. Lumea monologurilor este diversă, absurdă și pitorească asemenea schițelor lui Caragiale, iar personajele care o populează se întipăresc cu imobilitatea păpușilor lui Ion Păpușarul". Delavrancea, la rândul lui, este privit ca un reformator al dramei istorice: "noutatea este că Delavrancea desăvârșește ruptura cu modelul francez impus de Alecsandri (...) nu doar că îl citește, ci îl și asimilează pe Shakespeare. (...) Vorbele în doi peri ale lui Ștefan amintesc de vorbirea sibilinică a bufonilor shakespearieni. (...) Scena conjurației la care participă Ulea, Stavăr și Drăgan (...) este scrisă în întregime pe motivul semnelor rău prevestitoare din *Macbeth*". Ceea ce nu înseamnă, cătuși de puțin, că autorii clasici sunt priviți întotdeauna fără rezervă de Mircea Ghițulescu, ci dimpotrivă, rezervele apar destul de frecvent, mai ales acolo unde te-ai aștepta mai puțin. Astfel dramaturgului Eminescu i se accentuează rolul de precursor (el "a creat mitul dacic și dacismul conceput prin intuiție poetică", anticipându-l astfel pe Lucian Blaga), subliniindu-se însă, în același timp, că "fenomenul de idolatrie care îl însoțește iremediabil pe Eminescu este cum nu se poate mai dăunător". Nici dramaturgia lui Caragiale nu este, în viziunea lui Mircea Ghițulescu, doar un prilej de aprecieri encomiastice; acesteia comentatorul îi contestă originalitatea, considerând-o inferioară cu mult, din acest punct de vedere, prozei. Autorul *Scrisorii pierdute* a posedat la perfecție rețeta piesei de succes, având drept ingrediente esențiale în plan tematic politica, sexul și presa, dar, cu toate acestea, "privită din unghi strict novator opera dramatică a lui I. L. Caragiale pare cu totul



Andor Kömives

Arta nu e inocentă

nesemnificativă. El, care a fost declarat fără drept de apel cel mai mare dramaturg român este, de fapt, un incomparabil prozator. Piese de teatru se plasează, stilistic, în zona academică a comediei satirice, cu rădăcini mai curând în Labiche decât în reformatorul Jarry, mai mult în Gogol decât în neconvenționalul Cehov".

O asemenea opinie tranșantă se situează polemic în raport cu toate acele viziuni (critice sau regizorale) care se încapățânează să vadă în Caragiale un precursor al absurdului contemporan și, chiar dacă n-o împărtășim în totalitate, ea are darul de a ne atrage atenția că, totuși, dramaturgii frecvențați de părintele lui Jupân Dumitrache erau autorii „ușori” din secolul al XIX-lea, un Labiche de exemplu, și nicidecum Ionesco sau Beckett. Și are desigur și rolul, perfect asumat de către comentator, de a mai reduce din dimensiunile mitului Caragiale, a cărui influență asupra dramaturgiei române - o spune mai mult implicit decât explicit Mircea Ghițulescu - a fost mai degrabă nocivă. Întrucât „dacă dramaturgia română a reușit prin Caragiale să pună în valoare un moment de dramaturgie activă a și ratat altele posibile prin Camil Petrescu, Lucian Blaga, Teodor Mazilu etc. Dar mai ales prin Blaga pentru că a acestuia ar fi putut rămâne în repertorii și în conștiința culturală medie. (...) Cu toate acestea, opera lui Blaga care înlocuiește moftangii lui Caragiale cu personaje sacre și hieratice din fondul legendar românesc nu a câștigat nici simpatia publicului, nici notorietatea predesorului său”. Asemenea puncte de vedere, și altele, la fel de incitante, diseminate pe parcursul voluminoasei *Istorie* a lui Mircea Ghițulescu, transformă lectura posomorâtă cu care sunt parcurse de obicei astfel de opusuri într-un dialog (fie și în contradictoriu) cu autorul, care are știința de a-și captiva cititorul dovedindu-se, nu o dată, paradoxal și surprinzător. Iar un duh de erezie plutește peste multe dintre paginile volumului... Oare chiar să fie Caragiale cadavrul din debaraua dramaturgiei române?

24 ianuarie 1859 sau cum și de ce s-a făcut România

(Urmare din pagina 3)

politic național, în succesul viitoarei României. Acești tineri au făcut România bazați pe antecedente, pe unitatea de limbă, de tradiții, de religie, pe originea comună, pe o anumită *forma mentis* românească. Altminteri, proiectau unirea cu Bulgaria, cu Rusia ori cu Serbia! Elogiul nostru trebuie să se îndrepte sincer spre acei tineri de la Iași, care, într-un moment de cumpănă și

dezorientare, l-au propus domn pe colonelul Alexandru Ioan Cuza și l-au ales apoi în unanimitate (5 ianuarie 1859), spre colegii lor care, în ciuda opozițiilor, l-au ales pe același domn și la București (24 ianuarie). Și aceasta în contradicție flagrantă cu planul european, formulat clar prin Convenția de la Paris, din 1858, care prevedea doi domnitori!

Acesta a fost actul energic al națiunii române și forma prin care românii își luaseră soarta în propriile mâini! Ar fi absurd și ilar să negăm evidența! A fost la 5 și 24 ianuarie 1859 o voință fermă de a face România și o reacție a românilor contra voinței oficiale a puterilor Europei, pe care apoi aceeași Europă a trebuit s-o accepte. Este

neproductiv și inexact să continuăm să ne autoflagelăm, să ne automutilăm trecutul ori să credem că Bălcescu și Eminescu ne împiedică să fim buni europeni. Avem datoria să nu-i amăgim pe tineri cu astfel de stupidități, iar în momente de sărbătoare ca acesta, să fim capabili de generozitate, de imnuri de mărire și de ceremonii cuminiți, în amintirea celor care, acum un secol și jumătate, au pus, în chip responsabil, fundamentul politic al României. Și câtă vreme, cei mai mulți dintre noi, nu putem, nu vrem și nu știm să fim neromâni, să ne bucurăm sincer că România există...

Reflecție și simțire

Adriana Stan

Gabriela Adameșteanu
Drumul egal al fiecărei zile
 Iași, Editura Polirom, 2008

Unul dintre cei mai răsfățați scriitori contemporani, beneficiind de un statut canonic periodic resuscitat prin reeditări (cum se întâmplă mai ales de prin anii '90 încoace), Gabriela Adameșteanu a scris întotdeauna, cu talent incontestabil, la o partitură poate nu atât de spectaculoasă la prima vedere, cât articulată cu mare siguranță la resorturi tipice ale condiției umane. Există în toate romanele autoarei o forță de captivație de natură categorială, tematică, tipologică, ce se impune dintru început observației de bun-simț. Raportul cu istoria personală sau colectivă și meditația asupra destinului uman în patetismul eșecului său – sînt teme mari răspunzătoare de relief emblematic, prin excelență canonizabil deci, al prozei sale. Lucrurile nu se opresc, din fericire, aici, de vreme ce Gabriela Adameșteanu are de cele mai multe ori inteligența scriitoricească de a traduce în regimul minor și autenticist al vieții cotidiene, densă și foșnitoare, un conținut de idei care altminteri prea lesne ar putea fi instrumentat ca facil *passé-partout* tematic. Reflexive și nu arareori grele de coloratură simbolică, romanele sale au în același timp un repertoriu palpabil de viață, dus în spate cu metodică șlefuire de toate procedeele analizei psihologice și ale stilisticii senzoriale. Personajele sale sînt simfonii de tonalități și limbaje, luxuriante ca viață emotivă și a simțurilor, lacome de real, chiar și atunci cînd par răsucite în torpoarea unor drame solitare. Din această privință, printre alte programe autenticești cu care, zgomotos uneori, s-au împănât mai multe promoții literare românești, numeroase pagini ale Gabrielei Adameșteanu au pe mai departe o naturalitate cu totul inconfundabilă.

Pe parcursul romanelor sale, prozatoarea a topit în proporții diferite tăișul reflexiv pe terenul „autenticist” al neorealismului și senzorialității. Perspectiva razantă, de la firul existenței cotidiene și preferința pentru intrigi intimiste, autointensificante, în defavoarea unor ramificații epice prea largi reprezintă însă constante clare, individualizînd-o pe Gabriela Adameșteanu încă de la debut. Pe fondul romanului „obsedantului deceniu”, care aducea în prim plan cu încredințare și, de la un punct, cu schematicism, conflictul moral, *Drumul egal al fiecărei zile* (prima ediție: 1975) trebuie să fi emanat – se simte, de altfel, și acum – un aer mai plin de candoare și de prospețime (fără a fi integral estetizant sau esopic). Motivul raportului dintre individ și Putere nu-i e totuși străin romanului (observație extinsă de Gheorghe Perian) și rămîne de discutat cum acționează acesta ca o structură tematică reziduală în desfășurarea destinului eroinei.

Drumul egal... este povestea progresului în maturitate al Letiției Branea, de la cuibul afectiv al primilor ani de viață, amenințat din toate părțile, trecînd prin conștientizarea suferinței și morții unchiului Ion, figură paternă și imagine tragică a ratării, pînă la cunoașterea iubirii cu reversurile ei alienante. Avînd, desigur, prea puțin de a face cu optimismul schemei picarești clasice, care-l dă pe erou învingător în lupta cu obstacolele existenței, autoarea își pune aici armele stilistice la bătaie pentru a încetini parcă avansarea spre deznodămînt și a dilata, în

schimb, în toată luminiscenta, fiecare etapă din evoluția sensibilității protagonistei.

Gabriela Adameșteanu creează un bildungsroman sentimental în care evenimentele epice sînt duse de pe plafonul omniscienței, cu o finețe ce amintește pe alocuri de tradiția impresionistă a prozei anglo-saxone, în vârtejul nebulos al senzațiilor și trăirilor subiective. Letiția e un personaj tentacular, nu doar prin atenția narativă care i se acordă, ci mai ales prin forfota acaparantă a vieții ei interioare. În cele mai bune pasaje ale sale, perspectiva naratorială se pliază pe narcisismul vorace al adolescenței ce redesează hiperbolic lumea reală, potrivit dispozițiilor labile ale conștiinței reflectoare: „și atunci umbrele lor nesigure au traversat camera și, lovindu-se de un colț al mesei, au clinchetat paharele. Deschis peste ele, dreptunghiul de lumină al ușii a lăsat să intre de pe culoar țărâitul chiuvetei din baie și pe urmă pașii lor s-au șters, topit, pe linoleumul verde”. Nesiguranța infantilă, nevoia de afecțiune sau teama de eșec sînt traduse, în astfel de exemple, în crusta friabilă a percepțiilor personale.

De o densitate afectiv-senzorială autentică și directă, fișa de temperatură sufletească a eroinei are în aceeași măsură o valoare categorială, construind portretul universal al unei vârste. Flaubertian ca studiu de sensibilitate, cum remarcă și Sanda Cordoș în postfață, romanul formării Letiției înregistrează cu acuitate de seismograf spasmele emoționale ale adolescenței, de la dramaticul închipuit al primelor prietenii la atitudinea de jenă incertă față de propriul corp, pe un ton ce oscilează între căldura patetică a lui Sebastian din *Orașul cu salcâmi* și cinismul chirurgical al unei Hortensia Papadat-Bengescu. Bineînțeles, analiza psihologică funcționează exact cum spuneam, seismografic, la o suprafață palpabilă, perspectivismul Gabrielei Adameșteanu, perfecționat ulterior în *Dimineață pierdută*, ținînd de o cu totul altă generație de modernitate decît analiza labirintic abstractă a lui Camil Petrescu, de pildă.

Oricum, ca provincială venind dintr-o familie trunchiată, cu un tată absent și probleme de adaptare, Letiția e predominant anxioasă și retractilă. Cu atât mai mult este sensibilitatea sa expusă ca o cutie de rezonanță dramelor unei societăți deja glorios comunizată, în care fiecare se aranjează cum poate în funcție de cît de curat



Andor Kömives

No Man's Land



Andor Kömives

Căprioara urbană

sau de pătat îi este dosarul. Reflecția morală și istorică, inevitabilă desigur, ezită pe diferite trepte de formalizare în cel dintîi roman al Gabrielei Adameșteanu. Pe de o parte, grotescul, amărăciunea sau tresăltările de speranță ale acestei lumi sînt sugerate, de o manieră similară cinematografiei neorealiste italiene, prin pura percutanță imagistică: stop-cadrela pe chipurile osoase și ochii îngălbeniți sau pe băile insalubre din cămin sînt exemple de mare efect în acest sens. Autoarea dovedea cu prisosință, încă de la debut, un talent subtil de a mînuși „materiale” și de a sensibiliza corespunzător ideile, estompînd notele eventual asertorice ale narațiunii.

Nu mai puțin însă, prozatoarea e atrasă de meditația frontală asupra istoriei, pusă într-o retorică mai curînd declamativă, ce reproduce cu relativă fidelitate tematica tipic „obsedantă” a vremii, centrată pe dramele conștiinței morale. În partea a doua a romanului, (stop-)cadrela se arată tot mai semnificativ măsurate la scara simbolică a unui destin istoric. Pe măsură ce „noaptea” și „golul” din jur cîștigă accelerat teren, figura unchiului mort apare tot mai des paradigmatic „întors spre o tablă a legilor lui, ezitînd între compromis și repulsia ori comoditatea de a-l face”. De fapt, Letiția Branea trebuie nu doar să-și cîștige coerența sentimentală personală, ci, deopotrivă, să asimileze dileme morale colective, conștientizînd martirajul tăcut și demnitățile lezate a celor apropiați. Într-un fel, odată ce iese din candoarea și coconul copilăresc de emoții, eroina romanului e tot mai mult absorbită de o problematică vagă, ce pare să o depășească: „De unde atât de vie urcînd în mine senzația unei vinovății dintotdeauna, adîncă și neclară? (...) Ascundeam fără îndoială o vină pe care n-o știam, dar crescusem împreună cu ea, o văzusem în indulgența temătoare a unchiului Ion, în cuvintele lui, în mersul târșit, strecurat pe lângă ziduri...”

Printr-o astfel de vizibilă deliberare a registrelor narative, romanul de debut al Gabrielei Adameșteanu nu este neapărat egal cu sine pînă la capăt. Cu toate acestea, drumul poate în serpentină între rafinamentul impresionist și reflecția tare nu face cîtuși de puțin să pălească forța asumată a unei prozatoare ce alege încă de la început să tatoneze curajos o poetică – așa zicînd – de mize adînci...

Povestașul malthusian

Ștefan Manasia

Marin Mălaicu-Hondrari
Cartea tuturor intențiilor
 București, Editura Cartea Românească, 2008

Marin Mălaicu-Hondrari debuta, la 33 de ani, cu volumul de versuri *Zborul femeii pe deasupra bărbatului* (Eikon, 2004) pe care critica de la noi avea să-l... survoleze grațios și neadecvat. La vârsta maturității creatoare, MMH publica volumul acesta inaderent la esteticile generaționiste, *experimental* așa cum i-ar fi plăcut lui Marin Mincu, *ceremonios* în accepția lui Eugen Simion și *vizionar* așa cum preferă versurile Daniel Cristea-Enache.

Cronica pe care am consacrat-o volumului, în revista *Tribuna*, în același an 2004, constata următoarele: „Poetul combină, cu ingeniozitate, stilul direct al poeziei cotidianiste, la mare cinste de la optzeciști încoace, cu o scriitură vizionară și criptică, ale cărei surse le putem bănui în Jung, în Alexandrian, în cabaliști, dar și în autohtonul Naum, șamanul literar alergic la rețete, cu ochiul în permanență atent la *cealaltă parte*, de unde realul searbăd și prăfuit scînteiază în minunate curcubeie.” Decelam, în același articol, și o posibilă „turnură” a lui MMH înspre proză, căci adesea versul se deșira în fragmente novalisienne, în narațiune epistolară sau nu: „Textele de proză poetică din *Zborul femeii*... au ceva din atmosfera delirantă, cețoasă a *Zenobiei*, dar și din descriptivismul metodic de mare rafinament, din logica imbatabilă și amuzat-cinică a versetelor lui Justin Panța. Povestirea din finalul cărții sau *Lungul drum al autorului către servitute* este, din punctul acesta de vedere, textul cel mai elaborat, unde Marin își „camuflează” gândirea poetică sub forma unor șarade și anecdote, a unor eseuri ce mimează prețiozitatea și uscăciunea tomurilor academice ori, dimpotrivă, ia aspectul unei narațiuni neorealiste, la fel de înșelător.”

Și iată că, în 2006, apare, la editura Vinea, *Cartea tuturor intențiilor*, al doilea volum semnat de autor. E vorba de o proză greu subsumabilă unei specii anume, dar și de-un eseu, dens pe alocuri, capabil să-ți stimuleze, clipă de clipă, adrenalina: pariul personajului-autor este acela „de a scrie o carte într-o noapte și de a scrie o carte despre sinucigași”. Opera la care MMH și „povestașul” său con-lucrează dă seama de măreția iluzorie & iluzia măreață a acestui demers: „să scrii o carte într-o noapte nu mă țin puterile, iar cartea despre sinucigași îmi juca feste, nu pornea ori pornea fără noimă”.

Atent la trucurile noii ocupații, MMH nu cade în capcanele „filozofiei de budoar”, ale panseului de istorie literară, reușind să construiască o lume care împumută ceva din farmecul indicibil al prozei hispanice și, totodată, un eseu-omagiu dedicat artiștilor sinucigași și numai lor. Pentru că MMH se autodenunță ca sacerdot discret al cultului suicidal. E aici – bine perpelită în strategii narrative – pusă în scenă retorica unui postadolescent cu nostalgia purității, care nu suportă să trăiască mai mult de 25 de ani (restul existenței... însemnând compromis și indecență). De-aia, intelectul naratorului pulsează, se aprinde și iradiază în compania operelor sinucigașilor, ale acelora pe care viața i-a rănit iremediabil: sînt exemplare episoadele ce reconstituie destinele Sylviei Plath și al lui Horacio Quiroga. Dar și ale altora pe care autorul îi reînvie într-un soi de *Heartbreak Hotel*. Suicidul celebrităților din lumea artei și literaturii exercită, desigur, un

straniu magnetism asupra admiratorilor de orice nivel, de la devoratorii gazetelor monden-macabre, la *connaissance*-ii studiilor psihanalitice și biografiilor docte etc. Se prea poate ca MMH să fi intuit „potențialul” ocult al subiectului, să-l fi ales în cunoștință de cauză. După cum e posibil și ca acesta să-i fi fost la îndemînă organic, prin cine știe ce afinități *electiv-efective*, autorul intrînd în rezonanță cu spiritele afine: Kleist și Chet Baker, Gherasim Luca și Kurt Cobain, Sylvia Plath și Reinaldo Arenas, Ingeborg Bachmann și Paul Celan, Horacio Quiroga și Urmuz și atîția alții, o adevărată istorie a literaturii și artei, peste care nu se poate trece. Aceasta din urmă este și varianta creditată de autor.

La fel ca Arthuro Bandini – eroul picaresc al romanelor lui John Fante, cu care se și compară la un moment dat – personajul-narator al *Cărții*... crede cu tărie în scriere, în destinul operei nocturne ce-l asimilează, asemenea pînzei de păianjen, încetul cu încetul. Emigrant nenorocos în Spania, adept al muncii ușoare, al aventurilor mai degrabă... livești, sclav recunoscător al cafelelor și țigărilor sorbite din 3-4 fumuri, eroul nostru parcurge paradisul iberic fără să-l vadă: „Străbăteam Andalucia. Nu oboseam. Imediat ce închideam portiera și demaram, intram în tranșă. Era ca și cum aș fi apăsător un declanșator. Visam la ce voi scrie cînd mă voi opri. Acolo, în mașină, deveneam sigur pe intențiile mele. Așezat confortabil în scaun, cu ochii fixați pe banda de asfalt, cu mîna stîngă pe volan și cu dreapta pe schimbătorul de viteză (...) lucrăm cu nonșalanță și cu eficacitate la cartea mea, cartea sinucigașilor”.

Secondat de personajul feminin Iris (muză decăzută, numită și „marea masturbatoare”), rob „16 ore pe zi, timp de 74 de zile” al unui „Lexus LS 430, automatic, motor pe benzină, interior de piele, exteriorul vopsit în argintiu metalizat” al

cărui șofer este, locuitor al unei rulote pînă la ferestrele căreia se înalță bălării, vag îngrijitor al unei turme de ciini ce urmează a fi eutanasiați, păstrător – duminical – al exceselor și libertăților beatnicilor și – *last but not least* – autor al acestei cărți negre și eliberatoare, fărîmițate, rizomatice...

Naratorul (al cărui nume e trecut în tăcere pînă la final, și chiar și după aia) se umanizează integral abia în capitolul *șapte*, ultimul. Întîlnim aici acea senzație de sfrîșeală, de crepuscul colorat și dement, care mi-l evocă pe Blecher, cel din *Întîmplări în irealitatea imediată și Vizuina luminată*. Urmat peste tot de umbra sa, Iris, eroul ajunge paznic și grădinar în casa Mariei del Sol Azuso Escobar, fostă soție a unui milionar olandez, bogată și incompetentă în hățîșul întreținerii unei „case de vis”, populate cu 36 ciini. Maria se străduiește, amenințată de faliment, să se sinucidă și, în același timp, să găsească un adăpost patrupezelor. Înainte de a reuși, va trebui să aibă parte de eșecuri, ca și de consilierea eroului mefistofelic: „La tăiatul venelor trebuia să se priceapă bine de tot dacă nu voia să-și ciopîrtească brațele, gîtul și picioarele. Saltul în gol era o loterie cumplită. I-am spus că majoritatea femeilor înainte de a sălta, se descalță. Dacă ținea neapărat, un loc destul de bun era în San Francisco, Golden Gate, podul care pentru mai bine de 1000 de oameni a legat pămîntul de ceruri. Rămîneau pastilele. I-am sugerat o cantitate de 50 de pastile, diluate cîte zece la un pahar de apă. Din cinci în cinci minute trebuia să bea conținutul unui pahar, nu mai repede ca să nu vomite și nici mai rar ca să nu adoarmă înainte de a bea toate pastilele”.

Iată un roman care ar fi fost pe gustul lui Malthus, păcat că nu a fost scris mai devreme, am zis închizînd *Cartea tuturor intențiilor* după ce m-am pomenit citînd-o a treia oară.



Andor Kömives

Dogartistul și bioarta sa

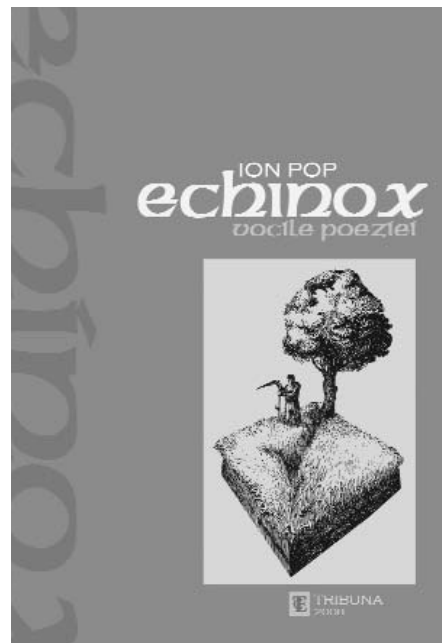
comentarii

Echinox: integrala critică a poeziei

Petru Poantă

La aniversarea a patru decenii de la apariția revistei *Echinox*, Ion Pop publică volumul *Echinox, Vocile poeziei*¹. Gestul are semnificația consacării poezilor (52) care au avut tangențe cu ori și-au început cariera în școala echinoxistă. Pe mulți dintre ei i-a moșit în primii ani de formare, iar ulterior a scris despre majoritatea lor, el fiind de fapt criticul cel mai fidel și mai generos al liricii echinoxiste. Deși în aparență e doar o înșiruire de profiluri și "glose", cartea creează un spațiu consacrant și ocrotitor; consfințește apartenența la o comunitate selectă și legitimatoare. Chiar dacă nu se fundamentează pe o poetică originală, echinoxismul a devenit totuși o marcă, asigurând măcar un "însemn de noblete". De altfel, cu foarte puține excepții, poezii incluși aici sînt nume cunoscute ale literaturii contemporane, unele de prim-plan, altele în plină ofensivă. Pentru prima dată comentați împreună, de abia acum se poate realiza imaginea consistentă a fenomenului poetic echinoxist, fenomen care acopera trei generații succesive: generația '70, optzecismul și generația 2000. Atît în Introducere, cît și în comentariile asupra autorilor, Ion Pop reconfirmă ceea ce s-a observat mereu de-a lungul timpului: dincolo de apartenența emblematică la o grupare, aceștia nu au o poetică (echinoxistă) comună. Ei sînt diferiți nu doar de la o generație la alta, ci și în cadrul aceleiași generații, dar le rămîn comune notele dominante ale cîmpului literar originar și eventual cîteva lecturi fundamentale. Cei într-adevăr reprezentativi se afirmă încă de la debut ca voci distincte, și într-un timp literar destul de omogen, așa ca în cazul primilor echinoxisti (Adrian Popescu, Horia Bădescu, Dinu Flămând, Ion Mircea, Mariana Bojan și Aurel Șorobetea) sau al optzeciștilor (Ion Mureșan, Marta Petreu, Aurel Pantea etc.) Ca o valență unificatoare, echinoxismul cristalizează totuși într-o substanțială formație de natură livrescă. Ei au crescut într-o ambianță academică și scriu o poezie mediată cultural. Mai niciunul n-are vocație avangardistă și experimentalistă. Fiecare în felul său pare să se reclame de la o tradiție anume, situîndu-se conștient într-un orizont al "anxietății influenței". Mai toți se află astfel în umbra bibliotecii și, în moduri diferite, cultivă cu prioritate rafinamentele stilistice, de la "conservatorul" Adrian Popescu pînă la nonconformistul Ștefan Manasia. Pe scurt, poezia echinoxistilor este una cultivată, elaborată și preponderent reflexivă, cu foarte rare evadări din spațiul limbajului metaforic și al gravității. Estetica "trasfiguratoare", proprie, după Ion Pop, echinoxistilor originari, rămîne o constantă, cu variațiile de rigoare ale convențiilor, pe tot parcursul celor patruzeci de ani de existență a *Echinoxului*. Prin modul cum e concepută, cartea lui Ion Pop nu se hazardază în speculații asupra unei eventuale poetici echinoxiste, nici măcar secvențiale (generaționiste) darmite globale. Tabloul său este o succesiune de valori din care lipsește intenția vădită a unei posibile ierarhizări. Diferențele valorice de la un poet la altul ar putea fi identificate doar prin insistența, respectiv consemnarea deferentă ori prin tonalitatea de ansamblu a comentariului. În mare, însă, impresia este mai curînd una de uniformizare, ea fiind decisă atît de specificul criticii lui Ion Pop, cît și de faptul că în cazul aproape fiecărui autor

articolele se compun din secvențe scrise la diferite intervale de timp. Probabil că multe pagini au fost rescrise, dar cu toate acestea, nu există o viziune coerentă din perspectiva contextului actual. Ajustările abia dacă nuanțează retroactiv diverse aspecte ale unor anumiți poeți, în funcție de metamorfozele poeticului și ale climatului ideologic. Ion Pop nu este însă deloc prizonierul unui context și al unei poetici anume. Capacitatea lui de sincronizare și de transformare s-a dovedit remarcabilă de-a lungul vremii. Începînd cu anii '60, exercițiul său critic parcurge toate vîrstele și experiențele poeziei contemporane. La începuturile sale scrie cu pricepere și implicare despre generația '60, căreia îi și consacră volumul *Poezia unei generații* (1973), urmat de un eseu monografic despre Nichita Stănescu. Noile convenții, din anii '70, apoi cele ale optzecismului, nu îl vor lua prin surprindere. Nu e un mimetic în adeziune la modificările poeticului. Se află mereu în interiorul fenomenului și la zi cu bibliografia critică fundamentală. Despre optzeciști, bunăoară, Nicolae Manolescu nu a scris mai percutant decît el. Aparența de "conservatorism" și de "academism" se datorează nu vreunui imobilitism al gustului, nici inerției la schimbare, ci, paradoxal, unui exces de competență a discursului critic. Comentariul său asupra unui volum de versuri are ambiția exhaustivului. Nu se rezumă la esențe, face întotdeauna autopsia integrală. Textul e stors de toate conotațiile reale ori imaginare, dar nu ai niciodată senzația că el este astfel reinventat. Critica lui Ion Pop nu e de fapt creatoare, ca a lui R. Barthes, de exemplu. El practică o critică de interpretare și explicativă, atent, deopotrivă, la mesajele existențiale și la mecanismele de funcționare a convențiilor textuale. Din analizele minuțioase și insistente asupra fiecărui detaliu nu lipsește un didacticism, elevat, însă el satisface tocmai funcția originară a criticii, cea explicativă. Desigur, conține aici și formația universitară a lui Ion Pop, formație care, dincolo de o anumită stilistică a redundanței, îi asigură și o familiaritate constantă cu mai toate vocile din istoria poeziei. Memoria criticului este în permanență proaspătă și activă, astfel că el poate identifica prompt, la un tîrziu poet, pînă și cele mai discrete influențe. Într-o astfel de critică, subiectivismul și orice fel de urmărire sînt limitate la maximum. Criticul încearcă să înțeleagă și să explice orice modalitate poetică și, bine dotat teoretic, nu întîmpină nicio dificultate. Și comentează la fel de nuanțat și adecvat pe Adrian Popescu și Horia Bădescu ca și pe foarte recentii Ștefan Manasia și Andrei Doboș. Modul acesta de analiză aplicată și intensivă, obiectivă și comprehensivă, este mai degrabă eficient decît fascinant în manieră călinesciană. Cartea de față pune la lucru întregul repertoriu al mijloacelor critice ale autorului; intuiție, interpretarea sistematică, critica explicativă și de judecată, exersarea gustului educat. Criteriul de valorizare rămîne prin excelență cel estetic, deși Ion Pop nu este adeptul unui "purism", precum, de pildă, I. Negoitescu. Prin urmare, fiecărui dintre cei 52 de poeți i se acordă un comentariu dens al volumelor în desfășurarea lor cronologică. Nu avem de-a face cu niște imagini sintetice ale autorilor, cu succesiuni de imagini în timp, în care sînt urmărite, de la o carte la alta,



constantele, evoluțiile cu metamorfozele lor, performanțele, dar și eșecurile. Criticul i-a citit pe fiecare pe îndelete volum de volum, iar comentariile sînt pe măsura acestei lecturi de "despuiere" migăloasă. Ele se dezvoltă cu o opulență aluvionară, cuprinzînd posesiv textul poetic în elanul, totuși controlat, de a-l face mereu să semnifice. Totul e luat în serios cu o acribie aproape inumană, astfel că fiecare poet pare pus într-o ramă definitivă. Competența erudită a criticului devine acaparatoare și ușor sufocantă uneori, precum aici: "Un text antologic, Guleratul (al lui Ion Mureșan), conturează portretul unui client fabulos al bodegilor, un soi de Falstaff fanfaron și emfatic, tratat oarecum în registrul plasticii suprarealiste, cu o anatomie să-i spunem picassiană de ultimă perioadă de creație, cu date ce ne pot conduce și spre Gellu Naum, cu al său Drumeț incendiar și, mai ales, cu Vasco de Gama din poemul omonim. Imaginile sînt, întotdeauna, de o mare inventivitate asociativă, sugestive în primul rînd în ordinea plasticizării frapante, insolite, cu derapaje studiate spre fabulosul suprarealist, gen Victor Brauner". Uimitoare este la Ion Pop expresivitatea compactă și grav-tensionată a limbajului, tocmai de aceea el nefiind mai niciodată memorabil secvențial. E elocvent și plin de consistență în amplitudinea lui, așa încît portretele în desfășurare ale majorității poezilor devin cu adevărat memorabile. Poți să nu fii de acord cu unele valorizări ori cu anumite interpretări, dar performanța criticului e impunătoare, căci, dincolo de imaginile expresive ale poezilor, tabloul integral poate fi citit și ca o istorie cvasi-cuprinzătoare a evoluției și a mutațiilor poeziei române din 1970 pînă în prezent. Sînt identificate, de la o generație la alta, mai toate elementele poeticilor frecventate în aceste patru decenii, dar și experiențe singulare, precum neoexpresionismul lui Ion Mureșan, Andrei Zanca, Marta Petreu sau Aurel Pantea. De menționat că unii dintre acești autori au o originalitate proeminentă în cîmpul poetic de proveniență; sînt individualități constitutive, structurale, ale literaturii române. Să mai spun, în încheiere, că *Echinox. Vocile poeziei* este precedat de antologia, încă și mai amplă, *Poezii revistei Echinox*, alcătuită de Ion Pop și publicată în 2004. Două cărți esențiale în bibliografia critică a echinoxismului.

Nota:

1. Ion Pop, *Echinox. Vocile poeziei*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2008.

Teoria romanului la Dimitrie Cantemir (II)

Șerban Axinte

Cum poate povestea să-și fie sieși interpretare

Gândirea teoretică asupra romanului nu transpune la Dimitrie Cantemir doar din elementele de paratext. Textul însuși oferă numeroase sugestii și dovezi în acest sens. Vom transcrie un fragment din *Istoria ieroglică*, cunoscut în cantemiriologie drept *Povestea vulpii*, pentru a arăta cum anume povestea poate să-și fie sieși interpretare:

„Acéstea, dară, Lupul în față și de curând v-au grăit. Dară să vă aduc o istorie a lui, carea mai demult au făcut, carea pre cât iese de adevărată, pre atâta iese și de minunată. Și precum vrédnică iese a să asculta, mi se pare că cu toții o viți lăuda (căci istoricul adevărat – adecă carile istoriia adevărat precum s-au avut istorisése – lauda împreună cu făcătorul împărțése, căci cela au ostenit lucrul a săvârși, iară cesta au nevoit în véci a să pomeni. Și încă mai mult pre scriitorii decât pre făcătorii minunelor fericiți și lăudați a numi voiu îndrăzni. Căci după armele și faptele iroilor, condéiele istoricilor, de nu s-ar fi pre alb clătít, încă de demult și lauda numelui lor deodată cu oasele țărâna o ar fi acoperit. Și așé, acéia au fost a lucrurilor făcători, împreună și muritori, iară ceștea numelui au fost înoitori și în véci stăruitori). [...].

Iară Vulpea iarăși apucă a mai dzice: «Ce de aceasta vă minunați, o, iubiților miei frați? Căci eu și altă înțelepciune în capul Lupului am vădzut, pre carea, dacă o voi povesti, precum pre aceasta cu multul covârșése, singuri o viți mărturisi. / Și macară că istoriia în chip de basnă s-ar părea și de abia să o poată cineva crede până cu ochii nu o ar videa, însă atîta cînste coadii méle nebețejítă cereștii să o păzască, precum că ce cu ochii am privit, acéia cu gura vă povestesc. [...]»¹.

Am afirmat mai sus că Dimitrie Cantemir își este hermeneut lui însuși, *Istoria ieroglică* fiind una dintre acele opere literare „care o dată cu textul își scrie și propria estetică”². Autodefinirea devine posibilă prin intermediul mai multor voci-măști ce gravitează în jurul unei identități unice, aceea a scriitorului. Personaje precum Vulpea, Șoimul, Moimăța sau Brehnacea conferă plurivalență și dinamică perspectivei auctoriale. Dintre „dihanii”, cel mai important și mai substanțial purtător de cuvânt al autorului-hermeneut este Vulpea, care, în discursul său, enunță câteva principii de estetică a romanului. Ea vorbește mai întâi despre raportul dintre scriitor și erou ca ființă istorică, romanul fiind modalitatea predilectă, nu numai de reflectare a realității, ci și de înnoire a acesteia. Istoricul este acela „carili istoriia adevărat precum s-au avut istorisése”, dar care, „de nu s-ar fi pre alb clătít, încă de demult și lauda numelui lor deodată cu oasele țărâna o ar fi acoperit”, în vreme ce scriitorul face ca „iroii” săi să fie „inoitori și în véci stăruitori”. Sau, ca să ne folosim de exprimarea metaforică a Manuelei Tănăsescu, „în această unică și fantastică operă faptele realității n-au fost decât grăuntele de nisip care a provocat nașterea perlei”³. Așadar, rolul scriitorului (și,

implicit, al romanului) este acela de a restitui în mod creator realitatea. Și acest lucru devine posibil prin reinterpretare, pe de o parte, și prin iluzia autenticității faptelor expuse, pe de altă parte.

Analizând activitatea interpretativă, Paul Cornea susține că aceasta este dublu solicitată. În primul rând, pe plan exegetic, ca „elucidare”, pentru resituarea operelor în spațiul producerii lor, cu scopul înțelegerii lexicului, al aluziilor, referințelor și al figurilor utilizate de unii scriitori; în al doilea rând, pe plan speculativ, ca „deschidere”, „spre a împospăta lectura acestor autori, care au nevoie de reciclare, de o permanentă reinsertie în actualitate, ca să fie smulși reculegerii muzeale și integrați într-un circuit intelectualmente productiv”⁴. Firește că teoreticianul român se referă la interpretarea unei opere literare, în general, numind, totuși, printre scrierile ce se pretează în mod expres la modelul de analiză expus, și pe cele ale lui Dimitrie Cantemir. Având în vedere că autorul propune și o exegeză a propriei sale opere, facilitând înțelegerea lexicului, a aluziilor, a figurilor și a referințelor, prin intermediul celor două scări, și, în același timp, perenizează situațiile expuse în carte prin intermediul alegoriei animaliere, credem că scriitorul deschide, astfel, calea spre o lectură mereu actuală, indiferent de epocă. Romanul reintegrează în circuit o lume, o actualizează creator, de fiecare dată când cititorul descoperă câte o nouă fațetă a acestui construct caleidoscopic, cum ar putea fi numită *Istoria ieroglică*. Și asta pentru că, de fiecare dată se vor găsi alte și alte frumuseți în spatele limbajului torsionat și al digresiunilor care au provocat, de-a lungul timpului, iritarea mai multor comentatori ai opereii.

Iluzia autenticității este o altă idee (pusă de asemenea în gura Vulpii) care rotunjește și dă consistență gândirii teoretice cantemiriene asupra romanului: „și macară că istoriia în chip de basnă s-ar părea și de abia să o poată cineva crede până cu ochii nu o ar videa”. Să-i fi fost atribuite Vulpii aceste cuvinte și din cauza caracterului ei disimulator? Doina Curticăpeanu chiar afirmă că: „Vulpea este prototipul disimulării, înțeleasă nu numai sub aspectul camuflării a ceea ce există, dar în același timp a simulării a ceea ce nu există”⁵. Putem înțelege mitomania acestei „dihanii” ca pe o aluzie la vechea concepție conform căreia autorii de opere ficționale nu erau altceva decât niște mincinoși? Așa s-ar explica de ce scriitorii din vechime recurgeau la tot felul de artificii pentru a mima veridicitatea faptelor transpuse în opere. Iluzia autenticității a apărut în primă fază ca o măsură de protecție, ca mai apoi procedeu să devină parte integrantă a unei *ars poetica*. Dar Cantemir parodiază și ironizează ceva ce nu existase în literatura română. El introduce această practică (a mimării autenticității) direct prin parodie, făcând-o să funcționeze, în același timp, și ca veritabilă profesiune de credință. Poate că situațiile aparent paradoxale de tipul acesteia l-au făcut pe Eugen Negrici să considere gândirea scriitorului moldav drept ezitantă, echivocă: „de la autor, care nu-și poate imobiliza inițiativa într-o singură direcție și se complăce în echivoc, starea de indecizie se

transmite textului și, prin el, interpretului”⁶.

