

# TRIBUNA

Revistă de cultură • serie nouă • anul VIII • 1-15 noiembrie 2009

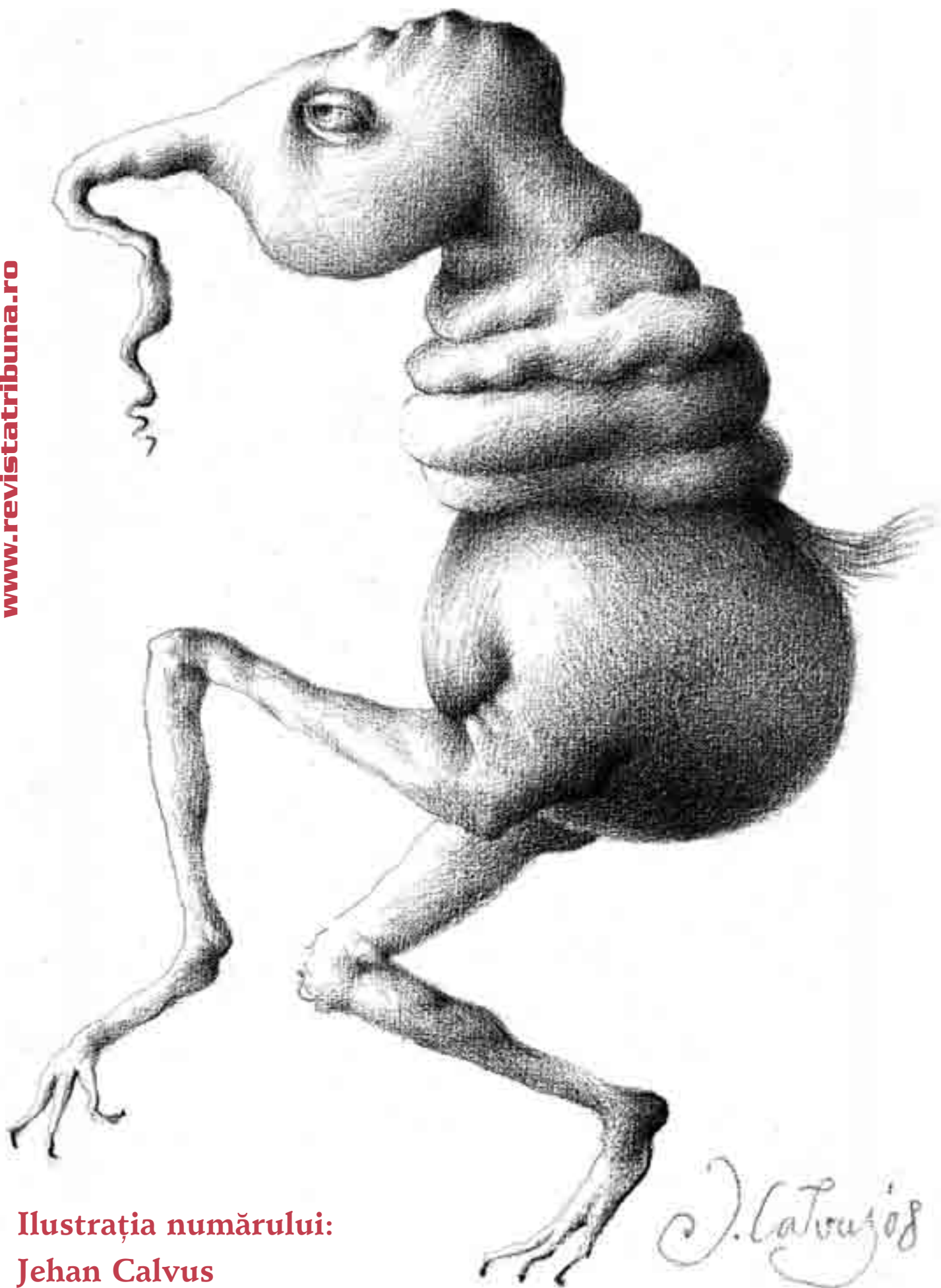
172



Judetul Cluj

3 lei

[www.revistatribuna.ro](http://www.revistatribuna.ro)



Ilustrația numărului:  
Jehan Calvus

## Stalin cu sapa-nainte

Radu Țuculescu și ultimul său roman

Marius Jucan  
Un Nobel de  
două ori  
exploziv

Ion Pop  
Paul Celan,  
avangardist  
român

Tra-ford  
Din jurnalul unui  
schizofrenic  
întârziat

**TRIBUNA**

Director fondator:  
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA  
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al Redacției Tribuna:

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

Redacția:  
I. Maxim Danciu  
(redactor-șef)

Ovidiu Petca  
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap  
Claudiu Groza  
Ștefan Manasia  
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc  
Aurica Tothăzan  
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:  
Virgil Mleşniță  
Ștefan Socaciu

Colaționare și supervizare:  
L.G.Ilea

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

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

ISSN 1223-8546

**agenda**

## Întîlnirile culturale Ars Maris, a treia toamnă

Daniel Moșoiu

*În perioada 8-10 octombrie s-a desfășurat la Reghin cea de-a treia ediție a Întîlnirilor culturale internaționale Ars Maris \* Acordat în premieră, Trofeul Ars Maris i-a revenit artistului austriac de origine română Jehan Calvus*

Dacă e să luăm în considerare mărturiile participanților, dacă e să ne încredem în declarațiile organizatorilor – și în special în cele ale președintelui Asociației Ars Maris, prozatorul Radu Țuculescu –, atunci am asistat la cea mai reușită ediție de până acum a toamnelor culturale internaționale de la Reghin. Lucru pe care îl poate întări și semnatarul acestor rânduri, părtaș la toate cele trei ediții. Ceea ce înseamnă că Ars Maris se află pe un drum bun, experiența dobîndită pe parcursul celor trei „sezoane” contribuind decisiv la reușita toamnei 2009. Iar succesul poate fi cîntărit și – sau mai ales – din punctul de vedere al prezenței publicului și al modului în care acesta a rezonat cu programul și propunerile organizatorilor. Ei bine, de data aceasta sălile au fost pline, semn că încet-încet reghinenii își dau seama că Ars Maris există. Și există pentru nevoia și pofta de artă, de sunet, de cuvînt și de carte a locuitorilor din „orașul viilor”. Sintetizînd, reghinenii au devenit, în sfîrșit, mult mai receptivi la oferta culturală propusă de Ars Maris, pentru că, altfel, paleta manifestărilor și nivelul valoric al invitațiilor au fost de fiecare dată la înălțime. Și pentru că a venit vorba de invitați, să-i amintim pe cei care anul acesta au străbătut un drum lung pentru a fi prezenți la Reghin. Din Ungaria a venit artistul plastic Haasz Agnes, o excelentă specialistă în electrografică, președinta unei asociații a electrograficienilor din Budapesta. La volanul unei furgonete pline cu tablouri de dimensiuni apreciabile și cu o impresionantă recuzită de păpușar, mașină cu care, de altfel, cutreieră Europa în spectacolele sale, a sosit, din Austria, artistul Jehan Calvus, acompaniat de soție. Jehan Calvus este pseudonimul sau numele de artist al lui Petru Ivan Chelu, stabilit de mulți ani la Viena și cunoscut publicului român prin activitatea sa de păpușar încă dinainte de 1989. Elveția a fost prezentă printr-un trio de forță. Din Basel a sosit poetul și prozatorul Rudolf Bussmann, cel care avea să ne uimească și cu măiestria și pasiunea cu care cîntă la... didgeridoo, un instrument de suflat specific triburilor din Australia. L-am (re)întîlnit apoi pe poetul și muzicianul Erwin Messmer, din Berna, aflat pentru prima oară în România și ajuns la Reghin după o escală la Festivalul internațional de poezie de la Sighetu Marmăției, acolo unde, de altfel, am avut bucuria să-l cunosc și să-mi dau seama de (cel puțin) două lucruri: că este un poet foarte bun (tălmăcit de Radu Țuculescu) și că este un elvețian ușor atipic, atît în ținută, cît și în modul în care a apreciat încă de la prima degustare horinca de Maramureș. În fine, tot din Berna, a venit, pentru a doua oară la Reghin, poetul și jurnalistul Andreas Saurer, un bun cunoscător al satelor românești cărora le-a dedicat o carte, un companion savuros, dotat cu un simț al umorului de invidiat, pe care și-l manifestă fără probleme în

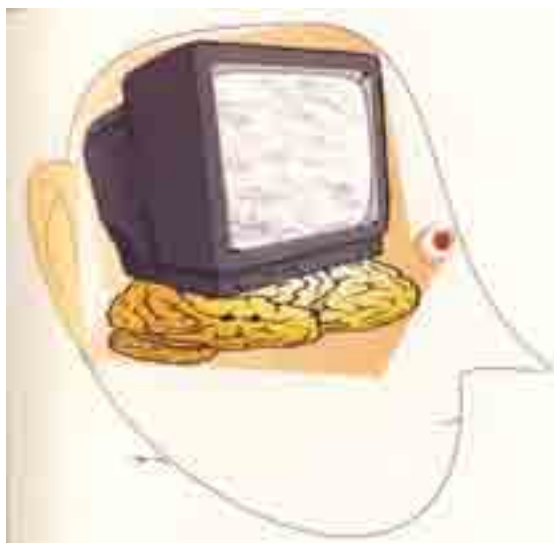


Jehan Calvus

limba română. „Recidivist” la Reghin a fost și Ladislav Cetkovsky, din Cehia (Brno), un devotat și dezinteresat traducător de literatură română contemporană. Prezența românească a fost asigurată de sculptorul Simion Moldovan, de poezii Vasile Muste și Ioan-Pavel Azap (vicepreședintele Ars Maris), de criticul literar Victor Cubleșan, de designerul Cristian Cheșuț și de artistul fotograf Adelina Câmpean, ultimii doi urmînd să realizeze Catalogul ediției din acest an. Și, dacă doriți, adăugați-l și pe sussemnatul pe listă.

Deschiderea festivă s-a produs în seara zilei de joi, 8 octombrie, în Sala de ședințe a Primăriei Municipiului Reghin. Tot acolo, după discursurile oficiale, călduroase, scurte și la obiect, a fost vernisată expoziția de electrografică a doamnei Haasz Agnes. Să nu trecem, însă, la următorul moment înainte de a semnala prezența primarului Nagy Andras și a viceprimarului Maria Precup și de a sublinia implicarea acestora, a Consiliului Local Reghin și a Primăriei în susținerea, an de an, a manifestărilor Ars Maris. Tot aici, merită amintite eforturile organizatorice ale directorului Bibliotecii Municipale „Petru Maior”, d-nul Marin Șara, și ale consilierului superior din cadrul Primăriei reghinene, d-nul Ilie Frandăș, un neobosit colecționar de carte veche. Revenind, seara de joi a continuat la Casa de Cultură „Dr. Eugen Nicoară”, acolo unde Jehan Calvus a prezentat în fața unui numeros public proiectul „Bestiar în labirint – pictură și teatru de marionete”. O expoziție plină de culoare și simboluri mitologice, urmată de o piesă de teatru de păpuși, tot pe un subiect mitologic, „Firul Ariadnei”, cu o recuzită de excepție, o scenetă concepută de Jehan Calvus și interpretată într-o limbă necunoscută, inventată de artist. Una peste alta, un spectacol care a avut un impact extraordinar la public, o seară întregită de sculpturile artistului reghinean Simion Moldovan, expuse în holul Casei de Cultură, încît spectatorii

(continuare în pagina 33)

**bour**

editorial

# Un festival, două festivaluri...

Ioan-Pavel Azap

Cea de a doua decadă a lunii octombrie a însemnat pentru clujeni vreme urâtă - ploaie, ninsoare, îngheț („frig și ceață...”, vorba poetului) -, metamorfozarea guvernului Boc 2 în Guvernul Boc 3 (veste pe care am aflat-o fără voia mea într-o crâșmă unde mă adăposteam de ploaie), acutizarea crizei acum în prag de iarnă (ca și în prag de vară, dealtfel) și, ca peste tot în țară, revenirea în actualitate a ontologicele întrebări de sorginte caragialiană: Eu cu cine (și de ce să) votez? Toate astea - pentru oamenii fără umor. Pentru cei cu umor, aceeași perioadă, mai precis 10-18 octombrie 2009, a însemnat prima ediție a Festivalului Internațional de Film Comedy Cluj, respectiv a doua manifestare de gen de mare anvergură din Cluj după deja tradiționalul Festival Internațional de Film Transilvania (TIFF). Comedy Cluj este o inițiativă strict clujeană și i se datorează omului de afaceri Sorin Dan, „convertit” la managementul cultural, care este și directorul Festivalului. Producătorul și distribuitorul Vladimir Marin, directorul artistic și selecționerul Festivalului, este omul care girează titlurile propuse publicului și impune ștacheta valorică. Această primă ediție a fost organizată pe șase secțiuni: Competiție, Comedii Comedy, Focus Ungaria, Panorama Cinematografiei Franceze, Retro România și Medalion Jacques Tati, oferind spre vizionare aproape 100 de filme (lungmetraj, scurtmetraj, ficțiune, documentar, desene animate), care au rulat în cele trei cinematografe tradiționale, „clasice” ale orașului: Republica, Arta și Victoria, precum și în Sala Mare a Casei de Cultură a Studenților, transformată pentru nouă zile în cinematograful.

Rămân la părerea că un festival se legitimează, ambițiile sale pot fi cel mai bine judecate după filmele incluse în competiție. Din această perspectivă, Comedy Cluj a întrecut, sau mai bine spus a confirmat așteptările unui public avizat, „antrenat” în cele opt ediții ale TIFF-ului (e drept că în restul anului te întrebi unde este acest public): aproape toate filmele înscrise în concurs ar fi meritat o distincție iar unei treimi i s-ar fi convenit chiar Marele Premiu - asta în condițiile în care este mult mai greu să aduni laolaltă pelicule valoroase într-un festival specializat pe un gen anume decât într-unul eterogen. Prin urmare, să vedem care a fost oferta acestei prime ediții a festivalului clujean.

**Revoluția doamnei Ratcliffe** (Mrs. Ratcliffe's Revolution; Marea Britanie / Ungaria, 2007; r. Bille Eltringham): o familie de englezi de stânga se mută în anii '70 în RDG. În scurt timp, confruntându-se cu lipsurile materiale, cu delatiunea, cu „atenția” pe

care le-o acordă STASI, „visul est-european” se spulberă. Un foarte bun scenariu, inspirat de un caz real, cinematografiat onest de regizor, care evită capcana vulgarizării, a trivializării realității. Poate fi savurat pe deplin doar de către cei care au trăit în comunism.

**David & Layla** (SUA / Irak, 2005; r. Jalal Jonroy) pornește tot de la o întâmplare reală: povestea de dragoste dintre un evreu și o musulmană, ambii newyorkezi - primul american „neoaș”, a doua emigrantă. Deși nu duce lipsă de locuri comune, ceea ce înseamnă că nu întotdeauna reușește să prelucreze artistic realitatea, filmul are haz, păstrându-se în limitele divertismentului de calitate.

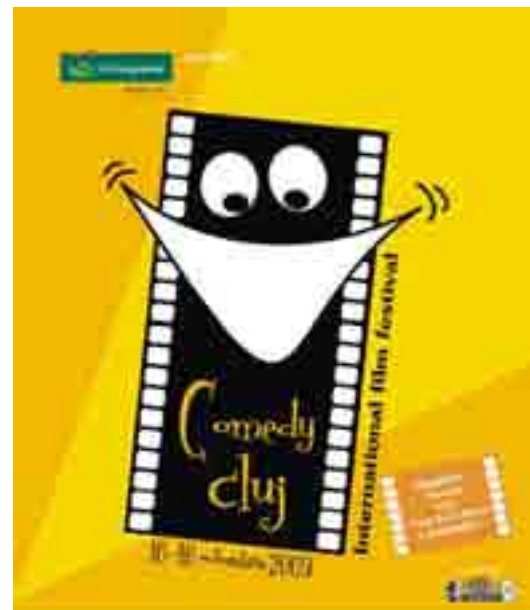
**Plutind la întâmplare** (Svobodnoe plavania; Rusia, 2006; r. Boris Khlebnikov) este mai degrabă o dramă cu accente comice: viața grea dintr-un orașel rusesc contemporan, marcat de șomaj și privațiuni, văzută prin ochii unui tânăr care încearcă fără prea multă convingere să-și păstreze demnitatea. Remarcabilă acumularea gradată a tensiunii dramatice.

**Specialitatea bucătarului** (Fuera de carta; Spania, 2008; r. Nacho G. Velilla) este o comedie spumoasă, de o vervă năucitoare. În centrul tramei se află Maxi, homosexual declarat, maestru bucătar proprietar al unui restaurant de lux, a cărui viață este întoarsă pe dos când se trezește pe cap cu cei doi copii minori rezultați dintr-o căsătorie contractată în prima tinerețe, când încă nu-și definise orientarea sexuală. Filmul surmontează cu abilitate capcanele corectitudinii politice la care s-ar fi pretat subiectul.

**Celălalt domn Johnson** (The Wrong Mr. Johnson; Cehia, 2008; r. Carl Haber) este o comedie lejeră dar nu facilă. Povestea tinerei naive, care se sacrifică pentru un iubit ce nu o merită și își găsește fericirea în circumstanțe surprinzătoare, are farmecul basmului: deși cunoști finalul, ești acaparat de fiecare dată de întâmplările în sine. Concizie, umor de bun simț, ritm și un deliciu final multiplu.

**Hindemidht** (Bulgaria, 2008; r. Andrey Slabakoff) - o parabolă cu iz de Kafka & Eugen Ionescu, rezumabilă într-o întrebare ce nu-și găsește răspunsul în film: suntem ceea ce vrem să fim sau suntem ceea ce cred alții că suntem? Cum fiecare dintre noi îi percepe pe ceilalți în același mod, fandacia-i gata; după care se cade în ipohondrie...

**12 într-o cutie** (Twelve in a Box; Marea Britanie, 2006; r. John McKenzie) este o comedie de esență pură, fără drame/traume existențiale. 12 persoane alese la întâmplare, pe baza unicului criteriu că au absolvit cândva același colegiu, sunt pe cale de a se îmbogăți dacă satisfac capriciul unui miliardar



excentric: să conviețuiască timp de trei zile în conacul acestuia de la țară. Și dacă v-ați închipuit că omul este o ființă sociabilă, ei bine...

**Doar sex și nimic altceva** (Csak szex és más semmi; Ungaria, 2006; r. Krisztina Goda), de asemenea o comedie curată, fără artificii socio-existențiale, își plasează povestea în culisele mediului teatral, sursă inepuizabilă de bărfă și cozerie. Remarcabil finalul, când ea și nu el interpretează tradiționala serenadă a oricărui cuplu romantic.

**Voi, cei vii** (Du levande; Suedia, 2007) - „o comedie tragică sau o tragedie comică pe seama noastră, a tuturor”, după cum o definește însăși regizorul Roy Andersson - este un film care onorează orice festival, indiferent de profil. Andersson ne propune să zâmbim în fața neantului, fără a ridiculiza nimic din ceea ce e omenesc.

**Frumoasa Dunăre albastră** (Na lepom plavom dunavu; Serbia, 2008; r. Darco Bajic) se vrea o metaforă a unei perpetue lumi agonice. Un proiect ambițios, grandios în intenție, sufocat însă de manierism și pastişe după Bob Fosse (cel din Cabaret) și Fellini.

**Louise-Michel** (Franța, 2008; r. Benoît Delépine, Gustave de Kervern) este o demolatoare satiră politică la adresa concernelor internaționale („tara” capitalismului contemporan), fără a se sfii să trateze la modul neortodox, de pildă problema inversiunii sexuale. După ce o fabrică de textile este închisă, muncitorii disponibilizați pun laolaltă banii primiți drept compensație și angajează un asasin care să-i facă felul directorului. Numai că, asemeni unei matrioșe, lanțul celor responsabili este nesfârșit, oricâți șefi ai lichida tot mai rămâne cineva nepedepsit. Umor negru, atroce, iconoclast (trimiterea

(continuare în pagina 34)

## Premiile Comedy Cluj 2009

**Marele Premiu:** *Voi, cei vii* (Du levande; Suedia, 2007; r. Roy Andersson)

**Premiul pentru regie:** Boris Khlebnikov pentru *Plutind la întâmplare* (Svobodnoe plavanie; Rusia, 2006)

**Premiul pentru scenariu:** Andrey Slabakoff pentru scenariul filmului *Hindemidht* (Bulgaria, 2008; r. Andrey Slabakoff)

**Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal** (ex-aequo): Judit Schell (*Doar sex și nimic altceva* / Csak szex és más semmi; Ungaria, 2006; r. Krisztina Goda) și Yolande Moreau (*Louise-Michel*; Franța, 2008; r. Benoît Delépine, Gustave de Kervern)

**Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal:** Javier Cámara (*Specialitatea bucătarului* / Fuera de carta; Spania, 2008; r. Nacho G. Velilla)

**Mențiunea specială a juriului:** *David & Layla* (SUA / Irak, 2005; r. Jalal Jonroy)

**Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj:** *Cina* (Vacsora; Ungaria, 2008; r. Karchi Perlmann)

**Mențiune specială a juriului pentru scurtmetraj:** *Vostok* (Franța, 2008; r. Jan Andersen)

**Premiile revistei „Lucașfăruș”:** *Frumoasa Dunăre albastră* (Na lepom plavom dunavu; Serbia, 2008; r. Darko Bajic), *Fabrica de biciclete* (Une chaîne pour deux; Franța, 2008; r. Frederic Ledoux), *O iubire adevărată* (True Laugh; scurtmetraj, Olanda / Germania, 2009; r. Kotini Junior)

**Premiul Publicului:** *Cealaltă Americă* (Valami

Amerika; Ungaria, 2001; r. Gábor Herendi)

**Premii de Excelență:** Tora Vasilescu și Marin Moraru

**Juriul pentru lungmetraj:** Ivan LeMoine (regizor belgian, președintele Festivalului de la La Ciotatt / Franța) - președinte; Alexander Grozev (directorul Centrului Național de Film din Bulgaria), Vittorio Sclaverani (director în cadrul Festivalului de la Torino, Călin Stănculescu (critic de film, România), Alexandru Bindea (actor, România) - membri.

**Juriul pentru scurtmetraj:** Paul Negoescu (regizor, România) - președinte; Cătălin Mireuță (actor, România), Xantus Gabor (regizor, România) - membri.

## cărți în actualitate

# Octavian Doclin și „melancolia lucidității”

Ion Cristofor

Octavian Doclin  
*Urna Cerului*  
Timișoara, Editura Anthropos, 2009

În ciuda numeroaselor afinități cu reprezentanții generației '80, Octavian Doclin, lipsește din pomelnicele generaționiste, deși valoarea l-ar îndritui să ocupe unul din fotoliile de onoare. Personalitate literară originală, poetul din Reșița e perceput ca un solitar, cu un destin ieșit din tipare. A debutat în 1979, cu *Neliniștea purpuri*, volum care avea să atragă aprecierile unui Gheorghe Grigurcu, indiscutabil cel mai avizat comentator de poezie de la noi.

În pofida reputației sale de boem, Octavian Doclin a publicat peste două duzini de volume de poezie, în care poetul se dovedește un spirit mereu neliniștit, aflat în căutarea formei ideale a lirismului său. Mai ales începând cu volumul *Muntele și iluzia* (1984), autorul optează în favoarea unei exprimări concentrate, în care domină „aspirația spre esență, spre enigma formală a acesteia, cristalul”, cum se exprima criticul Gheorghe Grigurcu. O splendidă panoramă a liricii docliniene poate fi admirată în cele trei volume intitulate *Pârğa* (2004, 2005, 2006) - adunate recent într-o singură carte. Poemele scurte, cum se intitulează multe dintre aceste atoluri verbale, sunt pline de prospețime, fiind construite cu finețea unui veritabil haiku japonez. Recent, poetul revine în actualitate cu volumul *Urna Cerului*, publicat la editura Anthropos (Timișoara, 2009). Volumul continuă o construcție poetică vizibilă mai ales în *Pârğa*. Programatic, poetul face elogiul „poemului scurt”, a unei exprimări laconice și misterioase. De altfel unul din volumele sale se intitulează *În apărarea poemului scurt* (1993). Deși din opera sa nu lipsesc nici poemele mai ample, tentația exprimării aforistice e una din constantele liricii sale. Și în acest volum întâlnim o veritabilă artă poetică, o definiție a poemului minim: „La fel / cum firul de nisip / intrând în scoică / n-o mai părăsește / nici după ivirea / perlei / (tot astfel punctul / prins în capcana desenului pânzei / poemului / minim)” (4. *Poemul minim*).