Considerăm că, așa numita stare de indecizie este profitabilă textului cantemirian pentru că obligă la interpretări multiple și diverse, ceea ce demonstrează viabilitatea și rezistența în timp a acestei scrieri unice.

Am văzut că la Dimitrie Cantemir există două tipuri de poetică, una explicită și alta implicită. În legătură cu acest fapt, Cornel Mihai Ionescu înțelege ca paradox al concepției estetice a cărturarului faptul că poetica explicită este implicită în procesul de creație și în însăși poetica implicită, poetica explicită reprezentând o funcție de relație a celei implicite și fiind „conștiința specificității ei în raport cu celelalte activități umane exercitate prin grația limbajului”⁷. Hermeneutul e de părere că în poetica implicită Cantemir fixează „instinctul de autonomie al artei”, iar în cea explicită „înscrisă conștiința heteronomiei”, paradoxul concepției despre artă a lui Cantemir nefiind altceva decât un principiu de bază al esteticii barocului. Starea de heterocronie a textului cantemirian, crede Cornel Mihai Ionescu, rezultă din trei tipuri/ niveluri istorice diferite ale eonului baroc. Primul, cel mai vechi, reprezintă „stilul asianic al patristicii”, cel de-al doilea, nivelul intermediar în ordine istorică, este acela al fazei târzii a goticului „înflăcărat”, iar ultimul tip e considerat barocul epocii lui Cantemir. Aceste trei tipuri de baroc transformă textul lui Cantemir într-un palimpsest uriaș: „În acest caz, lectura devine un itinerar arheologic care traversează profunzimea atopică a acestor niveluri implicate într-o aceeași diafragmă somatică; hermeneutica se transformă, mai mult decât în înaintare, în regresivitate către nivelul cel mai arhaic al heterocroniei, cu scopul de a-l fixa ca dominantă a unei eventuale armonii semantice. În implicația heterocronă, prin care ele pot exista în același stilem, un strat nu poate fi identificat și fixat direct, ci numai ca efect de refracție printr-un alt strat care refuză mediația, coagulând înțelesul într-o densitate opacă și adesea ostilă lecturii”⁸. Am transcris fragmentul de mai sus pentru că în el sunt puse în relație, pe lângă cele două tipuri de poetică, nivelurile „eonului baroc” (ce contaminatează *Istoria ieroglică*) și orizontul receptării, cel care poate fi la fel de liber și divers pe cât poate fi de încorsetat și orientat către o direcție dată, prescrisă de autor sau impusă de competențele limitate ale cititorilor.

Note:

- 1 Dimitrie Cantemir, op. cit., pp. 91-96.
- 2 Justin Constantinescu, Octavian Lohon, Pompiliu-Mihai Constantinescu, *Opinii românești despre roman. Sinteza bibliografică* (1703-1946), Volumul II, pref. Marin Beștelu, Editura Universitaria, Craiova, 2000.
- 3 Manuela Tănăsescu, op. cit., p. 16.
- 4 Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, Editura Polirom, Iași, 2006, pp. 63-64.
- 5 Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească* (1520-1743), Editura Minerva, București, 1975, p. 145.
- 6 Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Volumul I, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 80.
- 7 Cornel Mihai Ionescu, *Palimpseste*, Ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2007, p. 19.
- 8 Ibidem, p.35.

ordinea din zi

Marian Papahagi, după zece ani

Ion Pop

La 18 ianuarie 2009 se împlinesc zece ani de când ne-a părăsit, cu mult înainte de vreme, Marian Papahagi. Mulți am deplâns atunci, șocați de evenimentul neașteptat, o pierdere nu prea greu de evaluat, căci în profesorul și criticul clujean care abia rotunjise cinci decenii de viață se întrupase o energie spirituală deloc comună. Ea apucase să se concretizeze în cărți exemplare în multe privințe, exprimând o personalitate intelectuală de mare format, iar calendarul omului angajat mereu pe mai multe fronturi și șantiere înregistrase deja un număr de date și evenimente semnificative. Proiectele de anvergură în care se angajase ori pe care le avea în vedere puteau da, la rândul lor, măsura orizonturilor deschise de un spirit prin excelență constructiv, pregătit ca puține altele să întâmpine întrebările și problemele momentului istoric, socio-cultural, pe care lumea românească începuse să-l trăiască după Decembrie 1989, sub semn schimbat.

N-a fost să fie – suntem obligați încă o dată să constatăm cu tristețe și dezolare -, dar ceea ce a rămas în urma lui Marian Papahagi nu e deloc puțin. Nici ca realizări propriu-zise, în aria cercetărilor de istorie și critică literară românească, de italianistică, în aceea a traducerilor din literatura universală, a sintezelor enciclopedice, nici în cea a acțiunii în concretul imediat, de organizare a noii vieți universitare.

Nu împlinise douăzeci de ani când, student la Facultatea de Filologie, s-a aflat printre întemeietorii cenaclului „Echinox”, apoi ai „revistei studențești de cultură” apărute, sub numele dat de el, în decembrie 1968, în paginile căreia s-a ilustrat prin traduceri și eseuri trimise din capitala Italiei, unde câștigase prin concurs o bursă de studii. A fost o etapă decisivă pentru formația sa intelectuală, pe care a știut s-o fructifice superlativ, cum a probat-o activitatea sa de după întoarcerea la Cluj, la sfârșitul anului academic 1972. Devenit asistent la Facultatea de unde plecase, a preluat din ianuarie 1973 conducerea revistei, avându-l în imediata apropiere pe Ion Vartic, alături de care a dus-o mai departe, într-o vreme când fragilul dezgheț ideologic începuse să-și trădeze tot mai mult precaritatea, căzând sub noi și tot mai rigide condiționări ideologice. I-am predat atunci ștafeta în mod firesc, solicitat eu însumi de un stagiu academic în străinătate la încheierea căruia urma să-l regăsesc, în toamna lui 1976, dată de la care am parcurs împreună, în micul „triumvirat” echinoxist, un drum întrerupt abia în iunie 1983, când ne-am văzut toți trei „eliberați din funcție”, după critici severe ale „organelor” superioare de partid, cu emisar special de la București, din partea C.C. al U.T.C., trimis să facă ordine în ceața ideologică, dar ipocrit „încoronați cu flori” și diplome „pentru îndelungata activitate în presa studențească”...

La această „îndelungată activitate”, Marian Papahagi contribuise substanțial și tocmai în sensul sugerat de la început în cenaclu, apoi în paginile publicației ce-l prelungea și însoțea, prin programul schițat cu suplețe de primul ei redactor șef, Eugen Uricaru, și consolidat apoi pe parcurs în spațiul pe care ne-a plăcut să-l situăm mai

degrabă sub o emblemă de atelier. În acest atelier, inteligența luminoasă și spiritul critic de veghe al colegului nostru a încurajat mereu calitatea estetică a scrisului, amendând cu franchețe păcatele multor tinereti pretendente la statutul de scriitor, îndreptând adesea cu umor și ironie pașii greșiți, deopotrivă în litera manuscrisă și în comportamentul foarte omenesc al camarazilor-ucenici.

N-a fost nici el un „doctrinar”. Spirit prin excelență disponibil, a preferat subordonărilor programatic-nivelatoare, de grup, încurajarea individualităților, militând mai curând în direcția continuității față de tradițiile moderne ale scrisului, nu fără a lăsa, însă, porțile deschise către ceea ce începuse să se contureze ca nou „spirit al vremii” la tinerii anilor '80. Nu puțini dintre „optzeciști” îi datorează îndrumări însemnate, - a prefațat cărți ale debutanților aceluși moment literar, a comentat, în calitate sa de cronicar foarte activ numeroase titluri editate sub semnătură echinoxistă, tot așa cum s-a exprimat despre producția literară curentă, indiferent de generație. Foiletoanele sale, adunate în culegeri precum *Cumpănă și semn* (1991), *Fragmente despre critică* (1993), *Interpretări pe teme date* (1995) erau, însă, departe de a fi doar recenzii fugare, mizând pe spectacolul propriei personalități; sunt mai curând mici schițe de studii, nuclee din care puteau fi dezvoltate oricând cercetări mai cuprinzătoare și mai aprofundate. A ceastă ținută de „studios”, cu o „solidă formație filologică”, de o „eleganță protocolară”, observată de un Nicolae Manolescu, a putut părea mai puțin „imaginativă”, deci urmând mai degrabă un tipar academic, caracterizat prin minuțiozitate și solidă articulare a ideilor, - fapt ce contrasta cu aerul de familiaritate adesea ludică a publicisticii altor confrăți. E un mod de a scrie în care se recunosc, chiar dacă cu jumătate de gură, calitățile unui cititor specializat pentru care faptul literar, fie el și cel mai recent, presupunea o abordare serioasă a textelor, chemată să le scoată din efemerul comentariului jucăuș-impresionist, superficial-spectaculos, pentru a le înscrie într-un context socio-literar fie și numai schițat, dar în care se poate vedea un punct de plecare pentru o hermeneutică mai aplicată.

O frumoasă disponibilitate a probat Marian Papahagi și în eseistica sa, ca și în substanțialele studii consacrate unor scriitori de primă mână ai modernității românești, de la Bacovia, Arghezi, Ion Barbu, la G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu. Glose precum cele prea modest intitulate *Exerciții de lectură* (cartea sa de debut din 1976) ilustrau deja aptitudini de subtil interpret al unor opere de prim calibr, pentru ca în *Eros și utopie* (1980) și *Critica de atelier* (1982) să ni se ofere o suită de interpretări de-a dreptul spectaculoase, bazate pe ipoteze îndrăznețe, deloc lipsite de „imaginație”, și mai ales pe o investigație și explorare complexe a textelor, descifrate în articulațiile lor cele mai ascunse. Căci era vorba de o lectură efectiv hermeneutică, alimentată de o cultură filologică de cel mai bun nivel, cu tehnici

însușite la școala romană a unui Gianfranco Contini, unul dintre profesorii săi cei mai admirați, a cărui „critică a variantelor și rescrierilor” i-a servit drept model major. O atare bază filologică consistentă n-a fost, însă, pentru el decât solul de pe care creșteau ipotezele generoase, sugestiile și soluțiile de descifrare demonstrate la fiecare nivel al abordării. Iar aceste nivele de lectură au fost programatic multiple, mărturisind direct o disponibilitate metodologică ce viza idealul unei „critici complete”, în stare să pună în lumină valorile estetice și de semnificație în amplitudinea și complexitatea unor întreguri expresiv coerente. Reperului filologic amintit i se puteau, astfel, asocia organic principiile de bază ale unei lecturi modelate de „cercul hermeneutic” aproximat de un Léo Spitzer și retrasat de Jean Starobinski, cel care în *Relația critică* dăduse poate cea mai viguroasă și sigură perspectivă asupra raportului dintre text și interpret, atentă deopotrivă la disciplina și rigorile „stabilirii” de texte și la libertățile de mișcare ale reflecției individualizate, pe care o diversitate de metode, de grile de lectură le puteau asigura cititorului avizat. Și li s-ar putea adăuga imediat acestor nume cel al lui Paul Ricoeur, teoreticianul „conflictului interpretărilor”, pe urmele lui H. G. Gadamer, cu confruntarea și conjugările dintre epoci și orizonturi de sensibilitate. În fond, refuzul unor alinieri restrictive și limitate la câte o singură cale de acces spre texte califica o mobilitate intelectuală exemplară, care era și a criticilor europeni celor mai reprezentativi ai epocii.

Italianist cu mari disponibilități, Marian Papahagi a dat, în 1986, prin sinteza *Intelectualitate și poezie*, care a fost și lucrarea sa de doctorat, una dintre cercetările cele mai dense și erudite ale literaturii din *duecento*-ul peninsular, extinse apoi, în același spațiu cultural, spre alte nume mari, de la Dante la „crepusculari” sau la un Eugenio Montale. Le-a completat strălucit și opera traducătorului inspirat din însuși autorul *Divinei Comedii* (din care reușise să transpună în românește *Infernul* și câteva cânturi din *Purgatoriu*), o amplă selecție din poezia lui Montale, un volum din poezia brazilianului Murilo Mendes, *Estetica* lui Luigi Pareyson, *Istoria literaturii braziliene* a Lucianei Stegagno-Picchio, *Plăcerea textului* de Roland Barthes... Alte pagini de inspirate traduceri din poezia italiană și portugheză au rămas și în revista *Echinox*, începând cu Cesare Pavese și continuând cu Alexandre O'Neil, Roberto Helder...

Marian Papahagi a fost, însă, cum spuneam la început, omul unor angajări multiple, pe șantiere și în proiecte mari. Împreună cu Mircea Zăciu și Aurel Sasu îl găsim coordonator, în condiții extrem de dificile, al „micului dicționar” de *Scriitori români* din 1978, apoi al celor patru volume din *Dicționarul scriitorilor români* și al *Dicționarului esențial*... A fost și fondatorul unui foarte promițător *Centru de analiză a textului* de la Facultatea de Litere din Cluj, care-i datorează și reorganizarea Catederei de limbi romanice și lansarea revistei de *Studii italo-romeni*, a unui Centru - rămas, ca și revista, la primii pași - de cercetare enciclopedică a relațiilor culturale româno-italiene... Exemplar este și momentul angajării sale în opera de reformare a vieții academice românești în cele șase luni din cursul anului 1990-91, când, idealist repede decepționat, a acceptat funcția de secretar de stat la Ministerul Educației Naționale, încercând să promoveze,

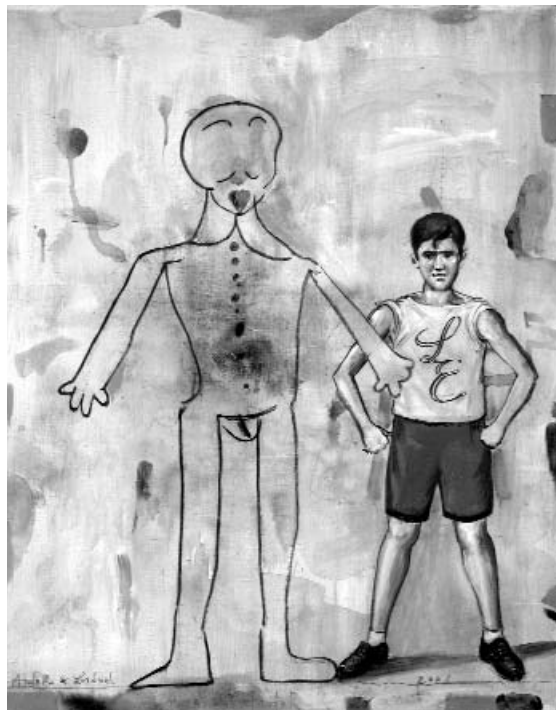




contra multor adversități, un propriu proiect de lege a autonomiei universitare. Iar când i s-a încredințat, în sfârșit, în 1997, funcția de director al Accademiei di Romania – vechea și prestigioasă școală Română de la Roma, întemeiată de Vasile Pârvan și închisă sub regimul comunist, Marian Papahagi a făcut încă o dată proba eminentelor sale calități de organizator și reformator de instituții culturale, reușind, din nou împotriva curentului, să redea Accademiei romano-române statutul original, cu o imensă, generoasă cheltuială de energie. Numai că, tocmai în momentul când cei dintâi bursieri ai instituției recuperate se îndreptau spre Roma, directorul ei cădea fulgerat, cu inima explodată, în zorii acelei nefaste zile de ianuarie.

Au trecut de atunci – cât de repede! – zece ani. Ce a pierdut cultura română prin această brutală dispariție ne putem da seama încă o dată acum, încercând să completăm în imaginația elegiacă golurile – căci nu e unul singur – pe care le-a lăsat, plecând Dincolo, acest om admirabil, din spița marilor constructori de cultură autentică. Privind în jur, simt câtă nevoie ar fi avut deceniul ultim, de stranii tranziții și tranzacții, de luciditatea lui exigentă, de ținuta lui etică demnă, de pasiunea curată a angajamentelor sale în serviciul culturii și al societății românești pe cale de transformare. N-a fost să fie... Dar în timpul trecut de la moartea sa a fost cu puțință ca frumoasa efigie de bronz de pe mormântul clujean să-i fie smulsă de mâini murdare, - era, nu-i așa, o materie care, retopită, se vinde destul de scump în vremile noastre nevoiașe. I-a fost refăcută, de curând, într-un material mai greu de valorificat... Apelul la formula cunoscută, *aere perennius*, a poetului antic ar veni la timp ca să salveze retoric mizerabilul gest profanator. *Mai tare, da, decât bronzul...*

E ceea ce rămâne, într-adevăr, din opera lui Marian Papahagi, - adică un raft emblematic de bibliotecă și reperatele unei biografii umane și intelectuale ce pot da o idee despre geometria în care ar trebui, totuși, să mai credem.



Andor Kőmives

Super K&L

incidențe

Hannah Arendt și antropologia Condiția umană după 50 de ani (II)

Horia Lazăr

3. *Opera și piața de comerț.* Privită ca activitate privată, munca are ca scop satisfacerea nevoilor biologice ale speciei, ce-l instituie pe om ca pe un „animal lucrător” (*animal laborans*). Acesta nu-și folosește trupul în mod liber: producând bunuri destinate consumului domestic, aflat „în afara lumii” (p. 167) și neavând ca atare o finalitate specific umană, el creează obiecte sortite distrugerii prin consum imediat. Contrar producătorului casnic, *homo faber* realizează obiecte durabile, rezistente în timp și totodată independente față de cel ce le-a fabricat – la fel cum opera de artă sau de gândire, odată intrată în circuitul public, se desparte de autorul ei, trăindu-și propria-i viață. Calificată de Bergson ca activitate a inteligenței creatoare, fabricarea de obiecte, artistice sau comerciale, e o operație concomitentă cu distrugerea naturii (construirea caselor din lemn e însoțită de distrugerea pădurilor, statuile fac să dispară piatra din care sînt sculptate). În acest proces, imaginea sau modelul produsului fabricat precedă procesul de fabricare, subzistînd după încheierea lui. Înmulțit nedefinit în piese identice ca aparență dar unice prin diferențele lor insesizabile, modelul din producția artizanală nu se repetă. Ca rezultat al efortului inteligenței, mereu reinnoit, străin producerii automatizate a obiectelor de serie, în care mîna e organul creierului, el se manifestă ca *formă vizibilă* sau ca idee (*eidos*) prin experiența practică a propriei lui fabricări (*poiësis*, p. 194). Pentru a pătrunde în lume, orice idee, în sens platonician, trebuie să îmbrace o aparență fenomenală, să fie „poetică”.

Opera e lucrarea unui producător, stăpîn al naturii și al tehnicilor de folosire a instrumentelor de creație – prelungire a propriului trup -, al căror scop e ușurarea trudei. Adaptabile nevoilor lucrătorului, sculele se deosebesc de mașinile epocii industriale, ce au dus la automatizarea completă a producției: acestea din urmă pretind adaptarea lucrătorului la propriul lor ritm, într-un proces de instrumentalizare a lumii și a vieții prin care *tot ce există e un mijloc* în vederea scopurilor unei inteligențe care face din stăpînirea naturii o tehnică de dominare. Cum a arătat Michel Foucault, „voința de a ști” ascunde voința de putere.

Avînd libertatea de a produce sau de a distruge produsul efortului său, *homo faber*, devenit prototip al umanității și propria-i finalitate („măsura tuturor lucrurilor”, spunea Protagoras), devine ilustrarea „utilitarismului antropocentric” (p. 209). Inexistent în marile doctrine filosofice ale Antichității, ce se aplecau doar asupra muncii servile, acțiunii publice și contemplației filosofice, el îl va marginaliza în epoca modernă, prin omniprezența lui socială, pe omul politic. În acest sens, anticul *demiourgos* (lucrătorul public) va de naștere, în Evul Mediu, categoriei artizanilor. În secolul al XIV-lea, cuvintele „meșter” și „lucrător” erau sinonime iar relația dintre artizan și ucenic, ce marca o diferență temporară, era echivalentă cu cea dintre adult și copil. Începînd cu secolul al XV-lea, calitatea de meșter cîștigă în demnitate și prestigiu. Organizați în colectivități închise

(corporații), artizanii medievali, strămoșii lui *homo faber*, ocupă spațiul public, care însă nu devine, prin aceasta, o arenă politică (9). Valoarea de folosință, reificată în obiectul fabricat, își sporește astfel atractivitatea propunîndu-se ca valoare de schimb iar negustorii și comercianții vor impune pe piața publică obiecte destinate utilizării private.

Trecător printr-o lume în care temporalitatea, ca interval *nebiologic* între viață și moarte, e semnul mortalității, omul se manifestă plener în dimensiunea sa de fabricator de obiecte în sfera creației artistice. Transfigurînd obiectul smuls din materie și reificat ca produs de schimb mercantile, opera de artă îi conferă acestuia permanență, invulnerabilitate la vicisitudinile vieții materiale și nemurire terestră. Fixat în amintirea generațiilor succesive, faptul memorabil (poetic, pictural, muzical sau arhitectonic) se transmite ca eveniment durabil, iradiant, a cărui semnificație inaugurală se actualizează neîncetat în spiritul celui ce-l caută. Scoțîndu-l pe om din limitele sale biologice (circularitatea existenței naturale, în care moartea face loc vieții), opera de artă nu e supusă nici necesității, ca munca și perpetuarea speciei, și nici constrîngerilor instrumentale ale utilizării obiectelor. Caz-limită al fabricării de obiecte, ea se plasează în vecinătatea gândirii – izvor pur al creației – și a experienței filosofice a veșniciei, desemnată de Platon ca „ceea ce nu se poate spune” (*arrheton*) și de Aristotel ca stare „străină rostirii” (*aneu logou*, p. 56).

4. *Acțiunea și spațiul public.* Teoria acțiunii, ultima verigă a antropologiei lui H. Arendt, e amplu dezvoltată în *Condiția umană*. Acțiunea se instituie prin pluralitate, adică prin coprezența cetățenilor în spațiul public. Egalitatea acestora e una a *indivizilor diferiți* iar „alteritatea” apare ca unicitate a unei voci ce se comunică pe sine celorlalți (p. 232). Nici necesară și nici utilă, nici scop și nici mijloc, acțiunea, ce-l definește pe om ca „animal politic”, rezumă spontaneitatea inițiativei novatoare, a cărei esență e voința de a deschide o lume prin fapta politică. Detașîndu-se pe fundalul unui mediu indiferent sau ostil, omul e ființa prin care libertatea se afirmă ca înzestrare originară. Pentru verbul „a acționa”, limbile clasice aveau, fiecare, cîte două verbe: greaca *archein* (a începe, a conduce, a comanda) și *prattein* (a traversa, a încheia) iar latina *agere* (a pune în mișcare) și *gerere* (a purta, a duce). Corelarea celor două verbe arată că acțiunea e în același timp un fapt inaugural și unul împlinit, încheiat, a cărui semnificație se află în el însuși (10). La rîndul lui, Augustin deosebește ființa divină (*principium*), care a creat lumea vizibilă, de ființa umană, ce dezvoltă proiecte (*initium*). În acțiune, interesul politic (*inter esse*) apropie oamenii legîndu-i într-o rețea de relații prin mijlocirea cărora „autorul” apare ca agent al unei istorii pe care nu o construiește el însuși și al cărei sens apare la sfîrșitul ei, ca efect narativ al unei „povestiri fără început și fără sfîrșit” (p. 242). Cum a arătat Paul Ricœur, fixarea acțiunii prin actul narativ o desprinde de agentul ei, autonomizînd-o și conferindu-i o dimensiune socială. „Operă deschisă” a umanității, jucată de

„actori ce nu cunosc intriga”, acțiunea se sedimentează ca „instituire” prin decalajul dintre intenția „autorilor” și semnificația ei istorică (11). Eroii nu au prevăzut niciodată care va fi chipul lumii întemeiată de ei.

Înrădăcinată în subiectul uman ce se exprimă politic sub forma discursului, acțiunea se articulează strâns cu limbajul. O acțiune nerostită ar fi o acțiune fără agent, adică inexistentă. Pe de altă parte, expresia verbală a acțiunii îl înscrie pe înfăptuitorul ei în istorie ca pe o persoană singulară (*cine* a inițiat actul?), nu ca pe un agent istoric abstract (poporul, liderul de opinie, muncitorii, agitatorii revoluționari, reformatorul), purtător al unei pretinse „naturi” umane (*ce* e autorul actului?). Prin aceasta, istoria nu e produsul artificial al lui *homo faber* și nici o povestire despre trecut asemănătoare unui roman semnat de un autor reperabil, ci o punere în scenă „dramatică” a trecutului (12), în care „eroul”, actor în desfășurarea ei, nu are, cum vedem în epopeile homerice, nimic „eroic” în sensul actual. Condiția eroică e semnul distinctiv al libertății de acțiune, care-l așează pe erou, ale cărui fapte sînt promise gloriei și nemuririi terestre, în societatea zeilor. În relatarea istorică, naratorul „face” el însuși istoria, rostind ceea ce actorilor ei le rămîne ascuns: „esența” omului - viața ce dispare, lăsînd în urma ei doar o amintire povestită.

Realitatea politicii nu rezidă în existența fizică a cetății ci în organizarea cetățenilor și în capacitatea lor de a acționa împreună. „Transportabilă”, cetatea greacă, vehicul al acțiunii și al colonizării, e un „spațiu de apariție” a oamenilor (p. 258). Ea ia ființă prin simpla adunare laolaltă a cetățenilor - mișcare dinamică ce o creează și care o face să dispară prin dispersarea actorilor. Loc al deliberării publice, *agora* rezumă dreptul neîngrădit al oamenilor liberi de a circula și de a se îndepărta de spațiul privat, iar golirea pieței publice și refuzul sau teama cetățenilor de a ieși din casele lor e semnul tiraniei. Definierea *agorei*, în epoca creștină, ca domeniu public al „inegalității egalilor”, singura egalitate fiind cea a morții, e consecutivă instaurării ei ca loc de adunare, ce consacră

egalitatea nu ca finalitate a politicii ci ca *sens* al ei (13).

Reper al acțiunii, măreția faptelor eroice nu stă în motivarea sau în rezultatul lor. Ea constă în „producerea propriei aparențe” (p. 269) - în actualizarea, prin exprimare publică, a latențelor cetățeanului-subiect. Indice al apartenenței la un grup organizat și element de identificare politică, aparența vestimentară, de exemplu, a fost adesea percepută de putere ca amenințare la adresa ordinii publice, ca intenție de destabilizare sau ca voință de subversiune. În Roma imperială, propunerea ca sclavii să poarte o îmbrăcăminte identică pentru a putea fi deosebiți de cetățeni a fost respinsă, de teamă că ținuta uniformă ar putea constitui un semn de recunoaștere susceptibil de a genera conspirații ale săracilor (p. 280, n. 1). În epoca modernă, uniforma politică cea mai cunoscută (lăsînd la o parte uniformele mișcărilor fasciste sau pe cele ale formațiilor paramilitare) e cea a muncitorilor săraci din vremea Revoluției franceze: pantalonul prins cu nasturi direct de vestă, simbol al poporului revoltat împotriva privilegiilor (*sans-culottes*). Nevoia exhibării publice a apartenenței politice sub forma aparențelor vestimentare nu e însă în sine „revoluționară”. Ca „răspuns al omului la faptul de a se fi născut” (14), ea e, în primul rînd, o cale de exprimare a identității prin acțiune, și mai puțin expresia voinței de schimbare din temelii a lumii. Revoluțiile sînt, de fapt, rezultatul exasperării reformatoare, iar revoluționarul victorios devine, odată acțiunea încheiată, un banal conservator.

„Gloria nemuritoare” a cetății stă sub semnul solidarității și al răsturnării fatalității printr-o operă comună. Eroul politic nu are trăsăturile geniului răzvrătit sau melancolic, „fiu al operei sale”, creat de aceasta, cum arată cu subtilitate Paul Valéry. Îi sînt străine prestigiul semnăturii, excepționalitatea, izolarea de semeni și ostracizarea socială. Răsfățat de zei dar lucrînd pentru oameni și rupt de eternitate prin existența lui în timp, el nu visează *decît* la nemurire. Dacă veșnicia e ceea ce le lipsește oamenilor, nemurirea e ceea ce ei pot să obțină prin acțiunea care, săvîrșită în libertate, „face din extraordinar un



Andor Kömives

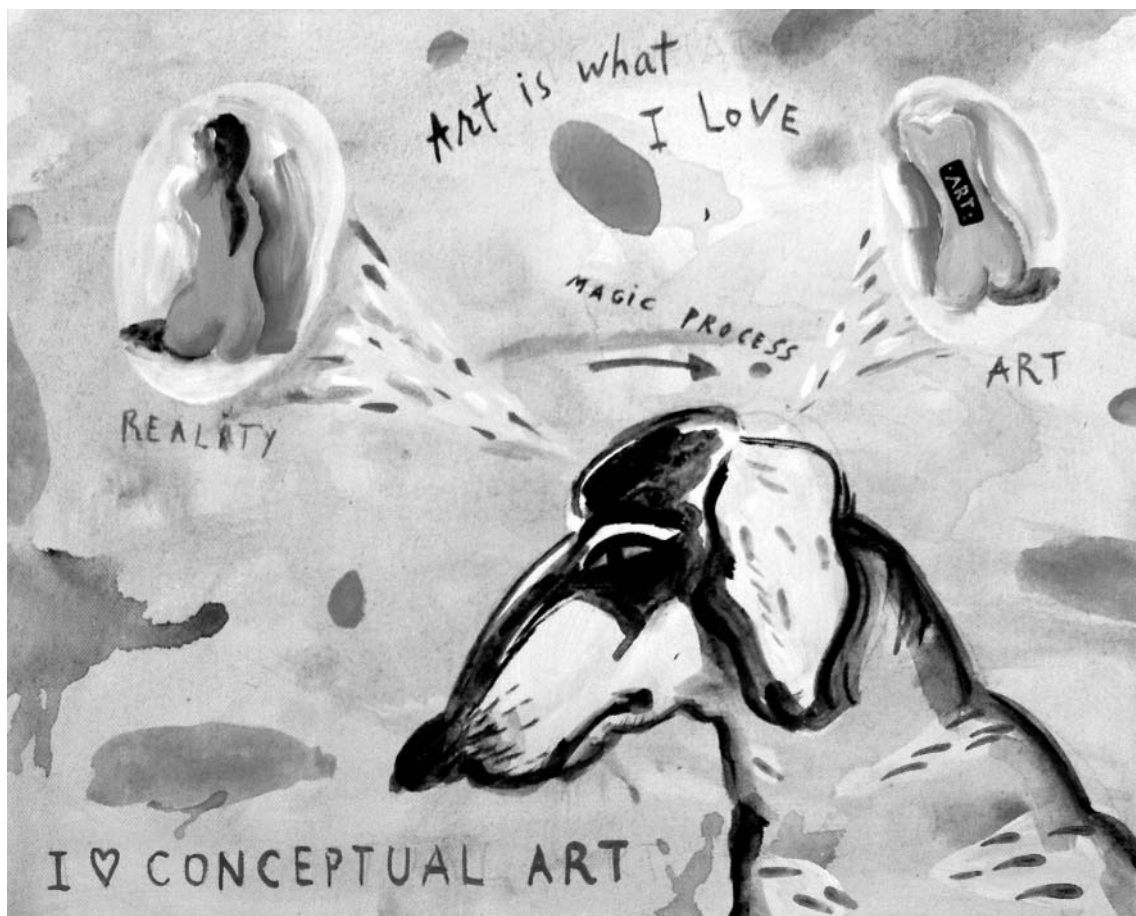
Don't be silly Napo

fenomen obișnuit” (p. 256), la îndemîna oricui.

5. *Puterea și violența*. Ca exercițiu al puterii, guvernarea introduce în politică criteriul dominației, care, în statele-națiuni suverane, pune în joc forme de conducere hegemonică. Montesquieu remarca, cu mai bine de două veacuri în urmă, tendința naturală a puterii de a deveni abuzivă, altfel spus „absolută”.

Filiația dintre concepția iudeo-creștină a legii ca poruncă imperativă, ce instituie legea ca pe un instrument de dominare-reprimare și nu ca pe unul de arbitraj, și birocrăția contemporană, „tiranie fără tiran”, ce nu face decît să secularizeze supremația poruncii divine, e evidentă. Legea fără chip a zilelor noastre, „regimul nimănu” presimțit de Kafka, în care acuzatul nu are dușmani iar instanța, ce funcționează în golul literei moarte, e lipsită de orice răspundere, e ilustrarea unui nou tip de violență, ce-și poate găsi justificarea dar care nu are legitimitate. Legitimitatea puterii ca acțiune concertată a guvernării stă în asocierea originară a persoanelor ce o exercită, și nu în acțiunile ei ulterioare (15). Legitimitatea face referire la trecut, justificările sînt proiectate în viitor. Ca atare, violența poate distruge puterea, dar nu o poate crea. Același Montesquieu făcea observația, foarte justă, că forța puterii se sprijină pe număr și pe opinie, chiar și în monarhii, și că tiranii din Antichitate, care prin acapararea solitară a puterii erau de fapt dușmanii ei, au instituit cele mai fragile dominații.

Pe de altă parte, deși e o frînă în calea puterii, violența nu poate face nimic împotriva ei. Un caz aparte al puterii ce stă în rezervă e „rezistența pasivă” a unor lideri spirituali, adevărată sfidare la adresa violenței instituționalizate. Acest gen de atitudine e, de fapt, foarte activ și îndeosebi eficient, deoarece nu-și poate găsi dezlegarea printr-o înfruntare clasică ci doar prin masacrarea celor ce o practică. Lipsit de posibilitatea de a-și domina învinsul, învingătorul e astfel cel ce va pierde. Într-un alt registru, teroarea exercitată de statele polițienești, prelungire a violenței, poate funcționa doar în societățile atomizate, în care „orice formă de opoziție organizată trebuie să dispară *înainte* ca teroarea să atingă punctul ei maxim” (16, s.n.). Diferența dintre regimurile totalitare, întemeiate pe teroare, și dictaturile sau tiraniile sprijinite pe violență stă în faptul că primele, bazate pe omniprezența informatorilor, de multe ori benevoli, îi numără și pe aceștia printre dușmanii potențiali. Dacă tiraniile



Andor Kömives

Arta e ceea ce imi place



reprezintă o derivă temporară a monarhiilor (pe care anticii, spre deosebire de noi, le tratau cu detașare, ca pe un rău trecător), regimurile totalitare produc, prin birocratizarea terorii, destrucția completă a societății.

În secolul al XX-lea, violența a scăzut în viața socială prin emanciparea lucrătorilor și a femeilor, crescând însă în spațiul public și de stat. Conținutul al politicii interne (a cărei finalitate e păstrarea vieții comunităților umane) și al celei externe (al cărei scop e afirmarea libertății), violența a sporit exponențial, îndeosebi datorită progresului tehnic, care pune, de acum, problema posibilității distrugerii reciproce a adversarilor. Deosebind scopurile (ce devin reale doar în clipa în care acțiunea se încheie) de finalități (măsura transcendentă a acțiunii, pe care o orientează) și de sensuri (imaneente acțiunii pe întreaga ei durată), H. Arendt insistă asupra semnificației normative a finalităților (17), prevenindu-ne totodată în legătură cu riscurile absenței acestora (18). Nici inclusă în acțiune și nici proiectată în viitor, finalitatea apare ca principiul motor al acțiunii – un fel de *primum movens* politic – ce o relansează perpetuu, „îndeosebi când nu e atinsă” (19). Deși în politica internă contemporană violența e ultimul recurs împotriva criminalilor, a rebelilor și chiar a adversarilor politici neorganizați, ea apare, în istoria secolului trecut, marcată de cursa înarmărilor succesive, nu ca o prelungire a politicii cu alte mijloace (după definiția dată războiului de Clausewitz) ci ca o „prelungire a războiului” însuși și ca o perpetuare a lui. Altoindu-se pe putere, violența devine „productivă” amplificându-se prin escaladă, la fel cum forța de muncă își ameliorează productivitatea grație tehnologiei. Ieșind din spațiul privat (în care nu există un monopol al violenței) și din cel social („semi-privat”), ea invadează politica, în care „cuvîntul dezarmat” (20) dispăre în fața finalităților convertite în scopuri încremenite ce sacralizează mijloacele. Din loc al sensului fără finalități, politica devine domeniul finalităților lipsite de sens. „Trăim într-o pace în care nimic nu trebuie cruțat pentru ca un război să fie posibil”, scrie H. Arendt în notele destinate unei „Introduceri în politică” pe care moartea ei, în 1975, a împiedicat-o să o scrie (21).

În fața acestui tablou întunecat, datat dar nu inactual, pe care desfășurările ultimelor trei decenii par a-l confirma, readucînd în discuție prezicerea lui Lenin după care secolul al XX-lea avea să fie marcat de revoluții și războaie, H. Arendt caută puncte de sprijin împotriva derivelor acțiunii și a exercitării violente a puterii. Dacă divinitățile religiilor monoteiste sînt libere și suverane, omul, liber și el, nu e stăpîn pe consecințele acțiunii – o bună ocazie de a sublinia slăbiciunile stoicismului și iluzia „libertății sclavilor”, ce prefigurează fericirea veșnică a celor săraci (în lume și cu duhul) promisă de creștinism. Apropiată de păgînismul grec și de înțelepciunea iudaismului, Arendt vede în iertarea ce dezleagă remediul la ireversibilitatea acțiunii, și în promisiunea ce obligă șansa de a-i corecta imprevizibilitatea. În interpretarea ei, Isus, prototipul omenirii alienate, ruptă de propria-i origine, repară prin iertare prejudiciile acțiunii – gest prin care omul, rămas liber, se dezleagă pe sine de tentația răzbunării. Promovînd acțiunea negativă (non-manifestarea, refuzul apariției publice) din convingerea că nimeni nu poate fi bun, Isus a instituit iertarea ca pe o acțiune fără condiții, și nu ca pe o reacție pragmatică (p. 307). Voința sa de a ascunde, ce contrastează cu fraternitatea naturală a oamenilor, cu solidaritatea

profană și cu organizarea politică, întemeiază un nou tip de relații între indivizi, axate pe persoana umană (nici publică dar nici privată în sens grec) angajată în aventura mîntuirii. Prin aceasta, puterea de a ierta se învecinează cu capacitatea de a face miracole, pe care Arendt o rezumă în vocația „natalității” – apariția oamenilor noi, în ființa cărora posibilitatea acțiunii e înscrisă sub forma „dreptului de a se naște” (p. 314). Promisiune supremă a umanității, inovația prin acțiune a cărei imagine biblică e legămîntul lui Avraam și a cărei expresie modernă e contractul juridic între națiuni, ce impune fiecăreia respectarea drepturilor celorlalte (*pacta sunt servanda*), e un pact de încredere încheiat cu viitorul – „să dispunem de viitor ca și cum ar fi prezent” (p. 312).