Încă o dată, constatăm că pentru Octavian Doclin realitatea supremă este Cuvântul, acel cuvânt fondator de care vorbește cartea *Genezei*. Din ce în ce mai mult poetul devine obsedat de definirea domeniului său, a „relațiilor dintre poet-poem-poemă-cuvânt și Scrib”, cum mărturisea în scurta notă lămuritoare din deschiderea trilogiei *Pârğa*. E evidentă funcția modelatoare a acestor cuvinte, ce revin mereu și mereu, traversând spațiul poemelor cu o frecvență obsesivă. E, desigur, doar o posibilă cheie de lectură pe care ne-o propune Octavian Doclin, în aceste poeme revenind, sub o altă înfățișare, teme și motive pe care le descoperim încă de la debutul său. De aceea, *Urna Cerului* poate fi citit ca o prelungire și aprofundare a programului unui poet pentru care spațiul cu adevărat sacru rămâne cel al Poemului. De altfel, rostirea are ceva sacerdotal, de ceremonie sever controlată, asemenea unor mistere ezoterice. Nimic nu se petrece aici la voia

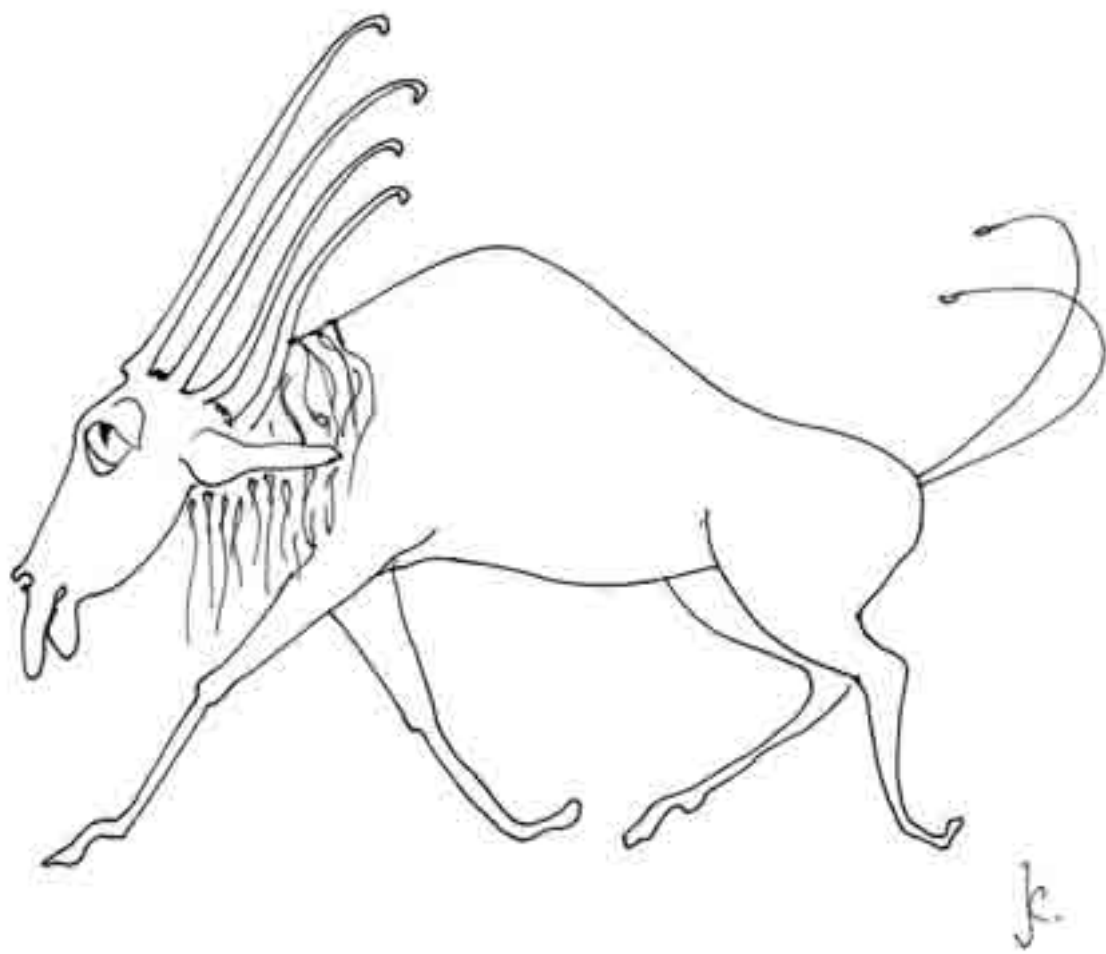
întâmplării, a inspirației dezordonate, căci poetul își impune o severă asceză a poemului minimalist. E o exigență rareori încălcată, în volumul de față ca și în cele anterioare, situație prezentă mai ales acolo unde nostalgia dă peste marginile rigorii artei poetice enunțate mai sus.

Nu-i vorba, derogările de la austeritatea auto-impusă dau rezultate excelente, ca în poemele evocatoare ale spațiului natal. Iată, de pildă, bucata intitulată *17. Ajuns din urmă*, în care mitologicul poem se încheagă nu ca o construcție artizanală, ci ca o rezultată a însuși destinului: „O piatră udă și caldă / obișnuia bunica să-i pună / pe pieptul lui de copil / apoi își lipea urechea / să asculte ce a intrat acolo înlăuntru / cât timp el stătea culcat / în trifoiul înrouat / din plațul lu' uica Gheorghe / în dimineți de primăvară / când se învelea cu mii de mirosuri / aduse de cu noaptea de albine și fluturi / când înspre amiază se ridica / din trifoiul de pe care roua / se topise deja ochii lui / aveau acum culoarea luminii / pălpânde precum stelele / în Urna Cerului la miez de noapte / după o vreme bunica își dezlipea / urechea de pe pieptul lui de copil / și mergea să fiarbă laptele cu miere / pe care obișnuia să-l bea seara / înainte de culcare / (întotdeauna din șolul de porțelan rar / păstrat de Maica străbunica lui / din tinerețile ei demult petrecute) / adormind mereu visa colorat poemul / pe care iată acum / l-a ajuns din urmă”. Sugestia profundă a poetului e că societatea și viața reală preced textul și îl condiționează, astfel că orice creație nu poate să ființeze decât în cadrele preexistente. De aceea

scrierea îi pare, uneori, noului Scrib ca o operație în care „nimeni și nimic nu mai poate stăpâni / controla / noua ordine a cuvintelor / pentru a intra în noile corturi ale poemei / poemului” (12. *Mâl*).

Majoritatea poeziilor din acest ultim volum sunt centrate pe autoreflexivitatea discursului. E evident că Octavian Doclin e posesorul unei conștiințe ce își supraveghează cu atenție orice încheietură a construcției, ridicată pe „viclenia și mai ales / de puterea Scribului”, spre a prelua o expresie din poemul intitulat *15. Vasele mâniei*. Atins de „melancolia lucidității”, Octavian Doclin își construiește poemele cu rigoarea unei arahnide, (a unui „paing”, cum spune poetul) o dovadă fiind chiar și această numerotare a poemelor. Altădată, construcția poemului e asociată celei a unui templu: „ca pe un templu îngust / pe locul din care ai scos piatră cu piatră / cu îndurare mânie și împăcare / așa ai construit poemul” (18. *Gem (muget), deci există*). Metafora țesăturii și a pânzei de paianjen e de altfel intens utilizată în mai multe dintre poeziile volumului. E un detaliu ce ne amintește că în *Le Plaisir du texte* (1973) Roland Barthes sublinia că textul înseamnă țesătură, o pânză în care subiectul și autorul textului se ascund la fel cum păianjenul se ascunde el însuși în secrețiile constructive ale pânzei sale.

Concepute asemenea unei construcții de piatră, riguroase și austere, sau ca fină țesătură a „pânzei de paing”, poemele din volumul *Urna Cerului* ne redescoperă un poet consecvent cu sine și cu programul său. Acest nou volum al lui Octavian Doclin mai adaugă o treaptă unui impozant edificiu poetic, dând un plus de strălucire efigiei unei personalități poetice reprezentative a liricii de azi.



# Sindromul de panică al narațiunii

Adriana Stan

Matei Vișniec  
*Sindromul de panică în Orașul Luminilor*  
București, Editura Cartea Românească, 2009

Ca o veritabilă vedetă ce a cunoscut faima, epatarea și uitarea, textualismul românesc s-a fumat cu rapiditatea unui gadget. În cei douăzeci de ani de la vârful de receptare, acesta nu numai că și-a pierdut orice tăiș subversiv, dar a ajuns chiar să fie luat ca reper negativ al modului de a concepe proza. Istoricită într-o cădere liberă comparabilă în intensitate tocmai cu energia începuturilor, maniera romanului optzecist a stîrnit prea puțin - în afara grupului inițial de afiliați - epigonisme, nostalgii sau influențe. Din contră, realitatea postdecembristă a mobilizat un fenomen invers de "angajare" frustră și necalofilă față de intimitatea autobiografică sau sociologicul imediat, iar experimentalismul, sofisticarea sau ocolul teoretic au devenit neinteresante pentru un public și niște scriitori tot mai puțin bîntuiți de spectrele bibliotecilor.

Cît despre Matei Vișniec, poet lunedìst și dramaturg prolific, aerul "muzeificat" cultural al Parisului i-a conservat de minune profilul textualist în interiorul căruia s-a modelat, pînă la plecarea sa din România, în 1987. La fel ca și *Cafeneaua Pas-Parol*, proză de sertar din 1982-'83, publicată anul trecut, cel mai recent roman al lui Vișniec, *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* pune pe tapet vechea marotă a jocurilor ficționale cu o pasiune, nonșalanță și candoare neumbrite parcă defel de scoaterea din actualitate a formulei, produsă între timp. Histrionic și livresc de la natură și prin formație, autorul deține un simț dramatic al înscenării atît de genuin încît îi eclipsează hotărît orice alte tentații de gen, fie ele lirice sau prozastice. Dimensiunea teatralității, sub imperiul căreia meditează asupra raporturilor dintre ficțiune și realitate, îi organizează așadar scriitura cu forța structurantă a unei alegorii de adîncime. Astfel că alonja eseistică, principalul element recuperabil, pînă la urmă, din proza textualistă în genere, pare să beneficieze la Vișniec de o vervă cu totul particulară.

Greu rezumabil, firește, mai degrabă sugerabil ca atmosferă, "romanul" său e interesant nu prin parada de răsucire a strategiilor narative, alfabetizată și epuizată, cum spuneam, de optzeciști, ci prin modul în care încearcă să deschidă formula ca atare, să o scoată din circularitatea carcerală a literarului, legînd-o de o meditație cu tentă foarte baudrillardiană asupra realității mediatice în pană de consistență. Să fie deci textualismul, cu toată alura sa lucid-deconstructivă, la fel de idealist în substanță precum celebrul filosof francez?

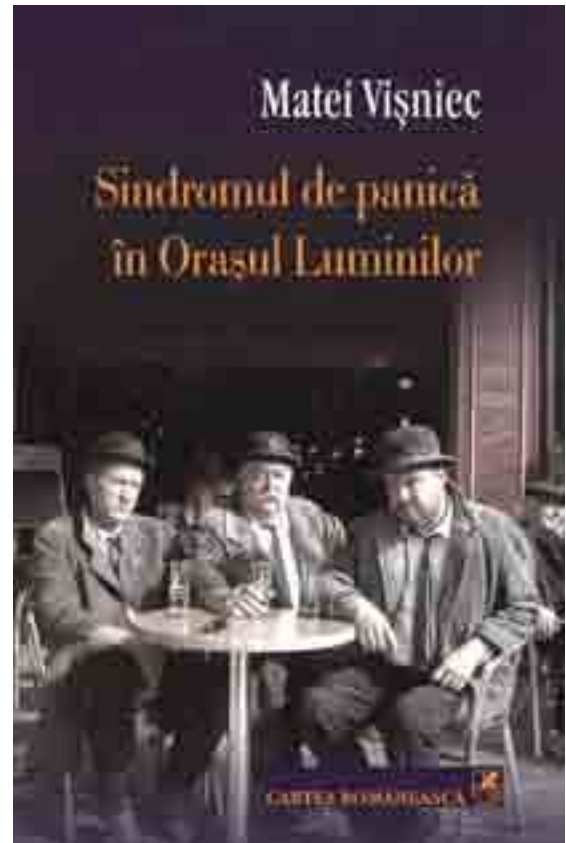
În Parisul gata să facă "implozie" livrescă, sufocat de mormanele "cărților moarte" și de inflația scriitorilor pe care nu mai apucă nimeni să-i citească, unde fantomele marilor autori se preumblă nestingherite prin cafenele, iar cuvintele prind viață și personalitate totalitară, ziarele și televiziunea, pe de altă parte, "fabrică realitatea", "bat la mașină ziua de mîine" și construiesc "în direct" iluzia faptelor relatate.

Ironia cu bătaie apocaliptică dilată hiperbolic pînă la proporțiile unei comedii bufe atît planul textualist propriu-zis (ca atunci cînd cărțile asediază pe bune librăria ce le ținea captive), cît și orizontul existențial (naratorul ajungînd, de pildă, să explice "inventarea" atentatului de la 9/11). Substratul comun de semnificație trimite la ideea că oamenii nu mai "trăiesc" autentic într-o lume îmbîcșită de semne livrești sau mediatice. Nu departe de vremea senectuții sale, textualismul se diluează așadar în nostalgia ușor moralistă a unei purități de ființă anterioară mistificărilor implantate cultural.

Paginile de real rafinement din volumul lui Vișniec au percutanța scurtă a unor gaguri intelectuale ce nu pot și nici nu manifestă vreo intenție de a se coagula în narațiune curgătoare. Gogu Boltanski, cel izolat în lecturi și jocul de șah, cu existența sa "esențială" în contrapunct cu aceea pur "anecdotică" a amicului narator prins în *ron-ron*-ul vieții literare, Georges, consumatorul de știri 24/24 h, Francois Comte, bancherul teleportat din existența sa curat pozitivistă într-o uriașă confuzie identitară, librăreasa ce-și consumă în fantezii sexuale teoria despre erotismul cuvintelor sînt cîteva din instantaneele unui univers agonizînd postmodern în bulimie de semne și acaparator vid ontologic. Turnurile hazardate ale macazului epic, irelevanța punctelor de vedere (multe, experimentale), glisarea moebusiană a instanțelor narative (autor-personaj) și, desigur, obligatoriile digresiuni teoretizante (despre neajunsurile persoanei I, despre inutilitatea unui jurnal sincer etc.) - toate procedee cu ștampilă optzecistă și postmodernă - compun la Vișniec cu un suflu de ilaritate teatrală senzația pămîntului care-ți fuge de sub picioare simultan cu destrămarea plaselor de siguranță narativă. Demonstrativ, fără îndoială, dar nu mai puțin *entertaining*, acest "sindrom de panică" își găsește cea mai simpatică portretizare în bătrînul scriitor aspirant Pantelis: legat afectiv de mai multe limbi încă din copilăria sa nomadă, el schimbă vocabularele după cum îi dictează imaginarul său imprevizibil, iar "frica, nesiguranța, fragilitatea față de o limbă anume" și lipsa unui "teritoriu lingvistic ereditar" îl fac să nu se poată plasa într-un gen literar determinat.

Hărțuiala cu limitele genului sau cu liniaritatea discursivă avea la optzeciști (destul de clar în *Femeia în roșu*, de pildă) și o rațiune polemică, mult învăluită estetic, la adresa formelor politice de dictatură. În cosmopolitismul capitalist al Parisului însă, ironia lui Vișniec are sensul postmodern binecunoscut al spectacularului totalitar: "marile orașe au devenit niște cărți, industria de consum deversează nesfîrșite combinații, cuvintele trăiesc pe noi ca niște paraziți". Iar dacă scriitorii estici sînt primiți în Vest cu brațele deschise (cum i se întîmplă autorului poemului *Corabia* sau praghezei Jaroslava) doar cîtă vreme își relatează istoriile din spatele Cortinei de Fier - aceasta se petrece din cauză că Occidentul sastisit cultural așteaptă să mai fie scos din letargie, "frisonat" din cînd în cînd de dramele din Balcani.

Unii optzeciști necanonici, precum Petru



Cimpoșu sau Horia Ursu, au depășit și metabolizat textualismul în organisme epice de reală anvergură. Un prea puternic simț caragialian al convenției îl va împiedica însă mereu pe Matei Vișniec să-și de-zăgăzuiască apele narațiunii. Chiar și după douăzeci de ani, fidel ca d'Artagnan codurilor de onoare, el se învîrte cu toate pînzele sus în raza de fascinație a modelului de formare, cu puțină autoironie duioasă: "noi, niște ratați conștienți că urma să dispărem fără urme, noi, nostalgicii unui secol trecut care nu ne primise în sînul lui. De ce nu veniserăm în acest oraș *la timp*, înainte de *post-modernism*, înainte ca toate etichetele să fie lipite pe vecie pe toate fantasmalele noastre culturale?". Un anumit spațiu de exterioritate față de "maniera" textualistă e deschis prin șarjarea figurii autoritare a editorului parizian Cambreleng. Spălarea postmodernă a creierelor pe care acesta o aplică sărmanilor aspiranți la debut, inculcîndu-le idei fixe ca hazardul discursiv sau "colectivismul" auctorial, sună uneori ca o critică din interior a manierei respective. Și aici însă, punerea în abis a formulei funcționează tot în slujba acesteia, ca textualism la pătrat, reșapat cu un dram de sarcasm auctorial. De altfel, conform dorințelor domnului Cambreleng, modelul absolut de proză ar fi "carnetul ilizibil" al lui Francois, care "a cules cuvinte naturale de pe pielea orașului" - reclame, anunțuri, inscripții întîmplătoare etc., iar auctorele însuși nu dă semne că ar înfiera serios acest vis *tel-quel* absolut.

Prizonier al formulei cu voia și, în fond, cu toată bucuria spiritului, Vișniec își va permite, reverent și elegant, să facă de la Paris cu mînușa un gest literar care sună pentru noi, aici și acum, cu totul de *outsider*.

**cronica traducerilor**

# Annais: acolo, la începutul Lumii, Iubirea...

**Ioana Sasu-Bolba**

Motto: "Atât de firav/Încât nu știai spune/Ce ar putea fi"  
(M. Diudea, *Atât de firav*)

Am avut întotdeauna convingerea că, citind versurile unui poet, poți desluși câte ceva din viața sa interioară, din convingerile sale poetice și, de ce nu, din propria viață.. Iată însă că, așa cum se întâmplă în unele cazuri, și aici acest lucru nu este nici pe departe atât de simplu pe cât pare.

Cel mai recent volum al poetului Mircea Diudea, *Annais* vine să confirme această remarcă. Mircea Diudea nu spune niciodată nimic despre viața sa. Nu că ar trebui să spună. Există un număr destul de mare de critici literari care consideră că viața autorului nu are nicio importanță vis-à-vis de opera lor. Totuși, cred că, în special în cazul poeziei, este important să se cunoască câte ceva din trăirile poetului, acestea regăsindu-se de multe ori în versurile sale, explicându-le. *Annais* se explică pe sine.

*Annais* este descrierea unei mari Iubiri. Până aici nimic nou, mai ales că toate versurile lui Mircea Diudea reprezintă un cânt închinat Iubirii însăși. Nici faptul că o face într-un mod absolut personal (poate chiar unic), că metafora sa este sofisticată incluzând în ea o combinație uluitoare între concret și abstract, nu este o noutate, modalitatea fiind o constantă a poeziei sale. Ceea ce este nou este faptul că apare o "poveste", mai palpabilă, care reușește să facă întreaga textură mai inteligibilă și, într-un fel, mai umană. Versurile, în stilul propriu poetului, se desfășoară, înfășurându-se într-o adevărată cosmogonie, explicând crearea lumii printr-o mare și atotputernică IUBIRE, care trece peste orice sacrificiu pentru a se împlini.

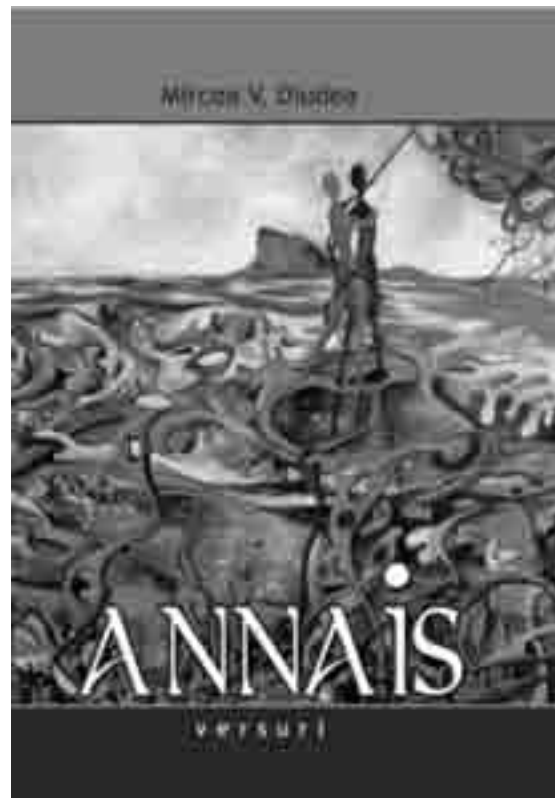
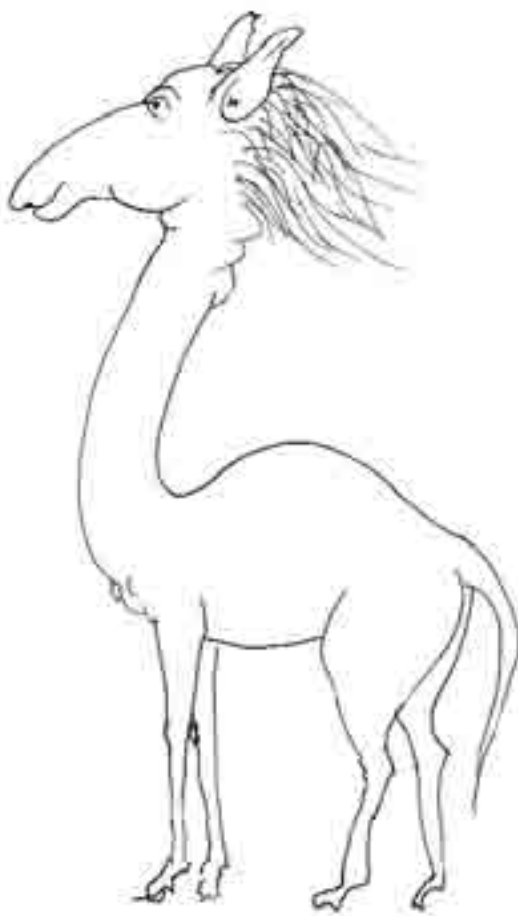
Dar să revenim la autor. Foarte interiorizat, poetul caută înfrigorat Iubirea Eternă, Ideală, care nu apare niciodată, dar care este mereu "cât pe ce să apară". Ea este posibilă, poetul nu se îndoiește de existența ei, de realitatea ei, o visează, o așteaptă, dar nu o poate atinge decât în închipuirea sa, în vis. De aici alternanța continuă dintre Real și Ireal, dintre Real și Ideal. De multe ori ai aproape certitudinea că a găsit-o, când, printr-un cuvânt, îți spune că NU... încă.

*Annais* are o structură bine determinată. De altfel, poetul este un perfecționist, mare iubitor de cuvinte, care se apleacă cu foarte multă atenție atât asupra sensului, pe care vrea să-l dea cuvintelor sale, cât și asupra cuvintelor în sine, ținându-le în palme, adorându-le și apoi decidând care este *cuvântul potrivit* pentru a reda cel mai bine ceea ce vrea să spună, acel "ceva" care pune cititorul în încurcătură, îl vrăjește, îl ambiționează, îl face să vrea să știe ce este acolo în și dincolo de cuvinte. Aceeași atenție îi revine și *structurii metrice* (specifică și ea poetului): strofele, terține, cu versuri de 5, 7, 5 silabe, niciodată schimbate, și rima *a b a* sau *abc dec etc*. Deși pare a rezulta dintr-o indubitabilă influență orientală (Mircea Diudea fiind un bun cunoscător și mare admirator al culturii și civilizației nipone și iraniene), versul este concis

(de tip Haiku), dar rămâne clasic, Românesc, în structura sa.

După cum spuneam, de data aceasta avem de-a face cu o poveste (atât cât acest lucru este posibil într-o poezie esențial abstractă) care urmează rigorile versului unei poezii de idei, cu tentă filozofică, așa cum este uneori poezia lui W. B. Yeats (ex. *Moarte* - "Death").