Figură emblematică a gândirii libere și democratice, H. Arendt nu poate fi încadrată în nicio orientare intelectuală sau ideologică. Cum a arătat chiar ea în interviuri, nu s-a raliat nici gândirii liberale nici celei de stînga. Militantă sionistă între anii 1933-1943, deportată în 1940 într-un lagăr din care a reușit să fugă, s-a exilat în același an în SUA, unde și-a desfășurat activitățile de cercetare și de predare în universități. După publicarea *Originilor totalitarismului* în 1951, în care face o radiografie necruțătoare a antisemitismului, va fi acuzată de „nazism” în urma relatării procesului criminalului de război Eichmann (1961) într-o carte care impune sintagma „banalitate a răului” ilustrată de politica nazistă de exterminare, și în care aduce în discuție răspunderea elitelor evreiești în holocaust. Raporturile tumultuoase cu comunitatea evreiască s-au deteriorat și mai mult cînd, în calitate de expert, i-a recomandat editorului lui Raul Hilberg, autorul *Distrugerii evreilor în Europa*, să nu tipărească lucrarea. Oricum, *Condiția umană*, publicată înaintea ca polemica să se dezlănțuie, rămîne un monument de viziune antropologică. Antimodernă dar tonică, cartea invită la reîntoarcerea la izvoarele umanității – munca, fabricarea obiectelor și îndeosebi acțiunea – dintre care ultima e expresia supremă a libertății.

Note:

(9) Tiranii greci au încercat să transforme piața publică, loc deschis al dezbaterii politice, într-un bazar comercial supraîncărcat, similar celor din cetățile despotice ale Orientului, în care promiscuitatea, moleșala, viermuiala și goana după cîștig împiedicau exprimarea opiniilor politice și judecata viguroasă, străină de tentațiile materiale (p. 214).

(10) Platon, al cărui model politic e centrat pe imaginea regelui-filosof, opune acțiunea (*archein*) guvernării (*prattein*) și începutul sfîrșitului. Pentru el, cunoașterea acțiunii (știința fără practică) e diferită de executarea ei (acțiunea fără cunoaștere), iar înțeleptul nu acționează ci îi conduce pe cei ce-i execută dispozițiile (p. 286). Utopia platoniciană, „comunistă”, a cetății în care bunurile, inclusiv femeile, sînt ale tuturor, transferă modelul economic la organizarea politică și face din familie o realitate socială (nu privată). Totodată, distincția dintre cunoaștere și acțiune, baza activităților lui *homo faber*, pregătește teoriile politicii ca dominare, în care violența se interpune între scopuri și mijloace, și în care acțiunea e reinterpretată în termeni de fabricare a obiectelor.

(11) Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, col. „Esprit”, 1986, p. 190 și urm.

(12) Cuvîntul „dramă” provine din grecescul *dran* („a acționa”). Jocul dramatic e așadar o imitație a acțiunii istorice iar teatrul o artă politică (p. 245). La rîndul ei, acțiunea istorică apare ca o dramatizare a vieții.

(13) V. în legătură cu aceasta Hannah Arendt, *La politique a-t-elle encore un sens?*, Paris, L'Herne, 2007, p. 15. Făcînd din Academie un substitut al pieții publice, Platon afirmă superioritatea libertății de gîndire (care în zilele noastre e practică în universități) asupra libertății politice. Instrumentalizată, politica devine un simplu mijloc în vederea unui scop înalt, exterior ei, iar libertatea de a gîndi, rezervată unei minorități, devine apolitică (*ibid.*, p. 42).

(14) «Despre violență», în *Crizele republicii*, op. cit., p. 183.

(15) *Ibid.*, p. 156.

(16) *Ibid.*, p. 159.

(17) «Finalitatea trebuie să limiteze atît scopurile cît și mijloacele, ferind acțiunea de primejdia lipsei de măsură ce îi e mereu inerentă» (*La politique...*, op. cit., p. 96).

(18) «Ne punem întrebări în legătură cu sensul acțiunii politice, dar prin aceasta înțelegem scopurile și finalitățile ei; le numim sens deoarece nu mai credem deloc în vreun sens» (*ibid.*, p. 97).

(19) *Ibid.*, p. 100.

(20) *Ibid.*, p. 88.

(21) *Ibid.*, p. 102.



Andor Kőmives

Balshoi Performance

sare-n ochi

Așa s-a călit oțetul (I)

Laszlo Alexandru

Sînt convins că, în anii de după înfrîngerea hitlerismului, niciun intelectual german n-ar fi avut îndrăzneala să publice o carte cu titlul *Iluzia antifascismului*. Dar la noi în Balcani, unde neobrăzarea constituie principala unitate de măsură a performanței individuale, un grup de intelectuali români și-a proiectat afirmarea, la doar cîțiva ani de la căderea ceaușismului, prin intermediul volumului *Iluzia anticomunismului*.

Pretextul de suprafață îl constituie formularea unor disocieri față de *Raportul Final* publicat de Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, sub coordonarea lui Vladimir Tismăneanu. În esență, însă, o grupare de gînditori încearcă să discrediteze activitatea de cercetare și condamnare globală a comunismului din România, realizată de o altă grupare de gînditori. Iată o situație neobișnuită, care merită examinată cu toată atenția. Autorii contestatari sînt dispuși în ordine alfabetică și, avînd la bază o amplă gamă de motivații și strategii, evoluează sub bagheta coordonatoare a patru tineri condeieri: Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiualea și Ovidiu Țichindeleanu.

Alți scriitori, favorabili *Raportului* publicat de V. Tismăneanu, au refuzat să participe la serbările zăpezii, înlesnite de placheta rebelă. Să fi fost oare din cauza premiselor absurde sub care anti-anticomuniștii își plasează demersul, încă din primele fraze? *“Antologia de față s-a născut ca reacție la dezbateră publică anemică și săracă în conținut intelectual din jurul Raportului de condamnare a comunismului din România și din jurul întregului demers care a însoțit producerea și promovarea acestui act. Pe fondul unui interes public foarte scăzut, o mare parte a autorilor Raportului și a celor implicați în acest demers au refuzat să-și justifice opțiunile și, în general, să discute aplicat despre semnificațiile și consecințele comunismului din România...”* (p. 5). Păi, dacă interesul public a fost într-adevăr *“foarte scăzut”*, de ce să-și mai fi justificat suplimentar autorii *Raportului*... opțiunile? Logica argumentației își dezvăluie sincopalele, încă de la primele rînduri ale detractorilor.

Cartea doftorită de patru moașe a rămas totuși cu buricul netăiat. Permițîndu-și să acuze de inconsecvență o altă cercetare colectivă, ar fi fost de dorit să nu fie, ea însăși, plină de incongruențe. Din păcate, așa este. Iată-l, de pildă, pe Florin Abraham reproșîndu-i *Raportului* Tismăneanu că, în discursul asupra trecutului comunist, camuflează o importanță miză politică a prezentului (*“Are pretenția de a oficializa o perspectivă asupra trecutului recent al României”*, p. 8). Invers, Daniel Barbu îi impută aceluiași *Raport* Tismăneanu că, în mod artificial, desprinde comunismul din cauzalitatea politică a prezentului, în scopuri manipulative (*“strategie eminamente politică de situare a prezentului în raport cu istoria recentă, de circumscriere a comunismului într-un timp revolut și de negare a valorii politice pe care trecutul recent ar mai putea-o avea cu titlul de experiență de societate”*, p. 72). Acum, dacă societatea comunistă descrisă de studiul comisiei prezidențiale ne condiționează prezentul sau dacă, dimpotrivă, ea plutește desprinsă într-un vag nedefinit, cititorii cărțului denigratoare nu reușesc s-o priceapă limpede pînă la capăt.

Florin Abraham îl admonestează apoi pe Vladimir Tismăneanu că preia pasaje ale Declarației anticomuniste de la Timișoara, implicîndu-se astfel, partizan, în bătăliile politice. Iată-l însă pe Gabriel

Andrescu, următorul autor în ordine alfabetică, elogiînd aceeași opțiune, căci *“Proclamația de la Timișoara a fost asumată de un număr mare de cetățeni și organizații și rămîne, probabil, declarația anticomunistă cea mai populară după 1989, cu cea mai mare forță mobilizatoare”* (p. 45). Ce-ar fi de înțeles de-aici? Ca să nu mai vorbim despre faptul că simpatiile politice prezidențiale ale lui Vl. Tismăneanu sînt reprobate, în numele... obiectivității epistemologice, de însuși *“directorul științific la Institutul «Ovidiu Șincai»”* (firește, al P.S.D.)! Ar fi amuzant, de n-ar fi prea trist... Același Florin Abraham insistă pe ideea ca adevăratul proces al comunismului *“să nu susțină vinovății colective, pedepsele morale sau penale trebuind adecvate în raport cu gravitatea faptelor”* (p. 37), trecînd peste aspectul că, de cele mai multe ori, cei care comiteau nemernicii politice în timpul comunismului o făceau constrînși tocmai de sistem, în virtutea poziției lor și dînd vina pe circumstanțe. Astfel se trasează, cu perfidie, un minunat cerc vicios: culpa, în comunism, nu a fost colectivă, căci li s-a datorat anumitor persoane; dar ea nu a fost nici individuală, căci persoanele au dat vina pe sistem. Totuși, atunci cînd *Raportul* Tismăneanu încearcă să alunge această tendențioasă ambiguitate, întocmind o listă a nomenclaturiştilor de frunte și particularizînd, astfel, culpa, demersul e respins cu suficiență, căci ar fi lipsit, chipurile, de o clară ierarhizare a vinovățiilor. Florin Abraham se dovedește inconsecvent și contradictoriu, ca să ne menținem doar în zona aprecierilor eufemistice.

Dar ce noroc că vine din urmă Daniel Barbu și îi impută *Raportului* coordonat de Vladimir Tismăneanu, tocmai pe dos, tentativa *“de a exonera atît statul, cît și societatea românească în ansamblul său de responsabilitatea politică pentru faptele constitutive, represive și productive ale unui regim”* comunist (p. 72). Iată că, de-a lungul comunismului, nu poate fi atribuită o vinovăție colectivă (în viziunea lui Florin Abraham), în schimb exonerarea societății de vina colectivă constituie un defect al *Raportului* Tismăneanu (în viziunea lui Daniel Barbu). Priceapă cine poate!

Interesantă de citit rămîne această cărticică și atunci cînd regăsim contradicții nu neapărat între cei doisprezece autori, ci chiar în afirmațiile unuia și aceluiași semnatar. În opinia lui Daniel Barbu, *Raportul* lui Tismăneanu reprezintă doar o operațiune științifică *“menită să acopere un deficit de natură politică”* (p. 73). Totuși, două fraze mai încolo, chiar invers, *“virtuțile Raportului se arată a fi mai degrabă politice decît științifice”* (p. 74). Cită știință și cită politică s-o fi aflînd în cartea analizată, nici mîntea lui D. Barbu nu ne mai poate lămuri.

Citim și ne minunăm, apoi, văzînd dezinhibiția cu care contestatarii calcă în picioare cele mai limpezi evidențe. Astfel, profesorul Daniel Barbu biciuiește *“refuzul responsabililor politici de a se pronunța explicit în privința defunctului regim...”* (p. 73). Îi reamintim d-lui Barbu răsunătoarea ședință a Camerelor parlamentare reunite, în fața căroră președintele Băsescu a condamnat totuși explicit defunctul regim comunist, ca fiind nelegitim și criminal. Același cercetător consideră apoi recomandările *Raportului* Tismăneanu, privind organizarea de conferințe internaționale, emisiuni televizate, expoziții permanente, manuale școlare și modificări legislative pentru mai buna cunoaștere a

trecutului comunist, dimpotrivă, ca pe o tentativă de ascundere a aceluia trecut (*“Comunismul românesc este, așadar, gîndit ca un obiect restrictiv, la care accesul este limitat, controlat, organizat și reglementat, care are curatori și ghizi autorizați, care poate fi expus și contemplat, dar care, o dată imobilizat în muzeu, nu mai face parte din prezent”*, p. 79). Cum adică? Studiul organizat și instituționalizat al unui fenomen duce la distrugerea lui?! Iată o logică nedemnă de un om de știință.

Alt perseverent denigrator al cercetării și condamnării trecutului comunist, Ciprian Șiualea, nu se sfiește, la rîndul lui, să contrazică evidențele trăite pe pielea lor de către români. Astfel, Șiualea bricolează trei categorii de cetățeni, de-a lungul comunismului. O minoritate de victime efective (*“cei uciși, închiși, agresați fizic și psihic, deposedați de proprietăți, hărțuiți etc.”*), un număr ceva mai mare de *“victime soft ale comunismului”* (aceia privați de libertățile de exprimare, de călătorie, de asociere etc.) și marea majoritate a celorlalți (*“un număr și mai mare însă nu cred că pot fi considerate victime, deoarece ei înșiși nu se considerau astfel”*, p. 227). Din această mincinoasă taxonomie postfabricată s-ar deduce că cei mai mulți români au beneficiat, totuși, de libertățile cele mai largi, au călătorit, s-au exprimat fără inhibiții, au constituit partide și sindicate libere, s-au bucurat cu seninătate de binefacerile comunismului autohton. De ce ne minte, oare, Ciprian Șiualea de la obraz?!

Oricum, pentru mai multă limpezime, îi propun și eu următoarea taxonomie exemplificativă, plasată la aceeași cotă ameteitoare de inteligență: pe lume există trei categorii de oameni: cei cu ochii verzi, cei cu ochii căprui și marea majoritate a celorlalți, care poartă teniși...

O viclenie lamentabilă a contestatarilor *Raportului* Tismăneanu ține de ancorarea lor în buna reputație a unor personalități de prim rang. Astfel, profesorul Daniel Barbu, revendicîndu-se de la concluziile unei publicații bruxelleze, ne informează în legătură cu *“perspectiva weberiană asupra științelor sociale ca științe ale experienței ce nu-și propun (și probabil că nici nu sînt capabile) să descopere norme cu caracter imperativ ce ar putea ulterior să piloteze practica socială; spre deosebire de științele naturii, științele sociale nu explică și nu produc instrucțiuni de folosire a faptelor și evenimentelor studiate, ci aspiră să înțeleagă sistemul de sensuri lăsat în urmă de o anumită experiență a unei societăți anume”* (p. 78). Odată lansată această aberație, potrivit căreia științele sociale ar trebui nu să explice, ci doar să înțeleagă (de parcă orice înțelegere nu presupune în mod necesar o explicație și viceversa!), gogomănia plasată sub umbrela lui Max Weber crește, se umflă ca o gogoasă balcanică și dobîndește calitățile magice ale unui *pass-partout*. Iată rezultatele sale concrete, așa cum au fost consemnate sarcastic de un ziarist bucureștean, prezent la lansarea cărții despre *Iluzia anticomunismului*: *“Am vrut să le testez curajul intelectual și revoluționar și i-am întrebat, în numele nostru, al tuturor, ca să nu murim proști: «Comunismul a fost rău sau bun, merita condamnat sau nu?».* *Marile conștiințe ale umanității au fost cam eunuche. Mi-au dat un răspuns de un sfert de oră, despre abordarea «neoweberiană» a problemei, din care, vorba prietenului meu Motanul, am înțeles că «rămîne cum am vorbit sub apă»* (George Scarlat, *Papagalii anti-anti-comuniști*, în *Ziua*, 26.11.2008). ■

Ce a însemnat Aer cu diamante

Mihai Vieru

Aer cu Diamante, pe lângă punctul de plecare în forță și de deschidere al Generației, pe lângă startul brusc al literaturii ca opoziție tacită, în viziunea autorilor în sine avea o conotație oarecum detrimentală, fiindcă măsura publicării mai multor oameni într-o carte ar fi diminuat, după părerea oficialităților, impactul asupra publicului, un impact socotit periculos. Majoritatea și debutaseră deja în volum singular. În spectaculozitatea *wit*-ului literar aveau și o vorbă sau autopersiflare în cadrul cenaclului. Spuneau/ cântau: *It's a long way to Tipperary...* ceea ce s-ar fi tradus prin „e lung drumul până la tipărire¹.” Acuma, în zilele noastre, toți s-ar bate să scoată antologii care să justifice prin valoare și prin atitudine și afișare, și care cumva dovedesc contrariul a ceea ce se credea despre posibila punere în umbră prin instituirea de volume colective. Dovedesc contrariul pentru că, iată, și acum, la douăzeci și cinci de ani de la desființarea Cenaclului de Luni, *Aer cu Diamante* rămâne un reper care pare viabil și demn de urmat de mult mai liberii exponenți ai poeziei recente.

Aer cu Diamante este o legendă, fără să ne sfiiim să o spunem, o legendă al cărei model pare foarte funcțional. Este devreme să o spunem? Nicidecum. Și nu ne referim la întreaga societate civilă ci la lumea literară și la cei care gravitează interesați în jurul ei hrănindu-se din iradierea ei. Așa va și rămâne! Este considerat un gest unic și este un gest unic. Poate impactul ei ar fi fost și mai mare dacă ar fi fost mai mulți. Dintre absențele notabile enumerăm pe Bogdan Ghiu, pe Magdalena Ghica, pe Matei Vișniec și Mariana Marin, pe Ion Bogdan Lefter și Alexandru Mușina. Practic cartea a avut un efect contrar așteptării oficialităților comuniste. Impactul a fost major. Deja cei patru intrați au făcut carieră cu această carte, s-au afirmat iremediabil ca frontispiciu de generație și ceea ce este și mai straniu este că poezia recentă îi vede la fel de tineri în expresie, încă în puterea de a impune modele de la care alții, prin prisma evoluției sociale și evenimentiale diferite, totuși, să se revendice.

Aer cu Diamante reprezintă o bornă luminoasă care are atribuția (dacă putem spune astfel) de Ianus Bifrons. Și spun asta în măsura în care vine cu o nouă exprimare, prin lărgirea perimetrelor acesteia, cu o nouă stilistică, cu o nouă convenție atitudinală și, în același timp, preia harnașamentul și informația întregii scriituri poetice românești de până atunci. Și astfel avem în cadrul cărții patru reprezentanți asemenea și diferiți deopotrivă. Avem experimente și autenticism, avem textualism și postmodernism și avem și modernism ermetic. Dacă primele se dovedesc în liricile lui Mircea Cărtărescu și Florin Iaru, cealaltă direcție este a lui Ion Stratan, care prinde din toate, însă la acea vreme nu se putea vedea complet tabloul, lui Traian T. Coșovei rămânându-i rolul unei poezii fluente și asumate, după cum spunea Valeriu Cârstea: „a poemului social²”, a poemului celui mai fluctuant și fluid, cu tendința de percepere a lucrului la el, fără ca el să fie fabricat ci foarte lesne produs datorită unei

„fantezii curgătoare de imagini³”. În partea cealaltă a balanței, Florin Iaru este un „intuitiv și lucid⁴” cu o mască a înțelepciunii – dacă ar fi să ne luăm după Nicolae Manolescu – combinat cu Johan Huizinga, adică seriosul pus pe joacă căruia „poezia îi este expresia acestei ingenuități calculate⁵.” În cealaltă parte se află Ion Stratan, o persoană inefabilă și „atașant”, a cărui ascuțime și ingeniozitate scapă foarte ușor de sub controlul atenției celorlalți, în explozii de *agudezze*, în parafraze și speculând abrupt clișee de gândire și paradigme aflate în prejudecata umană. Nicolae Manolescu spune că „odată cu mintea îi scapără limba⁶”, în timp ce Al. Cistelean menționa că „nu a mai văzut om cu o așa de vie cultură a cuvântului”. În aceeași prefață criticul Manolescu spune despre textura poemelor lui Stratan că le face să apară „laconice, ermetice, neocolind jocul de cuvinte; invenția e fonologică și morfologică mai degrabă decât lexicală; iar sintaxa trăiește din elipse. Ceea ce arată la Stratan vocația modificării structurilor limbii, la nivelul nucleelor și al imenselor forțe ce sălășluiesc în ele⁷.” Pe aceeași parte cu Florin Iaru dar mai depărtat se află postmodernul Mircea Cărtărescu, postmodernul asumat am spune, întrucât el a continuat vocația poetică în paralel cultivând-o pe cea prozastică și afirmându-se ca universitar, din acest punct de vedere respectând și formula lui Umberto Eco. Nicolae Manolescu îl situează pe Cărtărescu în continuitatea lui Nichita Stănescu⁸ din punctul de vedere al modernității limbajului, la fel ca și Alex Ștefănescu care îl numește pe Cărtărescu drept reprezentantul „numărul unu al acestui gen de poezie⁹”, dar pe care nu îl pune în continuitatea lui Nichita Stănescu cât îl vede foarte bine pe Ion Stratan ca limpede continuitate a acestuia: „Ion Stratan îl urmează întrucâtva pe Nichita Stănescu (deși criticul nu pare ferm din start), fiind atras de reprezentarea ludică a abstracțiilor¹⁰” și continuă că despre Ion Stratan, lucru foarte pertinent și greu de sesizat la vremea respectivă, „se pot face toate pronosticurile posibile, de la căderea în mecanica goală a limbajului și până la revoluționarea poeziei române contemporane¹¹”. La acest lucru nu l-a contrazis absolut nimic, poate numai un fatum care nu a vrut să lase cunoscută poezia lunedistului, lăsând, poate așa cum îi stă bine unei poezii ermetice, autentice, absconse, loc numai în vehicularea misterului pentru a putea supraviețui. Florin Iaru spunea că există destine literare mici enorme, necunoscute, cam cum știm noi universal. Ion Stratan este unul dintre marii necunoscuți publicului larg.

Aer cu Diamante este un fanion, un stindard, o începere a unei bătălii a conceptelor și a atitudinilor în literatura română contemporană. Este un semnal foarte serios și drastic, poate dintre primele date unui regim totalitar. Un simbol al unui alt fel de adiere, întocmai surprinzând posibilele evoluții ale poeziei românești venite pe toate filierele posibile de la modernismul european și de la *beatnik*-ul american, atitudinal vorbind mai mult decât stilistic. Și, bineînțeles, foarte aproape de acele *Essentials*¹² ale lui Jack Kerouac, de care vom mai pomeni pe parcursul lucrării.

Rolurile, din punct de vedere critic, cei patru le-au tot schimbat între ei fiind văzuți în mod constant diferit dar cu foarte multe puncte comune în acest incipit experimental care s-a numit *Aer cu Diamante*. Fie că au fost luați separat ori împreună prin comparatism s-a ajuns la niște coordonate comune ale generației date de ei și la niște similarități în cadrul Cenaclului de Luni.

Se știe deja în mediile literare, mai puțin pentru cei mai îndepărtați, că titlul este opera sau să îi spunem dreptul de copyright al lui Florin Iaru, care s-a gândit la melodia Beatles-ilor *Lucy in the sky with diamonds*, perioada lor foarte psihedelică și plină de chimii interzise. Poezii noastre nu au atacat chimii interzise ale *pshychedelic happening*-ului cât au marșat foarte puternic pe o nouă structură chimică a poeziei, operând la niveluri de exprimare stilistică, revigorând și renuvelând toate datele și aspectele exprimării poetice, astfel configurând și noutatea de limbaj prin prospețime, vitalitate și surprinderea viului, ca și cum spontaneitatea și ascuțimea ar fi atuuri cu care poezia își investește făptașii poeți.

Consemnarea volumului s-a făcut cu rapiditate peste tot în reviste literare. Mai puțin s-a știut că cei patru au luat „bani de la mama” să își scoată volumul la Editura Litera în regie proprie. Era singura editură care funcționa astfel. În afară de Nicolae Manolescu, Alex Ștefănescu sau Valeriu Cârstea aveau să consemneze și să subscrie la curent, gata să îl dea bun de tipar, bun de undă verde și Mircea Iorgulescu și Ștefan Augustin Doinaș, primul cu un articol intitulat *Cei care vin*¹³, al doilea cu un articol numit *Pentru o nouă generație poetică*¹⁴ Dacă în *Cei care vin*, Mircea Iorgulescu încearcă cu pătrunderea întreaga Vista a situației optzeciului integrând „echinoxii”, „tribuniști”, „bănățenii” de la *Orizont*, „steliști”(sic!), Șt. Aug. Doinaș insistă pe ideea că un fenomen literar are similarități cu altul însă este irepetabil în timp: „Istoria – cel puțin în cultură – nu se repetă¹⁵”

Revenind la *Aer cu Diamante* trebuie să menționăm că volumul a șocat și ca experiment grafic foarte bine punctat de către Tudor Jebeleanu despre care Nicolae Manolescu spune că „a făcut și mai mult și mai puțin decât să illustreze poeziile celor patru colegi ai săi de generație. A încercat să le rescie pe cartoanele lui cu ajutorul desenului și al colajului; și să schițeze totodată portretul interior al autorilor. Argezi ar fi numit asta: a scrie pe dedesubt. A făcut deci și un fel de critică: în imagini. Și, cel puțin în ce privește felul de a-i citi pe Iaru și pe Stratan suntem, critic și desenator, absolut de acord. Tudor Jebeleanu are o delicatețe energetică, în tot ce face, nu e grațios, ci pur, cu o notă lucidă în fantezie¹⁶”.

Aer cu Diamante este rezultatul perfect al unui grup de creație, al unui grup de muncă literară, rezultatul unei permanente șlefuirii sau rodări între spirite creatoare și cuvintele lor, în interacțiunea lor cu limbajul, pe care îl torsionează și îl chinuiesc după noi matrice și algoritmi, turnându-l în forme. Elocința ca elocință, jocul ca joc, aducerea cotidianului în poem și răsucindu-l spre suprarrealist (Cărtărescu – *Poema Chiuveței*) sau epicizarea și contextualizarea prozaicului prin metaforă în poezie (tot el – *Poem de amor*) trecând prin Coșovei și Iaru, primul delectat de epic și frizând duiosia socială împletită cu o percepție de tip *carnavalesc* și cu mult *pulp*, al doilea precipitat și

tăvălugit de gânduri de-a valma răsucindu-le inedit în poem, ca dintr-o logoree scriptică dar notate scrupulos ca într-un ordinator, dar și aplicând limbajului o contorsiune specifică nemaîntâlnită, și se ajunge la Stratan care închide cercul cu o fenomenală putere de a subjugă perimetrele de gândire și de a le exploata printr-o teribilă densitate de limbaj, folosindu-se de rostirea filosofică românească cu ușurința simplei respirații. Dacă prin Cărtărescu se începe *flow*-ul de aer cu diamante ca o geneză mirifică, în locul efemeridelor eminesciene aflându-se cuvinte răsucite în metafore și contexte prozaice transformate în evenimente psihedelice, prin Stratan se ajunge, ca într-un tocător de cuvinte, într-un distilator foarte puternic, într-o gaură neagră și o antimaterie a cuvintelor care lasă aparența lor, dar pline de o densitate insuportabilă. (Chiar dacă *Pentameronul* stratanian are întindere epică, paradoxia rezultă în aceeași densitate, în același strat compact de înțelesuri). Sigur că cei patru nu s-au gândit deloc la acest tip de analiză, ei înscriindu-se în ordinea alfabetică, dar iată că ei reprezintă o devenire a limbajului cu toate experimentele la care îl supun de la urmuzian /caragialian spre borgesian/ginsbergian sau chiar kerouac/buckowskian reușind să scoată deopotrivă un manifest poetic nou, o anti-politică, o altă atitudine, un diamant cu mii de fețe. Inspirația lui Florin Iaru de a numi antologia astfel a fost una uriașă. Dacă nu s-ar fi numit așa nu ar fi avut, poate, nici pe departe succesul scontat. Dacă luăm, pe rând, titluri, dealtfel absolut excepționale, nu zicem nu, ale fiecăruia dintre ei, vedem că nu s-ar fi potrivit sub nicio formă acestei antologii. Practic, fluxul de mister și de vehiculare a lui prin volum îl dau, cel mai bine, desenele cel puțin la fel de straniu ermetice ale lui Tudor Jebeleanu.

Note:

- ¹ Mircea Martin - *Cenaclul Universitas. Mircea Cărtărescu - La Martin*, Ed M.N.L.R., București, 2008, p. 227
- ² Valeriu Cârstea - *Poemul social*, Rev. *România literară*, 1979, nr. 45, p. 10
- ³ Nicolae Manolescu - *bilete de papagal*, prefața la *Aer cu diamante*, Ed Litera, București, 1982, p. 6
- ⁴ idem
- ⁵ ibidem
- ⁶ ibidem
- ⁷ ibidem
- ⁸ Dintre optzeciști, Mircea Cărtărescu e, incontestabil, capul de afiș. "Faruri, vitrine, fotografii e cel mai strălucit debut în poezia postbelică", este de părere criticul, care arată că, "de la Nichita Stănescu încoace, niciun poet nu a mai dat o impresie la fel de amețitoare că reconstruiește prin cuvintele sale lumea". *Adevărul literar și artistic*, 3 decembrie, 2008
- ⁹ Alex Ștefănescu - *Versuri cu diamante*, Rev. *România literară*, nr. ..., 1982, p. 9
- ¹⁰ ibidem
- ¹¹ idem
- ¹² Jack Kerouac "Belief & Technique For Modern Prose: List of Essentials" from a 1958 letter to Don Allen, in *Heaven & Other Poems*, copyright © 1958, 1977, 1983. Grey Fox Press
- ¹³ *România literară*, anul XII, nr. 21, 1979, p.3
- ¹⁴ *România literară*, anul XII, nr. 50, 1979, p.4
- ¹⁵ *România literară*, anul XII, nr. 21, 1979, p.3
- ¹⁶ *Aer cu Diamante*, Nicolae Manolescu - *bilete de papagal*, Ed Litera, București, 1982

imprimatur

Boală, metanoia, creație

Ovidiu Pecican

De fapt, ce anume aduce în prim-plan Marta Petreu atunci când vorbește *Despre bolile filosofilor. Cioran* (Cluj-Napoca - Iași, Ed. Apostrof & Ed. Polirom, 2008, 128 p.)? Riguros scrisă, probând cu perseverență fiecare aserțiune - din grija aproape pedantă de a nu rămâne neprobată și deci expusă suspiciunii de extrapolare nemotivată -, echilibristica textuală admirabilă a autoarei nu lămurește un mister, ci mai degrabă îl circumscrie cu o cât de mare precizie poate. Nu aş putea spune deloc că, acum, problema fiind formulată, mi-am putut face o imagine clară despre suferința lui Cioran. Ea este polivalentă, îmbracă forme diverse, îl frecventează în cele mai diferite momente ale vieții și poate fi mereu circumscrișă unei anumite tipologii. Dar, dincolo de asemenea constatări, pare mereu o mască ambiguă, deși perfect autentică în simptomatologia ei cotidiană, pentru altceva. Și, desigur, de la cazul Cioran se poate alerga și la altele, la fel de mortifiante, sau chiar mai mult de atât, anihilante (ca în cazurile celebre Hölderlin, Nietzsche, Eminescu și Kafka).

Ce înseamnă, în cazul marilor creatori, boala? Ascunde ea și altceva decât spune, exprimă cu instrumentele fiziologiei și ale psihismului un alt mesaj sau rămâne mereu ea însăși, triviala săcăială cotidiană, accentuată ciclop în cazurile de criză, și revenită la standarde suportabile, aproape la condiția de „companion de călătorie”, odată cu remisia? Întrebarea nu este gratuită fiindcă se știe: capacitatea de a intra în reacție cu mediul a... danturii noastre (de pildă) este limitată, aproape oligofrenă: de aceea, orice stimul ar interveni în contact cu dentiția - prea cald sau prea rece, contrastul radical etc. - se va resimți la nivelul dinților și măselelor, peste o anumită intensitate, ca... durere.

Dacă boala ar fi tocmai scala îngustă pe care se deplasează potențiometrul nostru vital confruntat cu o bogăție de impulsuri „exterioare”, cărora, prin varietate și intensitate, nu le poate da o altă formă de expresie decât suferința fizică sau psihică? Înregistrând reacțiile de frustrare, incomodare sau de nostalgie și jubilație față de boală pe care le exhibă Cioran în diverse scrieri destinate sau nu publicării, Marta Petreu stărnește interogații de acest fel; ceea ce face din cartea ei - suplă și ușoară, în aparență, abordare unidimensională a lui Cioran - o provocare ce întrece în dimensiuni abordările monografice documentare și înaltă ștacheta peste obișnuitul lor nivel. De aceea titlul îmi pare bine cumpănit, fiindcă emigratul parizian și nostalgicul după Coasta Boacii rămâne doar cazul prin analiza meticuloasă a căruia se țintește spre un alt cadru de generalitate. Subiectul rămâne, pe tot parcursul demersului, bolile filosofilor (de nu cumva Boala însăși a acestora).

Suntem aleși de boală, este ea un privilegiu pe care se cuvine să învățăm să îl purtăm? Este starea de rău un alt chip al stării de bine, prin acuitatea și prin „oblicitatea” la care obligă simțurile, confiscând și atenția, obligând la contemplarea monotona a propriei probleme de „sănătate”, punând restul diapazonului realității într-un soi de paranteză sau aplicându-i o anume surdină? „Era la Berlin (în 1934?) într-o dimineață, era 11 fără câteva minute, voiam să iau metrourul în stația Belvedere, când deodată am simțit un fior „supranatural”, certitudinea că tot timpul dintotdeauna se concentrase în mine, culmina în

mine, și că eu eram în același timp creatorul și purtătorul timpului.// Această senzație n-a durat mult: o străfulgerare, dar de o strălucire și de o intensitate abia suportabile” (p. 62, citat din *Caiete*, III, p. 172). Un asemenea fragment mărturisește o experiență paradoxală, care pune în criză registrul consacrat al normalității trăite și care, atât prin natura sa - anulând succesiunea temporală și raportarea știută la spațialitate, ieșind din timp, dar rămânând în prizonieratul unei clipe berlineze interbelice -, cât și prin zguduirea nervoasă pe care o produce, ține de domeniul suferinței. Și totuși, amintirea o reține cu nostalgia nutrită față de un mare eveniment aureolat al trecutului...

Iată cum momentul de grație poate lua aparența suferinței, pentru tânărul Cioran, și cum, tocmai din acest motiv, dizolvarea lui rapidă este resimțită ca un minus existențial, ca o neîmplinire, ca o despuiere și deposedare, pentru tot restul vieții. Drept care, nu mai poți fi sigur că ai înțeles: era boală suferința intensă a momentului unic evocat ori boala s-a instalat tocmai după acesta, revenirea la neîmplinirea normalității devenind echivalentul pierderii perpetue a sănătății? Într-o cheie mistică s-ar putea spune că recăderea în banal și cotidian s-ar cuveni interpretată ca o izgonire din paradis, repetarea la nivel individual a tragediei adamice. Nu este deloc exclus ca autorul volumului *Lacrimi și sfinți* sau al celor intitulate *Tratat de descompunere* (1949), *Clătinări* (1970), *Despre neajunsul de a te fi născut* (1973), *Sfârtecăre* (1979), *Schițe de vertij* (2004) să fi perceput ca boală tot restul vieții lui, somatizând neîmplinirea ce-i incumba prin însăși condiția lui umană.

La drept vorbind, dintre cazurile de boală continuă - sau aproape - înregistrate de istoria culturii universale în sec. al XX-lea, Cioran pare să fie cel mai aproape de cel al lui Franz Kafka. Precursorul cel mai de seamă al ambilor va fi fost, din acest punct de vedere, Kierkegaard. Înserierea cazului luat în discuție permite observarea unei linii a maladivității filosofice care, în cazul Kierkegaard - Kafka - Cioran este alta, nu mai puțin regală, decât cea care îi grupa pe Hölderlin, Nietzsche și Eminescu. Ar intra, desigur, și alte cazuri într-o astfel de discuție, cum ar fi cel al lui Gilles Deleuze, afectat de cancer și spirit suicidar în extremis. Dar investigația ar putea începe mult mai devreme, prin trecerea în revistă a protofilosofilor, cu ajutorul lui Diogenes Laertios, care nu uită niciodată - atunci când este posibil - să noteze cum a murit cutare dintre ei mâncat de păduchi sau cum un altul și-a dat drumul într-un vulcan etc. Ferekyde, Pythagoras, Empedocle din Agrigent și câți alții ar putea sluji drept obiect de reflecție și prilej de meditație pentru cei interesați, aidoma Martei Petreu, de intersecția dintre iubirea de înțelepciune și hărțuielile maladivității și ale maladiilor.

Volumul exegetei de la Cluj se deschide astfel, spectacular, înspre marile probleme ale existenței în general, către o plajă de universalitate demnă de tot interesul și a cărei investigație se află abia la unul dintre posibilele sale începuturi. Lectură și pasionantă, și reconfortantă, cartea *Despre bolile filosofilor. Cioran* se dovedește ofertantă și pentru cioranieni, și pentru cei al căror interes nu îl vizează în mod predilect pe abulicul rășinărean din mansarda pariziană știută.

poezia

Lazăr Magu

Turnantă

Furtuna aleargă prin munți
Ca un cal nomad ne-nșeuat
și-n brazi cu perciunii cărunți
Copite de grindină bat.

Se spală întregul ținut
În ape de lut și rugină,
Luceferi din veacul trecut
Mai lasă puțină lumină.

Furtuna aleargă prin noi
Răscolind pădurea de dor...
Ne-ntorcem prin văi înapoi,
Spre casa retrasă-n pridvor.

Furtuna va trece și ea...
Ea trecerea noastră măsoară
și-n urmă o limpede stea
Va spune: „Acum este seară”.

Țări și continente

Pământul,
Împărțind aceleași convingeri
Cu Galileo Galilei și domnul Copernic,
A fost și el condamnat
La canonizare pe rug.
A fost acuzat
De plimbări heliocentrice
De mână cu Luna...
A fost învinuit
De producerea tuturor cutremurelor
Colcând de durere
și de tănuirea vrăjitoarelor
Sub mantia ecumenică de-ntuneric.
A fost declarat
Masochist și eretic

și dat pe mîna Inchiziției,
Să fie ars
În piața centrală a Galaxiei.
Fiind prea bătrîn,
A fost eliberat pe cauciune
Dar i s-au pus spini
Sub pleoape, sub brațe,
Sub genunchi, sub tălpi.
Acum umblă tot pe cărări heliocentrice
Dar calcă mai rar,
Sîngerează cumplit
Iar petele de sînge
Formează țări și continente.
Locuim pe același Pămînt
Dar într-o altă pată de sînge ești tu
și într-o altă rană
Locuiesc eu.

Trenul vieții

Cioplîm traverse și întindem linii
și-apoi strigăm: „Atențiune! Vine
Al nostru tren!"; noi îl purtăm pe șine...
Călătorim spre capătul luminii.

Lucrăm încet și trenul se grăbește;
Din urmă șuieratul ne ajunge...
Rambleul se zidește din belciuge,
Sofisticat ca solzii unui pește.

Străbate trenul cerul și cîmpia;
Nu urcă nimeni, numai se coboară -
Unii în zori și alții înspre seară,
Hoinari călugări înfundînd chilia.

Lucrînd statornic cu găleți și roabe,
Un ochi zidim singurătății oarbe
și-apoi singurătatea ne absoarbe.

Impozite

Ne strîng de gît impozitele țării
și banii sînt prea mici să le plătească:

Plătim impozit și pe briza mării,
și pe scînteia focului de iască.

Încuviințăm impozite bastarde,
Ne sufocăm în prețuri dantelate...
Al crizei foc la degete ne arde
Cînd pipăim salariile plate.

Neimpozabil e doar gustul sării,
Mersul pe jos, imaginea privirii...
Purtăm pe creștet visteria țării
și interziși sînt astăzi trandafirii.

Ne strîng de gît impozitele țării -
Noi patriotic suportăm strînsura
și înțelegem: pe peronul gării
Atît să stai, cît poți plăti parcare!

Trist ne-ntrebăm: „Spre unde noi pornim?”
Chiar de nu știm impozite plătim!

Glosă

Ca un cimitir de stele
Lîngă noi se-ntinde cerul,
Ne pătrunde adevărul:
Lumea nu are podele.

O continuă cădere
E și timpul și viața...
Ne așează dimineața
Pe un drum de lut și miere.

Ca un plîns de icoane
Peste lume trece bruma.
Din vorbirea ta acuma
Se aud numai consoane.

Ne pătrunde adevărul:
Lumea nu are podele...
Ca un cimitir de stele
Lîngă noi se-ntinde cerul.



emoticon

Miscellanea

Șerban Foarță

- Limba e rațională, domnul meu. Dacă-ți trebuie trei obiecte eterogene sau de aceeași speță, trebuie să spui: îmi trebuie... ș. cl.
- Ai dreptate: un tren care sosește/pleacă la orele trei după-amiază, nu mai e un tren; el e un tren.
- Ai sesizat chestiunea, ești foarte perspicient. (În paranteză fie spus: zic *perspicient*, nu *perspicace*, dintr-un același temei pudic pentru care zic și *eficient*, nu *eficace!*)
- Corect! În ceea ce mă privește, hai să-ți mai dau o probă de perspiciență: o trenă de 3 m. de voal, dantelă, catifea, mătase ș.a.m.d., nu mai e o trenă, e o treină.
- Firesc! Tot treină, însă, fiind și trena dusă pe brațe de trei inși: trei maeștri de ceremonii, trei domnișoare de onoare, trei copile...
- Ce trebuie să fie cu mare luare-aminte la cele trei trepte ale tronului regal sau altfel... În care caz, aceste trepte devin trepte.
- Concluzia logică fiind, să zicem, că Ion Barbu cu-ale lui „trei trepte de mărgear”, este de-a

dreptul pleonastic!
- Bineînțeles: niște simple „trepte de mărgear” ar fi fost arhisuficient(e). În rest, pentru ca treptele să fie urcate fără incidente, fără, bunăoară, ca mâinile ce-o poartă să nu treimure de, uneori, povara treinei, trebuie cel puțin trei zile de antrenament...
- De, vorba britanicilor, training...
- ... care, în română, din păcate a dat cuvântul *training*, fără *trei!*
- Te referi la pantalonii de trening, după câte înțeleg.
- Într-adevăr; de parcă n-ar fi oricând posibili și pantaloni (de *training*) cu trei craci!
- Sau un treni, un *trench-coat*, cu trei mâneci, alias un treinci.
- Dacă Shiva, marele zeu hindus, de pildă, ar fi purtat treniuri, acestea ar fi fost treinciuri toată ziua.
- Numai că Anglia, din nefericire, și-a luat mâna de pe Mama India, din care cauză producția de treinciuri shivaiste a dat, de multă vreme,

faliment.

- Se zice că un caporal englez, umblând cu treiburi, de trei zile, prin nepătrunsa junglă a marelui subcontinent indian, a întâlnit trei trestii, un trestiuș, care aveau un treimolo bizar, încât pe bietul caporal (tare de înger și de constituție, altminteri, - ba chiar antrenat temeinic prin treizarea-i, zilnică, la ceasul trei al dimineții) îl cuprinse, după trei minute, un treimur de-o potrivă cu-al straniului trestiuș. Teama îi întunecă mințile treiptat, într-astfel că, întors în unitate, le povesti, cu lux de amănunte, camarazilor tot mai intrigați, că-l întâlnise, n junglă, pe Shiva în persoană, trei-brațele căruia erau trei cobre (de grosimea unui arbore, *tree*, fiecare), cu limbi trisulce (despicate-n trei, adică).
- Dar bine, domnule: pornisem de la raționalitatea limbii, și iată-ne în plin mister lingual sau glosic.
- E, categoric, o netreibnicie ceea ce i s-a întâmplat colonialistului britanic, căruia, însă, mintea, grație vechiului său „schimb trei”, i se va fi limpezit treiptat-treiptat, ca-n miezul verii, negurile nopții, după al treilea cucurigit, după *the third cock-a-doodle-doo*.
- Când vom avea mai multă vreme, am să-ți povestesc și eu despre o visterie, o hazna, care, nemainumărând decât trei galbeni, și-a schimbat numele în treizorerie.

Made in BBU

Eșecul presei studentești (revista Exi(S)T, nr. 10, octombrie 2005)

Adi Dohotaru

Regătim numărul din septembrie. Deja știm că e ultimul. Mulți din redacție muncesc deja, alții vor să pregătească licența și știu că vor avea probleme dacă scoatem în continuare Exi(S)T-ul. Nu avem generații mai mici care să preia inițiativa editării fițiucii. Alex Aleman, de la Poli, prieten din liceu, mă vede mai posomorât, că nu mai scoatem revista. Eram la el acasă. Stătea singur, loc formidabil pentru party-uri cu BEST-ul (Board of European Students of Tehonology), dar și alături de câțiva oameni din afara organizației. De data asta eram doar noi doi. Eu beau țuică, el bea bere, fumează țigară după țigară, ca de obicei. Ascultăm muzică.

- Ziceai că nu mai scoți revista?

- Îți ziceam de faza că nu mai are cine să o scoată că lumea muncește. Apoi, m-am săturat să mă tot milogesc de UBB după bani. Am primit niște bănuși și rectorul aprobase lucrul acesta, dar acum îmi ziceau de la serviciul financiar al universității că trebuie organizată o licitație pentru tipografie, care s-ar putea să dureze chiar și câteva luni! Eu le-am zis că Garamondul lucrează cel mai ieftin, dar au replicat că astea îs procedurile.

- Vor să bage mai mult bețe în roate...

- Da.

- Dar trebuie să înțelegi și tu o chestie, Adi, că îi logic ca UBB să nu îți dea bani, dacă tu îi critici. Pune-te în locul lor!

În ultimele două numere, cât am primit finanțare, nu am făcut-o, dar o facem în ultimul număr. Apoi, nu e ca la patroni. În mod normal, un ziarist nu critică afacerile ilegale ale patronului, pe care le are, să zicem, în construcții. Îi un gest sinucigaș. În timp ce-i explic punctul meu de vedere, îmi vine ideea pentru editorial. Redau mai exact din editorial ce povesteam cu Alex: „Dacă instituțiile de învățământ superior se comportă ca un patron căruia nu îi convine reclama negativă, atunci universitatea nu mai e un spațiu în care se schimbă liber idei, se dezbate, se critică deschis, chiar în scopuri educative, ci o bișniță, în care se vînd diplome la pachet.”

- Atunci, faceți rost de bani din altă parte!

- Cam greu, că eu nu mai am energie să mă duc pe la privați, alții nu au chef. Doar știi că am vorbit și cu voi să vă furăm o parte din sponsori. În schimb, ar fi aparut articole despre evenimente BEST și loc pentru reclamele sponsorilor BEST. Asociația organiza evenimente la mii și zeci de mii de euro, ceea ce nu e puțin pentru studenți la 21-22 de ani.

- Nu prea pușca pe targetul și pe obiectivele noastre Exi(S)T. Ai văzut și tu când ai făcut oferta la noi, în ședință.

- Băi, asta mi-e ciudă pe voi, că aveți infrastructură destul de serioasă, coeziune și alea alea, dar nu vă băgați pe nimic sindical.

- Asta e. În statutul nostru scrie că suntem organizație reprezentativă, nu sindicală.

- Bine, mă... Care-i diferența?

- Adică, nu ne băgăm pe conflicte dintre studenți și facultă. Acolo e OSUT (Organizația Studenților din Universitatea Tehnică)!

- Dar ăștia nu fac nimic.

- ...

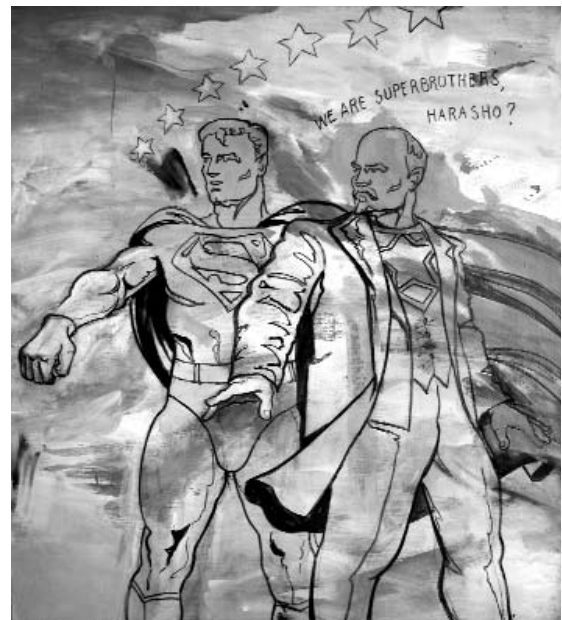
Și „discuția” tot acolo a rămas, pe tonuri paralele. Eu încercînd să îl conving să se bage pe chestii sindicale universitare, el că mai mult ar dăuna organizației. Noroc că începem să povestim de alte lucruri, mai plăcute, cheful pe care bestanii o să îl facă în curînd, o gagică faină care o să vină. „Care mă?” „O ții minte, mă, aia care a intrat cu noi în rîu dezbrăcată, atuncea la Cheile Turzii”. „Ioooi”. Și din mă în mă țuica începe să își facă efectul. „Din păcate”, în editorialul despre eșecul presei studentești din România, partea asta a conversației am eliminat-o:

„Studenții de elită de la organizațiile mari ca AIESEC, ELSA, BEST etc. nu au ambiții sindicale ori jurnaliste pentru că, de regulă, sunt studenți cumiști și eminenți care derulează proiecte cu sprijinul universității și nu vor să aibă probleme la școală. Studentul mediu e moale, apatic. Avînd în vedere că universitatea nu-i cere mai mult de 7 ore de studiu pe săptămînă (mă refer, în special, la specializările noi: științe politice, comunicare, business, studii europene, jurnalism etc.), studentul acesta, invizibil din punct de vedere intelectual, nu s-ar chinui a contesta altundeva decît la o bere politicile universitare. Iar el, de regulă, nu ar consuma o revistă studentească din simplul motiv că nu are conștiința apartenenței la clasa studentească și, implicit, conștiința drepturilor sale”.

Am realizat în revistă un dosar legat de supradimensionarea numerică a studenților în UBB. Avantaje, dezavantaje... Au răspuns atît profesori (Ștefan Borbely de la Litere, Ovidiu Pecican, pe atunci purtător de cuvînt al Universității, ori Doru Pop, de la Facultatea de Teatru și Televiziune), cît și studenți. Mă rezum la a cita fragmente din opiniile nuanțate ale profesorilor pe marginea fenomenului.

Ștefan Borbely scrie că „universitățile noastre au devenit uzine de făcut bani pe fondul mistificării generale pe care o traversează societatea românească: mercantilizarea e, așadar, un reflex adaptiv, nu doar o cerință abuzivă. Este așa și nu altfel deoarece afluxul monetar disproporționat se explică prin faptul că există ofertă socială pentru acest tip de servicii: cercul e vicios, gata gresat, și se învîrtește foarte bine. [...] Se ajunge astfel la banalizarea statutului academic, perceput de către mulți, în momentul de față, ca pe o simplă continuare a învățămîntului liceal. Degradarea simbolică a început, din cîte îmi pot da seama, cu renunțarea la examenul de admitere”. Profesorul Borbely e conștient și de părțile bune ale supradimensionării locurilor la taxă, căci fără acești bani universitățile românești ar fi arătat ca niște „hrube premoderne”, întrucît remunerația de la bugetul de stat este insuficientă. „În consecință, chiar dacă deplîngem un proces degradant, care ne afectează, se cuvine să acceptăm că el a generat și consecințe pozitive, de pe platforma cărora se poate lucra, se poate edifica”.

Ovidiu Pecican compară universitatea de



Andor Kömives We are Superbrothers, Harasho

dinainte cu cea de acum și observă o îmbunătățire netă. „Ca un absolvent de odinioară (promoția 1985) al universității noastre, trăind, așadar, vremuri cînd se cădea la istorie cu medii mari și se înghesuiau - ca în 1979 - cîte douăzeci și patru de candidați pe un singur loc, mă bucur nespun că am prins vremuri cu amfiteatre arhipline. Citeam în alți ani, de-acum mai îndepărtați, despre procentul ridicat de intelectuali din Israel în raport cu totalul populației și mi se părea o utopie să visez că aș putea prinde epoca în care la noi ar putea fi la fel. Astăzi ne-am apropiat cu ceva de situația ideală a unei lumi cultivate, cred, iar prezența masivă a studenților în universitate mi se pare o binecuvîntare”.

Doru Pop e departe de a fi de acord cu Pecican. „Promiscuitatea generată de înmulțirea nenaturală a numărului de studenți nu e o problemă care orpilează numai mediul academic din UBB. [...] Au apărut instituții de învățămînt superior din Rădăuți și pînă în Pașcani, din Reșița și pînă în Satu Mare. Închizi ochii, dai cu o piatră, și nimerești într-un cadru didactic universitar (fără studii, fără cărți, fără coloană vertebrală)”. Spune, în continuare, că „facultățile sunt integrate perfect în mecanismele capitalismului industrial”, iar scopul multora din universitățile postdecembriste ar fi, ca în orice întreprindere, creșterea productivității cu orice preț. „Toată lumea e mulțumită, mașinăria de produs studenți se învîrte, nimeni nu se mai uită că oamenii care predau ar fi mai buni pe posturi de castratori de vieri sau pe funcții de directoriași de școală primară în Cucuieții de Vale. În fond, cine să îi conteste? Pot să conteste niște studenți admiși fără concurs niște profesori ajunși pe post fără niciun fel de calități? Pot să schimbe produsele finite o mașină bine unsă prin nepotism, incompetență și chiar rea voință?!”. Soluția este, potrivit lui Doru Pop, ca studenții să își revendice drepturile pentru un învățămînt de calitate.

(Fragment din volumul *Romanul non-ficțional. Schiță de teorie și practică*, în curs de apariție la Editura Bastion)

tra-ford

Proiect comun al revistelor *Tribuna* și *Helikon*, demarat la mijlocul acestei toamne, „Tra-ford” (adică anagrama lui „traduceri/fordítási”) își propune prezentarea autorilor români contemporani – tineri și mai puțin cunoscuți – în paginile *Helikon*-ului, precum și prezentarea scriitorilor maghiari contemporani în paginile *Tribunei*. Am pornit de la o idee binevenită a prozatorului Szántai János, de la discuțiile cu Zolt Karacsony, redactor șef adjunct al *Helikon*, de la faptul că ambele publicații culturale apar la Cluj, bilunar. Vom încerca să susținem ritmul traducerii lunar, promovind poeți, prozatori și esești ardeleni, români și maghiari.

Le mulțumim doamnei Ildikó Gábos și lui Șerban Foarță pentru transpunerea în română a poemelor lui Orbán János Dénes, poet prestigios al scenei literare transilvănene din ultimul deceniu.

Ștefan Manasia

Mică antologie

Orbán János Dénes

Magia tangoului

numai oglinzile văd cum
se travestește sufletul

se împrumută ca să cum-
pere flori scumpe sufletul

minciună dulce trai nespus
de gingaș duce sufletul

cerșește până către-apus
iar noaptea prinț e sufletul

averi în schimbul unor roze
dă pentru-o vampă sufletul

martore ale-acestei poze
oglinzile văd sufletul

După-masă,-n rut, la Marburg

30 de ani. La Marburg. După
o iarnă lungă-lungă. După
amiază în călduri. Cer vădov
de nori. Eu fercheș, însă vădov,
visând la aia de-o să-mi tragă
la undiță, — ca să-i spun: „Dragă,
de dragul artei sau pe bani?”
O seară după câțiva ani
pustii, când nefi'nd cu nevasta
sau alta,-ți spui: „Ce viață-i asta?”

Poate mă vără una-n brava
ei luntre și mă trece Drava,
roșind când am să-ncerc, cu ochii,
să-i pipăi sânii-ascunși în rochii,
pe care, când ia luntrea apă,
și le ridică de o șchioapă
sau două... Ca, pe urmă, trase
la loc, să bem câte-o șampanie
în forfota unei terase
unde se tolănește,-n scaun,
pe spate, dă pe gât șampanie,
când râde, are un mic schiaun,
fără ca să se lase trasă
de limbă, însă, pe terasă.
Nici nume n-are, nici, la casă,
stradă, ca oamenii, și număr;
pe bancă, însă, mi se lasă
ajunși în parcul gol, pe umăr.
Mâna-mi i-o vâr în decolteu,
ea-mi parfumează încăperea;
în zorii zilei, însă, eu
n-o mai găsesc în încăperea-n
care mai stăruie parfumul
și amintirea ei, ca fumul,
iar Marburgul te-mbată după
o lungă-lungă iarnă rece,
și-apoi, în alt oraș, o după-
amiază, care nu mai trece...

*
Duduia,-n piața mare,-n Marburg,
grăunțe da la porumbei;
fundal era cetatea Marburg
singurătatea, rama ei;
poți încă să agăți, în Marburg,
pe câte-o domnișoară. Mult
nu costă florile în Marburg, —
nu m-am purtat ca un incult.
Nevrând o promenadă-n barcă,
am mers cu ea la Grenadier;
unele șanse, parcă-parcă,
n-ar fi lipsit... La Grenadier,
nu știu cum, totuși, s-a făcut
că, stană,-n scaun, a tăcut.
„De frumusețe, cânt te-nfiori,
nu știi ce să-i aduci: sau flori,
sau stele? Vă propun o după-
amiază cu șampanie, după
o iarnă lungă-lungă. Pot
să vă ofer un bun compot,
o spumă de căpșune... Tot
ce vreți, să-mi spuneți și comand!” Ea
răspunse: „Numai o Finlandia,
și-o bere lângă ea!” Păcat
că,-ntr-o clipită, s-a făcut
frumosul Marburg de căcat.
Am pus-o-ntr-un taxi, tăcut.
A plâns, ca să-mi vomezze, după,
pe pantalonii mei cu dungă,
la Marburg, unde, într-o după-
amiază,-n rut, ieșisem după
o rece iarnă lungă-lungă.

Timpul

Înariatul timp, pe-acesta l-am
ucis. Puteam și altfel? Pe catarg
s-a așezat, iar țipătu-i, ca piatra,
cazut-a-n apa limpede și-albastră
a visului. O navă-n ceață,-n gheață
era, și, poate,-o nuntă-nsângerată.
Puțin importă azi. Neclară, fapta-mi.
Nu știu cu ce săgeată, și nici cum.
Hoitul la gât mi-atârână, drept pedeapsă,
mai greu decât a țipătului piatră.
Neliniștea și teamătu-l le-am dat
pe-o altă pacoste și am rămas
mai mort decât un mort: nemuritor.

Fata lui Bahamut

Mobilă care să reziste
la dragostea noastră nu avea
cum să existe.
Trăiam la marginea periferiei triste,
iar dragostea noastră se vedea,-n
strat gros, pe ziduri și podea.

Ea singură avea să care
pe umerii ei soba, care



din capul locului, ne prisosisse nouă,
care aveam tot 42
de grade.

Patul ni s-a rupt
din prima noapte, dedesubt;
l-a aruncat a doua zi
cu pătura ce se rupsesse
și ea, — de care, pentru-a ne-ncălzi,
noi, ce ardeam ca plita,
n-aveam nevoie. Avusesse,
apoi, și ficusul aceeași soartă:
luînd hârdăul greu de-o toartă,
a dat cu el de azvârlita.

E inutil, a spus ea: știu
că, dacă unii zac ca-ntr-un pustiu
sau marea o privesc din cală,
dragostea noastră e o junglă tropicală.

*
De copt, m-am copt prin ea. În timpul-acesta
nu prea zâmbeam, iar între două
futaiuri, ea trebuia cât nouă:
gătea, spăla, calca, picta... Eu mai scriam o strofă,
când n-ardeam gazu,-n hoinăreli, prin Budapesta.

Aș fi dorit să fiu nabab. Dar n-aveam stofă.
De-atâta dragoste, ți-e foame mai mereu.
Prin labirintul mall-urilor, eu,
fără nimic la rânză,

dar cu sula
de familist în coastă, dam cu jula
(cu conștiința împăcată, însă),
mai șterpelind o cotidiană pâine,
țigările de azi, de mâine,
conserva de fasole verde
cu care, burta goală,
ludid cea grea avea să mi-o dezmerde,
fierbând-o ceasuri multe într-o uriașă oală.

Greu de-ndurat, fidelitatea asta!
Când mă-nșfăca și basta,
punându-mi palma-i grea pe frunte,
nu mai știam dacă-s la mare sau la munte,
iar buzele-i, ca o șenilă,
treceau deasupra-mi, fără milă.

*
Nu doar a trupurilor fost-a gesta
aceasta. Ea gătea, spăla, calca, picta.
Eu mai ciupeam câte ceva
mai mângăind câte ceva.
mai furgăind prin Budapesta.

Traduceri din limba maghiară de
Ildikó Gábos & Șerban Foarță

Studiile americane

la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj

Aspecte sociale contemporane ale Sudului american

Șerban Văetiși

Există o anumită percepție a unei „geografii culturale” a Sudului american în care toate stereotipiile asociate sclavagismului, afro-americanilor și sărăciei (adică o bună parte a socio-istoriei Sudului) se regăsesc în *romanul gotic american* sau în *blues-ul american*, care își au „rădăcinile” aici. Lucrurile stau și nu prea stau tocmai așa, după cum există o anumită înțelegere de suprafață a oricărui fapt social sau cultural care, deși superficială, conține multe date exacte. Eseul de față își propune să provoace o înțelegere mai nuanțată a realităților sociale ale Sudului, utilizând „date” recente, ale contactului direct, antropologic, cu Sudul american.

Procese istorice și terminologii culturale

Desigur Sudul este, istoric, asociat în primul rând cu sclavia și plantațiile pe care muncea o populație neagră aflată în robie și cu politica reacționară și secesionistă care a condus la Războiul Civil American. Apoi cu problemele sociale subsecvente Războiului și mișcărilor drepturilor civile din anii '60 - comunități segregate, slabă implicare socio-politică, subdezvoltare, tradiționalism, reacționarism, (neo)rasism... Această imagine negativă, pe largi porțiuni justificată, funcționează ca termeni și imagini culturale în ciuda încercărilor de a vorbi despre un nou sud (*The New South*) în opoziție dublă față de acel *Old South* al plantațiilor de dinainte de război, dar și față de un *Deep South* (un fel de Americă profundă, în sens negativ) rural, înapoiat, izolat.

Geografic vorbind *The Deep South* descrie statele Louisiana, Mississippi, Alabama, Georgia și Carolina de Sud, toate state de coastă. Acestea sunt tocmai statele cu cel mai mare procentaj de populație neagră și se află pe linia mediană a celui brâu demografic numit *black belt*. Istoric vorbind însă *The Deep South* cuprinde acele state care s-au desprins prima dată în ceea ce avea să devină Statele Confederate ale Americii (1861-1865): Carolina de Sud, Mississippi, Florida, Alabama, Georgia, Louisiana și Texas - în ordinea secesiunii. La aceste două accepțiuni, geografică și istorică, s-a adăugat, cum spuneam, un înțeles cultural care, în cele din urmă, a asociat condițiilor socio-culturale ale Sudului și alte state ale regiunii precum Carolina de Nord, Virginia, Arkansas sau Tennessee (*The Upland South*), care au aderat mai târziu la Confederație. În deceniile din urmă datorită evoluțiilor economice și demografice statele Florida și Texas, două dintre cele mai dinamice state ale Americii, s-au îndepărtat de această imagine, mai ales prin dezvoltarea urbană dar și multietnică/multiculturală care au deosebit-o de realitatea unui Sud rural și clar structurat social pe linia albi/negri. Largi zone din Florida sau

Texas continuă însă să descrie încă acel Sud profund.

Paradoxuri ale Sudului

Aceste mici imprecizii terminologico-culturale sunt ne semnificative în comparație cu contradicțiile pe care acest Sud le oferă. Ceea ce de regulă descrie, aproape clișeistic, paradoxul societății americane (de pildă, ilustrând discrepanța dintre bogați și săraci, sau dintre *downtown* și *ghetto*, adesea aflate la o strădă distanță) apare oarecum amplificat în Sud, atât datorită „înapoierii” regiunii, cât și datorită unor condiții sociale specifice. Vom încerca să ne referim la o serie de astfel de paradoxuri, unele nu atât de evidente precum cel exemplificat, și vom încerca să înțelegem mai în profunzime unele dintre acestea.

Un prim paradox se referă la *evoluția relațiilor interetnice* în regiune, evoluție diferită față de cea din Nord. Apoi, *dezvoltarea locală* a unor zone favorizate (precum coastele turistice sau zonele urbane) cunoaște anumite paradoxuri la rândul ei, legate de integrarea socio-economică și practicile culturale de răspuns. În fine, inconsecvențele privind *participarea socială și comunitară* și înțelegerea socio-politică a acestor participări este la rândul ei relevantă pentru o astfel de discuție, purtată din perspectiva relevării și înțelegerii unor paradoxuri. Vom încerca să ilustrăm, interpretăm și comentăm aceste *aspecte sociale contemporane ale Sudului american* referindu-ne îndeosebi la regiunea Georgia - Carolina de Sud, văzută ca miezul și „chintesența” Sudului, geografic, istoric și cultural vorbind. Vom face trimitere însă și la alte regiuni ale Sudului, după cum și comparații contrastive cu Nordul american. Aceste comentarii se bazează în mare parte pe o cercetare antropologică asupra dezvoltării urbane și relațiilor comunitare în regiune, desfășurată între 2006-2008 în statele Carolina de Sud, Georgia și Florida.

Continua problemă rasială

Aparte de conceptualizarea regiunii, în contextul istoriei sale, drept „peisaj tragic” (Ruprecht 2006), cheia acestor discuții despre paradoxurile actuale ale Sudului, ca încercare de radiografiere socială, stă probabil în conceptul de *dezvoltare*. Înțeles atât ca „dezvoltare a regiunii”, de crearea a unui *Nou Sud* economic compatibil și competitiv cu Nordul, cât și ca dezvoltare sau constituire a unor activități și componente sociale noi precum noi comunități, noi spații urbane, noi activități economice, noi modalități de interacțiune și loisir, în cele din urmă noi practici culturale. Acesta este un proces complex care aduce cu sine câteva aspecte relevante pentru

înțelegerea Sudului contemporan în ansamblu, după cum poate fi văzut și ca o continuare a unor practici care descriu regiunea și în trecut.

Sosirea pe o plajă semi-pustie în Carolina de Sud a unui pensionar bogat din Nord pentru a construi, cu ajutorul noilor imigranți mexicani, o vilă de vacanță dotată cu piscină și alei care șerpuesc printre palmieri luminați feeric, și prevăzută cu toate facilitățile domestice ale unui sejur prelungit de lux, inclusiv o armată de servitori - reproduce același gest al constituirii unei plantații de sclavi acum un secol jumătate. În același timp presupune câteva elemente noi, care nu intră neapărat în această decodare imediată, deși multe similitudini frapează. Aceste *noi plantații*, răsar pe multele parcele de pământ aflate la dispoziție cu generozitate în regiune, pentru astfel de investiții în „turism”, dar printre ele sunt și vechile, des invocatele plantații de bumbac și orez aflate într-un proces de „reconversie” istorică (Iseley și Baldwin, 2002).

Această imagine este relevantă pentru că exprimă, dincolo de aspectele legate de relațiile rasiale asupra cărora ne vom opri imediat, însăși condiția recunoscută a Sudului: faptul că aici nu a existat „industrializare”. Aici, activitatea economică primară a unei agriculturi de plantație, bazată pe exploatare și având în centru figura sclavului afro-american a fost înlocuită de o economie terțiară a „timpului liber” și serviciilor, având în centru figura turistului bogat venit din Nord. În acest proces s-a sărit peste o etapă, care ar fi putut coagula dacă nu societatea sau comunitatea locală, cel puțin un minim spirit de participare socială, considerată de mulți autori drept extrem de firavă. Pentru că figura absentă a „muncitorului” sau a „investitorului” din această schemă a evoluției economice nu înseamnă doar lipsa unor forme de acțiune tip sindicalism sau proiecte sociale dar și lipsa recunoașterii membrilor comunității ca participând la o activitate sau proiect comune.

Astfel stând lucrurile comunitățile s-au recunoscut doar în termeni rasiali, continuând (și adâncind) segregările și, adesea, relațiile dezechilibrate și tensionate ale muncii pe plantații până astăzi. Iar atunci când au existat „mișcări sociale” și „participare civică” în regiune ele au fost legate de perioada mișcărilor pentru drepturile civile din anii '50-'70 sau de conflicte ulterioare locale precum „cazul *Jena six*” din Louisiana, adică tot legate de „probleme rasiale”. Problemele rasiale au fost singurele care au animat social regiunea și aceasta doar în momentele când tensiunile sau conflictele au atins puncte critice. În rest, practicile segregării și autosegregării rasiale sunt comportamente sociale cotidiene, acomodante, iar faptul că noile sau vechile comunități (termenul acoperind și sensul de vecinătate sau cartier) continuă să poarte numele de *plantații* nu pare a deranja pe nimeni.

Aspecte ale dezvoltării locale

În primul rând această denumire este una istorică, chiar dacă asociată unei istorii





reprobabile a sclavagismului, dar al cărei sens negativ s-a estompat, în felul în care în spațiul românesc am continua să numim cartierele rezidențiale „moșii”. Alegerea nu este însă una atât de inocentă, pentru că în procesul dezvoltării, care este preponderent una de tip imobiliar și turistic, aspectul *tradiției istorice locale* joacă, alături de climă și proximitatea oceanului, un rol principal.

Astfel, în Planul de Dezvoltare Locală al unui orașel din Carolina de Sud (Bluffton) citim: „turismul este cea mai potrivită afacere în județele de coastă din regiune și peisajul minunat și clima blândă combinate cu istoria bogată și cu farmecul Sudului constituie puncte de atracție pentru un mare număr de turiști... *The Bluffton Historic Preservation Society* și *The Old Town Merchants Society* colaborează bine pentru promovarea Orașului Vechi (The Old Town) ca destinație turistică”; iar un pliant de atragere a noi rezidenți (bogați) prezintă două comunități din același oraș în următorii termeni: „Dorim ca Palmetto Bluff să-și păstreze *sensul istoriei* (s.n.) sale în același timp cu protejarea naturii sale... Facilitățile în această comunitate cuprind un teren de golf, piscină, saună și sală de fitness... Comunitatea are propriul oficiu poștal, magazin, cofetărie și un birou de vânzări de terenuri”, respectiv: „Cinci sute de locuințe sunt planificate a fi construite în Oldfield, care va incorpora stilul arhitectonic istoric din Charleston, Beaufort și Savannah. Unul dintre scopurile sale este de a crea *un sens al comunității* (s.n.) prin a face oamenii să se simtă într-adevăr vecini. Alături de un teren de golf profesionist vor exista grajduri, pajiști și piste pentru întreținerea cailor și călărit... În iulie 2003 Oldfield a inițiat un centru inedit, se pare unic în Sud-Est: într-o clădire reconstruită după modelul unui hambar în care se uscau frunzele de tutun s-a construit un bazin de înot, cu spații de aerobic, iar în jurul său piscine cu căderi naturale de apă și șase terenuri de tenis profesionale cu iluminare nocturnă, dominate de un foisor central, acoperit”.

Câteva comentarii: expresia „sensul acestei istorii” leagă, de fapt, domeniile deținute cândva de proprietarii de scalvi cu aceste noi plantații luxoase. Că este așa ne-o confirmă reclama celei mai exclusiviste comunități din Bluffton: „Ceea ce viața în Lowcountry (n.n. regiunea atlantică a statului Carolina de Sud) a fost odată, Rose Dhu Creek Plantation încă mai este!” Noii rezidenți ai acestor comunități sunt albi, majoritatea acestor comunități sunt comunități închise (*gated-communities*) având elemente de administrație proprie, precum securitate sau poștă, iar cei „diferiți” din exterior care pătrund sunt doar armata de servitori și lucrători de întreținere, compusă din grădinari și peisagiști, îngrijitori la grajduri și sălile de sport, curățători de piscine, electricieni și instalatori, femei de servicii, bucătărese, bone, paznici etc. Aceștia intră dimineața pe porțile noilor plantații, care se închid în urma lor și ies seara după ce își vor fi terminat munca, participând astfel la o „cultură a servituții” (Faulkenberry, *et al.*, 2001). Faptul că această muncă în serviciul albilor pe locul fostelor plantații, în spații închise, are asemănări frapante cu munca sclavilor explică probabil faptul că puțini afroamericani sunt dornici să lucreze în aceste poziții, această nișă fiind preponderent ocupată de imigranți recenți, majoritatea hispanici (mexicani sau sud americani). Dacă adăugăm faptul că mijloacele de relaționare și comunicare

ale acestor imigranți sunt extrem de reduse (datorită problemelor lingvistice, de adaptare la societatea americană, de nesiguranță privind situația lor ca imigranți, în fine datorită statutului lor de „servitori”) și că practic interacțiunea proprietarilor cu aceștia se reduce la un raport de ordin și supunere, avem imaginea unei rupturi extreme între două componente de populație altfel gândite ca făcând parte din același oraș. Iar această ruptură se suprapune peste segregarea deja existentă dintre albi și negri. Astfel, „sensul unei comunități” sau „bune vecinătăți”, pe care îl sugerează ultimul citat, nu are niciun fel de acoperire la nivelul populației orașului, iar la nivelul unei comunități apare drept artificial impus.

Trebuie să observăm, desigur, că am ilustrat aici după comunități de lux, exclusiviste. Dar acestea tind să ofere model și celorlalte comunități, mai „slab cotate”. De pildă, după modelul acestor comunități de lux, în ultimii doi ani noile comunități care s-au construit în regiune au fost din start planificate drept comunități închise (ceea ce nu era, totuși o regulă: în 2006 în Bluffton din aproximativ 60 de comunități, doar 10 erau private/inchise); iar cele vechi au investit în schimbarea mobilierului de grădină și a peisajului după modelul celor mai bine cotate, unele instalându-și sisteme de supraveghere și porți la intrare. Desigur acest fapt a condus la creșterea prețului de cumpărare sau închiriere. Și această tendință a produs noi stratificări sociale, cu îndepărtarea/excluderea celor mai săraci (și non-albi). În plus, prin promovarea unor astfel de comunități și discursurile care le-au însoțit (după cum am văzut, unele venite chiar dinspre Primărie) s-a sugerat un stil de viață „turistic”, sportiv-competitiv (de ce ar avea nevoie locuitorul din Bluffton de terenuri de golf și tenis *profesioniste?*), orientat spre îndeplinirea unor „vise personale” de „traie tihnă”, din care interesul față de comunitate și participare exterioară este, de fapt, exclus. Noii locuitori și-au format din start o „privire turistică” (Urry, 1990) prin care i-au înțeles pe locuitorii mai vechi drept străini (alți turiști), iar raporturile față de ei au luat forma unei interacțiuni întâmplătoare, „în trecere”.

Apelul insistent la „orașul vechi”, la „tradițiile locale”, la „protejarea identității” din aceste discursuri dezvăluie astfel o încercare nu doar de a promova istoria și cultura locală ca atracții (autentice), dar și de a menține o identitate locală care este văzută a fi amenințată de venirea unor noi locuitori și de construirea acestor comunități închise. Festivalurile comunitare (*community festivals*) sunt cele care au încercat să mențină sau recreeze această identitate. Vom vedea în continuare cu ce rezultate.

Componenta și participarea socială

Am participat la primul festival comunitar în Bluffton în 11 februarie 2006, cu ocazia *Old Bluffton Hearts Festival*. Potrivit programului, festivalul propunea „artiști stradali, desene pe asfalt, divertisment, muzică, mâncare, premii, concursuri și cumpărături”. Cuvântul „inimă” din titlu nu se datora doar proximității zilei de Valentine’s Day dar și pentru a indica asupra vieții din Bluffton, care trebuia periodic și ritualic, să se întoarcă la „rădăcinile sale”. În acest sens toate celelalte festivaluri la care am participat ulterior au avut un format, trăsături și ideologie similare. Toate magazinele de artizanat și

antichități aflate de-a lungul străzii principale se deschideau, oamenii veneau și le vizitau, cumpărând câte ceva, apoi treceau pe la mesele care te îmbiau cu mâncăruri cu specific local marin (*seafood*), priveau artiștii care modelau în lut sau pictau reprezentări ale naturii locale (dominate de *palmetto tree*) și ascultau muzică locală (*blues*). Alte festivaluri comunitare la care am participat au fost *Village Day Parade*, *Halloween week festival* și *Community Street Fest* (care se ține în fiecare a treia vineri a lunii, din mai până în septembrie). Cu toate aceste ocazii străzile din centru se umpleau de lume, tarabe, oferte, jocuri, dansuri și imagini ale identității locale. Nu lipseau standurile Primăriei cu hărți ale dezvoltării orașului și broșuri informativ-culturale. După cum nu lipseau nici reconstituiri istorice ale unor tabere militare, cu simboluri și costume din epoca Războiului de Secesiune.

Contrastând cu alcătuirea rasială a orașului, compus din circa 60% albi și 33% afroamericani, populația participantă era covârșitor albă. Deși unele tarabe vindeau produse de artizanat afroamericane (îndeosebi coșuri împletite), iar pe o prispă performa un grup de cântăreți afroamericani de *blues*, reprezentarea „identității orașului” era îndeosebi albă (sau prezentată din perspectiva albilor), și participanții propriu-zisi la eveniment erau albi. Afroamericani lipseau de pe străzi – deși destul de numeroși în zona centrală a orașului – dar puteau fi zăriți, peste garduri, stând izolați în grupuri familiale, prin curți, indiferenți la viermuiala specifică unor astfel de manifestări. Hispanicii erau încă și mai puțin vizibili. În plus, deși activitățile erau axate pe divertisment și concursuri „tinerești”, populația participantă era destul de înaintată în vârstă. Tinerii, asemeni non-abilor, refuzau să se identifice cu astfel de festivaluri „ale identității locale”.