Începutul introduce *Teza*: povestea dintre El și Ea, petrecută undeva în trecut, dar povestită la prezent (este interesant de urmărit cum evoluează scrisul alternând trecutul cu prezentul, pentru a ne explica, de fapt, că povestea de iubire a fost, este sau va fi cândva într-un spațiu nedefinit și atemporal - acolo unde se produc poate MARILE, ADEVĂRATELE IUBIRI!). Este dorul unei pământence pentru o iubire ieșită din comun, așa cum o visează orice femeie, iubirea unui Înger: *Desene subțiri/Pe cerul dimineții/Îngeri ruși din vis (Desene subțiri)*, pentru un înger care a plătit cu statutul său de înger această iubire: *Spui că nu doare/ Rana de sub aripa/ Care s-a desprins. Această iubire a fost (Poate că veneai/Pe țărmul cel de mare/Unde ne iubeam (Poate că veneai), dar ea poate și trebuie să renască (Vino să existe), căci acest tip de iubire înalță, te duce dincolo de tot ceea ce este pământean, uscat, bolnăvicios (Dar vezi cum seacă). Și... din nou iluzia: totul a fost numai o părere: Nu ne-am întâlnit/A fost doar așteptarea/Prin gări uitate. Dar, așa cum a făcut și Lucifer, care, dacă voia iubirea pământeană, trebuia să cadă, tot așa căderea Îngerului urmează/Unei sentințe (Unde tăcerea).*



De la pagina 18, poetul introduce *Antiteza*: povestea de iubire a existat. Ea a început de mult, pe când cei doi erau departe unul de altul, simțindu-se doar în visele lor. El era înger: *Pe când întindeai/Vagi drumuri de lumină /Între depărtări (Pe când tu erai), iar ea: Eu sunt oglida/În care-ți privești chipul/Rază de soare. Așteptarea îi pune în mișcare toate simțurile, chiar dacă de multe ori dorea să-l uite. Ceea ce urmează sunt versuri în care sunt descrise trăirile pasionale ale celor doi îndrăgostiți. Toate trăirile sunt redată prin metafore. Metaforele sunt create sau pentru a descrie în felurite moduri aceeași trăire: *Un deget tandru/Îi atingea dorința/Ca o dogoare și mai departe: Pasăre oarbă/Stărnită-n miezul nopții/De o chemare (Un deget tandru)* sunt complementare. În primul caz este vorba despre o veche modalitate poetică, punctul culminant fiind atins de o poezie cum este, de exemplu, poezia britanicului Richard Crashaw (sec.XVII-lea) intitulată *Sfânta Maria Magdalena sau Cea care plânge* ("Saint Mary Magdalen or The Weeper") unde poetul cântă în metafore ochii care plâng ai Mariei Magdalena în 31 de strofe.*

De abia la pagina 26 apar concret personajele. Respectiv El, Lazăr Magdalin, cu sufletul rupt de iubire: *Dacă știi vreun vers/Rostește-l poate schimbă/Zborul meu invers (Dacă știi vreun dor). El ar vrea să iubească, dar acest lucru este posibil doar coborând pe pământ căci: Tu spui că viața/Începe și sfârșește/În același lut (Vremelnicie)... doar că esența lui este departe de oameni, departe de gând chiar (Și exilul lui). Și totuși: Doar noi îngerii/Ne mai desprindem zborul/Din altă lume (Deasupra lumii). Îngerul, după cum se știe, nu poate renunța la El, la Creator, la ființarea lui cu El. În consecință, ceea ce rămâne este doar ceea ce vrea el: *Ți-am păstrat un vis (N-ai unde pleca). Căci doar în vis există iubirea nebună, iubirea adevărată, iubirea mult visată: Prin vis atinsă/De zborul unui înger/Nebun de iubit (Nu mai e aer).**

Și totuși, Îngerul care dorește iubirea trebuie să facă gestul suprem al sacrificiului. Vorbind despre *Cum se sinucid/Îngerii din alcovul/Unor vagi iubiri*. El coboară pe pământ, unde va cunoaște iubirea carnală, "*dulceața unor buze*" și "*gustul plăcerii*" (Până să afle).

De abia la pagina 60 apare Ea, Annais, iubita cu nume de sfântă, care era totuși "Conturul unei dureri" (*Annais era*). Odată cu ea poetul abordează cea de a treia etapă și anume *Sinteza*. Aici se vorbește despre o vară fierbinte în care s-a consumat dragostea lor. El (*Era om de-acum/Din stea-i mai rămăsese/Jarul ochilor// și poate zborul/Dorința de-nălțare/Peste timp și hău (Era om de-acum)*). Ea, împlinită, are puterea deplină: *și fă-l să uite/De cer și de religii/De stele ce cad (Atinge-i chipul)*. Ea îl putea face după voia ei (*P)lanetă și stea (Ea se prefăcea)*. Cele două voci, îndepărtate una de alta, așa cum erau până acum, se confundă, devin Una, căci spun ei: *Ruptă din povești/Este iubirea noastră/Vară de demult*. Iubirea adevărată înalță, dă aripi: *Atunci ea simțea/Că umerii-i se nalță/C-ar putea zbura (Florile dalbe)*. Actul iubirii este asemănător celui al botezului creștin (multe dintre versurile lui Mircea Diudea având o puternică conotație religioasă): *Lepădatu-te-ai/De pământul din tine/Luminatu-te-ai (Botezatu-te-ai)*. Anotimpurile au și ele o anume simbolistică care, deși nu este nouă, apare într-o formă neașteptată: Primăvara - începutul iubirii; Vara - desfășurarea ei deplină; Toamna - bătrânețea, dar, de cele mai multe ori, este locul unde visul iubirii perfecte există. Poate de aceea poetul însuși o iubește atât de mult (vezi vol. *Aurul toamnei*). Îngerul a învățat dorul; pământeanca simte durerea iubirii de înger, a distanțelor (*Partea din mine*). Contopirea...

Idea care se desprinde din această tumultoasă poveste de dragoste este și ea de sorginte religioasă: totul, dar absolut totul poate fi înălțat, răul poate fi învins, viața începe și poate continua, are sens pentru cel ce a IUBIT! (*Tu care cunoști*). Acel sentiment care apare cu teamă, firav, întâi ca un gând, se dezvoltă, crește, absoarbe totul, te schimbă. Aceasta este iubirea adevărată: *E ceea ce crezi/Cu degetu-ndoielii/Atingând un sfânt (Mi-s ochii veștezi)*.

Spuneam la început că această Iubire, atât de dorită, consumată odată, rămâne pentru poet mereu neîmplinită, dar totuși existentă, posibilă. Ea apare în vise și se desfășoară într-o altă lume, atemporală. Starea incertă este proprie poetului. El caută, găsește, se ferește, se retrage în cochilie, atacă din nou: *vremelnicie, timpul nemișcat, veșnicia, atunci și nicicând, mereu călător, să vezi cine ești, în neviață, întoarce-mi vara, amână, pe altă cale, poate, trecute-s toate, peste timp și hău, să fiu să nu fiu*, sunt câteva din cuvintele și sintagmele atât de dragi poetului și atât de definitive pentru întreaga sa poezie.

Despre poezia lui Mircea Diudea se pot spune mult mai multe, dar orice cuvinte am căuta este greu să redai ceea ce numai versul o poate face. Și cred că mai este o mare calitate aici și anume aceea că fiecare cititor poate decodifica o poezie care este codificată într-un anume fel și să-și extragă sensul pe care îl dorește. Interpretarea multiplă este o mare calitate a versului și o mare plăcere atât pentru poet, cât și pentru cel care-i citește versurile. În ultimul rând (dar nu cel mai puțin important) este un adevărat miracol ca în vremurile acestea destul de tulburi, când gândul naște doar monștri (bani), să existe un bărbat, chimist și important om de știință pe deasupra, care scrie cu o infinită bucurie... poezie... de dragoste!!!!

## cartea străină

# Belgradul în șase povești zodiacale

Cristina Sărăcuț

După ludica și deloc plictisitoare încercare de a așeza lumea în fișierele *Dicționarului khazar*, după exercițiul șiret al unui roman cu două incipituri și cel puțin două *sensuri* de lectură (*Partea lăuntrică a vântului*), un ghid astrologic de ghicit zodiile prielnice sau potrivnice iubirii este alegerea potrivită pentru scriitorul Milorad Pavic. Romanul *Mantia de stele* (Humanitas, 2008) este *autobiografia corală* a unei tinere care se trezește la Paris într-un așternut străin și într-o limbă străină. Urmează șase regresii în istoria medievală și recentă a Serbiei și tot atâtea povești de iubire.

În prima poveste, cea a cuplului Leu-Rac, un tânăr locuiește într-un hotel de lângă parcul Monceau din arondismentul XVIII al Parisului, și hotărăște să nu mai citească decât ediția germană a *Mantiei de stele a împăratului Henric II*; mănâncă fasole și salată dreasă cu ceai folosind o lingură de aur, gravată cu inițialele bunicului său, Nikula, și se îndrăgostește de o fată cheală, născută în zodia Racului, căreia îi place parfumul unisex Black Bvlgari.

Din Parisul contemporan, povestea Scorpionului și a Vărsătorului coboară în secolul XV, când voievodul Jeremija cere 12000 de ducați lui Sigismund, regele Ungariei, pentru a-i ceda cetatea Golubakului. Pactul dintre cei doi eșuează, iar Jeremija o lasă turcilor. Pe acest fundal războinic se conturează firele unei povești amoroase, cea dintre Pohor Gomac, plutaș vestit pe Dunăre, și Filipa Avranzovik. După ce o necinstește de două ori, Pohor este alungat din sat de familia fetei și ajunge paznic al turnului cetății de pe Dunăre și al sănătății truștești a voievodului Jeremija, căruia îi selectează metresele trecându-le întâi prin patul său. Ultima amantă trimisă de Pohor lui Jeremija este chiar Filipa, Sub pretextul unei slujbe de lenjereasă, aceasta ajunge în cetate și pregătește uciderea voievodului. Complotul este dejucat de către Pohor, pentru care a doua reîntâlnire cu Filipa este una fatală.

A treia poveste revine în Belgradul bombardat de NATO. Nedormit de 78 de zile din cauza incursiunilor aeriene americane, un tânăr din zodia Capricornului vrea să construiască atunci când toată lumea dărmă. În timp ce atacurile aeriene distrug rafinăria de la Pankevo, el prepară mâncare de fasole cu slănină, boia și ceai cu miere, își cumpără cămeși luxoase la prețuri pe care războiul le face derizorii și pleacă dimineața la mănăstirea Manasija să o ia în căsătorie pe Dalona, fata cu privire verde și cu ziua de naștere sub semnul Berbecului.

În episodul al patrulea, (Săgetător-Pești) Teodora îi scrie fostului său profesor, specialist în teoria despre existența stilurilor pare și impare în literatură și în artă. *Când începe o femeie să îmbătrânească? Oare se poate muri din ceea ce te îmbătrânește?* sunt întrebările la care profesorul L. răspunde în schimbul epistolar.

O pianistă *nerealizată*, Arhondula Nehama, hotărăște să plece pe insula grecească Hydra, împreună cu prietena sa Agata, pentru a întâlni un celebru arhitect din Mexic, care ar urma să îi proiecteze casa visurilor. Avionul Agatei se prăbușește, astfel încât Arhondula face această



călătorie singură, încredințată fiind că spiritul Agatei va fi prezent pe vasul de croazieră, pentru că *în primele 40 de zile după moarte poți face orice și chiar faci de toate ca și când nu ai fi mort*. Dar întâlnirea crucială a Arhondulei din timpul croazierei nu e nici cu Agata și nici cu renumitul arhitect, ci cu ursitul ei, un doctor născut în Gemeni.

În povestea finală, cea a cuplului Taur-Balanță, o fată cu rochie mov vrea să-și salveze căsnicia pe care bombardamentele NATO asupra Belgradului o mutilează în fiecare noapte. Cu tandrețe, replici din *Macbeth* și întâlniri în parcul Kalemegdan, tânăra din zodia Taurului se străduiește să reinvie pofta de viață a soțului ei, Minotaurul. *E sfârșitul a toate*, îi spune însă acesta în adăpostul antiaerian.

Roman-mozaic, *Mantia de stele* recurge la aceeași tehnică a insignifiantului bine administrat, exersată cu succes și în *Peisaj pictat în ceai*. În aparență nesemnificativ, un detaliu apare în intarsiile unei secvențe narrative, pentru a funcționa apoi ca un tip de *mise en abîme* într-un alt episod. Se întâmplă și în cazul sintagmei-titlu al cărei sens se precizează abia în capitolul al treilea. Mantia de stele i-a aparținut ultimului împărat al Imperiului Romano-German, Henric II. Pe tapiseria de 3 m/1,5m, aflată azi în colecția diocezei din Bamberg, sunt cusute cu fir de aur scene din viața lui Isus și semne zodiacale. Ordinea originală s-a pierdut, iar ceea ce se vede azi nu e decât succesiunea restaurată în 1503, când figurile au fost tăiate și recusute pe mătase de Damasc. Evocată în contextul traseului metempsihotic, mantia de stele reinvie istoria jurământului de castitate în spiritul căruia Henric II și soția sa, Cunigunde de Luxembourg, își trăiesc iubirea. O poveste (posibil a șaptea) pe care o vor scrie cititorii la adresa: [www.ratsko.org.yu/knjizevnost/pavic](http://www.ratsko.org.yu/knjizevnost/pavic).