Câteva comentarii: impresia unor astfel de festivaluri este aceea de exagerare asupra importanței identității istorice și locale, altfel prezentate probabil în forme nepotrivite, fie accentuând asupra unui divertisment pe care nu îl gustă toată lumea, fie pe o reprezentare defectuasă a istoriei și culturii locale. Totuși aceste festivaluri răspund nevoilor municipalității, firmelor economice și unui anumit sector de public. Ele ajută la reapelarea unei identități locale, la informare și la oferirea unor produse sau divertisment locale. Aceste nevoi sunt însă în parte construite de municipalitate și agenții economici prezenți și nu sunt neapărat principalele necesități ale acestei populații.

Apoi, aceste evenimente sunt prezentate ca festivaluri ale comunității în ciuda aspectului lor turistic și orientat în bună măsură și către turiști. Aceasta poate fi interpretat ca intrând în acea logică a „privirii turistice” proprii noilor rezidenți. Totuși, aceste festivaluri nu sunt hedonistice (asemeni altor festivaluri), participanții sunt foarte calmi, majoritatea cupluri de adulți cu sau fără copii mici, consumând moderat și plimbându-se printre standuri și ceilalți participanți, curioși dar cu puțină disponibilitate de a interacționa. Am putut observa astfel o schimbare între începutul lui 2006 și sfârșitul lui 2007 în ceea ce privește aceste participări. Numărul participanților a scăzut vizibil din februarie 2006 cu ocazia fiecărui festival, activitățile au fost tot mai puțin numeroase, unele galerii au rămas închise în timpul unor evenimente din 2007 și, spre sfârșitul lui 2007, unul dintre cei mai vizibili și activi artiști plastici și-a vândut atelierul și a părăsit orașul.

Faptul că participarea la aceste festivaluri este predominant formată din adulți albi de vârstă a doua și a treia indică asupra a trei forme de rezistență: a tinerilor, a afroamericanilor și a hispanicilor. Tinerii nu se identifică cu acele reconstituiri istorice și simboluri ale Războiului de Secesiune și nici cu asociații *old-fashioned* de artiști plastici. Ei preferă în schimb să meargă pe plaja (ceva mai puțin tensionată rasial) din Hilton Head Island sau în orașul mai cosmopolit Savannah, în Georgia, ambele aflate la mai puțin de o oră de mers. Afroamericanii și hispanicii nu reușesc să se identifice la rândul lor cu acele forme de divertisment sau reconstituiri istorice, dar rezistența lor cuprinde și alte elemente. Am văzut deja că afroamericanii evită acele activități proprii comunităților de tip plantații; de asemenea, ei tind să practice o auto-segregare cu ocazia și a altor activități, această auto-segregare apărând cu evidență mai mare în cazul unor astfel de festivaluri: străzi din centrul orașului, pe care în mod normal îi poți vedea zilnic trecând (întrucât au casele în apropiere) sunt acum evitate de afroamericani. Știm însă că autosegregarea, potrivit multor autori, este de fapt un răspuns la segregarea impusă de populația dominantă. În cazul populației hispanice, lucrurile sunt și mai evidente, aceasta tinde să se coaguleze, în zi de festival sau nu, într-un zonă, nu foarte departe de centrul orașului, în care s-a format un fel de *ghetto* etnic, în jurul unor firme mexicane formate recent: un restaurant mexican, un atelier auto cu spălătorie, o prăvălie cu produse mexicane. Aici hispanicii și-au creat forme „neoficiale” de performare a identității, legate de practici de subzistență, recunoaștere culturală și întrajutorare prin: economie informală, medicina populară, activități domestice sau îngrijire a copiilor.

Rezumând paradoxurile pe care aceste procese specifice Sudului american semiurban le dezvoltă, am putea reține mai întâi faptul că îmbogățirea și „emanciparea socială” a regiunii nu merge în paralel cu „emanciparea rasială”, sau cu integrarea afroamericanilor și a hispanicilor în forme care să depășească vechile linii de segregare albi/negri, dar și bogăți/săraci sau stăpâni/servitori (sclavi). Apoi ar fi paradoxul unei activități orientate spre „celălalt”, oricum spre deschidere, precum turismul e de presupus a fi, și practica propriuzisă a continuului refuz al celuilalt și a replierii în „comunități” închise, egoiste, în contextul unei dezvoltări locale bazată tocmai pe ideea de „turism” și „deschidere”. În fine, paradoxul participării la o viață socială comunitară, aclamată de discursurile despre viața din noile comunități și de festivalurile locale, participare la care de fapt absentează segmente semnificative dintr-o populație altfel gândită ca unitară și ca beneficiind pe de-a-ntregul de pe urma dezvoltării și vechii sale identități istorice.

În loc de concluzii: ce înseamnă „capital social” în Sud?

Într-o carte care a stârnit o semnificativă dezbateră peste Ocean, Robert D. Putnam (2000) a (re)pus problema dezimplicării sociale și dezangajării civile în America, deplângând faptul că aceste componente esențiale ale democrației se află în declin. În cazul Sudului aceste probleme apar amplificat datorită condițiilor și proceselor deslușite mai sus, dar totodată – și acesta e ultimul paradox – ele apar mai puțin vizibile. Probabil tocmai pentru că în Sud nici nu există o așteptare a participării la activități comune, la

acțiune solidară, indiferent de ce natură. Dar dacă nici *loisirul* sau festivalurile stradale nu adună oamenii diferiți împreună atunci îngrijorarea lui Putnam este îndreptățită.

Putnam folosește în analiza sa conceptul de „capital social”. Acesta este ultimul lucru vizibil în descrierile de mai sus. Încercările de a-l recrea sunt vizibile cel mult în marile orașe și mai puțin în neo-plantațiile din micile localități, unde „festivaluri ale comunității” devin eșecuri ale minimei participări. Și aceasta pentru că, într-un fel, aici s-a perpetuat logica economică a plantațiilor: așa cum în tipul de agricultură bazată pe munca sclavilor nu se investea în nimic altceva decât în cumpărarea de noi plantații, și azi în Sudul semiurban postsclavagist se preferă „investițiile” „auto-gratulatorii” în case masive sau vile de vacanță, cu facilitățile sale de lux și servitori. Desigur că investirea în capitalul uman sau social rămâne în această atitudine pe ultimul plan.

Pentru a contracara într-un fel această stare de fapt aceste orașele turistice au mizat pe consolidarea unui spirit comunitar în jurul „vechii vetre” (*Old Town*) prin organizarea unor festivaluri identitare al căror succes rămâne însă problematic, în bună parte tocmai datorită faptului că acea vatră și manifestările promovate de asemenea festivaluri readuc în atenție simboluri ale sclaviei, secesiunii și segregării. Orașele medii, precum Charleston (Carolina de Sud), Savannah (Georgia) sau Saint Augustine (Florida) par a reuși mai bine aceste racordări cu istoria foarte bogată a fiecăruia, tocmai datorită mai bune internalizări a unei istorii multiculturale (și relevante în parte fiecărui grup etnico-rasial), și a non-necesității ostentării acestei istorii cu ocazia fiecărei reuniri. Astfel, în aceste orașe, deși la rândul lor „turistice” municipalitatea nu simte nevoia să organizeze „festivaluri ale identității locale” și chemări la participări comune, întrucât ele atrag prin participare multiculturală, convivialitate și toleranță – conferite în primul rând de fluxul continuu de turiști orientați nu spre re-crearea unor domenii tip plantații ca în cazul localităților mai mici ci spre descoperirea alterității. Din aceste punct de vedere aceste orașe sunt cel mai puțin „critice”, deși segregările dinăuntrul lor există și sunt vizibile, odată depășită limita „zonei istorice/turistice” (Savannah, de pildă, deși un oraș foarte liniștit și „sigur” pentru plimbare și turism, are o rată ridicată a infracționalității și a atacurilor stradale armate în care este implicată populația afroamericană, în cartierele mărginașe).

În orașele mai mari, unde un „farmec istoric al orașului vechi” este mai greu de reconstituit, comunitățile locale (în senul de Primărie) fac eforturi pentru a crea un sens al participării în societăți, de asemenea, puternic segregate. Jacksonville, cu aproximativ un milion de locuitori, nu este un oraș turistic, asemeni altora din Florida. Din acest motiv o plimbare în centrul orașului în week end este asemeni unei descinderi într-un oraș mort, cu străzi pustii străjuite de zgârâie-nori – sediile birourilor goale la sfârșit de săptămână. Viața se desfășoară în suburbii și în *ghetto*-uri; o cantitate imensă de străzi și trotuare frumos pavate, de clădiri zvelte și luminoase este nefolosită. În ideea de a crea un spirit comunitar în acest centru dezolant prin lipsa oricărei activități, municipalitatea organizează la sfârșit de săptămână diverse concursuri populare, cu muzică, dansuri și mâncare într-o piață aflată în

acest *downtown*. Astfel, oameni care altminteri ar rămâne în cartierele lor mărginașe interacționează cât de cât în cadrul acestor activități plănuite. Prin astfel de activități se intenționează și demolirea unor tensiuni dar și aducerea împreună a unor categorii diferite de populație. Deosebirea față de festivalurile comunității din Bluffton este că acestea nu dramatizează istorii sau tradiții ale orașului în care anumite categorii de populație nu s-ar putea regăsi, ci mizează pe un divertisment „gol de semnificație”, care astfel poate fi acceptat mai ușor și apropiat în forme proprii, și cu toate acestea într-o participare comună.

În fine, un alt exemplu de „politică comunitară” venită dinspre municipalitate o avem în cazul capitalei statului Georgia, Atlanta. Cu cei peste cinci milioane de locuitori, al nouălea oraș ca mărime al Americii, această „capitală a Sudului” oferă un alt tip de abordare, de data aceasta în contextul unor companii, simboluri sau activități *globale*, imediat recognoscibile. „Centrul civic” al Atlantei, unde se intersectează atât localnici cât și turiști este Centennial Olympic Park, a cărui construcție este legată de desfășurarea Olimpiadei aici, în 1996, parc flancat de impozantul sediu al CNN și de Muzeul Coca-Cola (*World of Coca Cola*). La mică distanță, pentru a acoperi și activități mai specific locale, *Philips Arena*, care găzduiește popularele meciuri de baschet sau hochei. Într-un astfel de spațiu, „capitalul social” se formează și prin simpla interacțiune cu o lume multiculturală, „globală”, aflată în plină mișcare, specifică marilor orașe. Dar, și dintr-o conștiință locală puternică, a unui oraș care a produs semnificative coagulări sociale ca pol major al mișcării drepturilor civile – o istorie care nu trebuie neapărat invocată pentru a fi resimțită, deși faptul că Atlanta este mai cunoscută astăzi ca fiind „sediul Coca Cola” decât ca locul de naștere a lui Martin Luther King Jr. a putut stârni comentarii critice.

Referințe

Faulkenberry, Lisa V., John M. Coggeshall, Kenneth Backman, Sheila Backman, (2001), „A Culture of Servitude: The Impact of Tourism and Development on South Carolina's Coast”, *Human Organization*, Vol. 59, Nr. 1, pp. 86-95.

Iseley, N. Jane, William P. Baldwin, (2002), *Lowcountry Plantations Today*, Greensboro, North Carolina, Legacy Publications.

Putnam, Robert D., (2000) *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, Simon&Schuster.

Ruprecht Jr., Louis A., (2006), „The South as Tragic Landscape”, *Thesis Eleven*, Nr. 85, pp. 37-63.

Urry, John, (1990), *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Sage.

Opera bibliothecariorum 1990-2007

Raluca Soare

Iubitori de carte, oameni de cultură, gestionari sau diseminatori de informație, sunt doar câteva dintributele care pot fi asociate profesiei de bibliotecar. Fiind o profesie strâns legată de informație, de organizarea, regăsirea și diseminarea sa, etichetele care i se pot atașa pot fi însă multiple, iar conotațiile complexe. Există astfel vreo deosebire între un bibliotecar și un cercetător? sau este bibliotecarul doar un funcționar aflat în slujba utilizatorului? sunt doar două întrebări care vin parcă să încurce și mai mult conturarea clară și concisă a imaginii profesiei de bibliotecar în secolul al XXI.

Fără a se încerca o pledoarie în favoarea vreuneia din etichetările anterioare, lucrarea recent apărută la editura Argonaut din Cluj-Napoca, cu titlul *Opera Bibliothecariorum 1990-2007* constituie o îmbinare reușită a componentelor necesare creării unei imagini complexe privind activitatea profesională – efectivă și nu numai în sens restrâns – a bibliotecarilor, cu specificitate a bibliotecarilor universitari. Organizată sub forma unei ample bibliografii, volumul coordonat de Ana Maria Căpălneanu, Gabriela Morărescu, Poráčzky Rozália și Daniela Todor, în colaborare cu Doina Ciuruș, oglindește pe de o parte implicarea bibliotecarilor din Biblioteca Centrală Universitară „Lucian Blaga” în dezvoltarea literaturii biblioteconomice și a celei din sfera științei informării, iar pe de altă parte, conturează contribuțiile literare ale acestora în diferite domenii științifice și culturale. Deși este prima lucrare de acest fel din spațiul biblioteconomic românesc, după cum subliniază Florina Iliș în textul ce deschide primele pagini ale *Operei Bibliothecariorum*, intitulat *Lauda bibliotecarului*, autoarele volumului au definitivat, prin această lucrare, un demers început cu mult timp înainte. Se impune aici a fi amintite secțiunile din cadrul Anuarului Universității din Cluj și a celui din Cluj - Sibiu,ⁱⁱ lucrarea lui Ioachim Crăciun,ⁱⁱⁱ care reliefează activitatea științifică desfășurată de personalul bibliotecii Universității din Cluj, precum și diviziunile special destinate activității științifice a bibliotecarilor, în cadrul Activității științifice a Universității din Cluj^{iv} și cele care se regăsesc apoi și în Activitatea științifică a corpului didactic și a cercetătorilor,^v Activitatea științifică a cadrelor didactice și a cercetătorilor^{vi} și Activitatea științifică la Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca.^{vii} Ultimele trei lucrări amintite, realizate de altfel de sub egida Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga”, apar descrise ca produse ale activității desfășurate de departamentul de Documentare în volumul pe care îl analizăm.

Lucrarea este structurată în trei capitole distincte, la finalul cărora se regăsesc indici de autori, de descriptori și de reviste, permițând un acces facil la informație și totodată o panoramă asupra activității științifice desfășurate de bibliotecarii universitari într-un interval de aproximativ două decenii.

Capitolul I rezervă un prim loc pentru revistele de cultură și antologiile realizate, revista *Philobiblon* și Antologia *Philobiblon*, *Hemeneutica Bibliothecaria* constituind subcapitole distincte, considerate „producții editoriale de marcă ale bibliotecii noastre”, cum este subliniat în nota editorială. Configurată încă de la început ca o publicație reprezentativă pentru domeniul bibliologic și biblioteconomic, dar și al celui științific și cultural al mediului academic, revista *Philobiblon*, editată în limba engleză, a oferit un cadru generos de

publicare. Calitatea acesteia a fost recunoscută prin numeroase recenzii apărute în literatura de specialitate, dar și prin obținerea acreditării CNCISIS. Revista a fost inclusă în categoria B în anul 2006, iar începând cu anul 2007 textele sale se pot regăsi integral în baza de date EBSCO Publishing Co, în cadrul celei mai selecte secțiuni, Academic Search Premier. Această apartenență a permis demararea demersurilor pentru obținerea acreditării B Plus a CNCISIS. Ca o extensie a revistei *Philobiblon* și pentru a face accesibile unui public național, cele mai interesante și valoroase articole publicate în revistă, în anul 1998 a apărut primul volum de Antologie *Philobiblon*, intitulat *Hemeneutica Bibliothecaria*. Succesul cu care a fost receptat în plan biblioteconomic și nu numai, a condus la editarea ulterioară a volumului II în anul 2002 și a volumului III în anul 2007. Toate aceste informații despre revista bibliotecii centrale universitare clujene, precum și despre antologiile sale se regăsesc în prezentările din cadrul primului capitol. Prezentărilor li se succede o descriere analitică a fiecărui an și număr pentru revistă sau a fiecărui volum pentru antologii.

Capitolul I al *Operei Bibliothecariorum* este completat de un al doilea subcapitol intitulat: *Instrumente de informare elaborate de Biroul de Cercetare bibliografică și Documentare, Colecții speciale, Biblioteci filiale*, care reliefează, într-o ordine alfabetică a titlurilor, lucrările elaborate în cadrul departamentelor enumerate prin titlu. La rândul său acest subcapitol cuprinde alte trei subdiviziuni al căror conținut și relevanță sunt explicate în nota editorială a lucrării. *Lucrările apărute în seria Biblioteca Bibliologica. Serie nouă* cuprinde o prezentare a celor mai semnificative instrumente de informare: bibliografii, biobibliografii, indici tematici ai unor reviste științifice, ce respectă criteriul apariției cronologie de această dată, adică al numărului designat fiecărui volum al seriei amintite. Astfel se explică și întreruperea unei ordini ce ar părea firească în cazul Antologiilor *Philobiblon*, *Hemeneutica Bibliothecaria*. Dacă volumul I este semnalat la poziția 402, volumele II și respectiv III sunt semnalate la poziția 411 și 412, ca urmare a unei plăcute coincidențe. În cadrul seriei, volumul III al *Hemeneutica Bibliothecaria* a fost lucrarea ce s-a succedat volumului II cu același titlu.

Ghiduri. Anchete sociologice. Instrucțiuni metodologice este titlul celei de-a doua subdiviziuni al celui de-al doilea subcapitol, având drept cuprins lucrările cu rol metodologic, produse în principal de colectivele din departamentele tehnice: ghidurile de utilizare a diferitelor softuri de bibliotecă, extrem de utile pentru bibliotecarii prinși în vârtejul informatizării, anchetele sociologice necesare unei evaluări eficiente a activităților din bibliotecă, ordonate primar în funcție de tipul lucrării.

Ultima subdiviziune a acestui subcapitol *Baze de date bibliografice și alte documente electronice* vine să întregească imaginea activității bibliotecarului zilelor noastre întrucât multe din lucrările bibliografice editate au apărut sub forma unor baze de date, mult mai facil de consultat, atât din punctul de vedere al conținutului cât și al accesului; respectivele lucrări regăsindu-se postate pe pagina de Internet a bibliotecii, permițând chiar o consultare de la distanță.^{viii}

Capitolul II al lucrării vine parcă să completeze o abordare mai veche a unui studiu publicat în volumul II din *Hemeneutica Bibliothecaria* privitor

la starea profesiei.^{ix} Dacă studiul urmărea starea profesiei în rândul bibliotecarilor cu studii superioare, prin prezentarea, în două subcapitole distincte, a activităților științifice ale personalului B.C.U. se conturează o imagine clară a statutului bibliotecarului din bibliotecile universitare. Prima secțiune este destinată tezelor de doctorat ale bibliotecarilor iar ce-a de a doua se ocupă de enumerarea disertațiilor de masterat și a lucrărilor de licență a celor care au absolvit fie specializări de biblioteconomie sau alte specializări la Universitatea „Babeș-Bolyai”.

Răspunsul la întrebările deschise la începutul prezentei analize par a-și găsi drumul prin studiul celui de-al treilea capitol. Privită dintr-o perspectivă complementară, activitatea bibliotecarilor din B.C.U. „Lucian Blaga” se conturează prin numeroasele lor contribuții în planul științific și publicistic. *Cărți și responsabilități editoriale. Capitole - Fascicule - Secțiuni tematice, Articole de revistă* sunt câteva din titlurile subcapitolelor ce detaliază în fapt această activitate științifică și publicistică.

Respectându-și statutul și conținutul, plasarea în încheierea lucrării a trei indici de regăsire a informației: *Indicele de autori, Indicele de descriptori și Indicele de reviste*, este pe întreg justificată, dovedindu-și utilitatea și totodată facilitând în acest fel regăsirea rapidă a informațiilor căutate.

Având ca punct de plecare ușurința în regăsirea informațiilor din interiorul volumului și raportându-ne la structura bibliografică de bază a lucrării, dublarea sau apariția ulterioară a unui format electronic care să permită o interogare rapidă a conținutului poate fi considerată nu doar recomandată, ci chiar necesară pentru crearea unui tot unitar.

Note:

i În *Anuarul Universității din Cluj 1919-1920*, apare o secțiune specială intitulată *Biblioteca Universității* în cadrul capitolului II denumit *Tabloul catedrelor, cursurilor, profesorilor, oficiilor și ale personalului*. Lucrările științifice ale personalului din Biblioteca Universității se reflectă și în *Anuarul Universității* anii următori sub denumirea *Publicațiile personalului științific al bibliotecii*.

ii În *Anuarul Universității Regele Ferdinand I Cluj Sibiu 1941-1942*, pg. 372, Capitolul XV, cu titlul *Publicațiile personalului bibliotecii*.

iii Ioachim Crăciun, *Activitatea științifică la Universitatea Regele Ferdinand I din Cluj în primul deceniu 1920-1930*. Tipografia „Cartea Românească”, 1936

iv *Activitatea științifică a Universității din Cluj 1919-1973 - Bibliografie Selectivă*, cuprinde o secțiune specială intitulată *Auxiliaria* ce reliefează printre altele lucrările personalului BCU.

v *Activitatea științifică a corpului didactic și a cercetătorilor 1987-1992*. Bibliografie selectivă. Coordonatori: Ioan Hentea, Olimpia Curta, Lumnița Tomuța. Cluj-Napoca, 1994, 1001 p.

vi *Activitatea științifică a cadrelor didactice și a cercetătorilor - anii 1993-2004*.

vii *Activitatea științifică la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca în anul 2005 și în anul 2006*

viii Un exemplu în acest caz îl constituie lucrarea apărută sub egida Academiei Române, întocmită de Institutul de istorie „G. Bariț” și B.C.U. „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, a cărui format electronic BistRo 1994-2006: *Bibliografia Istorică a României*, vol. IX-XI poate fi consultat on-line la adresa web:

<http://www.bcucuj.ro>

ix Király V. István, Székely Adriana, *Studiu privind starea profesiei la bibliotecarii cu studii superioare din B.C.U. „Lucian Blaga” Cluj-Napoca*. În: *Hemeneutica Bibliothecaria - Antologie Philobiblon* [vol. I.]. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 1998, p. 54-82.

dezbateri & idei

O comparație forțată

George Jiglău

Din mai multe puncte de vedere, alegerile de pe 30 noiembrie 2008 au fost atipice. Rezultatul alegerilor a aruncat clasa politică într-o incertitudine fără precedent pentru perioada post-revoluționară a României. Pentru prima dată din 1990, alegerile nu au avut un favorit clar, iar posibilitățile de formare a alianțelor nu excludeau nicio combinație de două, trei sau patru partide. Pentru prima dată, alegerile parlamentare au fost decuplate de cele prezidențiale, ceea ce a modificat semnificativ comportamentul partidelor. De altfel, dinamica întregii campanii a fost influențată de folosirea în premieră a unui alt sistem de vot decât a celui clasic, pe liste, cu care românii au fost obișnuiți din 1990. Toate aceste elemente, alături de momentul economic dificil cu care se confruntă România, precum și întreaga lume, au contribuit la propulsarea în fruntea țării a unei coaliții PSD-PD-L. Pentru a încerca să arunce o umbră de normalitate asupra acestei înțelegeri pe care puțini o anticipau, inițiatorii ei au încercat să o compare cu „marea coaliție” dintre creștin-democrați și social-democrații din Germania. Însă, așa cum va reieși în cele urmează, factorii care au determinat formarea celor două coaliții diferă considerabil. În Germania, în 2005, cele două mari partide nu au avut practic de ales. În România, în 2008, existau numeroase alternative, iar interesele care au stat la baza formării celor două coaliții pot fi doar bănuite.

Să începem mai întâi cu câteva considerații despre alegerile din Germania din 2005. Alegerile au avut loc pe 18 decembrie 2005, înainte de termen, fiind provocate de un vot de neîncredere primit în Parlamentul german de guvernul format de social-democrați și de ecologiști și condus de Gerhard Schröder. Favoriții clari ai alegerilor erau creștin-democrații și aliații lor bavarezi, creștin-socialii, care au propus-o pentru funcția de cancelar pe Angela Merkel. Deși, cu două săptămâni înaintea votului, partidele de dreapta (inclusiv liberal-democrații) păreau a nu avea probleme în obținerea unei majorități, ultimele două săptămâni au marcat o revenire semnificativă în preferințele electoratului a social-democraților lui Schröder. Astfel, rezultatele alegerilor au arătat că cele două mari formațiuni au ieșit aproape la egalitate, cu un ușor avantaj pentru dreapta. Creștin-democrații și creștin-socialii au obținut împreună 36,8% din mandatele parlamentare, față de 36,2% ale social-democraților. În Bundestag au mai intrat alte trei partide: liberal-democrații, cu 9,9%, Partidul Stângii, cu 8,8%, și ecologiștii, cu 8,3%.

Campania electorală din Germania s-a desfășurat sub auspiciile unei situații economice dificile. Din acest motiv, campania a fost una destul de sobră, spre deosebire de ce am putut vedea în România în săptămânile de dinainte de alegeri. Cu excepția Partidului Stângii și a extremei drepte, ambele cu un pronunțat caracter populist, toate partidele au promovat măsuri de austeritate, care vizau reducerea cheltuielilor publice și o bună colectare a impozitelor. Printre altele, creștin-democrații au propus introducerea unei cote unice, în timp ce social-democrații militau pentru extinderea bazei de impozitare și introducerea unui impozit suplimentar de 3% pentru averile

mari, destinat sistemului de sănătate.

După alegeri, ambele partide mari au pretins funcția de cancelar și au început negocierile cu partidele mai mici. La prima vedere, social-democrații puteau realiza ușor o coaliție de stânga alături de ecologiști, cu care fuseseră aliați și până atunci, și de Partidul Stângii. Această variantă nici măcar nu a fost luată în calcul însă. Gerhard Schröder și unul dintre exponenții Partidului Stângii, Oskar Lafontaine, se aflau în conflict din momentul în care Schröder l-a forțat pe Lafontaine să părăsească conducerea social-democraților. Lafontaine și facțiunea sa i s-au alăturat lui Robert Gysi în Partidul Stângii, care a devenit unul dintre cei mai aprigi contestatari ai guvernului lui Schröder. În plus, liderii acestui partid au afirmat că nu sunt interesați să intre într-o coaliție cu niciunul dintre cele două partide mari. Discuțiile dintre creștin-democrați și ecologiști au eșuat încă de la prima rundă, din cauza diferendelor doctrinare majore, ecologiștii spunând că Merkel are un discurs de dreapta „prea radical”. Liberal-democrații au fost și ei oarecum marginalizați, după controale din campanie dintre ei și creștin-democrați și după ce social-democrații au considerat propunerile acestui partid ca tinzând „prea la dreapta”.

Forțați de imposibilitatea de a forma coaliții alături de partidele situate fie la stânga, fie la dreapta, social-democrații și creștin-democrații s-au văzut obligați să poarte negocieri pentru formarea unei mari coaliții. După ce social-democrații au acceptat ca Angela Merkel să devină cancelar, iar creștin-democrații să cedeze ministerele cu caracter economic, negocierile s-au concretizat la o lună după alegeri, noul guvern propunând un program bazat pe prudență și disciplină în cheltuielile publice și crearea de noi locuri de muncă, pentru a contracara criza economică. La peste trei ani de la alegeri, marea coaliție din Germania rezistă în continuare, în ciuda unor dispute care au ținut tot de orientarea ideologică a fiecărui partid.

Să trecem acum la România anului 2008. Guvernul liberal a reușit să țină cu dinții de putere și să își ducă mandatul la termen, însă era evident că nu are nicio șansă de a obține un scor care să ofere PNL speranța că va putea forma singur viitorul executiv. PSD (și apendicele PC) și PD-L erau singurele partide care puteau spera la o guvernare pe cont propriu. PD-L a fost în ultimii doi ani favoritul clar al alegerilor, mizând pe locomotiva Traian Băsescu, în timp ce PSD, deși măcinat de scandaluri și lupte interne, mai ales în primii ani ai ciclului electoral, a reușit să revină în preferințele electoratului pe ultima sută de metri.

Campania electorală a fost una extrem de colorată. Introducerea votului uninominal a făcut ca nivelul și așa ridicat al promisiunilor să crească și mai mult, deoarece fiecare candidat trebuia să supraliciteze. În plus, programele electorale erau presărate cu promisiuni fără nicio acoperire, liderii partidelor dând însă asigurări că bugetul statului e un fel de sac fără fund. Salariile profesorilor, cosmonauții sau primele astronomice de revenire în țară a „căpșunarilor” au fost doar bomboana de pe colivă. Chiar și apelurile la moderație ale premierului Tăriceanu sunau fals, după ce același personaj majorase pensiile, fără a putea justifica

măsura convingător, cu doar un an în urmă.

Seara alegerilor a dat PSD drept câștigător, în timp ce Emil Boc proclama victoria drepte, fără ca liberalii să răspundă la apel. Zilele următoare au arătat că PD-L și PSD au terminat practic la egalitate, „portocalii” obținând grație unui algoritm bizar trei mandate peste PSD, care avea cu 90.000 mai multe voturi. Negocierile dintre cele trei mari partide au fost demarate imediat. A ieșit la iveală faptul că PSD și PNL negociaseră încă de dinaintea alegerilor formarea unei coaliții care să izoleze PD-L, însă înțelegerea a picat, după ce și unii, și ceilalți au obținut scoruri peste așteptări și au crezut că pot să supraliciteze.

PD-L a încercat să demonstreze consistență cu propriile afirmații și a demarat discuții cu liberalii, pe care aceștia din urmă le-au blocat rapid, mai ales din cauza antipatiei dintre Tăriceanu și Băsescu/Boc. Motivul oficial al rezervelor pe care PNL le-a avut față de PD-L a fost incompatibilitatea punctelor de vedere pe chestiuni precum structura Parlamentului, dar esențială a fost solicitarea PNL de a păstra funcția de prim-ministru, deși avea cu aproximativ 14% mai puține voturi decât PD-L. Liberalii au încercat să forțeze negocierile și cu PSD, cerând din nou funcția de premier și insistând pentru implementarea programului anti-criză al fostului Guvern.

În joc au intrat și maghiarii de la UDMR. Aceștia și-au exprimat preferința pentru o alianță cu PD-L, lăsând cu ochii în soare PNL, care susținea că își corelează eforturile cu „partenerii” maghiari. PD-L a acceptat oferta UDMR, uitând de toate atacurile reciproce din ultimii ani pe marginea unor chestiuni precum legea minorităților, autonomia sau studierea limbii maghiare în școli. Nu mai departe de campania electorală, multe voci din PD-L, inclusiv din filiala clujeană, cereau românilor să voteze masiv cu PD-L, pentru a nu mai fi nevoie de includerea UDMR la guvernare.

Între timp, PSD s-a rupt practic în două. O parte, cu vârfuri de lance Ion Iliescu și Adrian Năstase, susținea apropierea de PNL. Cealaltă, în frunte cu Miron Mitrea, a ghidat partidul către PD-L. Totul a îmbrăcat forma unui proces democratic, politica de alianțe fiind decisă prin vot în forurile de conducere ale partidului. Astfel, PSD a hotărât să negocieze doar cu PD-L, care a fost obligat să renunțe la UDMR.

Întreaga tevatură a rezultat în formarea actualului Guvern, cu Emil Boc prim-ministru și cu Traian Băsescu pe post de naș de cununie între PD-L și PSD, care și-au dat mâna pentru refacerea, cel puțin simbolică, a FSN, asemuit de fondatorii săi cu marea coaliție dintre partidele exponențiale ale stângii și drepte din Germania.

Nu am încercat să influențez în vreun fel prezentarea celor două cazuri luate în discuție mai sus. Nu am îndoie că și în Germania au existat negocieri aprinse pentru funcții. Până la urmă, este ceva normal. Nu am îndoie nici că în România partidele au ținut cont și de elemente doctrinare sau de diferențele de opinie în privința unor probleme economice. Încerc doar să subliniez faptul că această comparație dintre struțo-cămila creată în România și marea coaliție din Germania este forțată. Spus ceva mai peștiș, e ca și cum am compara mere cu avioane. Între politica din România și cea din Germania sunt diferențe majore. Și conjuncturile create după alegerile din

(Continuare în pagina 31)

flash-meridian

Posteritatea lui Soljenițan

Ing. Licu Stavri

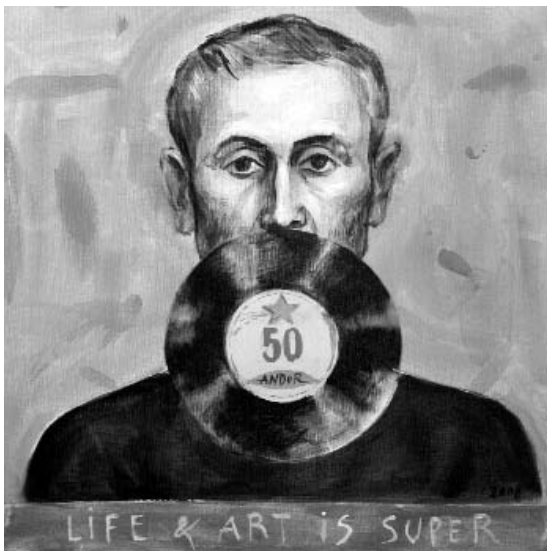
■ Prestigiosul premiu Goncourt pe anul 2008 a fost atribuit scriitorului afgan Atiq Rahimi, pentru romanul *Syngue Sabour. Pierre de patience* (Syngue Sabour. Piatra răbdării), citim în *The New York Times*. Născut la Kabul în 1962, Rahimi a trăit în Afganistan până în 1984, după care a solicitat azil politic în Franța, unde a și studiat, obținând un doctorat în domeniul audiovizualului la Sorbona. Din 2002, când a căzut regimul fundamentalist al talibanilor, revine periodic în patrie. Scrie romane și realizează filme inspirate din viața zbuciumată a oamenilor din Orientul Mijlociu. Filmul său de lung metraj, *Terre et cendres* (Pământ și cenușă), prezentat la Festivalul de la Cannes, 2004, în secțiunea „Un Certain Regard”, a obținut premiul „Regard vers l’Avenir”. Romanele de început ale lui Atiq Rahimi sunt redactate în limba persană, dar au fost traduse toate în limba franceză: *Terre et cendres* (2000), *Les Mille maisons du rêve et de la terreur* (2002), *Le retour imaginaire* (2005). Syngue Sabour. Pierre de patience este prima carte scrisă diect în franceză de exilatul afgan. Romanul este povestea unei femei al cărei soț a suferit o comotie cerebrală în urma unei răni de glonte și care îl îngrijește, rememorând viața lor împreună și exprimându-și concomitent indignarea față de situația politică din Afganistan care a provocat această tragedie de familie, cât și față de condiția femeii musulmane.

■ Al doilea premiu literar francez ca importanță, Renaudot, a fost atribuit unui alt exilat: scriitorul Tierno Monenembo, originar din Guinea, pentru romanul *Le Roi du Kahel* - biografia aventurierului francez Aimé Victor Oliviera, care a introdus transportul feroviar în Africa de Vest la sfârșitul secolului XIX și și-a înființat un regat propriu într-o regiune a statului Guinea de azi.

■ S-a săvârșit din viață, la vârsta de 78 de ani, dramaturgul britanic Harold Pinter, câștigător al Nobelului literar pe 2005, indubitabil cel mai cunoscut nume al literaturii dramatice engleze din ultimii 50 de ani. Cauza morții, declară ultima soție a lui Pinter, biograful și istoricul Dame Antonia Fraser, ziarului *The New York Times*, a fost un cancer de care dramaturgul suferea de aproape zece ani și care îl împiedicase și să participe la ceremonia decernării premiilor Nobel la Stockholm în 2005. Harold Pinter este cunoscut drept cel mai important reprezentant al teatrului absurdului în Marea Britanie - ca și mentorul și prietenul său Samuel Beckett, a promovat o dramă a non-comunicării și a deșertului sentimental, ignorând convențiile teatrale ale vremii și exploatarea valențele ascunse ale limbii și, în special, semnificațiile multiple ale tăcerii. În peste 30 de piese, printre care capodopere ca *The Birthday Party*, *The Caretaker*, *The Homecoming* și *The Betrayal*, Harold Pinter „a redat angoasa și ambiguitatea vieții din cea de a doua jumătate a secolului XX, printr-un dialog încordat, hipnotic, plin de subînțelesuri și pauze rău-vestitoare și de amenințarea violenței”, se spune în obituarul publicat de cotidianul newyorkez. Pe plan politic, Harold Pinter a fost un adversar neîmpăcat al politicii externe a Președintelui Bush, în special al războiului din Irak, și al poziției servile a guvernului laburist al lui Tony Blair față de aliații

americani în acest conflict, deocamdată cel mai important din Mileniul Trei. Pinter a scris și poezie și eseuri, pecum și scenarii cinematografice, printre cele mai cunoscute numărându-se cel al filmului lui Joseph Losey *The Servant* (1963) și adaptările pentru ecran ale romanelor *The Go-Between* (1971) și *The French Lieutenant's Woman* (1981). Un amănunt interesant este că Harold Pinter și Lady Antonia Fraser găzduiau în casa lor din Holland Park un fel de cenaclu cu dezbateri și discuții pe teme politice, al așa-numitei „The June 20th Society”, la care participau John Mortimer, Ian McEwan, Michael Holroyd, Salman Rushdie și Germaine Greer.

■ Noua și masiva operă a roamncierei italiene Margaret Mazzantini (prezentă și în românește, cu *Nu te mișca*, transpus în limbaj mioritic de clujeanca Gabriela Lungu și editat la „Polirom”) se intitulează *Venuto al mondo* (Venit pe lume) și este un roman consistent, de factură balzaciană, scrie *La Repubblica*, reluată de *Courrier International*. Carte puternică și temerară, *Venuto al mondo* se concentrează asupra marilor probleme existențiale: nașterea, viețuirea și moartea, iubirea și ura, pacea și războiul. Amploarea tematicii îi furnizează cronicarului Franco Marcoaldi motivul să o considere o amplă și complexă reconstituire a istoriei cu mijloacele ficțiunii. Eroina romanului și totodată naratoarea, Gemma, este o femeie de cincizeci de ani care află de la un prieten bosniac, Gojko, despre iminentul vernisaj, la Sarajevo, al unei expoziții de fotografii ale răposatului ei soț Diego, pe care nu și l-a putut scoate din suflet de la moartea lui, cu șaisprezece ani în urmă. Prilej de a revizita orașul și de a reînvia în minte istoria legăturii lor, începută în iarna lui 1984, în timpul Olimpiadei de Iarnă organizată în capitala bosniacă. Timp de trei ani, tânăra pereche trăiește o viață artistică cvasi-boemă în câteva orașe mari europene, terminând prin a se stabili la Sarajevo, unde Diego moare în timpul asediului atroce al orașului de la începutul deceniului zece. Astfel, Gemma a cunoscut și pierdut la Sarajevo bărbatul vieții sale, s-a bucurat aici de fiul ei Pietro și a asistat, în acest oraș multă vreme considerat un model de conviețuire interetică și religioasă, la cel mai ilogic mascru din Europa contemporană. Deriva tragică a Gemmei, care părea sortită unui mariaj burghez obișnuit, se naște din dorința sa de a aduce pe



Andor Kömives

Life & Art is Super



Andor Kömives Don't worry, everything is Politics

lume un copil, în pofida sterilității ei stabilite medical. Încearcă toate metodele de a concepe, cu rezultate negative de fiecare dată. În cele din urmă, recurge la o soluție extremă: fiul ei va fi rodul iubirii dintre Diego și o trompetistă punk din Sarajevo, Aska. Este și motivul pentru care cei doi se întorc de la Roma în capitala bosniacă, unde Diego moare iar Gemma se angajează să crească un copil venit pe lume în plin război. Margaret Mazzantini s-a născut la Dublin în 1961, fiica unui scriitor italian și a unei pictorițe irlandeze. Încearcă o carieră de actriță de teatru și film, înainte de a-și face debutul în literatură cu romanul *Antenora* (1994). Romanul *Ascultă-mă* din 2001 ia prestigiosul premiu Strega și se vinde, în toată lumea, în peste două milioane de exemplare, fiind ecranizat în 2004 de soțul autoarei, Sergio Castellitto.

■ Aleksandr Soljenițan s-a născut acum optzeci de ani și ceva (la 11 decembrie 1918) și a decedat la 4 august 2008. Potrivit spuselor văduvei sale, Natalia Soljenițana, vor fi necesari câțiva ani buni pentru publicarea operelor sale complete, care vor număra peste treizeci de volume. Între timp, însă, autoritățile ruse doresc să ia unele măsuri pentru perpetuarea memoriei autorului *Arhipelagului Gulag*, ne informează publicația *Vremia novostei*. Pe când mai trăia, Vladimir Putin l-a vizitat la *dacha* din Troițe Likovo, a fost recompensat cu un Premiu de Stat excepțional, funerariile lui au fost onorate de cei mai înalți demnitari. Când, însă, autoritățile Moscovei au dorit să dea numele acestui scriitor - simbol al luptei anti-comuniste - unui popular bulevard din capitală, Strada Mare Alexeev, „democrația străzii” a reacționat imediat. O mulțime de nemulțumiți au demonstrat în fața primăriei de sector și mâini necunoscute au demontat noile plăcuțe, înlocuindu-le cu cele vechi, recuperate în mod misterios. Gazeta rusească atrage atenția că numele lui Soljenițan nu a fost reținut pe lista primilor zece oameni reprezentativi ai Rusiei întocmită de un program popular al televiziunii de stat (similar cu „Zece pentru România”), listă care începe cu Aleksandr Nevski și îi conține pe Lenin și Stalin. În sfârșit, în programele informative cu caracter literar, dar și în manualele de literatură rusă, opera lui Soljenițan este tot mai substanțial prezentă, dar se observă tendința de deplasare a accentului de la *Arhipelagul Gulag* și *Primul cerc* la ciclul romanesc *Roata roșie*, care descrie minciuna globală a oricărei revoluții, inchiuzitorul comunismului fiind mult mai estompat.

structuri în mișcare

Roman Tolici: statică, pictura devine dinamică...

Ion Bogdan Lefter

Sub expoziția Andrei Cădere, la etajul 3 al MNAC – Roman Tolici: *Cel mai probabil mîine* (18 septembrie-30 noiembrie 2008; curatoare: Oana Tănase). Un extraordinar pictor din „noul val” lansat în ultimul deceniu (născut în 1974, în Basarabia, pe-atunci în componența Uniunii Sovietice; a absolvit Universitatea Națională de Arte din București în 1998).

E deja la a noua personală. Îi știu și lucrări mai vechi, din etapele de căutare, uneori atinse de stridențele perioadei, mai ales sexualizante (cf. www.romantolici.ro). O încântare a fost *Evanghelia după Moș Crăciun*, expusă în decembrie 2006 la galeria bucureșteană H'art, care a publicat atunci și un catalog-album minuscul, ca o carte de jucărie. Jucărie de pluș e și iepurașul-protagonist al seriei, „distribuit” în rol cristic, într-un amestec de Crăciun și Paște, de – adică – naștere și moarte/înviere, drept care-l vedeam, în imagini succesive, retrăind povestea: ispitit, purtînd coroana de spini, ducîndu-și crucea în centrul procesiunii de nenumărați iepurași, apoi răstignit, apoi mort, întins pe o masă. Plușul e al unei fetițe, iar Moș Crăciun, tatăl/Tatăl, e artistul însuși, același din alte autoportrete: îmbrăcat în hlamidă roșie, ține la sfîrșit în brațe jucăria fără suflare, privind în gol, flancat de imaginea reduplicată a fiicei, care se uită peste umerii săi, din stînga și din dreapta, la iepurașul inert. Într-o pînză de la mijlocul seriei: un pahar elegant, cu picior, ocupînd prim-planul, cu imaginea urecheatului reflectată în curbura sticlei, micuț, stînd cuminte în capul mesei, cu mînuțele la vedere; singur, dar așezat pentru o cină care nu poate fi decît cea „de taină”.

Maniera – atunci, acum – caracteristică lui Roman Tolici: hiperrealismul, în sens similar fotografic. Desenele și picturile sale de primă tinerețe explorau o gamă largă de distorsiuni, mergînd pînă la abstracționism. Avea să-și găsească un stil personal în tușa aparent impersonală, în efectul halucinant de „adevăr”, de verosimilitate, cu devieri minime, insesizabile ca atare la o primă și grăbită vedere, deși simți că „ceva nu e în regulă”: regia din cadru, de pildă, ca în *Evanghelia...*; sau – și acolo, și în alte lucrări – fundalurile întunecate, interpretabile ca indistincte din cauza obscurității, dar poate că – de fapt – abstracte, „generice”; ori pur și simplu sentimentul că ai în față picturi, nu fotografii, deși nu reușești să spui exact ce-l „trădează” pe artist, pe peisagist, pe portretist. Sigur, mai sînt și ideile ordonatoare etalate de seriile sale, indicate sau sugerate de titluri. Căci Roman Tolici lucrează în cicluri, secvențial, dezvoltînd proiecte, urmărind scenarii demonstrative, chiar dacă disimulate în perspectiva „obiectivă”, ca de obiectiv – adică – fotografic, parcă depersonalizat, „rece”, drept care imaginile par nesemnificative în sine, „declanșate” aleatoriu, fără implicare personală, „fără suflet”. Vibrația vine – totuși – de undeva; de unde, oare?

Două asemenea cicluri în expoziția de la MNAC: *Park* și *Action*. Plus o serie de acuarele subțiri, în alb și negru, la intrare, acoperind peretele dintre cele două uși de acces: *Barber's Shop*. Cîteva fraze – mai întîi – despre acest joc al artistului de-a „bărbierul”. Lucrările, 40 la număr, sînt portrete ale unor bărbați celebri: politicieni, artiști, savanți de ieri și de azi, ați de cunoscuți încît îi recunoști imediat. Ca titluri: doar prenumele respectivilor. *Clou-ul*, „poanta” seriei e frizerească: artistul le-a eliminat – pur și simplu –

bărbile și mustățile, i-a ras! Sînt tot ei, perfect identificabili, dar fiecareia-i lipsește ceva! Îți dai imediat seama ce, te amuzi, însă răspunsul nu risipește straniețatea chipurilor, așa cum și în viața reală, cînd întîlnim un cunoscut pe care-l știam bărbos sau mustăcios și-l vedem fără, nu ne vine să credem, știm că tot el e, dar are și ceva ciudat, parc-ar fi altul. Ironicele intervenții ale lui Tolici atrag atenția asupra acestui paralelism de planuri: realitatea e reproducă prin intermediul imaginilor ei gata-decuate și deja-omologate, doar că – de data asta evident, alteori disimulat – autorul intervine, modifică, „dezbracă” lumea de „măștile” care-o învăluie, revelînd sensuri noi, pînă acum – și poate că și acum, în chiar clipa în care desenează/pictează, în chiar clipa în care-i privim lucrările – ascunse...

În *Park* și *Action* revenim la hiperrealismul „fotografic” *full colour*. Prima dintre cele două serii, materie și a unui catalog-album omonim, cuprinde scene din – firește! – parcuri sau alte locuri de plimbare, de joacă, de sport, de relaxare, de vacanță, dacă nu simple cadre neutre, imagini ale relașului așa-zicînd generic. „Firul” unificator îl furnizează titlurile – date de calendar, și anume zile naționale: *4 iulie (SUA)*, *1 octombrie (China)* și așa mai departe, trecînd prin Spania, Moldova, Japonia, Franța, Italia, Germania, Olanda, Marea Britanie, Rusia, România, plus Uniunea Europeană. Spațiile, arareori recunoscutibile (precum patinoarul „olandez” din bucureșteana Piață a Unirii, cu fațada cunoscutului magazin universal în fundal, acoperită de reclame uriașe), nu sînt – cu o singură excepție – din țările indicate în titluri, ci din cele două patrii ale autorului, de-o parte și de alta a Prutului, însă el vede în fiecare secvență „portretul unui stat” (cum spune într-un text autoexplicativ, *Park – chei de lecturare*, accesibil pe site-ul la care am mai trimis): într-adevăr, imaginile pot fi „citite” ca purtătoare ale unor trăsături, ale unor semnificații, ale unor sugestii compatibile cu „portretele” țărilor alese, cu percepțiile comune asupra lor (textul citat, cel cu „cheile de lecturare”, le „descuie” pe rînd). Ciclul stimulează reflecțiile identitare, deschizînd un cîmp larg de desfășurare speculativă. Ideea, ingenioasă, e însoțită de aerul de neliniștitoare straniețate caracteristic lui Tolici: personaje tăcute, cufundate parcă în meditație, în tristeți, în nostalgie; mișcări sugerînd încremenirea, ca și cînd, oricît de hiperrealiste ar fi, n-ar mai putea fi continuate din punctul în care au fost „imortalizate”.

Nivelul de excelență e atins în seria *Action*. Genericul face referire la mișcare ca atare, la acțiunea în desfășurare, dar și la tradiționalul anunț al regizorilor de cinema, la filmări, cînd camerele încep să înregistreze: „Acțiune!”, strigă ei atunci (sau „Motor!”) și toată lumea trebuie să tacă, nimeni nu mai mișcă, doar cadrul filmat contează. În ciclul lui Tolici, în continuare hiperrealist-„fotografic”, suprafețele pînzelor sînt împărțite în dreptunghiuri (de cele mai multe ori două sau patru, uneori și mai multe) în care sînt pictate imagini succesive, „fotograme” ale unui film, surprinse la intervale de cîteva secunde ori fracțiuni de secundă. Altfel spus, Tolici încearcă să depășească limitele „statice” ale picturii și să recupereze mișcarea, „acțiunea”. În convorbirea cu Oana Tănase din pliantul care a însoțit expoziția de la MNAC, complementar catalogului *Park*, artistul menționează detalii autobiografice semnificative: pe lîngă recursul curent

la aparatul de fotografiat („port mai mereu camera foto cu mine, considerînd-o un carnet de schițe, un șevalet pentru *plein-air*” ș.a.m.d.), amintește meseria de proiecționist de cinema a tatălui și descoperirea „la o vîrstă foarte fragedă” a rolurilor de peliculă, deci a mișcării ca succesiune de cadre statice. Ulterior, la intrarea în liceul de artă, dintre pictură și animație o alege pe... cea de-a doua, lucrînd o vreme filme desenate fotogramă cu fotogramă. Vedem acum consecințele experienței de atunci, ale exersării unei percepții diferite a raportului dintre static și dinamic. Tabloul ca „stop-cadru” unic, „înghețat”, căci pictura, prin natura ei instantanee, se numără printre artele categorisite cîndva drept „simultane”, e înlocuit cu un set de imagini care fac vizibilă mișcarea și, odată cu ea, și dimensiunea temporală, definitorie pentru artele „succesive” (conform aceleiași tipologii clasice). Efectul e de mare, subtil, profund impact, de ordinul revelației. Alăturarea imaginilor cu doar mici, foarte mici diferențe între ele umple structura de semnificație cu profunzimea vieții trăite, a cărei derulare – simbolic vorbind, ca sugestie vizuală – e capturată pe pînză. Iată:

- *one sound* – două imagini cu o tînră mamă care-și ia fetița în brațe, pe marginea unui iaz, înconjurată de stuf, la căderea serii; sunetul nu-l auzim, dar înțelegem că el vibrează în vînt, amenințător;
- *one winter*: o femeie cumpără ceva dintr-un magazin, apoi iese pe stradă; mașini; niciun om; fulguie ușor;
- *one cake*: o fetiță mîncînd o felie de tort, în patru cadre, ducînd cu mișcări sacadate lingurița la gură;
- *one play*: tot în patru secvențe, dar late, suprapuse, patru fetițe se joacă;
- *one laughter*: o fetiță rîde în douăzeci de „fotograme”;
- *one grimace*: un băiețel și o fetiță se strîmbă, schimbîndu-și pozițiile corpurilor, ghemuindu-se, fandînd, sîrînd, dansînd, în alte douăzeci de secvențe;
- *one fire*: o mașină arsă, pe marginea drumului, din două unghiuri;
- *one trip*: altă mașină, la o barieră, văzută din altă mașină, din spatele ei;
- *one smoke*, tot cu o mașină: un bărbat și o femeie, văzuți din față, prin parbriz; ea e la volan, iar el, alături, trage un fum, apoi, în cadrul al doilea, a lăsat mîna jos, țigara nu se mai vede, are doar o expresie aparte, un pic crispată; între timp peisajul străzii din jur s-a mișcat, cartierul e același, dar a trecut o secundă și mașina a avansat, nici în ochelarii de soare ai misterios-austerei șoferițe nu se mai oglindesc aceleași lucruri;
- *one brother*: o fetiță și-un băiat – fratele ei, se-ntelege – s-au urcat într-un copac, se joacă, mișcările le sînt descompuse, stau atîrnați de crengi, lumea e toată a lor;
- și *one platform*, cea mai intens-emoțională: patru cadre cu o fetiță făcînd cu mîna trenului care pleacă (rapel – spune autorul în interviul amintit – la filmulețul de pionierat al fraților Lumière, cel cu sosirea trenului în gară); pustietate rece a locului, cu nimeni altcineva în jur, nici pe peroane, nici la ferestrele vagoanelor; fără patetism, fără sentimente, fără expresie facială (obiectivul privește de undeva din spate, în direcția de plecare a trenului), doar copila singură, siluetă dreaptă, subțire, fragilă; dar cît patetism conținut, sfîșietor – al despărțirii, al abandonului în pustie, al singurătății absolute...

Știință și violoncel

O formulă mitizată

Mircea Oprîță

Pe Carl Sagan, astronom charismatic și excelent popularizator al domeniului său de activitate, mi-l amintesc dintr-un serial științific televizat despre formarea sistemului solar și evoluția vieții pe Pământ. Difuzat și la noi înainte de Revoluție, serialul acesta ne-a ținut pe mulți într-o tensiune sinonimă cu fascinația, făcându-ne să înțelegem că, bine povestite, faptele științifice puteau rivaliza cu desfășurările epice dintr-un roman. Am aflat tot cam pe atunci că savantul nu ratase ocazia de a se implica și în cercetările privitoare la detectarea vieții extraterestre, așa-numitul proiect SETI (Search for Extra-Terrestrial Intelligence). Proiectul presupunea supravegherea sistematică a cerului prin radiotelescoape puternice, pentru a se surprinde eventual, în infinitatea de semnale naturale care circulă în permanență prin spațiul cosmic, mesaje lansate de vreo civilizație născută pe o planetă îndepărtată.

Cercetarea științifică încerca astfel – și încă mai încearcă, în ciuda faptului că susținerea financiară a proiectului a fost în cele din urmă abandonată de guvernul american, trecând în seama resurselor private – să lămurească o ipoteză formulată de multă vreme de filozofi (cu dialogurile sale despre pluralitatea lumilor locuite, Fontenelle e doar unul dintre ei) și pătrunsă treptat în conștiința publică, dar fără argumente palpabile. Ca să poată aborda o chestiune atât de delicată, știința avea însă nevoie de o bază teoretică rezonabilă, construită în termeni adecvați registrului său, și care să treacă ipoteza din domeniul speculației pure pe un teren de studiu specializat. Această bază a fost asigurată, pe la începutul deceniului al șaptea din secolul trecut, de o ecuație memorabilă, cunoscută sub mai multe nume de împrumut, înainte de a se fixa în memoria publică și sub numele inventatorului său real. Trebuie să spun că unul care cu sau fără voia sa a nășit-o a fost însuși astronomul de la care mi-am pornit aceste însemnări, întrucât a comentat-o copios, și în numeroase rânduri, pentru publicul larg. În consecință, acesta din urmă a reținut-o în mod

eronat drept „ecuația lui Sagan”, sau, ceva mai propriu, „formula de la Green Bank”.

Formula s-a scris inițial astfel: $N = R^* \times f_p \times n_e \times f_l \times f_i \times f_c \times L$ și a fost compusă de un alt astronom, Frank Drake, încă foarte tânăr pe vremea aceea, devenit ulterior profesor emerit de astronomie și astrofizică la University of California din Santa Cruz. Calculele doctorului Drake urmăreau să ofere o bază de discuții Conferinței de la Green Bank, ținută în 1961 în această localitate din Virginia de Vest (SUA, bineînțeles), cu participarea unor renumiți astronomi, fizicieni, biologi, sociologi și industriași. Așa că avem acum explicația celui de-al doilea „pseudonim”. Ecuația a făcut senzație la conferință, devenind materie de lucru pentru toți teoreticienii programului SETI, timp de decenii după emiterea ei. Era, în fond, o subtilă încercare de a estima numărul de civilizații extraterestre din galaxia noastră, în perspectiva unui sperat contact. Mai rămânea de stabilit, totuși, gradul de incertitudine al factorilor antrenați în calcul, iar raționamentele de mai târziu au adus, întradevăr, unele modificări formulei inițiale, fără a-i distruge totuși spiritul și finalitatea.

Iată și valorile cuprinse în ecuația lui Drake: R^* reprezintă stelele formate anual, în raportat cu durata medie de existență a galaxiei, factor apreciat inițial la 10 pe an și redus la 7 după observații astronomice mai noi. Valoarea lui f_p a fost aproximată la 0,5, în ideea că doar jumătate dintre stelele formate vor avea planete. Cu valoarea de 2, n_e ia în calcul stelele cu două planete apte să dea naștere vieții. Între acestea, factorul f_l cuprinde procentul planetelor unde viața se dezvoltă cu adevărat, iar f_i reprezintă planetele pe care viața ajunge pe treapta inteligenței. Următorul factor, f_c , cu valoarea de 0,01, stabilește că doar 1% dintre planetele în cauză vor fi capabile să comunice între ele, iar L reprezintă vârsta medie a unei civilizații, apreciată

– după model terestru – la 10.000 de ani. Cu valorile lui Drake, ecuația dă cifra 10. Concluzia ar fi că există șanse ca un număr de societăți extraterestre inteligente să ia naștere pe planetele galaxiei noastre, dar aceste civilizații tehnologice, cărora nu le percepem semnalele, tind să se autodistrugă curând după constituirea lor. Este ceea ce susține în fond și paradoxul lui Fermi, menționat adesea de teoreticienii SETI. Viziunile mai sceptice iau în discuție distanțele enorme dintre Pământ și stelele pe lângă care ar putea să existe viață inteligentă, precum și, de asemenea, imensul decalaj temporal al civilizațiilor extraterestre, fiindcă ar fi mult mai probabil ca acestea să apară distanțate în timp și nu simultan. Atunci când una dintre ele ajunge să-și caute pe bolta cerească partenerii de dialog, e foarte posibil, așadar, ca o parte din ei să-și fi încheiat de mult existența, iar alții să-și poată juca șansa proprie abia după trecerea unor noi și extrem de largi abise de timp. Diverse calcule stabilesc însă, dimpotrivă, că în galaxia noastră există în medie nu 10, ci 50 de civilizații care coexistă în orice interval de timp avut în vedere, pentru ca la polul opus aceeași formulă, altfel calculată, să trimită spre concluzia că noi, pământeni, suntem singura civilizație din Univers.

Pasiunea stărnită de ecuația lui Drake între cercetătorii preocupați de exobiologie și de căutarea inteligențelor extraterestre a fost îndeajuns de mare încât formula inițială să se complice sistematic, devenind la un moment dat $N = N^* \times f_p \times n_e \times f_l \times f_i \times f_c \times L/T_g$, unde N^* este un factor conținând numărul actual al stelelor din sistemul nostru galactic raportat la rata de formare a stelelor (R^*), iar T_g reprezintă vârsta galaxiei. În expansiunea greu de stăvilit a complicațiilor matematice, s-au introdus și alți factori adiționali, precum „numărul de reparație”, constând în media aparițiilor de noi civilizații pe o planetă unde o civilizație inițială s-a format odinioară și s-a stins. Se tinde, în plus, să se stabilească de câte ori mai poate să repara viața într-o lume unde prima sa erupție s-a soldat cu extincția totală. Sau, plecând de la raționamentul logic că nu toate civilizațiile extraterestre *doresc* să ia legătura cu altele asemenea lor, a fost imaginat și un așa-numit factor METI, definit ca „fracțiunea de civilizații comunicative cu conștiință planetară clară și non-paranoidă”, cu alte cuvinte, civilizațiile ce se angajează într-o transmisie cosmică deliberată.

În aceste condiții de relativitate extremă și de frumoase, dar ipotetice aproximări suferite de fiecare factor în parte și de toți la un loc, nu e de mirare că ecuația lui Drake, sau ce a devenit ea prin atâtea complicații succesive, e tratată de criticii săi cei mai vehemenți drept pură fantezie. Michael Crichton, de pildă, autor SF de la care te-ai fi așteptat să dea frâu liber unui tratament sentimental și benevolent al problemei, o considera prin 2003 un nonsens, calcul bazat pe valori ghicite, complet ipotetice, încât programul SETI în sine n-ar ține de știință, ci de religie. De partea sa, Frank Drake, după o jumătate de secol de la episodul Green Bank, revine cu argumente noi, lărgindu-și în mod optimist calculele inițiale pe baza unor descoperiri astronomice recente, care îl determină să afirme că viața poate apărea nu numai pe planetele unor stele anume, ci până și pe corpuri cerești rătăcitoare prin beznele spațiului interstelar.



Andor Kömives

În pădurea magică

așchii de memorie

Întrebare pentru dascăli

Tudor Ionescu

Cuvinte cheie:

- **maieutica:** ajungerea la adevăr prin declanșarea discuțiilor, a dialogului. Acestea sunt cu neputință fără întrebări și răspunsuri. Evident, întrebarea precedă răspunsul (care, poate, declanșează încă o întrebare);

- **întrebarea:** trebuie să fie corect formulată, pusă la momentul potrivit și necesar al unui proces intelectual. S-a spus, și pe bună dreptate, că o întrebare bine pusă, corectă, este pasul determinant și înlesnitor înspre găsirea răspunsului corect și dorit, deci întru atingerea punctului superior urmărit în aflare, în cunoaștere, în știință. Se cuvine ca dascălul să acorde o importanță **enormă** punerii de întrebări, alegerii acestora, formulării, prognosticării răspunsurilor eronate posibile, să aibă în vedere detalierea eventual necesară, reluarea, repetarea întrebării ș.a.m.d.;

- **răspunsul:** are două surse: calitatea întrebării; știința, voința și putința repondentului.

În cele ce urmează va fi, este vorba despre o întrebare pe care **eu** le-o pun acum dascălilor pentru ca **ei** s-o pună (dacă vor) elevilor sau studenților - după caz, ori să o „reclasifice” drept eventual subiect de meditație, meditație proprie sau așteptată de la învățăcei.

Așadar, să vedem care ar fi întrebarea cu pricina. Mai întâi voi relata scena care a generat-o, scenă la care am asistat, pe care am văzut-o în întregime și care m-a făcut să-mi pun **eu mie** această întrebare.

Scena. Miercuri, 5 noiembrie 2008, în jurul orei 17, eram la fereastra de la etajul III al unei clădiri din Cluj, fumam o țigaretă și priveam în jur. Foarte

aproape, la vreo 20 de metri, mi se „oferea” acoperișul perfect plat și orizontal al unei anexe mult mai scunde, doar parter. Prin câmpul meu vizual a trecut în zbor o stancă (așa cred că se numește zburătoarea aceea cenușie, înrudită cu cioara). În cioc transporta o nucă. Ajunsă deasupra acoperișului orizontal și plat al clădirii scunde, stanca a „țintit” mijlocul acestuia și a slobozit nuca din cioc. Bombardamentul a fost remarcabil: de pe la 15 metri înălțime, nuca a căzut aproape exact în mijlocul acoperișului. Poc: s-a spart! Stanca a intrat în picaj, a făcut două viraje scurte, a scos trenul de aterizare, a activat dispozitivele de hipersustenție, a redus motoarele și a poposit lângă nuca spartă, pe care s-a apucat s-o curețe conștiincios de toate fărâmele de miez. A terminat operația, a decolat și dusă a fost.

Întrebarea. Cum de pasărea și-a făcut acest plan deosebit de inteligent, pe care l-a și pus în aplicare fără greș, perfect?

Pripeala în a răspunde poate duce la niște soluții superficiale, nerelevante, încropite, triste sau idioate. *Nu era prima oară când făcea asta; Păi atunci, aș reveni eu, prima oară când a făcut asta, cum de i-a venit ideea? Simplu - sosește un pseudo-răspuns, văzuse alte păsări procedând în felul acesta. Bine, insist eu, dar păsărilor aceluia cum de le venise ideea? Păi... încep să șchioapete răspunsurile... și alea... Hai s-o scurtăm! devin eu mai dur: Primei păsări de pe lume, prima oară când unei păsări care a procedat în felul acesta, cum de i-a venit ideea? De la bun început, toate păsările de pe lume și-au aruncat nucile pe acoperișul spre care priveam eu în ziua de 5 noiembrie 2008? și, pe de-altă parte, prima pasăre*

de pe lume care a lansat o nucă ținută în cioc, de ce o fi făcut-o? De unde știa că nuca merită să fie spartă? De unde știa de la ce înălțime și pe ce soi de suprafață trebuie lansată nuca? De unde știa cum trebuie procedat pentru ca nuca lansată din zbor să cadă la punctul ochit?

De acord: „întrebarea” mea s-a transformat într-o „serie de întrebări”, dar vina nu-mi aparține. Dacă acel cineva imaginat nu s-ar fi pripit să răspundă, ci ar fi cugetat un pic până să riște, este evident că întrebarea mea ar fi rămas la forma dintâi.

Vreau să-i liniștesc sau, dimpotrivă, să-i dezamăgesc pe eventualii cititori ai acestor rânduri: **eu** nici până azi nu am găsit **un** răspuns coerent, complet, scurt și convingător la propria mea întrebare. Schița unei teorii întregi mi-a trecut prin minte; acolo o am și acum, dar e o **schită de teorie**, nu **un răspuns**.

(Am uitat să dau un exemplu de răspuns **idiot**. Iată-l: *Instinctul!*)

Poate că se va găsi cineva care să fie de părere că rândurile acestea îl ilustrează mulțumitor pe dascălul hârșit, ticăit, pisălog, trecut prin ciur și prin dârmon... Acel „cineva” ar avea dreptate.

P.S.

În 6, 7 și 8 noiembrie am încercat să surprind o repetare a operației „spărgătoarea de nuci”, cu aceeași protagonistă sau cu alta. Logic: dacă există cursuri de formare pentru păsările *nucofage*, există și mai mulți diplomați în acest domeniu! N-am avut șansa sperată. Marea greșală ar fi ca vreunui dintre voi (sau mie) să i se impună concluzia că în 5 noiembrie am fost martorul unei întâmplări **unice**. Imposibil!

(Din câte știu eu, maimuțele aruncă nuci de cocos din vârful palmierului, țintind un bolovan...)

zapp-media

Retro-revelioane

Adrian Țion

Campania *Jurnalului național* cu titlu evocator, 1989 - acum douăzeci de ani, lansată în ideea de a face o incursiune cuprinzătoare în presa românească de acum 20 de ani, a prins cheag la sfârșitul anului trecut și continuă. Anul de grație 1989 intră astfel sub lupa actualității dezvăluindu-și funestele orori reflectate prin mijloacele presei. Reconstituire? Nostalgie? Memento? Deschiderea spre lumea de atunci se face prin formatul oficiosului partidului unic, cu frontispiciul ofilit, nemodificat până la corpul de literă al *Scînteii* de odinioară. Idee năstrușnică, înainte de a părea lugubră. Tucă a ieșit în întâmpinarea anului 2009, aniversar, cu un proiect pe cât de curajos, pe atât de necesar. Ochii cititorului tânăr, care nici nu se născuse încă în 1989, prind a descifra adevărul din societatea românească din vremea totalitarismului, beneficiind de repere grăitoare de comparație și analiză. Am avut *Memorialul durerii* și alte documentare bine realizate care ne-au pus în fața abuzurilor și ostracizărilor regimului comunist. S-au scris cărți cutremurătoare despre o sumedenie de destine frânte, despre caractere de oameni care n-au știut ce înseamnă compromisul și trădarea sau abandonarea principiilor morale. Vieți exemplare, eroice.

Scînteia actuală care însoțește publicația lui Marius Tucă aduce în paginile sale viața obișnuită, banală din anul de grație care începe cu ultimul revelion al cuplului Ceaușescu. Acesta este meritul primordial, promovat cu insistență și consecvență, cu un anume gust pentru relevarea faptelor anodine

trecute în umbră de tăvălugul istoriei. Multe din acele realități lipsite de importanță atunci au început să se uite. O singură inadvertență: *Scînteia* de azi, copia retro, tipărită ca supliment documentarist, are fotografii color, îndepărtând nemeritat cenușiul inconfundabil al publicației autentice. Deși se lăfăia invariabil pe prima pagină sau ocupa toate paginile, mai ales cu ocazia vizitelor care nu se mai terminau, Ceaușescu era alb-negru. Azi e color și împins mai spre paginile din urmă. În rest, conținutul articolelor nu are tentă bășcăliosă, ironică. Dimpotrivă, suflul documentarist atrage după sine un ton sobru, uneori, neutru și informativ de cele mai multe ori.

În această manieră mai puțin ofensatoare la adresa acelor vremi este făcută relatarea semnată de Carmen Pleșa despre „Orășelul Copiilor” unde venea, oficial, Moș Gerilă. Numai acasă venea Moș Crăciun. În ziua de 2 ianuarie 1989 „au circulat toate mașinile proprietate personală. Și cu soț și fără”. Gluma se lipea automat: „Cu soț și cu amant”. Un adevărat cadou pentru românii docili încă din partea autorităților! O profesoară își amintește că a fost „de gardă la școală” chiar în ziua de Crăciun, apoi a stat o zi la coadă pentru a schimba butelia de aragaz. Din *Flacăra* (9 ianuarie 1989) este extras un articol semnat de Horia Pătrașcu: „Revelion pe șantier”. Oportună punere în oglindă pentru autorul *Reconstituirii*. La realizarea revelionului tv 1989 și-a adus contribuția, pentru ultima dată, Tudor Vornicu, un om de televiziune necunoscut pentru tinerii de azi. Simpla rostire a numelui său trezește amintiri

legate de emisiuni culturale și de divertisment mai dezlegate din rigiditatea normelor impuse de cenzura comunistă. Cu actori ca Toma Caragiu, Dem Rădulescu, Ștefan Bănică (nu junior), Marin Moraru, Stela Popescu și Arșinel programul de revelion reușea să mulțumească în general toate gusturile. Nu se punea problema să ajungă un compromis făcut (chipurile!) ratingului. Cu tot conținutul lor moralizator, scenetele comice aveau un umor strecurat, ce nu se compară cu bălăcăreala vomitivă servită de unele televiziuni de azi. Antena 1 a ajuns lider absolut la revelionul din acest an. A câștigat locul întâi la audiențe tv cu Paranghelionul lui Dan Negru. Ce și-au propus cei de la Antena 1? Să treacă în revistă istoria distracției la români cu poante cât mai deocheate și cu muzică... interpretată de adi de la vâlcea, nicolae guță, vali vijelie și adi minune. Paranghelie mare, fără valoare, răs forțat și sugrumat. Prostul gust a atins culmi de groază cu ilustrarea „epocii de aur” și a parodierii ororilor ei: securistul, pionierul, tovarășul și tovarășa, cozile cetățenilor la procurarea alimentelor. Poți parodia lagărele naziste, bunăoară? Pe cine poate să distreze așa ceva? Poate pe Dan Negru și maneliștii lui.

Să revenim la „revelioanele oamenilor muncii” din *Scînteia* lui Tucă. La modul în care se relatează despre „frunțașii în producție” sau cum se înșiră amintiri „de șantier”. Scopul nu e de a distra, ci de a depune mărturie despre o perioadă de criză din societatea românească. Acum, când ne paște o altă criză. Urarea de început de an, despre această nouă amenințare nu poate să fie decât: să călcăm în picioare criza!

FNT 2008, pur și simplu (I)

Festivalul Național de Teatru, ediția a 18-a, București, 1-10 noiembrie 2008

Claudiu Groza

Actorii și splendidele lor partituri scenice mi s-au părut aspectele demne de luat în seamă la ediția din 2008 a Festivalului Național de Teatru, prima coordonată de Cristina Modreanu în calitate de director artistic; cu acest prilej îi doresc succes și la edițiile următoare.

Și în 2008, grație redevabilei echipe de la UNITER, festivalul s-a desfășurat impecabil, în ciuda inevitabilelor probleme... locative, să le spun așa, sălile fiind mai mereu neîncăpătoare pentru aflulul de spectatori. Poate că, în timp, aceste neajunsuri se vor îndrepta, prin creșterea numărului de reprezentații, însă numai dacă publicul va fi dispus să și... investească financiar în susținerea festivalului, imposibil de realizat doar prin subvenții și cu bilete de favoare.

Spectacolele din program au reflectat perfect calibrul și temperatura stagiunii trecute a teatrului românesc. Au existat și spectacole memorabile, și producții decente dar mai degrabă șterse, ba chiar, așa cum se și cade, rateuri. La fel pot fi încadrate și producțiile străine invitate în festival, ceea ce demonstrează încă o dată zicala cu pomul lăudat.

Și, ca să ilustrez dintru început aserțiunea de mai sus, îmi voi începe comentariul cu două montări ale lui Kama Ginkas, renumit regizor al școlii ruse, care a prezentat la București *Călugărul negru* de Cehov și *Un poem ridicol* de Dostoievski, ambele produse de Teatrul „Noua generație” din Moscova.

Călugărul negru este o stranie poveste de dragoste cu accente „negre”, un fel de dialog despre viață, moarte, cunoaștere, iubire, în contururi îngroșate de Ginkas. Un spectacol emoțional, tulburător, desfășurat în spațiul incredibil de redus al unei livezi – figurate parodic aici de pene de păun – având în centru un foisor (scenografia: Serghei Barhin). Economia spațială, care pretinde minimalismul jocului actoricesc, ca și abundența inflexiunilor simbolice ale textului n-au obturat spectacolul. Dimpotrivă, un joc excepțional al celor patru actori a dat o expresivitate specială ansamblului, transmitând publicului întreaga gamă de entuziasme, retractilități, superficialități și profunzimi conținute de povestea cehoviană. Avem de-a face, de fapt, cu un soi de monolog existențial al unui tânăr ce descoperă magia mistică, adâncimile ontologice ale teologiei. Doar că, printr-o ambiguitate tipic rusească, călugărul, călăuza acestui periplu, are ceva malefic, ceva justițiar, astfel că eroul devine, dintr-un băiat viguros, vesel, plin de viață, un bărbat tenebros, rigid, scufundat parcă în magma cețoasă a unei peșteri mistice.

Splendid a redat dubla ipostază a eroului său Serghei Makovețki, în complement cu hieratismul ambiguu al călugărului, jucat de Igor Iasulovici – la fel de copleșitor. Nu mai puțin, ceilalți doi interpreți, Iulia Svejakova și Valeri Barinov, au pus în văz intenția ușor ludică, ușor convenționalizată, ambiguă și ea, a lui Ginkas însuși. *Călugărul negru* e un spectacol ciudat, întrucât din el rămâi mai degrabă cu senzații decât cu secvențe de povestit altora.

Mai puțin riguros, ba cam haotic se dovedește Kama Ginkas în *Un poem ridicol*, spectacol opulent, cu ample decoruri – superbe, de altfel – și mari grupuri de actori ce umplu aproape mereu

scena, dar cu un verbiu supărător al interpreților, care nu trece limita rampei spre public. Se vorbește prea mult în această montare – e un dialog al monoloagelor, se poate spune –, artificul devenind la un moment dat strident, întrucât actorii șarjează deja propria lor atitudine de discurs, iar „grupurile de manevră” dau uneori impresia unei coordonări... browniene: par adică, să se străduie a improviza dinamica inexistentă, dar necesară, a scenei. A fost inevitabilă comparația cu geometria perfectă din *Marele inchișitor*, montarea lui Peter Brook cu același text (fragmente din el, mai precis), astfel că *Un poem ridicol* a devenit doar un spectacol obositor. Totuși, Ginkas, este un regizor de excepție, iar asta s-a văzut în picturalitatea grupurilor de actori dispuse pe scenă, care construiau în unele momente adevărate tablouri – asta s-a pierdut însă spre final în acea mișcare haotică mai sus remarcată. Figura care într-adevăr umple scena e cea a Marelui Inchișitor (extraordinarul Igor Iasulovici) – uscat, apăsat, întunecat, sceptic. Dacă ar fi redus „bavura” din jurul acestui moment, Ginkas n-ar fi avut decât de câștigat. Așa însă, spectacolul său e ca o slujbă ortodoxă pravoslavnică: prea lungă pentru a te ține în tensiunea spirituală necesară. Poate că scăderea din *Un poem ridicol* s-a datorat și acestei opțiuni mai puțin permeabile publicului nevorbitor de limbă rusă, întrucât accentul a căzut în mare parte pe textul dostoievskian, prea bogat în sugestii pentru a putea fi redat întrutotul pe ecranul prompterului – și mult mai accesibil, tocmai prin rigoarea transpunerii scenice, în versiunea engleză a lui Brook.