## comentarii

## Subteranele cotidianului

Octavian Soviany

În volumul său de debut, *kilometri de pivniță* (Editura Vinea, 2004), Bogdan Perdivară cultivă, ca mulți din congenerii săi, autobiografismul în cheie veristă, e un poet al "jegurilor" și al mizeriilor cotidiene, care concepe lumea ca pe o subterană sordidă, ce zădărnicește orice tentativă de evaziune din <<miezul realului>>. În versurile sale, anecdotul banal sau insignifiant are tendința de a se dilata permanent, dospește ca un aluat, luând ipostaza fabulosului derizoriu, în timp ce aceeași metodă a "măririi la scară" conduce la inflația personajului liric, care devine o emblemă degradată a sacrului, în timp ce nașterea sa e ridicată la proporțiile unei antropogeneze burlești: "la început a fost precizia cu care/ un bărbat grăbit a mișcat cu furie din șolduri/ exactitatea cu care picioarele unei femei/ s-au deschis tocmai cât trebuie/ duhul lor plutind încețosat peste o/ apă lăptoasă apoi a fost cuvântul/ cuvântul/ hai să aprindem lumina și a fost/ după aceea îmbrăcatul grăbit scârțâitul/ fermoarelor aranjatul patului/ izul de transpirație amestecată cu odicolon și/ destulă vreme am rătăcit pe coridoare străine/ m-am agățat de pereți ca piercing de buză/ cerând ajutor cu voce scăzută târându-mi corpul/ cu greutate am devenit/ suma unui spermatozoid ajuns la deplină conștiență/ am ajuns dumnezeu/ săru-mâna mama mea săru-mâna tatăl meu".

Principiul păpușii gonflabile, care guvernează percepțiile autoscopice din poemele lui Bogdan Perdivară, nu este însă decât rezultatul unei crize de identitate, o formă de "camuflaj", o modalitate prin care eroul liric își disimulează fragilitatea și slăbiciunea. Iar această conștiință a propriei sale precarități ontologice îl împinge către o existență gregară, în tovărășia unor "oameni fără identitate", perfect comutabili unul cu celălalt și perfect mimetici, prin raportare unul la altul: "suntem atât de prieteni încât/ precum cei căsătoriți de mult timp/ am ajuns să ne asemănăm ca niște/ femei închise într-o cameră căror menstruația/ le vine la aceleași soroace friguroase". O asemenea existență gregară este în același timp însă efectul unei acute stări de anxietate, concretizată în senzația "înnegririi" care traduce infiltrarea insidioasă a morții în profunzimea proceselor metabolice, erodând oamenii și lucrurile din interior: "ar putea fi tare târziu și noi să ne așezăm/ să dormim pe la casele noastre/ și de la întunericul din cameră fețele/ să ni se facă tot mai negre și/ s-amorțim împreună și mințile/ să ni se golească în întuneric/ lucrurile ar putea deveni tot mai rele/ ar putea lovi și fugi pașii lor mici/ ar umple liniștea cu un scârțâit slab".

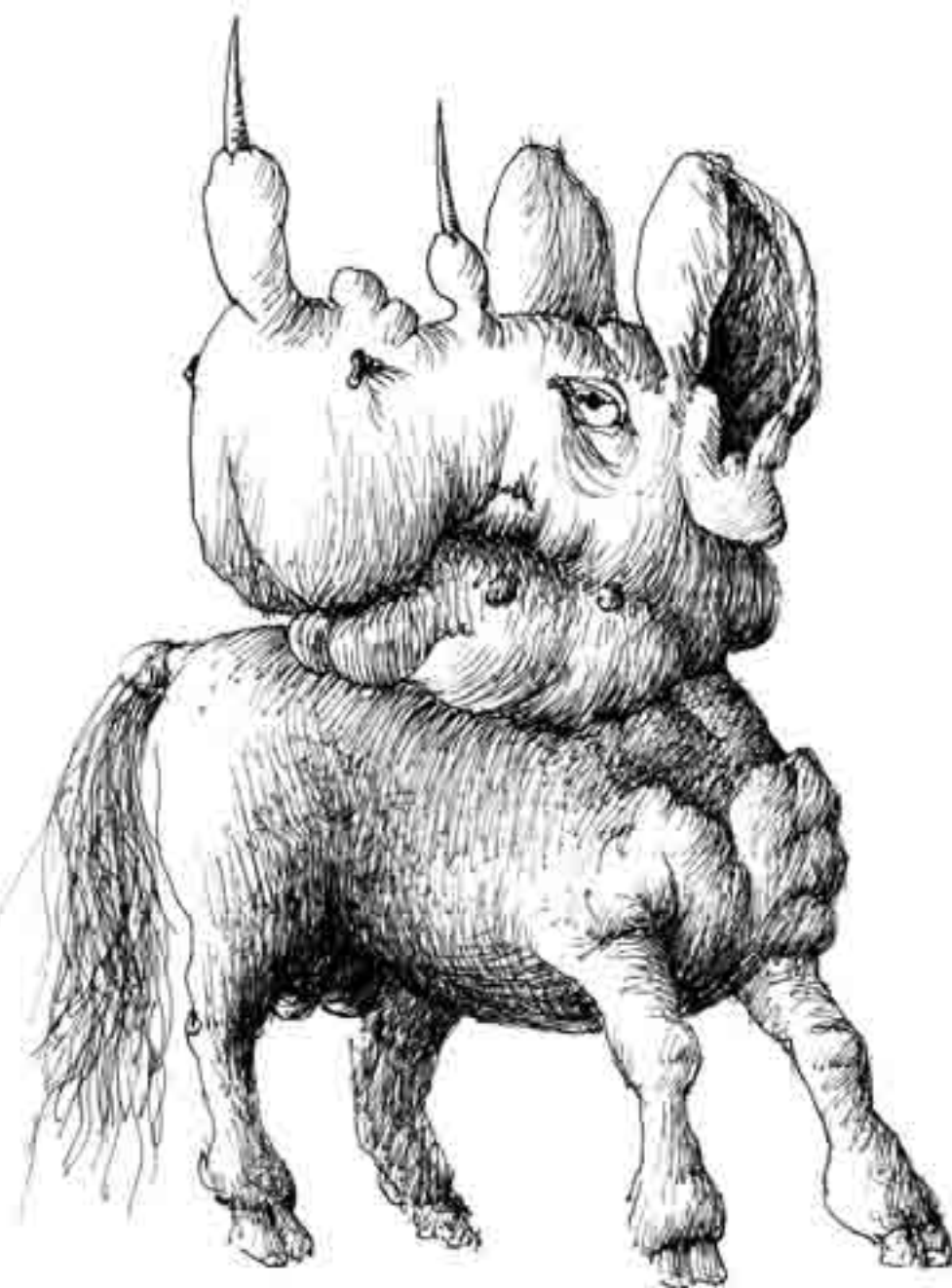
Așa cum e lesne de observat, în universul poetului (care e o lume pe jumătate în ruină, situată pe punctul de a se spulbera în atomi) lucrurile exercită o permanentă agresiune, își imprimă asupra subiectului uman propria "coșcoveală", propria agonie: "îmi imaginez șirul de chioșcuri/ din nicolina murdar ca o panglică gri/ picioarele zvâcnind o dată/ săpând mușuroaie de cârțiță în asfalt/ mâinile strângând cu zgârcenie aerul în bucăți mici/ precum zahărul cubic// (de pe fotografiile față mi se va/ coșcovi încet - ca mobila veche din pal/ uitată în pivnița casei)". La fel de contagioasă ca și eroziunea, răceala lucrurilor acționează, la rândul ei, asupra

plasmelor vii, generând un soi de frigiditate, care se trădează în accentele de misoginism (căci - ne încredințăm Otto Weininger - ura față de femeie nu exprimă în fond decât ura pe care bărbatul o proiectează asupra propriei sale sexualități) astfel încât subteranele insane ale lui Perdivară constituie (și) un labirint al sexualității populat de prezențe feminine vampirice, a căror notă particulară e obscenitatea, etalarea impudică a pulsionilor libidinale: "poveștile lor de fete violate de tați vitregi și care/ mai simt și-acum ceva-n ele și vor/ ca noi să știm și să compătimim/ și să le sfâșiem și să ne-nghită în ele ca-n niște pâlnii bulimice". Imaginea pâlniei ține de figurarea femeii-abis, concretizare a unui libido paroxistic, dar, în același timp, reprezentare antropomorfa a morții, oroarea de sex împletindu-se așadar cu angoasa thanatică, pe fundalul unui "teatru al cruzimii și violenței" care dă naștere frustrării, resentimentului, discursului mănios.

Într-o secvență din poemul *kilometri de pivniță* putem descoperi astfel elementele unei "arte poetice" minimale în centrul căreia se găsește ideea "agresării prin imagine" (e vorba de acele "șocuri" ingenios administrate instanței lectoriale la care apelează frecvent și Marius Ianuș sau Elena Vlădăreanu), pe linia unei poetici a

"contondentei", a "percutării", destinate să compenseze "plăgile" ontologice prin violența discursului: "mă urcam pe blocuri cu zece etaje/ (...) spațiu virtual în care îmi cătam bluesurile) și-mi jucam horele/ mă împiedicam de elementii antenelor/ urlam din bojoci sunt în emisie/ sunt în emisie/ hămesit așteptam aprinderea beculețului roșu/ (ei vor vedea cum te prelingi transparent în viețile lor/ te vor privi deformat ca prin funduri verzi de borcane".

Anunțându-se ca o voce distinctă în ansamblul promoției sale, cu elemente de viziune și de limbaj care încep să-l individualizeze, Bogdan Perdivară e deocamdată un poet al sordidului citadin care tinde să transforme anecdota cotidiană în fabulă ontologică; simplul reportaj al socialului reprezintă pentru el, fără doar și poate, o miză prea mică și de aceea tabloul (turp și stupid) al vieții de zi cu zi constituie aici doar un pretext pentru elaborarea unei viziuni existențiale sui generis. Admirabil în poemul-oratoriu *kilometri de pivniță* și în *old rockin chair*, mai puțin convingător în ciclul *dunga albă din creier*, autorul e o prezență poetică de neignorat, capabil de evoluții spectaculoase care însă se lasă îndelung așteptate deoarece Bogdan Perdivară a devenit o prezență tot mai discretă, nemaipublicând niciun volum de versuri în ultimii cinci ani.





## istorie literară

## Paul Celan, avangardist român

Ion Pop

Foarte cunoscut pe plan internațional, considerat chiar, de multă lume, cel mai mare poet de limbă germană de după al Doilea Război Mondial, Paul Celan (Paul Antschel, 1920-1970) a fost destul de puțin cercetat din perspectiva formației sale în contextul românesc al anilor imediat postbelici. Născut la Cernăuți, adică în România de după Marea Unire, într-o familie evreiască de cultură germană, Celan studiasse medicina la Tours, în Franța, și a ajuns la București în toamna anului 1945, după ce părinții, deportați în Transnistria, îi fuseseră uciși, iar Bucovina de Nord fusese ocupată de trupele sovietice. Scăpase de deportare ascuns de un român, nu însă și de doi ani de lagăr de muncă, 1942-1944, petrecuți pe lângă Buzău.

Despre perioada lui bucureșteană, ne oferă date importante cartea prietenului său, Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, apărută la Editura Kriterion în 1984, care cuprinde în anexă și toate cele vreo cincisprezece texte scrise de Celan în românește, - versuri și poeme în proză, precum și corespondența dintre cei doi și scrisorile către poetul Alfred Margul Sperber, tot bucovinean de origine, primul său mentor literar. Acela a fost și momentul când Paul Antschel (Ancel) a devenit, prin anagrama sugerată de soția lui Sperber, Paul Celan, fiind publicat pentru prima oară în revista *Contemporanul*, numărul din 2 iulie 1947, cu poezia *Todestango (Tangoul morții)*, tradusă de Petre Solomon și cu o prezentare de Ovid S. Crohmălniceanu. E un text ce avea să devină celebru sub titlul *Todesfuge*, mult comentat apoi, ca răsrângere de fior tragic a teribilei experiențe concentraționare naziste. În germană, tot sub acest pseudonim, îi apăruseră în același an, propuse de Sperber, și primele poeme în limba germană - trei la număr - în revista *Agora*, condusă de Ion Caraion și Virgil Ierunca, la scurtă vreme după traducerea din *Contemporanul*. Celan scrisese până la acea dată, în germană, începând de prin 1940, o bună parte dintre versurile ce urmau să alcătuiască volumul *Mohn und Gedächtnis (Mac și memorie)*, tipărit la Viena în 1948, sub numele Paul Antschel, retipărit, după topirea acestei prime ediții ce mișuna de erori tipografice, în 1952, în Germania.