De remarcat însă absolut impresionantul decor imaginat de același Serghei Barhin, care a construit o adevărată catedrală din cruci de lemn de diverse dimensiuni, de la câțiva metri la câțiva centimetri, doar, mărginită de ziduri uriașe, strivitoare.

Seria de spectacole rusești jucate în Festivalul Național de Teatru s-a încheiat pentru mine cu *Furtuna* după Ostrovski, în montarea legendarului Lev Erenburg de la Teatrul „Pușkin” din Magnitogorsk. O montare cu totul excepțională, cea mai bună din „oferta” FNT 2008, după opinia mea subiectivă, în orice caz unul din cele mai bune spectacole ale festivalului. Erenburg ia un text clasic rusec, în mare vogă acum 40 de ani și pe la noi, îl montează la un teatru de provincie din Rusia capitalist-tranzitorie (Magnitogorskul e un oraș din Munții Urali, mare centru al industriei miniere și de prelucrare, cam cum ar fi la noi Reșița), folosește mijloacele cele mai simple și construiește o capodoperă.

Erenburg preia un text împovărat de excesele hermeneuticii ideologice, încă de la vremea scrierii sale, și-i redă farmecul și drama. *Furtuna* e o cuceritoare și dureroasă poveste de dragoste, consumată în decorul bigot și primitiv al Rusiei de la mijlocul veacului 19. Drama Katerinei, tânăra care, ca mai târziu eroinele lui Cehov, visează să-și depășească condiția de nevastă ce trebuie să-și iubească soțul mai mult plecat la muncă și trebuie să-și respecte soacra ca și când ar fi sclava ei, iar pentru acest vis nesăbuit ca și pentru relația adulterină cu frumosul Kulâghin va

plăti cu viața, e abordată de regizor ca edificu orizontal al intrigii. Manevra e ingenioasă și denotă simțul artistic al lui Erenburg: formula teatrului realist folosită de Ostrovski, în care apăreau caractere puternice, tipice pentru Rusia în prag de prefacere de acum 150 de ani, nu mai e spectaculoasă pentru publicul de azi; o poveste de dragoste e însă mereu convingătoare. Așadar, accentul cade, în această montare, mai ales pe drama iubirii interzise și pe un anume pitoresc rebarbativ al vieții de zi cu zi, pe care Erenburg îl îngroșă în adevărate gag-uri, unele în pragul trivialului, fără să-l depășească, însă. Spectacolul e gândit limpede ca o farsă, una tragică însă, care permite anumite excese altfel de neacceptat. Personajele sunt gândite în tușe nete, iar interacțiunea lor respectă limpede un cod social rigid: Kabaniha e stăpâna absolută a gospodăriei, fiul Tihon fiind doar un fel de executant docil al poruncilor materne. Varia, Glașa, Feklușa și Matrona au rolul de figurație domestică, în diverse munci și obligații casnice, iar Dikoi și Kulâghin sunt egali Kabanihei, cei care compun „consiliul” acestei comunități închise.

Spectacolul se edifică secvențial. Există o acumulare de elemente grotești – „ritualurile de seducție” ale Glașei, care la un moment dat impregnează bliiniile pregătite pentru masă cu secrețiile propriului său trup, pentru a-l cuceri astfel pe inaccesibilul Tihon; de elemente amuzante, în special secvențele de grup – alunecarea pe icrele scăpate pe jos e un astfel de moment; de elemente ce pregătesc deznodământul – scena de dragoste de la început, dintre Varia și Kudriaș, are acest rol specular al relației Boris-Katia. Moartea Katiei va cădea în derizoriu lesne, pentru că vine furtuna.

Montarea lui Erenburg se bazează pe câteva abile linii de forță regizorale. Decorul (conceput de Alexei Votikov) e extrem de simplu, spațiul de prim-plan fiind delimitat de fundal printr-un gard de care se sprijină mari scânduri. Schimbarea punctului de sprijin al acestora schimbă și spațiul de joc, de la curtea Kabanihei la malul Volgăi. Uneori eroii chiar înoată într-un bazin din fundul scenei, în Volga, adică, aceste momente asigurând spectaculozitatea montării. Muzica (Vera Iametova) alternează două leitmotive, unul ușor elegiac, celălalt ușor lasciv, iar această dublă cheie melodică dă dinamism ansamblului. În fine, interpretarea actoricească, notabilă, este netă, dar și nuanțată, nota de farsă permițând actorilor să evolueze cu anumite artificii, marcând trăsăturile personajelor. S-au remarcat, prin „forma” partiturilor interpretate, Nadejda Lavrova (Kabaniha), Anna Dașuk (Katerina), Lira Liamkina (Dașa), Vladimir Bogdanov (Tihon), însă fiecare actor „s-a văzut” pe scenă.

Furtuna e un spectacol la care se râde mult, care poate umple oricând o sală de teatru, care poate fi „sold out” și după o sută de reprezentații. E însă și o demonstrație de relectură a unui text clasic în cheia perfectă pentru spectatorii de azi, chiar cu riscul de a „trivializa” piesa lui Ostrovski. Această actualizare foarte ostrovskiană, foarte rusească, foarte satirică, așa cum și-o dorea și autorul piesei, face din versiunea lui Erenburg cu *Furtuna* o capodoperă. ■

Protagonistii festivalului

Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa, Cluj, 2 noiembrie-21 decembrie 2008

Adrian Țion

Când e vorba de a rememora aspecte culturale notorii, mania de colecționare se dovedește operativă. Iată cum. Am în fața mea, pe masa de lucru, materialele publicitare și informative adunate cu acribie și deferență față de actul teatral din timpul Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, desfășurat la Teatrul Maghiar din Cluj în noiembrie-decembrie trecut. O acțiune pe care o receptez ca pe o normalitate culturală. Sunt o mulțime de caiete de sală, caiete-program, afișe, publicația festivalului *Magazin* (în patru limbi), fluturași cu rol de prezentare a unor companii teatrale participante, ba chiar și traducerea integrală a textului *Dumnezeu ca pacient*, care a stat la baza spectacolului prezentat de Compagnie Rumpelpumpel din Franța, în regia lui Matthias Langhoff. Toate s-au adunat în aproape două luni de festival. Le privesc ușor emoționat, dar mulțumit că posed dovezi palpabile ale unor plasmuiuri scenice desfășurate sub ochii mei, vise ce au prins viață pe diferite scene europene, dar sunt amenințate cu perisabilitatea inerentă actului teatral. Înainte ca ele să devină simple documente de arhivă sau reperi de suflet ale colecționarului care sunt, vreau să văd ce-mi mai spun azi, la doar câteva săptămâni de când forfota festivalului s-a stins în oraș. Toate poartă sămburele din care se poate reconstitui, la nevoie, părți elocvente din ansamblul coroanei fremătând de vitalitate, oferite ca produs teatral încheiat. Toate încearcă să oprească, să rețină ceva din curgerea ineluctabilă.

Onoarea de a deschide festivalul a revenit legendarului om de teatru francez Roger Planchon, devotat slujitor al teatrului absurd în general și al lui Ionescu în special, care a prezentat *Amedeu sau scapi de el cu greu* (drăguță și această traducere a titlului, în fond amuzantă, ca toată desfășurarea epică a piesei). Camera în care moare trecutul cuplului de bătrâni adăpostește un cadavru care tot crește. La început, trecutul e frumos, apoi devine din ce în ce mai hidos și mai greu de ascuns. Problema cuplului este cum să se descotorosească de cadavrul poreclit Amedeu. Eugen Ionescu este un

punct forte atât pentru Roger Planchon cât și pentru Tompa Gábor, director de festival și regizor de teatru ionescian ingenios tradus scenic prin multe montări. Întâlnire benefică, fructuoasă pe care o punctez cu bucurie de fan necondiționat Ionescu. Jocul actorilor te prinde de la început în cavalcada de supradimensionări burlești ale realului și nu mai scapi de ele până când personajul-scriitor dispare în final în Calea Lactee. Montarea lui *Amédée* la Studio 24 ne-a arătat că, deși avangarda a îmbătrânit, poate să se mențină la fel de șarmanță precum o șansonetă.

Cu *Ella* de Herbert Achternbusch, prezentat de Teatro da Rainha din Portugalia, s-a inaugurat Sala Studio a Teatrului Maghiar, un alt vis, un vis vechi de câțiva ani devenit realitate în noiembrie. Întâlnirea cu Fernando Mora Ramos (în dublă postură - regizor și interpret) a convins asistența printr-un discurs lung și copleșitor prin dramatismul său, axat pe rememorarea sălbăticilor naziste.

Teatrul Garibaldi din Italia a prezentat drama celor doi imigranți italieni din America anului 1927, *Sacco și Vanzetti*, executați exemplar pe scaunul electric pentru infracțiuni minore. Un memento extrem de actual și de tragic, scris și regizat de Giuseppe Massa în spectacolul intitulat *Înăuntrul inimii*. Unii actori, chiar și din alte spectacole, precum Emiliano Brioschi și Giovanni Prisco, au presărat în replicile lor cuvinte unguerești, atrăgându-și simpatia spectatorilor.

Văzând tot spectacole cu doi-trei actori, cu decor minimal, am crezut că invitații n-au venit la Cluj decât cu producții ușor de transportat la distanțe mari. *Neguțătorul din Veneția*, adus din Serbia, de la Teatrul Dramatic Iugoslav, mi-a infirmat pe loc această idee încolțită prematur în capul meu. Un decor gigantic, impunător, cu imagini foto din „fálnica Veneție” a umplut literalmente scena. Scenograf: Miodrag Tabak. Umilirea cămătarului evreu Shylock, dorința lui de răzbunare când se simte încolțit, mesajul antirasist sunt evidențiate subtil de jocul inteligent al actorilor. Tenta actualizării mesajului shakespearian este motivată de regizorul Egon

Savin în câteva cuvinte elocvente: „Problematika piesei constituie una din marile traume ale regiunii în care trăim”.

S-ar părea că spectacolele Teatrului Maghiar din Cluj și ale Teatrului Bulandra au fost cele mai lungi. *Crimă și pedeapsă* în regia lui Yuriy Kordonskiy a ținut cu sufletul la gură spectatorii pe durata celor trei ore. O sinteză complexă și tensionată a romanului dostoevskian, în care scena pătrată, de un alb imaculat, de tip studio, așezată în mijlocul spectatorilor, devine centru de dezbateră și analiză a omului prins între Dumnezeu și diavol. De remarcat forța interpretativă a colectivului format numai din tineri aleși pe sprânceană. Reprezentația care a încheiat lista invitațiilor a fost *Anatomie. Titus. Căderea Romei* în regia lui Alexandru Darie, adaptare-prelucrare după Shakespeare de Heiner Müller. Lucrat până în cele mai mici amănunte, spectacolul beneficiază de o dezlănțuire impresionantă de forțe care pune în mișcare actele de violență și cruzime ce se țin lanț. Tratare plină de dinamism a temei, această anatomie a crimei reușește să obțină efecte de respingere fermă a scnelor excesiv de sângeroase, ceea ce s-a și urmărit. Transpunerea este de un naturalism feroce, macabru. Pe cine să dăm vina? Pe Shakespeare? Pe Müller? Pe Alexandru Darie? Sau pe istorie? Ca într-o doară, îmi vine în minte o altă formă de sugestionare a „căderii Romei”. Aceea din *Romulus cel Mare*, piesa lui Friedrich Dürrenmatt, bazată pe ironie, aluzie demolatoare, parodie vitriolantă.

În *Magazin 3*, Matthias Langhoff, prezent la Cluj, evocă amintiri despre Brecht, despre tatăl său, director la Deutsches Theater, despre colaborarea și prietenia cu Heiner Müller. Desprind din interviul luat de Visky András o mărturisire: „Pentru mine teatrul este o acțiune politică, cu adevărat, în sensul *polisului grec*”. Două spectacole din festival au aparținut regizorului de reputație europeană Matthias Langhoff: *Cvartet* de Heiner Müller și *Dumnezeu ca pacient*, text adaptat după *Cântecele lui Maldoror* scrise de Contele de Lautréamont. Amândouă par a organiza, după spusele regizorului, într-un anumit fel, scandalul: „Teatrul (...) trebuie să angreneze scandalul, să-l lase să trăiască, să-l organizeze”. Amândouă apelează la mijloacele vizualului ca suport al discursului și extrapolare a spațialității scenice. Dramatismul *Cântecelelor* lui Lautréamont eludează prin tensiunea spovedaniei iconoclaste incongruențele punerii în scenă și fac din *Dumnezeu ca pacient* unul dintre cele mai fascinante realizări regizorale întâlnite în cadrul festivalului.

La colțul cu superlative se ridică, indiscutabil, recitalul actoricesc susținut de Jacques Bourgaux, numit simplu *Don Quijote*. Un spectacol la fel de simplu, dar atât de vioi și antrenant. Atât de plin de sugestii pe o scenă goală! Un singur interpret pentru mai multe personaje: Don Quijote, Sancho Panza, Rosinanta, Dulcineea, hangii, găini, găște, armate întregi. O lume întregă. Ba chiar două: lumea romanului și lumea autorului, căci e prezent Cervantes însuși pe scenă. Încap toate astea în fermecătorul Jaques Bourgaux? Îl privesc pe fotografia din caietul de sală cum stă aplecat, cu mâna întinsă spre himerele sale. Cum să nu încapă?

Câte ar mai fi de spus! Rămân cu materialul documentar în față, instantanee- mărturii, în timp ce protagoniștii de ieri se adâncesc în tulburările prezentului. Ce vii au fost pe scena festivalului!



Neguțătorul din Veneția de Shakespeare, regia Egon Savin, Teatrul Dramatic Iugoslav, Belgrad

muzica

Întâia stagiune muzicală a ICR Lisabona

Virgil Mihaiu

Aniversarea Centenarului Toduță în Portugalia

La 1 Decembrie 2008, ICR Lisabona a celebrat ziua națională a României printr'un concert alcătuit în exclusivitate din lucrări ale lui Sigismund Toduță (1908-1991). Nu se putea găsi un loc mai adecvat dublei aniversări (90 de ani de la unirea statală a provinciilor române și un secol de la nașterea compozitorului și fondatorului instituției doctoratului în muzicologie din țara noastră) decât impresionantul Palácio Foz din centrul Lisabonei. Ca de fiecare dată, distinsa doamnă Anabela Martins Baptista, coordonatoarea acestui focar cultural (girat de Cabinetul pentru Mediile de Comunicare Socială al Portugaliei), și-a demonstrat deplina disponibilitate pentru susținerea valorilor noastre artistice. În pofida timpului defavorabil, strălucitoarea Sală a Oglinzilor s'a umplut de melomani avizi să asiste la un nou concert românesc.

Întrucât România și Portugalia se situează la extremitățile europene ale lumii latine, iar distanțele îi cam intimidează pe finanțatori, am apelat pentru materializarea proiectului la trei dintre cei mai valoroși instrumentiști români stabiliți pe pământ lusitan: pianistul Constantin Sandu, flautista Cristina Ioan și violonistul Radu Ungureanu. Dăruirea și competența cu care au abordat dificilul repertoriu toduțian mă determină să le adresez felicitări și mulțumiri încă de la începutul acestei consemnări. Se poate afirma că prin arta lor cei trei interpreți au reușit să-i atragă pe auditori în sferile înalte ale muzicii culte a secolului 20, realizând totodată o excelentă acțiune de propagare a creației lui Sigismund Toduță. De altfel, recitalul fusese prezentat anterior, în primă audiere - cu un succes ce avea să se repete la Lisabona - și la Conservatorul din Porto.

Programul a debutat cu *Passacaglia*, compusă în 1941 (pe când viitorul maestru era profesor de muzică la Blaj). O bijuterie pentru pian solo, anticipând ulterioara dezvoltare a compozitorului, îndeosebi sub aspectul sobrietății și limpezimii formale. Avem de-a face cu o cizelare/stilizare a substanței melodice a unei colinde, pe care aș asemăna-o modului cum Brâncuși își crea sculpturile pornind de la arhetipuri din tradiția autohtonă. Reascultată azi, după aproape șapte decenii, piesa rezistă la proba de foc a sensibilității noastre agresate de toate *-ismele* imaginabile. Mai mult chiar: oferă un fel de oază sonoră, ca o alternativă nepoluată la vacarmul de care suntem împresurați.

Sonata pentru flaut și pian nr. 1 a adus-o în prim-plan pe juna și talentata flautistă Cristina Ioan, formată tot la Universitatea Națională de Muzică din București, ca și colegii ei de recital. Ascultasem deja piesa, cu aceiași interpreți, într'un recital anterior dat la Carnaxide (despre care am relatat la timpul potrivit în revista de cultură *Tribuna*). Evident, între timp tandemul s'a mai rodat, iar evoluția de la Lisabona a avut o coerență și fluentă superioare. Deși este vorba despre o lucrare din anii negri ai stalinismului (1952), a(l)itudinea clasicizantă, împerturbabilă,

aproape de sfidare a efemerului politizat, transpare de-a lungul întregii piese, perfect echilibrate din punct de vedere canonic. Compozitorul pare a-și găsi un refugiu în lumea (încă) nealterată a cântului popular - cu neașteptate divagații ludice (imitația țambalului pe clape), dar și cu o cantilenă intonată "doinit" la flaut, în partea mediană - posibilă aluzie la universul pastoral ce-i va fi inspirat lui Blaga teoria spațiului mioritic. Receptată la început de secol 21, *Sonata* își menține prospețimea și forța de captare a unor auditori situați pe cu totul alte coordonate geografice și temporale decât cele inițiale.

Trei schițe pentru pian, compuse în 1944, atestă deja soliditatea (pe care în lipsă de alt termen aș numi-o) neo-clasică a componisticii lui Sigismund Toduță, în pofida unor asumate infuzii impresioniste. Atât aici, cât și în *Sonatina pentru vioară și pian* (1981) pusă în scenă *con brio* de către Radu Ungureanu și Constantin Sandu, compozitorul eludează clasificările prestabilite. Paradoxal, deși acționează în cunoștință de cauză pe multiple registre stilistice, opera lui Toduță rezistă durei probe a timpului tocmai prin forța inefabilă a propriei creativități. Reacția entuziast-spontană a publicului portughez - după cunoștința cu acest quasi-necunoscut, aici, contemporan al lui Fernando Lopes-Graça (1906-1994) - mi s'a părut elocventă pentru virtuțile universale ale muzicii lui Sigismund Toduță. Bună impresie confirmată și de către criticul *en titre* al cotidianului *Diário de Notícias*, Bernardo Mariano.

Centenarul Toduță în Portugalia a beneficiat și de competența prezentare, concepută special pentru această ocazie de către Adrian Pop (actual rector al Academiei de Muzică „G. Dima” din Cluj și discipol al celui aniversat) și oferită spectatorilor sub forma unei broșuri traduse în portugheză de Anca Doina Milu-Vaidescu și pusă în pagină de Roxana Ripeanu.

Colindători maramureșeni în mari catedrale

Pentru al treilea an consecutiv ICR Lisabona aduce colinde românești în mari catedrale lusitane. Cu inestimabila susținere a părintelui Marius Pop, parohul bisericii ortodoxe române din Lisabona, în decembrie 2008 a sosit în extremitatea occidentală a Europei corul *Arhanghelii*, reprezentând clerul ortodox din județele de nord-vest ale țării - Maramureș și Satu Mare. Grație exemplarei deschideri ecumenice manifestate de preoții Luís Manuel Pereira da Silva și Miguel Ponces de Carvalho - parohii impozantelor Sé Patriarcal (Catedral de Lisboa) și Basílica da Estrela - concertele au avut loc în ambianța unor edificii de referință pentru istoria Portugaliei. (Amintesc aici doar două evenimente, situate la extremitățile spectrului temporal: Sé Catedral a fost construită în stil roman, după recucerirea Lisabonei din mâinile arabilor /1147/ de către primul rege al Portugaliei, Dom Afonso Henriques, iar în Basílica da Estrela au avut loc ceremoniile



Corul Episcopiei de Maramureș și Satu Mare - Concert de Crăciun 2008 la Basílica da Estrela din Lisabona

funerare națională, la moartea Amáliei Rodrigues, în 1999). Cunoșteam deja interesul publicului portughez pentru muzica ortodoxă de sorginte bizantină, manifestat la precedentele concerte oferite - în 2006 și, respectiv, 2007 - de către grupul coral *Theotokos* din București și corala Facultății de Teologie Ortodoxă din Cluj. Și de data aceasta, catedralele au fost arhipline, iar reacțiile spectatorilor de-a dreptul entuziaste.

Deși activează în actuala formulă doar de trei ani, corul venit din nordul României poate rivaliza cu marile ansambluri profesioniste de muzică religioasă. Cred că meritul principal îi revine părintelui Aurelian Covaciu, profesor de muzică sacerdotală și corală la Seminarul Teologic din Baia Mare - un dirijor competent, cu o gesticulație expresivă și de o reală sensibilitate, ce reușește să-i "electrizeze" atât pe coriști, cât și pe spectatori. Într'o epocă a alienării individuale, cei 24 de cântăreți și dirijorul lor etalează o coerență demnă de invidiat. Se știe câte dificultăți întâmpină în zilele noastre menținerea în viață a oricărei grupări muzicale. De aceea, e cu atât mai admirabilă tenacitatea cu care acești preoți știu să depășească obligațiile familiale și profesionale, spre a participa la repetițiile ținute alternativ în capitalele celor două județe. Ca un exemplu de solidaritate, amintesc și faptul că jumătate dintre interpreți au venit la Lisabona pe cheltuială proprie, spre a nu diminua efectul artistic, întrucât ICR putea finanța numai deplasarea a 12 persoane.

Pentru românii stabiliți în Portugalia, asemenea concerte reactivează profunde resorturi emoționale. Dar și melomanii portughezi sunt impresionați de această mărturie sonoră a unor rădăcini creștine comune, exprimată însă conform tradiției ortodoxe, doar prin vocea umană neacompaniată de instrumente. Programul a cuprins preponderent colinde de Crăciun românești, în superbe aranjamente concepute de Dumitru G. Chiriac, Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Cucu, Francisc Hubic, Nicolae Lungu, Teofil Coste, Gheorghe Șoima, Ioan D. Chirescu, Ioan Brie, Alexandru Podoleanu, Ion Costescu, Gabriel Popescu, Ion Runcu, Maxim Vasiliu, Vasile Pop Băleni, Constantin Drăgușin. Am savurat, de asemenea, o secvență din *Oratoriul de Crăciun* de Paul Constantinescu, ca și cântece religioase din tradiția italiană, rusă, germană, franceză și engleză. Corul beneficiază de talentul de aranjor

al părintelui Marius Lazăr (cunoscut mie din anii 1990 ca membru al grupului *Colindătorii de Cluj*, cu care am realizat un album discografic în Elveția), precum și de valoroșii soliști Darius Coltan, Ioan Socolan, Florin Thira, Vasile Cupșe, Sebastian Riciard Lakatos.

Bogăția armonică a polifoniilor intonate de către acest amplu cor s'a integrat de minune în acustica celor două grandioase edificii. Efectul de ansamblu putea fi comparat cu o imensă "orgă vocală". Acești preoți-cântăreți stăpânesc arta de a revela, în egală măsură, conținuturile sacrale și umane ale colindelor noastre. Îndrăznesc să afirm că una dintre principalele virtuți ale genului muzical în cauză constă tocmai în echilibrul său funciar, în capacitatea de a restabili o pace spre care aspirăm, dar pe care existența mundană cel mai adesea ne-o refuză. Redarea nuanțată, atașantă, a unor asemenea inefabile conținuturi dă măsura valorii acestor *Arhangheli* ai tradiției coral-eclésiastice românești. În plus, același echilibru se regăsește și la nivelul formei muzicale – un concentrat de virtuți ancestrale, șlefuite însă după legile științei muzicale post-romantice.

Se simte că interpreții sunt încărcăți de energiile ținuturilor natale, de reminiscențele copilăriei, de verticalitatea și dinamismul "oamenilor dintr'o bucată" între care au crescut și s'au format. (Cei ce subestimează importanța intrării în viață ar merita să mediteze la acest fragment din volumul *Fărăme de memorii* al lui José Saramago, primul scriitor portughez distins cu premiul Nobel pentru literatură: "În aceste locuri am venit pe lume, de aici, când încă nu aveam doi ani, părinții mei, migranți împinși de nevoi, m'au luat la Lisabona, spre alte moduri de a simți, de a gândi și de a trăi, ca și cum faptul de a mă fi născut unde m'am născut ar fi fost consecința unei erori a întâmplării, a unui moment în care, întâmplător, destinul era distrat, și pe care încă îi stătea în putere s'o corecteze. N'a fost așa. Fără ca cineva să-și dea seama de asta, copilul își întinsese cărcei și rădăcini, sămânța fragilă care eram pe atunci avusesse timp să calce lutul solului cu picioarele sale minuscule și nesigure, ca să primească de la el, pentru totdeauna, amprenta originală a pământului, acest fund mișcător al imensului ocean de aer, acest mâl, când uscat, când umed, compus din resturi vegetale și animale, din rămășițe de tot și de toate, de roci măcinate, pulverizate, de multiple și caleidoscopice substanțe care au trecut prin viață și s'au întors la viață, așa cum se întorc sorii și lunile,

Despre magie și alți demoni jucăuși

(Urmare din pagina 36)

caută în zadar un paradis al Clujului care s-a pierdut sau a fost pierdut prin nepăsare, precum își pierde și arhitectura contururile și monumentalitatea când trece în primul plan al lucrării, înspre realitatea contemporană nouă. Ah... și să nu uităm că în zborul lor aceștia nu au unde să oprească (fina trimitere la aglomerația orașului și la lipsa spațiilor de parcare?), negăsind stația mult căutată... Printre cei dominați de realitate, în 2008-2009 mai sunt și câțiva visători care plutesc, cu ajutorul mijloacelor vechi și cu principii demodate... cine știe spre ce?!

Restul este politică, dezbătută și comentată de doi *putti*, care se reasigură reciproc pe un fond labirintic, cu intrarea, ieșirea și sensul de mers incerte. Un nivel mai jos politica mondială se

inundațiile și secetele, gerurile și căldurile, vânturile și acalmiile, durerile și bucuriile, ființele și neantul." / traducere de Georgiana Bărbulescu)

Un întreg bagaj existențial, consolidat prin asumarea firească a credinței. Însă toate acestea ar rămâne ineficiente esteticește, dacă nu ar exista îndubitabilele însușiri muzicale ale ansamblului: diversitatea timbrurilor și armonizarea lor, frazarea frumos cizelată, acordajul fin, dinamica bine dozată, articularea pasajelor muzicale, buna coordonare dintre secțiunile corului. Deși își menține caracterul eminentemente religios, o asemenea prestație devine și mai convingătoare prin pasiunea și competența artistică învederate de cântăreți. Îi am ca martori, pentru aserțiunile elogioase schițate mai sus, pe sutele de spectatori ce au asistat la concerte și aplauzele lor furtunoase. Țin să consemnez că printre cei cu lacrimi în ochi se aflau destui portughezi...

Corul a fost însoțit de către prelați ai Episcopiei de Maramureș și Satu Mare: Iustin Sigheteanu, episcop, pr. Vasile Augustin, vicar, și pr. Teodosie But, secretar. În alocuțiunile sale, episcopul Iustin a vorbit despre importanța vieții spirituale, despre valoarea simbolică a acestui "pelerinaj coral" – reprezentanți ai unicului popor latin de credință ortodox-bizantină, cântând în marile catedrale ale extremității occidental-europene. De asemenea, ierarhul maramureșan a amintit îndemnul adresat românilor de Papa Ioan Paul II (în timpul primei vizite efectuate de către un suveran pontif într'o țară majoritar ortodoxă) – acela de a-și menține identitatea, iconografia, imnografia și tradițiile proprii. La concertul de la Basílica da Estrela a asistat E.S. dl. Gabriel Gafița, ambasadorul României în Portugalia, împreună cu numeroși membri ai Ambasadei noastre. În prag de Crăciun, coriștii au oferit de asemenea un recital de colinde diasporei române, la biserica ortodoxă română din Lisabona, păstorită de infatigabilul părinte Marius Pop.

Indubitabil, quasi-totalitatea invitaților primei Stagiuni Muzicale Române la Lisabona (septembrie-octombrie-noiembrie-decembrie 2008) ar merita să intre în atenția celor 17 ICR-uri care funcționează actualmente la turajie maximă pe Glob.

tranșează, pe un ton șăgalnic interogativo-afirmativ, între simbolul american *Mickey Mouse*, un desen animat amuzant, creat în anul 1928, devenit icoană a companiei Walt Disney, și Napoleon Bonaparte, personaj celebru, mai puțin comic, simbol al Franței, ca lider al Noii Europe Unite. În aceeași notă suntem invitați să ne păstrăm zâmbetele la contactul violent dintre capetele noastre și grelele sfere ale: economiei globale, a politicii și a vieții personale. În urma loviturii, ne sună în cap coloana sonoră a „Balshoi performance-ului” cu o trimitere cinică spre războiul ca acțiune totală, având ca decor posterul-afiș al Super-Fraților-Brothers, Lenin și Superman (în vremurile dinaintea consumismului, care l-au împins spre probleme de dietă și de hrană surogat, dar și spre schimbarea mesajului ideatic), iar ca sponsori firma producătoare de „Dra-Cola” mereu „Light Culture” cu efecte benefice și întăritoare de morală.

Realizată într-o notă mai personală, ultima vrajă de comprimare a timpului, cu care Andor

O comparație forțată

(Urmare din pagina 23)

Germania din 2005 și cele din România din 2008 au fost diferite substanțial. Am arătat mai întâi că social-democrații și creștin-democrații din Germania nu au avut practic alternativă. Am văzut apoi cum PSD și PD-L, în România, aveau porțițe deschise, ba chiar au negociat la mai multe capete până în ultimul moment.

Un argument suplimentar este modul în care presa din cele două țări a relatat împrejurările în care s-au desfășurat alegerile și discuțiile pentru formarea unei coaliții după ziua votului. Din motive de spațiu, nu are sens să redau acum fragmente sau referințe prea ample la presa din Germania anului 2005, cât despre relatările din presa românească de după alegeri, sunt convins că cititorii sunt familiarizați cu ele. Nu am vreo îndoială că presa germană, fără discuție mai profesionistă decât cea din România, nu ar fi ezitat să relateze, de exemplu, despre campania pro PD-L dusă de Mitrea în toaletele Parlamentului (Cotidianul sau Evenimentul Zilei, 9 decembrie 2008) sau despre tentativele nocturne ale lui Năstase de a forța o alianță a PSD cu PNL (Gândul, 10 decembrie 2008). Presa din Germania ar fi fost chiar mai predispusă să surprindă aspecte mai puțin convenționale ale negocierilor pentru formarea noului guvern, ținând cont că, spre deosebire de România, acolo mai toate marile publicații au o orientare politică asumată, astfel că orice pas greșit al partidului advers ar fi fost imediat taxată.

Rămâne să vedem cum va funcționa această mare coaliție în versiune românească. Personal, nu îi dau mai mult de doi ani. Cred că după alegerile prezidențiale din acest an va începe din nou războiul. Încă nu știu dacă ar fi bine sau ar fi rău să reziste. Dacă va rezista, s-ar putea spune că cele două partide demonstrează maturitate și responsabilitate, dar la fel de bine s-ar putea spune că interesele politice care le unesc sunt mai puternice decât doctrina sau discursurile de campanie, ceea ce ne-ar face să ne întrebăm, pe bună dreptate: Mai au vreun rost pluralismul politic și alegerile?

Kömives alege să-și uimească audiența, ni se revelează prin reflectarea sa în trecut: prin propriul viitor și în viitor, prin propriul trecut. Această contradicție este întreținută prin atmosfera creată de asocierea dintre desenul realist ales pentru tinerete și vigoare și cel cu o notă ludică, naivă pentru vârsta înțelepciunii dar și prin inițiativa de a provoca la un dialog incitant bunic – tată - fiu. Între ele, entitatea – Andor Kömives – se regăsește în transparențele fundalului cu care ne-a obișnuit și care susține personajele, le pune în evidență, punctând esența: el este magicianul care a născocit și s-a născocit, creatorul care se joacă cu propria sa existență și care se poate crea și recrea pe sine și cu atât mai mult poate sfida timpul și spațiul.

Iar în loc de concluzii, nu pot decât să citez din „clasicii în viață”, amintindu-vă că „God loves you!” și nu uitați că „Dacă nu existați virtual, nu existați!” așa că *please comunicați, OK?!*

Fecunditatea editorială a unui an centenar

Ștefan Angi

Anul 2008 - o sută de ani de la nașterea lui Sigismund Toduță, unul dintre ctitorii Academiei de Muzică "Gh. Dima" - a prilejuit o largă activitate cultural-muzicală începând cu concerte, recitaluri camerale, concursul de interpretare și terminând cu simpozionul internațional având ca temă viața și activitatea Maestrului. Ecoul a fost cel așteptat atât pe plan internațional, cât și pe plan național, inclusiv în patria sa mai intimă din Cluj Napoca. Drept dovadă amintim CD-ul comemorativ editat în Spania de către fostul student al Alma Mater-ului muzical clujean, Corneliu Madru, cuprinzând pe undele sonore ale amintirilor toate momentele mai importante ale evenimentelor aniversare. Discul va reprezenta cu siguranță un moment deosebit în



apropierea culturilor muzicale românești și spaniole la care autorul discului a contribuit și contribuie în permanență. Pe plan intern, pe lângă ecurile publicistice ale paginilor de revistă și cotidiane, de specialitate și de cultură generală, amintim, înainte de toate, importanțele apariții ca volumul omagial S.Toduță, și volumul *Lucrări de muzicologie XXII* precum și revista *Intermezzo*. Dacă volumul omagial a apărut imediat după evenimentele aniversare din primăvara anului 2008, noul început al anului universitar, toamna 2008, a fost întâmpinat de celelalte două apariții amintite mai sus. Ambele - volumul *Lucrări de muzicologie XXII* (redactor șef - prof. univ. dr. Gabriel Banciu, tehnoredactor - Ioana Balbaki, coperta și traducerea rezumatelor - Corina Ceclan), respectiv revista *Intermezzo* (redactor responsabil de număr - Elena Chircev, redactor corector - Elena Șorban tehnoredactare - Corina Ceclan) au fost îngrijite, redactate și publicate de către Academia de Muzică "Gh. Dima".

Volumul *Lucrări de muzicologie* reprezintă al doilea moment consacrat activității maestrului S.Toduță. Primul, cel de-al 14-lea, a apărut cu ocazia sărbătoririi a celei de-a 70-a aniversare a compozitorului (1978). Acum, la treizeci de ani, volumul de față, cu cele 21 de studii analitice

apărute de sub condeiul compozitorilor și muzicologilor de frunte din Cluj, din țară și peste hotare, nu este numai o simplă continuare a cercetărilor de acum 30 de ani, ci reprezintă totodată o retroactivă sinteză a preocupărilor muzicologice și studiilor toduțiene de pe întreg cuprinsul țării și nu numai. Astfel, volumul devine oglindă strălucitoare a forumului științific muzicologic, care, profund interesat de viața și activitatea maestrului școlii clujene, reflectă edificator direcțiile principale de cercetare teoretice și practice, componistice și interpretative ale cadrelor didactice, precum și cercetările studenților în egală măsură. Împărțite pe două segmente - I. Istorie și sistematică, II. Analize muzicale - studiile volumului, pornind de la universal și ajungând la cercetări particularizate, chiar microscopice, oferă o lectură pe cât de consistentă, pe atât de accesibilă, concepute fiind într-un stil diafan, transparent, chiar și în cazul analizelor de strictă specialitate. Astfel, zonele cu caracter mai general, ca retorica toduțiană, istoriografia activității maestrului, analiza creațiilor sale corale, rememorarea conducerii de către maestru a doctoratelor, sau marcarea paralelei istorice Blega - Toduță, precum și reactualizarea preocupărilor teoretice și practice ale studenților față de scrierile muzicologice ale maestrului - sunt urmate de aspecte analitice legate de creațiile camerale, liedurile, dar și componistica simfonică și nu în ultimă instanță scenică, a marelui compozitor clujean.

Modul de lectură a volumului oferă mai multe posibilități. Datorită structurării sale foarte bine gândite, el poate fi citit pagină cu pagină, de la alfa la omega. Dar, oricând poate fi construit și evidențiat din corpusul studiilor un anume moment de discontinuitate, care permite oprirea la orișicare dintre studiile cuprinse, ele având deci nu numai un caracter relațional cu tot întregul volumului, dar și un statut științific independent într-un mod absolut.

Coperta volumului indică foarte sugestiv și noul an de apariție al seriei *Volumelor de muzicologie*, concepută coloristic și grafic într-un mod deosebit de captivant. În partea centrală a copertei întâlnim, sub forma unui mic ecran TV, "copertă a copertei", o secțiune transversală simbolică a cuprinsului. De această dată "micul ecran" îl prezintă pe maestru în fotografie și ne anunță despre centenar. Volumul este realizat de editura MediaMusica a Academiei "Gh. Dima" și a apărut cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național.

Revista *Intermezzo* a Academiei de Muzică "Gh. Dima" Cluj-Napoca poartă titlul într-un mod simbolic, sugerând continuitatea preocupărilor editoriale ale institutului. Am mai întâlnit de-a lungul anilor și deceniilor stăruințe de a marca prin reviste proprii viața și activitatea institutului. Astfel, au apărut micile volume în mijlocul secolului trecut, cu titlul *Din activitatea cercurilor științifice studențești* (1956, 1957). Iar apoi *Intermezzoul* apare ca revistă studențească în 1969, 1970 și 1971. O nouă și unică apariție ca revistă de cultură și artă edi-



tată de Academia de Muzică, o regăsim cu ocazia aniversării a 75 de ani de existență a Academiei "Gh. Dima" în 1994. Iar acum *Intermezzoul*, ca revistă trimestrială de activitate muzicală a Academiei "Gh. Dima" se află la primul său număr. Multitudinea rubricilor - editorial, cronica, documenta, interviuri, evocări, studia, recenzii, academica doctor honoris causa, studia doctoralia, in memoriam, estudiantina, granturi, prezențe clujene peste hotare, semnal, eveniment și altele - reflectă edificator caracterul deosebit de bogat al conținutului revistei. În secțiunea longitudinală a acestui cuprins, filonul conducător expune pe primul plan evenimentele toduțiene ale anului 2008. În acest sens, numărul 1/2008 al revistei *Intermezzo* reprezintă o firească continuare a transmiterii ideilor cuprinse și sistematizate în sus-amintitul volum de muzicologie. Desigur, rubricile cuprind și alte teme științifice sau artistice, inclusiv editoriale. Reținem criticile și cronicile prezentate despre bogatul repertoriu simfonic, cameral, și scenic al anului 2008, organizate sub custodia Academiei de Muzică. Cele peste 80 de pagini, prin grafica lor deosebită, colorată, prezentând fotografii, portrete, instantanee, evenimente scenice din bogatul an cultural-muzical 2008, aduc un plus de valoare conținutului revistei. Iar coperta îngrijită de Corina Ceclan este o reușită atât în coloristica sa, cât mai ales prin minunata friză despre muzica medievală-renascentistă preparată de tehnoredactor.

Suntem convingși că atât publicul clujean, cât și toți melomanii, studenți, cadre didactice și specialiștii din domeniile artistice ale muzelor frățești vor avea o adevărată plăcere citind și rememorând evenimentele expuse în studiile, eseurile, cronicile și memoriile revistei, căreia cu ocazia primului număr nou îi dorim o continuitate lină, dar plină de noi și noi evenimente precum și succese depline în rândul cititorilor. ■

film

CineMAiubit, un festival

Ioan-Pavel Azap

Cel mai important reviriment cultural din România postdecembristă s-a produs într-un domeniu căruia aproape nimeni nu i-ar fi acordat nici cea mai mică șansă: cinematografia! Dacă până în 1989 filmele românești aveau faima nedorită de a se situa în categoria celor mai proaste din lume – cu excepții notabile, dar care n-au reușit să coaguleze –, în primii ani de după '89, în virtutea capitalului de simpatie obținut grație experienței/experimentului primei revoluții transmise în direct la televiziune, cineasții români au „bântuit” o vreme prin festivaluri, obținând chiar și câteva premii de conjunctură, după care, spre sfârșitul ultimului deceniu al secolului trecut, festivalurile se fereau iarăși de filmele românești ca de ciumă. Din vechea gardă a regizorilor români singurul care și-a păstrat decența în tot acest timp a fost Nicolae Mărgineanu (probabil că ceilalți regizori naționali „de top” nu au avut-o cu adevărat niciodată), iar la debuturi în forță, care au și confirmat ulterior, pot fi amintite doar două nume: Nae Caranfil și Radu Mihăileanu. Dacă luăm în calcul că Radu Mihăileanu este de fapt regizor francez de origine română, cele două debuturi se dovedesc a fi, vorba bancului, unul singur. 2000 poate fi considerat „Anul Zero” al cinematografului românesc: este primul an în care, după multe decenii, pe piață nu a ieșit nici un film românesc. Abia în 2001 debutul lui Cristi Puiu cu *Marfa și banii* dădea speranțe optimiștilor incurabil – câți or mai fi fost și aceia. Au mai trebuit să treacă cinci ani, câteva debuturi remarcabile (Sinișa Dragin – *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură* / 2001, Cristian Mungiu – *Occident* / 2002, Radu Muntean – *Furia* / 2002, Călin Peter Netzer – *Maria* / 2003, Titus Muntean – *Examen* / 2003) și două „recidive” (Nae Caranfil – *Filantropica* / 2002 și Cristi Puiu – *Moartea domnului Lăzărescu* / 2005) până la miraculosul an 2006, în care din 12 premiere românești am avut parte de cinci filme de excepție: *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Cătălin Mitulescu), *Hârtia va fi albastră* (Radu Muntean), *A fost sau n-a fost?* (Corneliu Porumboiu), *Ryna* (Ruxandra Zenide), *Legături bolnăvicioase* (Tudor Giurgiu). Prin mai puține titluri – deși mai spectaculos, dacă ne gândim la Palm d'Or-ul câștigat de Mungiu –, 2007 și 2008 au consolidat statutul cinematografului românesc prin filmele semnate de: Cristian Nemescu (*California Dreamin'*), Cristian Mungiu (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*), Nae Caranfil (*Restul e tăcere*), Radu Muntean (*Boogie*). (Nu poate fi ignorat nici faptul că, în paralel, în România au continuat să se producă filme din „tagma” celor mai proaste din lume. Nu le amintesc aici din lipsă de spațiu, dar și pentru că nu acesta este scopul demersului nostru.)

Tot cinematografia, în ciuda tuturor scandalurilor legate de modul de jurizare a scenariilor de către CNC sau de finanțarea de către stat a filmelor, ne oferă cel puțin două exemple în ceea ce privește punerea în aplicare la modul consecvent și profesionist a unor proiecte defel provinciale sau balcanice. Primul, mult mai vizibil și de cert nivel european, este Festivalul Internațional de Film Transilvania (TIFF) de la Cluj, a cărui primă ediție a avut loc în 2002. Cel de-al doilea, mai mult o manifestare „de nișă”, strict pentru profesioniști, este Festivalul Internațional de Film Studențesc de Scurtmetraj CineMAiubit, organizat de Universitatea Națională de Artă Teatrală și

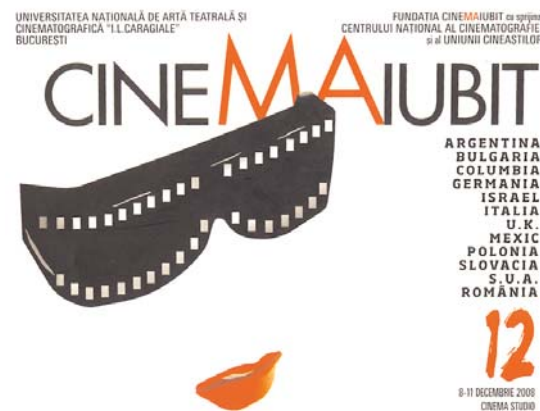
Cinematografică „I.L. Caragiale” București și Fundația CineMAiubit cu sprijinul Centrului Național al Cinematografului și al Uniunii Cineaștilor din România. Asupra acestuia din urmă ne vom opri în cele ce urmează.

Prima ediție a CineMAiubit a avut loc în decembrie 1996, ajungând în decembrie trecut la cea de-a XII-a, festivalul făcând o pauză forțată în 2005. În 2008 (8-11 decembrie, având drept locație cinematograful Studio) pentru premiile puse în joc, acoperind practic toate compartimentele de studiu, au concurat filme din: Argentina, Bulgaria, Columbia, Germania, Israel, Italia, Marea Britanie, Mexic, Polonia, Slovacia, S.U.A. și România. De asemenea, au fost prezentate retrospectiv ale unor școli de film din: Columbia, Germania, Israel și România (Universitatea Sapienția din Cluj). Interesul semnatarului acestor rânduri s-a concentrat pe filmele studenților români, școala ca instituție de învățământ fiind, că ne place sau nu, și o să folosesc un cuvânt atât de uzitat încât poate că e mai bine să nu-l citiți, *pepiniera* viitorilor creatori de film din România: regizori, actori, operatori, sunetiști ș.a.m.d. Spre deosebire de edițiile anterioare, când din pluton se detașau cu ușurință două, trei titluri, de data aceasta filmele studențești au fost mai omogene, mai apropiate valoric: cele bune au fost... bune, iar cele „slabe” sensibile superioare rateurilor din anii trecuți. Nu voi epuiza lista premiilor/premițiilor, voi trece doar în revistă filmele care merită să fie văzute (dacă, printr-un miracol, vor fi difuzate de posturile de televiziune) și autorii pe a căror viitoare posibilă filmografie se poate miza.

Revelația ediției a fost Anamaria Chioveanu, recompensată cu Premiul special al juriului pentru *Lungul drum spre casă*, la care se adaugă și o Mențiune pentru interpretare acordată celor două protagoniste: Nicoleta Mânzu Hâncu și Corina Moise. Povestea a două tinere blocate noaptea târziu la margine de București, fără bani și lipsite astfel de posibilitatea de a lua un banal taxi, este dirijată cu mână sigură de tână regizoare, care depășește nonșalant anecdoticul, vădind o reală apetență pentru subiectele „mărunte” dar având încărcătură emoțională și relevanță psihologică.

Lipsit de complexe, Barna Nemethi (Premiul pentru regie film documentar la ediția 2006, pentru *Urmuz*) se ambiționează să demonstreze că, deși supralicitată în cinematografia română, parabola nu este depășită sau vetustă. Și, mânărită cu dezinvoltură și netributară conjuncturalului – precum în *Rien ne va plus*, care i-a adus lui Nemethi Premiul de regie „Cristian Nemescu” –, metafora, parabola cinematografică se dovedește viabilă. *Rien ne va plus* și-a mai adjudecat: Premiul de imagine – Claudiu Ciprian Popa, Premiul pentru interpretare masculină – Richard Bovnoczki, Premiul de sunet „Andrei (Otto) Toncu” – Filip Mureșan (recompensat și pentru *Coridorul lui Statxovicî*, r. Vlad Feneșan).

Premiul Criticii și Premiul Cinemagia pentru film românesc pe peliculă a revenit lui Gabriel Achim pentru *Bric-Brac* (selecționat la Berlin la scurtmetraje, alături de *Renovare* al lui Paul Negoescu), un joc de-a cinematograful inteligent și subtil, ce atrage atenția asupra unui regizor de vocație de care sperăm să auzim, să-l vedem pe ecrane mai bine zis, cât mai repede.



Premiul pentru interpretare feminină a fost adjudecat fără probleme de Andreea Gromoșteanu, pentru rolul din absolut savuroasa comedie *Pentru el*, în regia Stancăi Radu (Marele Premiu în 2007 pentru *Ștefan*).

Lui *Zombie Infectors 3* – în regia lui Nicolae Constantin Tănase, pe un scenariu de Raluca Mănescu – ar fi putut să-i revină foarte bine Premiul pentru regie, dacă n-ar fi fost subiectul exotic, exploatat eficient și profesionist pentru prima dată în filmul românesc: o parodie inteligentă a filmelor horror (americane) cu zombie în prim-plan. Premiat pentru: montaj – Speranța Gânci, scenografie – Georgiana Săvuță, și pentru... afiș – Tudor Vladimir Panduru.

De reținut Premiul pentru film de ficțiune în format digital, acordat Ceciliei Felmeri de la Universitatea Sapienția din Cluj pentru *Kakukk / Cucul*, unul dintre titlurile de vârf ale ediției 2008, transpunere cinematografică de mare rafinament a unei anecdote/snoave populare. De reținut că Cecilia Felmeri a primit în 2006 Premiul pentru film de animație pentru *Uciderea mieilor*.

Mai mult decât doar o Mențiune pentru scenografiei (cu care a fost recompensată Signe Lillemark) ar fi meritat *Palmele*, o dramă intimistă realizată cu o economie de mijloace extremă, dar de un real impact emoțional, în regia lui George Chiper.

Au rămas în afara palmares-ului ediției 2008 a CineMAiubit, dar este bine de reținut numele regizorilor: Ivana Mladenovic (*Pizza Love* – sau mai mulți „anonimi” în căutarea sensului propriei existențe); Mihai Chirilă (*Îmbătrânim* – neputința de a face față miracolului atunci când acesta ni se întâmplă chiar nouă), având consolarea că a fost un răsfățat al precedentelor două ediții; Luiza Pârnu (*În spate la A36* – sau dovada că mai poți povesti cu tandrețe despre copilărie); Sara Tsorakidis & Matei Lucaci-Grunberg (*Ultimii clienți* – două povești de dragoste – una care are doar trecut, alta care ar putea să aibă viitor – îmbinate abil în spațiul convențional al unui bar); Ion Andrei Puican & Alice Panaite (*Tot e bine* – în dragoste nu se știe niciodată cine ce oferă și cine primește, nici dacă cel care își impune voința câștigă cu adevărat); Alex Lungu (*Make off Not War* – satiră de zile mari a stilului american de promovare a filmelor, de parcă fiecare nou titlu ar fi o capodoperă).

Să amintim, în încheiere, Marele Premiu, acordat regizorului bulgar Petar Valtchanov pentru *Family Therapy*, amestec de farsă și tragedie care denotă nu atât sensibilitate artistică autentică, cât mai ales teme și exerciții făcute la timp și foarte bine asimilate.

colajonări

Lampa și mămăliga

Alexandru Jurcan

Așa se întâmplă mereu când un scriitor începe să picteze, când un actor regizează un film, când... Punerea sub o lupă necruțătoare. Suspectări de impostură. Răutăți gratuite. Nu, nu voi afirma că *Nunta mută* a lui Horațiu Mălăele e o capodoperă, însă e un film corect, incitant. Când un film trece ușor pe lângă noi, spunem: "Am văzut un film." Importantă e articularea, adică: "Am văzut *filmul*...". Am reușit să văd *filmul* lui Horațiu Mălăele fără prejudecăți, fără idei preconceptuate. Întâi și-ntâi, să-mi lămuresc confuzia LUSTIG. Scenariul l-a scris Adrian Lustig, care s-a născut în 1953. A scris romanele *Un loc pe roată*, *Un băiat ura o fată*, *Legea timidității universale*, *Romanță cu stagiari*. La Teatrul de Comedie din București i se joacă piesele *Poker*, *Nepotu și Clinica*. A nu se confunda cu Oliver Lustig, născut în 1926 în comuna Șoimeni; supraviețuitor al Holocaustului, doctor în istoria doctrinelor economice, a scris *Viața în imperiul morții*.

Despre *Nunta mută* s-au scris deja cronici. Autorii au preferat sublinieri intertextuale, acuzații de pastişări, uitând că dacă se întâmplă așa ceva într-un film celebru, atunci toți afirmă că e un *citacit*, un *omagiu*... Eu cred că Horațiu i-a citat pe Chaplin, Fellini, Kusturica, Tornatore. E prea inteligent să-și închipuie că spectatorii sunt niște ignoranți. Defecte există în film, însă aș prefera să plonjez în spațiile originale. Poate că tot ce se întâmplă e un pretext, o coajă spre miezul filmului, spre nunta mută, spre filmul propriu-zis, înduioșător de românesc.

Adică? Țuica, dopul, lampa, mămăliga și, mai ales, gurile legate cu fâșii. Sticlele învelite cu cârpe. Degetele linse. O muscă rebelă și un balet mașinal al rotirii capetelor. Cum să legi gura românului? Cum să anihilezi verva unui popor balcanic? Toți actorii (numeroși) ai acelei scene magistrale, lucrată în filigran, sunt ireproșabili, într-un tot unitar, strunit cu precizie de regizor. Un neavenit n-ar fi



Horațiu Mălăele

putut realiza asemenea secvențe de bijutier, cu muzică mimată, cu un râgâit tipic, cu o palmă arogantă mângâind pulpa femeii. Cheia națiunii române rezidă în «fie ce-o fi». Mai bine exteriorizarea, în ciuda consecințelor. Când a tăcut românul? A realizat el ceva cu bucuria explozivă? Întrebare retorică. «Lasă-l pe Stalin! Lasă tacămurile!» Dacă moartea băntuie mereu, n-are niciun rost o nuntă mută. Carpe diem!

Forșpan

Ioan-Pavel Azap

După mai bine de douăzeci de ani (*Sous le soleil de Satan* / *Sub soarele Satanei*, Maurice Pialat, 1986), Franței i-a revenit anul trecut Palme d'Or-ul pentru *În clasă* (*Entre les murs*, 2008; sc. François Bégaudeau; r. Laurent Cantet). Bazat pe o carte cu tentă autobiografică a lui François Bégaudeau (care semnează scenariul și interpretează și rolul profesorului François Marin), rod al experienței de dascăl într-un colegiu, *În clasă* nu impresionează nici prin limbaj (cinematografic sau cel al personajelor), nici prin ritm, nici prin suspans – cât despre efecte speciale nici nu poate fi vorba. Atunci, ce a determinat juriul de la Cannes să-i acorde trofeul? Probabil că nimic altceva decât: monotonia deloc plicticoasă, pentru cine are puținică răbdare, a poveștii (mare parte a secvențelor, a dialogurilor se desfășoară în timp real); povestea în sine: raportul profesor-elev (practic este vorba despre dialogul – sau lipsa acestuia – dintre două clase, două „caste” sociale) – în condițiile în care elevii sunt adolescenți care se caută pe sine, nu neapărat cu teribilism cât cu neliniștile, nesiguranța și aroganța specifice vârstei; realismul narațiunii, o realitate ne-edulcorată dar nici idealizată; apoi, filmul nu incriminează – nu judecă și nu dă sentințe – didacticist, conformist: nici societatea, nici adolescenții mai mult sau mai puțin rebeli, nici profesorii, nici părinții nu sunt acuzați sau disculpați *in corpore*; nu în ultimul rând, veridicitatea tipologiilor, a caracterelor care se perindă pe ecran. Chiar dacă simplu, filmul nu este simplist. Deși nu vedește investiții mari, nu este miserabilist. Deși moral, nu este (fals) moralist... Nu știu în ce măsură *În clasă* va face istorie, dar cu siguranță este un film căruia Palme d'Or-ul i se potrivește.

Celebru pentru *Before Sunrise* (1995), o tandră poveste de dragoste platonice (da, se poate/se mai putea și în secolul XXI!), Richard Linklater ne oferă în *Poporul fast-food* (*Fast Food Nation*, Marea Britanie / SUA, 2006; sc.: Eric Schlosser – după o carte proprie – și Richard Linklater; r. Richard Linklater; cu: Greg Kinnear, Luis Guzmán, Kris

Nicole Kidman și Hugh Jackman în *Australia*

Kristofferson, Ethan Hawke, Bruce Willis) o mostră de film social cuminte, care, fără a zdruncina convingeri sau obișnuințe, are cel puțin meritul de a semnaliza, de a atrage atenția asupra unor tare, unor pericole ale societății contemporane. Poporul din film este marele popor (nord)american. Ce e mâncarea fast-food știm, din păcate, cu toții. Ce nu știm sau nu ne place să știm – și, implicit, să acceptăm – este nocivitatea acestui tip de mâncare, bolile la care se expun consumatorii constanți (obezitatea fiind doar una dintre ele), lipsa de igienă a produselor fast-food. Inspirat de o carte non-ficțională, îmbinând abil mai multe povești – de la emigranții ilegali mexicani până la persoane din staff-ul companiilor fast-food –, filmul radiografiază cu detașare o stare de fapt: derularea unor afaceri de miliarde, interesele financiare uriașe fac imposibilă eliminarea de pe piață a orice este nociv omului – transformat în sclav al consumului –, fie că este vorba de alimente, ca în cazul din film, fie că este vorba de medicamente, droguri legale, divertisment etc., etc. De altfel, finalul filmului are, pe lângă o doză de resemnare, și o nuanță de cinism. După ce, în urma unei investigații ordonate de șefi, acumulează destule date despre culisele tenebroase ale afacerii, Don Anderson (Greg Kinnear), director într-o firmă fast-food, în loc să le facă publice, alege (cu inima strânsă, ce-i drept, dar asigurându-și astfel propriul confort) să lanseze un nou produs pe piață. Nu ne rămâne decât să ne imaginăm spectatorii filmului consumând fericiti în sală produse fast-food.

Cu siguranță cea mai așteptată – de marele

public – premieră cinematografică a începutului de an 2009 a fost *Australia* (SUA / Australia, 2008; sc.: Baz Luhrmann, Stuart Beattie; r. Baz Luhrmann; cu: Nicole Kidman, Hugh Jackman). Departe de a fi o saga australiană – cum a fost prezentat uneori în presă –, acțiunea desfășurându-se pe durata a doar trei, patru ani, *Australia* este înainte de toate un frumos film de aventuri, așa cum acceptăm și savurăm cu adevărat doar în copilărie și adolescență. Cu asta, s-ar părea că am spus totul despre film. Din păcate, lucrurile nu sunt chiar atât de simple. Așadar, ce i se poate reproșa *Australia*? În primul rând, lungimea și caracterul eteroclit, discontinuitatea demersului regizoral. Practic, în *Australia* sunt două filme. În prima jumătate avem un western de factură clasică, lucrat cu profesionalism: acțiunea este previzibilă dar nu plictisește. Asta ține cam o oră și jumătate și bine ar fi fost dacă Luhrmann s-ar fi oprit aici. Din nefericire, în următoarele 90 de minute avem un amestec abundent de genuri, povestea o ia razna, încât bietul spectator, până atunci încântat, este bulversat, nu mai înțelege dacă urmărește o poveste de dragoste, un film de război (asemănător, Doamne ferește!, lui *Pearl Harbor*), un film fantastic sau este vorba pur și simplu despre paranoia regizorului co-scenarist Baz Luhrmann care ține cu tot dinadinsul să confere o tușă personală filmului. Ei bine, oricât se screme, nu reușește! Dar, una peste alta, *Australia* emoționează pe alocuri, are suspans – tot pe alocuri –, încântă și stărnește în spectator plăcerea simplă, curată de a vedea un film. Ceea ce, să recunoaștem, este cel puțin meritoriu.

1001 de filme și nopți

77. Ikiru / A trăi

Marius Șopterean

Când a compus, în anul 1915, melodia *Gondola no Uta / Viața e scurtă, domnișoară*, Shinpei Nakayama nu știa că peste ani aceasta avea să devină cheia de interpretare a uneia dintre cele mai subtile și, în același timp, mai fragile compoziții cinematografice din toate timpurile: *Ikiru / A trăi* de Akira Kurosawa, film realizat în anul 1952. De altfel compozitorul în cauză nu știa nici că melodia va cuceri prin anii '20 inimile a milioane de tineri japonezi, ritmurile acesteia ajungând în toate colțurile lumii. Textul inițial, cel murmurat de mai multe generații de îndrăgostiți, a fost scris de un prieten de generație al lui Nakayama, poetul Isamu Yoshii, creator de poezie No dar și mare admirator și traducător în același timp al sonetelor shakespeariene.

Funcționarul Watanabe, un bărbat în jurul vârstei de 55 de ani, află că suferă de o boală incurabilă: cancer de stomac. Și după 30 de ani petrecuți într-un birou funcționăresc în care activitatea lui de bază este aceea de a nu face nimic, cum cu durere o va recunoaște pe măsură ce boala evoluează, trebuie să-și reconsidere viața risipită până acum și să-și redimensioneze timpul rămas: cele aproape șase luni, cât îi e dat să mai trăiască. Vestea morții îl trezește pe insipidul și inutilul Watanabe la viață. Treizeci de ani a fost numit de către colegii lui mai tineri Mumia, pentru că deși trăia părea a fi fost mort de mult. Treizeci de ani s-a sacrificat pentru a-și duce la îndeplinire menirea de tată. Soția lui murind încă de tânără, a refuzat cu îndârjire altă relație. Întreaga lui viață de până acum a fost dedicată vrafului de documente și registre cu finalitate inutilă de pe biroul lui și creșterii unicului copil. Vestea morții îl readuce astfel la viața pe anonimul Watanabe. Cineva, în spatele lui, va murmura la aflarea cruntei vești, imagine de început a filmului *Ikiru*: „Ce ai mai putea să faci în șase luni dacă ai știi că atât timp mai ai de trăit?”.

Watanabe va răspunde simplu: „Voi trăi atât timp cât mai am de trăit!”. Prin urmare va încerca să se bucure de tot acest timp cumplit de scurt. Întregile sale economii vor fi făcute praf prin frecventarea până la epuizare a mai multor localuri de noapte. Într-o continuă stare de bahică suferință, împreună cu un necunoscut, va poposi în cele mai strălucitoare locuri ale decadentei orașului. Nu a făcut asta când trebuia, o va face acum. Nimic nu este până la urmă pierdut până la capăt. Akira Kurosawa apelează astfel la o descriere în detaliu a planului doi, a fundalului social al unei Japonii abia trezite din coșmarul ultimului război în care setea de viață, de tinerețe, de juvenilă euforie este contrapunctată de o altă componentă socială: frica de nou, frica de viitor și o dorință suspectă a edililor orașului de continuă mumificare. Există, printre altele, o secvență surprinsă pe un ring de dans, în care într-un cadru unic, un plan general, vedem zeci sau poate sute de cupluri care se mișcă sufocate ele însele de lipsă de spațiu încât senzația este apocaliptică. Ca și cum aceste zile – la fel ca viața lui Watanabe – ar fi ultimele zile ale Japoniei, iar cu toții ar dori să profite de acest ultim răgaz pe care viața îl mai poate acorda. În periplusul său Watanabe ajunge într-un local în care pianistul întreabă la un moment dat dacă cineva dorește o dedicație. Watanabe privește peste toate trupurile perfecte și atrăgătoare ale tinerelor și frumoaselor

agitatoare și îngână ca pentru el *Gondola no Uta...* Pianistul începe primele acorduri și odată cu versurile rostite cu sfială de Watanabe întreaga asistență se oprește din dans și îl privește. Acum, pe acest prim-plan al lui Watanabe, ne găsim într-unul dintre cele mai uluitoare momente ale istoriei cinematografului universal. Cu privirea pierdută, încețoșată de lacrimi, Watanabe murmură ca pentru sine: „Viața este scurtă,/ Îndrăgostiți-vă fetelor/ Înainte ca floarea aprinsă/ Să cadă de pe buzele voastre,/ Înainte ca marea pasiunilor/ Să vă părăsească/ Și pentru că toate acestea/ Nu vor mai fi mâine...”.

Chipul lui Watanabe, aplecat în față, scoate în evidență, dincolo de murmurul acompaniat la pian, acea privire ultimă cu iz de disperare ontologică. Realizează atunci – și noi odată cu el – nu frica de moarte, ci frica de până la ea. Pierdut într-o sufocantă aglomerare Watanabe înțelege odată cu acest prim plan dilema fundamentală în care se găsește, dilemă spusă câteva secvențe mai încolo în dialogul cu mai tânără sa colegă de birou: „Știu că am să mor și mai știu că trebuie să fac ceva... Și nu știu cel!”.

Știe că nu refugiul în trecut este o soluție, nici păcălirea condiției prezente, ci este nevoie să-și asume ceva, nu neapărat grandios, dar ceva ce poate a neglijat o viață întreagă, ceva de care cei din jurul său au mare nevoie. Destinul, atât cât a mai rămas, trebuie reinventat. Trebuie găsit un alt final. Și acesta trebuie să fie invers proporțional cu alunecarea lui spre capătul bolii. Surprinzător realizat este dialogul dintre Watanabe și Shina, mai tânără colegă care-i dezvăluie că porecla lui de la birou este Mumia. La capătul unor rugăminți extreme ale funcționarului, cei doi se vor întâlni pentru ultima dată într-un restaurant. Vor fi poziționați la o masă astfel încât în planul doi, în partea opusă a salonului – salon despărțit el însuși de treptele de la intrare care urcă – ni se oferă o altă poveste a cărei semnificație va căpăta valoare odată cu plecarea lui Watanabe. Aici și acum fata îi mărturisește că relația dintre ei doi, dacă cumva este o relație, o plectisește, ba chiar îi provoacă o anume repulsie: el este prea bătrân și neinteresant pentru ea, în timp ce chiar dacă este săracă ea, tânără și frumoasă Shindo, vrea să trăiască. Dar tocmai de acest lucru, pare a spune el, are nevoie de la ea: de tinerețea ei, de sângele ei care fierbe, de viața tumultuoasă care curge prin ea. Are și el nevoie de această putere măcar și pentru puțin timp. Acel puțin care i-a mai rămas. Dacă acest lucru ar fi posibil, ar ști ce să facă cu timpul rămas. Oarecum speriată de insistențele lui Watanabe – el însuși conștient și rușinat de ceea ce cere – tânără îi întinde cu un ultim efort, mai mult pentru a scăpa de insistențele funcționarului, o jucărie, un iepuraș de pluș. Watanabe, ca într-o fulgurantă iluminare, privește obiectul. Pentru o clipă durerea din privire se topește și o lumină îi invadează ochii. Shindo se va retrage speriată, iar bătrânul va ieși grăbit de la masă și va coborî scările localului. Spuneam de planul doi care se vede în tot timpul acestei discuții dintre protagoniști. Aici vedem un grup de tineri care par a sărbători ceva. Vorbesc, râd și, mai ales, privesc din când în când spre scări ca și cum ar aștepta pe cineva. La un moment dat, în urale, sosește un tort mare, pe care tinerii îl așază pe o masă. Privirile tinerilor sunt mereu aruncate spre scări dar din poziția în care se filmează dialogul

Cadru din *Ikiru / A trăi*

dintre Watanabe și Shindo senzația este că cei doi sunt priviți aproape în permanență de grupul de tineri gălăgioși. Cu cât mai mult se adâncește disperarea în primul plan, cu atât mai mult crește bucuria celor aflați în planul doi. Iar când Watanabe se va ridica, va pleca și va coborî treptele, se va intersecta cu o tânără care tocmai intră în local. În momentul următor, într-o explozie vocală se va auzi la unison cântecul *Happy birthday, to you...*

Și exact atunci când Watanabe știe ce are de făcut, într-un anume fel filmul se termină: comentatorul ne înștiințează că au trecut cinci luni iar Watanabe a murit. Structural, narațiunea pare să o ia de la capăt. Beneficiind de experiența avută cu magistratul *Rashomon* (1950) – operă cinematografică de referință în filmografia lui Akira Kurosawa de care ne-am ocupat anterior – *A trăi* se transformă din acest moment într-o serie de flash-back-uri prilejuate de amintirile colegilor sau aleșilor orașului care stau în priveghi la căpătâiul lui Watanabe. Pe măsură ce timpul trece fiecare încearcă să înțeleagă mai bine gestul lui Watanabe: de ce a vrut acesta să construiască un parc, în pofida lătoriei sistemului birocratic – promovat excelent de însuși Watanabe timp de 30 de ani; în pofida mafiei locale – care dorea cumpărarea pământului pentru alte scopuri, sau chiar în pofida bolii necruțătoare care, de la zi la zi, făcea ca ființa funcționarului să se neantizeze din ce în ce mai mult. Dincolo de aspectele morale ale problemei, dincolo de ținuta critică, chiar satirică a lui Kurosawa, îndreptată spre toate acele oficialități garante ale unui perfect sistem birocratic, deci osificat, înainte de toate acestea rămâne demnitatea făpturii lui Watanabe, a crochiului ființei purtate, în marele ciclu al vieții, de o idee mică dar mare ca valoare evenimentală: aceea de a construi un parc pentru copii.

Watanabe știe astfel să iasă dintr-o lume căreia i-a înapoiat mai puțin decât aceasta i-a oferit. Dar în această puținătate existențială prioritățile se pot cuantifica până la urmă în acele rare gesturi de bunătate umană. Watanabe face parte din seria tragică a eroilor emblematici construiți de un Murnau, Wyller, Bergman, Tarkovski sau Von Trier, care se regăsesc în acel reper ontologic intuit excelent de Jean Paul Sartre: „Nu există ieșiri pe care să le poți alege. O ieșire se inventează. Și fiecare, inventându-și propria lui ieșire, se inventează pe sine. Omul trebuie să se inventeze pe sine în fiecare zi.”.

sumar

blocnotes		
Ștefan Manasia	Ultimele lecturi din 2008, primele contacte din 2009	2
editorial		
Ioan-Aurel Pop	24 ianuarie 1859 sau cum și de ce s-a făurit România	3
cărți în actualitate		
Octavian Soviany	Două secole de dramaturgie	4
Adriana Stan	Reflecție și simțire	5
Ștefan Manasia	Povesteașul Malthusian	6
comentarii		
Petru Poantă	Echinox: integrala critică a poeziei	7
Șerban Axinte	Teoria romanului la Dimitrie Cantemir (II)	8
ordinea din zi		
Ion Pop	Marian Papahagi, după zece ani	9
incidențe		
Horia Lazăr	Hannah Arendt și antropologia. Condiția umană după 50 de ani (II)	10
sare-n ochi		
Laszlo Alexandru	Așa s-a călit oțetul (I)	13
eseu		
Mihai Vieru	Ce a însemnat Aer cu diamante	14
imprimatur		
Ovidiu Pecican	Boală, metanoia, creație	15
poezia		
Lazăr Magu		16
emoticon		
Șerban Foartă	Miscellanea	16
proza		
Adi Dohotaru	Made in BBU. Eșecul presei studențești	17
tra-ford		
Orbán János Dénes	Mică antologie	18
Studiile americane la Universitatea "Babeș-Bolyai" din Cluj		
Șerban Văteși	Aspecte sociale contemporane ale Sudului American	19
accent		
Raluca Soare	Opera bibliothecariorum 1990-2007	22
dezbatere & idei		
George Jigău	O comparație forțată	23
flash-meridian		
Ing. Licu Stavri	Posteritatea lui Soljenitîn	24
structuri în mișcare		
Ion Bogdan Lefter	Roman Tolici: statică, pictura devine dinamică...	25
știință și violoncel		
Mircea Oprea	O formulă mitizată	26
așchii de memorie		
Tudor Ionescu	Întrebare pentru dascăli	27
zapp-media		
Adrian Țion	Retro-revelioane	27
teatru		
Claudiu Groza	FNT 2008, pur și simplu (I)	28
Adrian Țion	Protagoniștii festivalului. Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa	31
muzica		
Ștefan Angi	Fecunditatea editorială a unui an centenar	32
Virgil Mihaiu	Întâia stagiune muzicală a ICR Lisabona	33
film		
Ioan-Pavel Azap	CineMAiubit, un festival	33
colaționări		
Alexandru Jurcan	Lampa și mămăliga	34
Ioan-Pavel Azap	Forșpan	34
1001 de filme și nopți		
Marius Șoptorean	77. Ikiru / A trăi	35
plastica		
Ioana Savu-Gruia	Despre magie și alți demoni jucăuși. Reinterpretarea unei reinterpretări a interpretării unei realități imaginate	36

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

plastica

Despre magie și alți demoni jucăuși

Reinterpretarea unei reinterpretări a interpretării unei realități imaginate

Ioana Savu-Gruia

Aflându-ne sub vraja lui *Harry Potter*, într-o lume în care **Guvernul Magiei** apare și dispăre după bunu-i plac, ministrul trece dintr-un portret în altul, schimbându-și semnamentele exterioare, când politicianii iscusiți în vrăji fac diverse obiecte să apară și să dispară se poate spune că lucrările lui Andor Kömives se integrează perfect într-un context în care totul este posibil.

Andor Kömives este un magician talentat în ale „legilimanției” (arta magică de a citi gânduri), „transfigurării” (arta magică de schimbare a propriei forme) și „divinației” (arta de a vedea viitorul), dotat cu o imaginație debordantă care îl ajută să transforme după bunul său plac, universul care-l înconjoară. Dacă ar fi să păstrez comparația inițială cu celebrul roman a lui J. K. Rowling, Kömives ar putea fi ușor asociat cu Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore, vrăjitor puternic, stăpân pe timp, spațiu, vise și amintiri, capabil de un duel cu forțele răului, însă poznaș, iubitor de ciocolată și veșnic tânăr în spirit. Făcând apel la variate repere culturale, A. Kömives pune în scenă un spectacol în care, cu o baghetă magică și cu puțină pulbere împrumutată de la corpurile cerești (de la lună și de la stele), comprimă spațiul și timpul istoric, creând un univers paralel, în care legile umane ale fizicii nu-și mai găsesc locul.

Cu un rafinament demn de un scenograf artistul își compune imaginile una câte una într-un dans al realității transmise într-un mod *suav - bitter - sweet*, cum ar spune el, dulce - amarul cum am spune noi. Sub diverse pretexte, artistul clujean încearcă să transmită mesaje codate fie în spatele unor imagini cunoscute, fie într-un dialog dintre personaje care au creat - marcat - jucat istoria, fie ca bobârname sau cornete de hârtie săcâitoare care, în cele din urmă, îți impun atenție și reflecție. Imaginile la care face apel sunt atât de familiare și de cunoscute încât mesajul se vrea a fi îndulcit și transformat prin asocierea cu acestea.

Unul dintre mesaje este acela că istoria se repetă, iar arta a înregistrat-o în trecut, la fel cum are datoria să o facă și acum. Noul se împletește cu vechiul într-un glob, în care evenimentele se succed ciclic, la intervale precise de timp. În ce mod mai bun se poate ilustra această realitate-hibrid, acest *trecuto - prezento - viitor*, decât prin a se transpune pe sine într-o scenă neo-clasică? Cum altfel decât printr-o mărturisire șocantă, aproape de benzile desenate, care, clar, nu-și găsește locul în decorul surmontat de o scoică alexandrină și printre personaje cu iz antic. *Arta nu este inocentă!!!!* Arta poartă un mesaj! Aveți codul cultural pentru a-l descifra? (Arta, cu mesajele și conceptele sale subversive, debusolează, prinde în mreje și pune la grea încercare până și existența „Dogartist”-ului <Câinelui-artist>, poet, pictor, filosof dar și visător). Pumnalul îndreptat primejdios cu vârful

în jos, spre realitatea contemporană, ne amintește că suntem condamnați să repetăm aceleași greșeli, să parcurgem un labirint de evenimente, până când vom învăța să nu ne uităm trecutul. Cei din viitor trec pe lângă scena clasică, impasibili și ignoranți, sau poate totuși nu, jucându-și rolul. *Picture in picture?*

Cromatică vie, alături de un autoportret și de *graffiti*-ul - mesaj, este singurul element care ne amintește că suntem în fața unei reinterpretări și ne aduce cu picioarele în realitate, cu toate că tehnica aleasă ne mai „confuzează”, trimitând spre frescele cu teme religioase.

Jucându-se cu propria-i imagine Kömives se transfigurează în felurite ipostaze inedite, ca Matrix-ul a națiunii, ca Hamlet post-modern, sau ca deschizător de drumuri, spre viziuni paradisiace, pentru tineri care caută frumuseți contemporane. Și „apropos” de frumuseți contemporane, să nu uităm că un magician aflat în legătură cu timpul său nu poate ignora transformările suferite de idealurile feminismului cu frumusețea câștigată și auto-creată artificial din „portolanuri” fine, într-un tărâm inaccesibil bărbaților pe un fundal al celor 1001 DE NOPTI. Contradicție în termeni sau paradox contemporan?!

Specificul cultural românesc și problema identității naționale sunt alte frânturi de mesaje și puncte de pornire pentru noi miracole vizuale. Din imaginarul colectiv românesc și universal A. Kömives selectează trei elemente sugestive: imaginea vampirului cu care ne-am consacrat pe piața vest europeană și nord americană și care se metamorfozează, adoptând chipul și asemănarea celor în ochii cărora ne reflectăm ca popor; imaginea trecutului românesc cu care ne-am identificat o bună parte din secolul ca a trecut - oia-mioriță cu îndemnul spre resemnare pe care îl transmite dar și apelul subtil la „spiritul de turmă” de care suntem capabili și, nu în ultimul rând, artistul alege o imagine contemporană, care ne definește de când am adoptat *the american and the european dream - barbie - girl*, cea a cărei icoană o purtăm, afișăm și promovăm peste tot, o slăvim, o adorăm, ne-am dori-o pentru noi și pentru copiii noștri, pentru imaginea noastră, derizorie și trivializată, datorită preluării necenzurate pe o lipsă de fond cultural. Globalizarea, Uniunea Europeană și menajul nostru în comun fac posibil ca toate aceste stări în care ne găsim și cu care ne identificăm să poată coexista pe o singură pânză. Miracol?!

Aceeași problematică este reluată, de această dată la un nivel personal și direct legată de universul citadin al Clujului. Icar, zepeline, baloane cu aer și aeromodele străbat cerul Clujului, survolând realitatea benzilor desenate contemporane și a personajelor populare colate pe imaginea unui oraș post-modern, așa cum se vrea a fi *Klausenburg*-ul de astăzi. Cei din trecut

(continuare în pagina 31)

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 poștal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. R085TREZ2165010XXX007079 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.



6423416100180