În Capitală, tânărul Celan, care făcuse parte, pentru scurt timp, din redacția ziarului cernăuțean *Bucovina sovietică*, a lucrat tot ca redactor, la Editura Cartea Rusă, traducând din scriitorii precum Lermontov și Cehov. A avut aici strânse relații cu Alexandru Philippide, dar aceștia au fost anii în care poetul de douăzeci și cinci de ani a trăit mai ales atmosfera boemei bucureștene încă destinse, în care debutanți precum Nina Cassian sau Ovid S. Crohmălniceanu, dintre amicii săi, frecventau cercurile ultimului val suprarealist. Este ambianța în care foarte bunul cunosător de limbă română care era Paul Celan (o învățase, ca și germana și rusa, la Cernăuți) începe să și scrie poezie în românește, într-o „belle saison des calembours”, cum va evoca mai târziu acest anotimp de libere și umoristice exerciții lingvistice, foarte apropiate - și întreținându-le desigur - de experiențele din laboratorul său poetic german, unde subtila artă

combinatorie va ajunge să fie împinsă până în pragul ermetismului.

Numitele calambururi se situează, într-adevăr, foarte aproape de practica suprarealistă a jocului de întrebări și răspunsuri, numit „le cadavre exquis”, derivate ale „dicteului automat”, cu miză pe hazardul întâlnirilor dintre cuvinte, în ocurență propoziții-întrebare și propoziții-răspuns la acele interogații necunoscute. Câteva dintre aceste dialoguri, comunicate de Petre Solomon și preluate de Marin Preda, în romanul *Delirul*, sună așa: „Ce este singurătatea poetului? - Un număr de circ neanunțat în program!; - Ce este uitarea? - Un măr copt în care s-a înfipt o sulită”; „Ce este întoarcerea? - Aproape nimic, dar ar putea să fie un fulg de zăpadă”... Aforistica mimetică, cultivată cu umor în revistele de avangardă din anii '30 (la *unu, Alge*), e reînviată și de Celan: „În poezie nu se așteaptă tonul când se telefonează”, „E bine să simți vântul, dar să te simtă și el”; „Muzică de anticameră. Solo de Petronom cu acompaniament de Paoloncel”...

Plăcerea jocului de cuvinte apare și în corespondența cu Petre Solomon, în rânduri precum acestea, dintr-o scrisoare trimisă din Viena în 1948, unde se face și trimiterea la „cette belle saison des calembours”: „Ce aș putea să-ți spun despre acest tărâm, de care mă întreb și care nu e un tărâm ci o rămă cu toate atributele pe care le poate implica trecerea de la masculin la feminin plus pierderea capului?”. Oarecum în „brazda” suprarealismului va rămâne și la Viena, unde are strânse relații de prietenie cu Edgar Jené, pe care, într-o scrisoare către A. M. Sperber îl prezintă ca pe un „papă al suprarealismului” local, care se și pregătea să tipărească un număr consacrat în revista sa mișcării lui Breton, în care și Celan va avea o traducere din suprarealistul martinican Aimé Césaire.

Despre practica jocurilor de cuvinte din „anotimpul bucureștean” în care tineri precum Robert Klein (viitor critic de artă, în Franța) sau Nina Cassian scriau despre sau exploatau dimensiunea ludică a limbajului, Petre Solomon scrie că Paul Celan „a dislocat sintaxa limbii germane, a creat sintagme insolite, dar de jucat nu s-a jucat cu cuvintele acestei limbi. S-a jucat, însă, cu cuvintele limbii române, singura limbă căreia i-a încredințat dimensiunea ludică a geniului său poetic”(p. 79). Atras de asemenea practici, poetul nostru n-a fost, însă, - ni se spune - foarte apropiat de gruparea suprarealistă din anii '40, pe care a frecventat-o doar ocazional, fără ca prezența sa să lase urme semnificative în memoria unor membri ai mișcării, precum Gellu Naum, Paul Păun sau Virgil Teodorescu. Prietenia din anii parizieni cu Gherasim Luca, unul dintre foarte înzestrații „operatori ai limbajului” în sensul său jucăuș, îl face să creadă pe Petre Solomon că cei doi s-ar fi cunoscut, totuși, la București, unde e sigur că Celan vizitase a doua expoziție a grupului suprarealist român, din 1946. La întrebarea dacă „este sau nu Celan un poet suprarealist?”, Petre Solomon mărturisește, însă, că „răspunsul e mai greu de dat”: „Fără îndoială că orbita lui poetică nu se situează prea departe de aceea a suprarealiștilor. În același timp, ca poet, el se



Paul Celan

distanțează de grupul lor, chiar dacă întreține unele legături. Eminamente poet (...), Celan ia din suprarealism ceea ce-i convine, adică partea poetică. Partea de vis, de noapte, de miraculos. și partea de joc, de umor verbal, de libertate a imaginației. În rezumat, nu mișcarea în sine, ci starea de spirit suprarealistă îl atrăgea pe Celan, franciror solitar al avangardei, refractar oricărei înregimentări” (p. 100).

Dar ce ne spun, de fapt, scrierile lui românești din această perioadă? - Ceea ce se remarcă imediat este absența amintitelor jocuri de cuvinte, atât de dezinvolt cultivate în cercurile amicilor lui Celan. În schimb, „figurile imaginarii”, atmosfera poemelor, caracterul relativ fortuit al asociațiilor dintre cuvinte, de o sugestivitate ale cărei secrete trebuie îndelung căutate în arcanse cvasiermetice în ciuda sintaxei ordonate, pot trimite în multe privințe la universul de sensibilitate suprarealist.

Unul dintre poemele în proză cele mai caracteristice, rămas fără titlu ca toate celelalte din seria de opt, propune chiar un soi de portret oniric, ca și spectral, al autorului, în care se întâlnesc câteva dintre datele definitorii pentru această sensibilitate: „Partizan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al haloului Paul Celan, nu evoc petrifiantele fizionomii ale naufragiului aerian decât la intervale de un deceniu (sau și mai mult) și nu patinez decât la o oră foarte târzie, pe un lac străjuit de uriașa pădure a membrilor acefali ai Conspirației Poetice Universale”. Cât de însemnată era, în mediu suprarealist, iubirea ca sentiment absolut, prin excelență transfigurator, se știe de la Breton cu al său *Amour fou*, dar și din scrierile publicate pe la mijlocul deceniului al cincilea al secolului trecut de către suprarealiștii români, în *Inventatorul iubirii* al lui Gherasim Luca sau în *Medium-ul* lui Gellu Naum, la care mai putem adăuga și *Castelul orbilor*, al aceluiași. Poza „megalomană”, emfaza teatralizată, învăluită în haloul oniric, evocarea unor „petrifiante fizionomii” de naufragiu profund fixat în memoria afectivă sunt cumva comune cu ale





acestor confrăți, la care se transmite ceva din aerul metafizic din decorurile nocturne ale „picturii metafizice” a lui De Chirico. O „furtună împietrită” se află, mi se pare, și prin poemele lui Sașa Pană și, în orice caz, acest tip de imagine traduce ceva din sugestiv formulata tensiune concentrată în imaginea poetică, a „frumuseții convulsive” bretoniene. Ipostaza de „scafandru” a poetului ce se scufundă în apele obscure ale eului, calitatea lui de „mesager” al adâncului misterios, se adaugă aceleiași sfere de sugestivitate. Că numita Conspirație Poetică Universală este a unor „membri acefali” nu e greu de citit ca expresie a substanței funciar „nocturne” a poeziei, sustrasă controlului rațiunii, cu prelungiri dinspre cadrul romantic cu oglinzi de ape sau ghețuri străjuite de uriașe păduri care intră și aici în metafora breslei inspirate. Și e aproape un loc comun al recuzitei suprarealist-romantice „perdeaua” izolatoare de lumea lucidă a zilei, de „săgețile focului vizibil”, după care se deschide cunoscutul peisaj insular a ceea ce un Sașa Pană numise mai demult „subteranele fantastice”, cu vegetația lor luxuriantă de anotimp al tropicelor lăuntrice: „E lesne de înțeles că pe-aici nu pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdeă de ametist disimulează la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească. Nu am reușit până acum și, cu ochii mutați la tâmples, mă privesc din profil, așteptând primăvara”. Mobilitatea picassiană a privirii în acest spațiu al visului este și ea caracteristică, la fel ca și osmoza dintre subiect și lumea din jur, pe care o sugerează ultima frază. Și nu lipsește nici un dram de narcisism „manierist” în dansul care trebuie să-l „uimească” pe dansatorul însuși, rimând cu un anume cult al artificiei în mediu suprarealist...

Mai toate aceste poeme în proză își desfășoară mișcarea textuală în cadru nocturn. „Din nou am suspendat marile umbrele albe în văzduhul nopții” - începe un alt text, unde mediul acvatic, marin, și motivul călătoriei spre „arhipelaguri” interioare revin. Sunt ținuturi definite ca „ale somnului autoritar”, voit ca atare, pentru o agitație subiectivă ce nu-și găsește nicăieri repaosul și limanul („Ofer mâinile mele însângerate de spinii plutitori ai cerului nocturn în schimbul unei clipe de repaos (...). Ofer mâinile mele pentru a veghea ca echilibrul acestei flore postume să fie păstrat în afară de orice pericol. Din nou sunt refuzat. Nu-mi rămâne decât să-mi continui călătoria, dar mi-au sleit puterile și închid ochii pentru a căuta un om cu o barcă.” Când nu avem de-a face direct cu noaptea, apare metafora obscurității sufletești, întunericul singurătății și al izolării dureroase, bântuită de obsesia, bunăoară, a unei iubiri „ucise”, iar ceea ce însemnase imersiunea de scafandru în ape marine este acum coborârea pe scările dinlăuntru: „Fără balustradă, imensele scări pe care urcă și coboară steagul vaporos al întâlnirii cu tine însuși rămân singura coordonată a mișcărilor care mă mai tentează încă”; „inund casa cu dantela neagră a plăcerii de a nu iubi pe nimeni”... E o descindere primejdioasă, la margini de trepte nesigure, ardent-pasionată, ca într-o stare de transă și de magie, alimentată de imaginea tratată suprarealist a părului pedepsitor al femeii ucise, ambiguă, totuși, fiindcă asociind și sugestia unei învăluitoare, „acvatică” voluptăți: „Tot atât de rar, dar sub un cer interior avertizat cu bagheta, cobor, o roată arzătoare, la marginea extremă a treptelor, până jos de tot, unde părul

unei femei ucise de mine mă așteaptă pentru a mă strangula”.

Decorul angoasant e instalat, cum se vede, încă o dată, învăluit în atmosfera de vis straniu, de coșmar marcat de obsesii tulburi, nu - iarăși - fără un pigment de bravadă teatrală, amintind vag de cadrul romantic-tenebros, de amprentă gotică, cu urme până la *Castelul orbilor* al lui Gellu Naum. Se va vorbi, așadar, despre „batjocorirea spectaculoasă a coamei de pe treapta finală”, gest retoric-profanator, rămas în plan oniric, pentru ca finalul trecut în regim diurn să facă subiectul vizibil ochilor treji ai unei lumi ostile, care nu sesizează decât suprafața comportamentului acestui personaj neliniștit și febril, provocând amintirea dureroasă a femeii ucise în efiege: „Dar, neobișnuiți cu întâmplări de acest fel, ei mă cred balustrada de metal a scării și, fără a-și da seama de primejdie, coboară până jos de tot și deschid în neștire ușa prin care va intra *Ilustra Defunctă*”.

În alt poem în proză, (*Erau nopți*), personajul în care reînvie sentimentul iubirii, se proiectează pe fundal cosmic în același cadru silvestru întunecat, cu copaci ca o „armată învinsă”, știindu-se privit de femeia cu ochi scânteietori și pozând din nou, cumva, căci preia, în ambianță cimenterială de Romă incendiată, masca anticului Petronius, sinucis, cu o solemnitate de ritual, între trandafiri și torțe decorative: „Dintr-un ungher mă priveai și tu cum stăteam acolo, nespus de frumos în nuditatea mea însângerată; era singura constelație pe care nu o stinsese ploaia, era Marea Cruce a Sudului. Da, în acele nopți era greu să-ți deschizi venele, când flăcările mă cuprindeau, cetatea urnelor era a mea, o umpleam, cu sângele meu, după ce concediam oștirea dușmană, răsplătind-o cu orașe și porturi, iar pantera de argint sfâșia zorile care mă pândeau. Eram Petronius și din nou îmi vărsam sângele între trandafiri. Pentru fiecare petală pătată, tu stingeai câte o torță”... Cum se vede, registrul imagistic e mai degrabă abundent, iar fraza are meandre și ramificații ce estetizează, ocolind-o, numirea directă a stărilor de spirit.

Ca încărcătură imagistică, poemul cel mai „baroc” este cel ce începe cu sintagma *S-ar putea crede*, neîncheiat pentru cititor, căci îi lipsește o a doua pagină, dar care abundă în imagini îndeajuns de complicate până la artificiu, convocate să aproximeze o stare de spirit inconfortabilă, de decepție sentimentală. „Salcâmul-cruce”, probabil reper de întâlniri suferinde, e punctul de plecare pentru desfășurarea unei suite de imagini cam exaltate, de o retorică necenzurată, cu întorsături și fiorituri prețioase ale frazei: „Ai golit începuturile luminii din oglindă, te-ai desfătat cântând acrostihul neprihănitului călător întru miresme, mahnit și clarvăzător ca floarea cepii, ai oftat cu prilejul basmalelor scuturate în grădini, ai chemat-o pe Mariana, ai chemat-o cu o culoare risipită odată cu cernelurile vieții”... Sechele de gesticulație convenționalizată în decor romantic reapar și aici (se vorbește, de pildă, despre „eclipsa (stelelor) fulgurantă în miera așternută pe masa cu otrăvuri”, despre cutreieratul singuratic al „străzi(lor) străjuite de umbre enorme”, în aer cu „zvon de monete celibatare” (metafore ale frunzelor în cădere sau ale noncomunicării sentimentale), în formulări tot mai complicate în expansivitatea lor exuberant-elegiacă: „curiozitatea dantelată a pieptului tău” „pașii înaintau spre plictiselile cu puf”, „vasta încăperea a posibilităților periclitare de ulii cu cercei”, „o raită în priveliștea jefuită a

imboldurilor vecine cu macul”, „atrocitățile de lustru, strălucirile de obsedat al popasurilor arhipline de peștișorii dințați ai veștilor fără frunze, tu, mesager al absciselor înflorite cu sarea din lacrimi”... Nu lipsesc nici înecul, ori coborârea de trepte interioare: „Care s-a înecat întâi? Care a coborât treptele cu părul despletit și a înăsprit unduțiile inegale ale posterității? Care a fugit din pieptul, iubitei pe un cal furat din vecini?” - Încotro mai conduce acest flux imagistic sofisticat nu se mai poate ști, căci textului îi lipsește continuarea; pare, însă, destul de limpede că poetul se exersează aici, mai degrabă în stilul discursului primilor avangardiști cultivatori ai imagismului, din jurul revistei *unu*, de la Voronca la Roll și Sașa Pană, preluându-le excesele și manierismele.

În apropiere, se situează stilistic mai scurta proză poetică *A sosit, în sfârșit, clipa*, în care se figurează o mișcare de plutire visătoare, în mediu iarăși nocturn și într-o stare elegiacă. Elemente ce țin de onirismul suprarealist cu tentă funebră, cu etalarea teatrală a costumației, ca la Gherasim Luca sau Gellu Naum, dau tonul și în această pagină: „A sosit, în sfârșit, clipa ca în fața oglinzilor care acoperă pereții casei în care ți-ai lăsat pe veci despletită iubita să arborezi, în vârful salcâmului înflorit înainte de vreme, steagul tău negru. Tăioasă, se aude fanfara regimentului de orbi, singurul ce ți-a rămas credincios, îți pui masca, îți prinzi dantela neagră de mânecile costumului tău de cenușă, te urci în copac, faldurile steagului te cuprind, începe zborul. Nimeni n-a știut să fâlăie ca tine în jurul acestei case. S-a lăsat noaptea, plutești pe spate, oglinzile casei se apleacă mereu ca să-ți culeagă umbra, stelele cad și-ți sfâșie masca...”

Două dintre aceste poeme în proză fac trimiteri la evenimente tragice ale biografiei poetului. *A doua zi urmând să înceapă deportările* înscrie în registru onirico-simbolic momentul dramatic al despărțirii de mama care urma să fie dusă spre lagărul morții. Tot în mediu nocturn, apare aici un personaj cu numele Rafael - care e și al arhanghelului patron biblic al călătorilor, cum observă și Petre Solomon - „îmbrăcat într-o vastă deznădejde din mătase neagră cu glugă”, pe care o așează și pe umerii personajului narator ce se departe de mama sa cu un sărut „incestuos”, sugerând, desigur, o identificare totală, organică; „Un roi imens de fluturi negri, veniți de la tropice”, prezențe psihopompe frecvente în imaginarul suprarealist, îngreunează ieșirea protagonistului care, acompaniat de Rafael, ajunge la calea ferată și, cuprins de spaimă, aude trenul „trecând deasupra capetelor” celor doi. O viziune tipic suprarealistă, ce mizează pe efectul plasării unui obiect insolit într-o ambianță obișnuită - aici, „pe o întindere imensă, un candelabru uriaș cu mii de brațe”, pe care Rafael urma să-l înalțe la cer împreună cu oamenii salvați de la odioasa condamnare - concentrează starea de angoasă a momentului: cerul spre care se înalță miraculosul obiect rămâne nedefinit, salvarea e, așadar, nesigură: „Unde e cerul? Unde?”. O referință wagneriană întărește starea de neliniște și nesiguranță: „O frunză mi se așternu pe frunte, chiar în locul unde mă atinsese privirea prietenului, o frunză de arțar”. Este cea care, lipită, în ciclul Nibelungilor, de trupul lui Siegfried, marcase singurul său loc vulnerabil, prin care va putea pătrunde pumnalul ucigaș...

De un limbaj aluziv, foarte învăluit, uzează poetul și în *Poate într-o zi*, unde se vorbește despre „o zi când reabilitarea solștițiilor va fi devenit oficială, dictată de atrocitatea cu care



oamenii se vor încăiera cu copacii marilor bulevarde albastre”, timp, s-ar zice, al echilibrului existențial regăsit după tragediile recente. Se invocă acolo și posibila sinucidere a patru oameni care își vor fi tatuat „ora morții în pielea frunzoasă a frunților... de dansatori spanioli... cu săgețile timide încă, dar nu mai puțin veninoase, ale adolescenței unui adio”. Să descifrăm aici un soi de parabolă a conștiinței nefericite a omenirii din toate cele patru puncte cardinale, care se complăcuse în starea de nepăsare alertă, de ființe păduratice (aluzie, oare, la omul zarathustrian, păduratic, al unui Nietzsche?), care ar da semne de remușcare și despărțire de acest teribil trecut, un început – „adolescența” - de „adio”? Către o asemenea lectură încurajează și secvența următoare a poemului, unde apar, legate de aceeași sinucigași prezumtivi – „ochii... coborâți în încăperile îndepărtate ale serei în care, în tot timpul vieții, v-ați exilat nesiliți de nimeni, pentru a contempla eterna imobilitate a palmierilor boreali” și unde aceeași ochi „vor vorbi lumii despre nepieritoarea frumusețe a tigrilor somnambuli”. Căci și în deschiderea „boreală” a imaginii, și în cea „tropicală”, este amendată, în fond, cu o dureroasă ironie, atitudinea de pretinsă contemplație pură, sustrasă tragicului existențial contingent. „Poate că voi găsi curajul – spune acum direct autorul – pentru a vă contrazice atunci, în clipa când, după atâtea așteptări infructuoase, vom fi găsit un limbaj comun”. Și, imediat, trimiterea la morțile recente devine mai transparentă: „Depinde de voi dacă voi stârni, cu degetele răsfirate în evantai, boarea ușor sărată a recviemului petru victimele primei repetiții a sfârșitului. Și tot de voi depinde dacă îmi voi coborî batista în gurile voastre devastate de focul falselor profeții, pentru ca apoi, ieșind în stradă, s-o flutur deasupra capetelor concrescute ale mulțimii, la ora când aceasta se adună lângă singura fântână a orașului pentru a privi, pe rând, ultima picătură de apă din fundul acesteia; s-o flutur mereu, tăcut și cu gesturi care interzic orice alt mesaj. // De voi, depinde, înțelegeți-mă”.

Dimensiunea biografică, filonul tragic al propriei experiențe a poetului, cu sugestia unei necesare „angajări”, remarcată până și în miezul atât de complicatei și austere sintaxe a poeziei de expresie germană a lui Paul Celan, apare puternic și aici, într-o formulă cvasiparabolică, ca caracterizează această secvență românească, „suprerealistă” a scrisului său. Relația pe care Petre Solomon o face cu modelul apologului kafkian mi se pare, de aceea, deplin justificată, cu atât mai mult cu cât Celan era un admirator al prozatorului praghez, din care a și tradus în românește patru scurte texte.

Puțin numeroase, poemele în proză scrise în românește de Paul Celan (în germană e semnalat doar unul) argumentează, așadar, în favoarea asocierii numelui său cu avangarda suprerealistă europeană și, desigur, bucureșteană. Ele sunt și un spațiu de exersare a libertății de mișcare într-o limbă ale cărei posibilități de expresie tânărul poet le exploatează cu o evidentă dexteritate, imprimându-le pecetea stilistică proprie.

(continuare în numărul viitor)

## imprimatur

# Decadentism liric, pseudosimbolism, genialitate

Ovidiu Pecican

Prietenu și fostul lui comiliton de la *Echinoc*, poetul Adrian Popescu, nota în revista *Ramuri* despre parizianul născut „pe Bârgaie”, în ținutul Bistreiței-Năsăud: „Critica lui Dinu Flămând impunea printr-o «intuiție totalizatoare» cu sintagma unui eseist spaniol drag nouă, așa în volumul lui din 1979, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, unde descoperă o trecere de la «un antropocentrism la un heterocentrism dizolvant, modern». Eseurile din *Intimitatea textului* sunt analize subtile ale textelor unor Arghezi, Macedonski, Geo Bogza, Baconsky, Petre Stoica, Mircea Ivănescu, analize dinăuntru unui mecanism familiar poetului doct care e Dinu Flămând”.

La a doua ediție, îmbogățită și așezată sub un titlu modificat, cartea lui Dinu Flămând despre *Ascunsul Bacovia* (Bistrița, Ed. Pergamon, 2007, 262 p.) a crescut ca număr de pagini și a redus timiditățile dinainte, datorate prudenței în fața cenzurii. Poet și traducător cu afinități manifeste față de Fernando Pessoa și identitățile literare multiple ale acestuia, monograful scrie din interiorul domeniului, având, în raport cu alți exegeți ai autorului *Lacustrei*, avantajul de a fi, el însuși, un practician de talent din câmpul profesional și vocațional analizat. Într-adevăr, imaginea tradițională a poetului simbolist apare acum modificată. Flămând se interesează mai degrabă de natura originalității poetice a celui studiat, refuzând soluția mai la îndemână a calificării lui prin raportare la un gen proximal, și când recurge la aceasta, apropierea sunt neașteptate: „Ca structură artistică, Bacovia ar putea fi comparat cu Brâncuși, cel care a reluat și a șlefuit o viață întreagă variante de «Păsări» sau de «Domnișoare Pogany»” (p. 30). Ce anume apropie spiritele creatoare de acest fel? Răspunsul vine, crede autorul, din abandon și exploatare a filonului, nu odată cu

eliberarea de acesta. „Asemenea artiști se abandonează obsesiei cu o totală și extremă devoțiune, găsind în ea, în adânc, bucuria creației, altfel neexprimată” (p. 30). George Bacovia ar fi, astfel, un artist persuasiv ce merge în adâncime, nu lărgindu-și paleta tematică și cromatică spre noi și noi câmpuri. Dintr-o dată, lectura lui Dinu Flămând permite o împărțire a spiritelor artistice în două categorii: cele fidele propriului filon și cele mereu în căutarea înnoirii resurselor. Cu Bacovia am fi în preajma unei evoluții pe verticală, chiar dacă accesul în universal al acestuia se face printr-o fantă îngustă, severă. Prea puțin dibuit de formulele „simbolist” ori „poet proletar”, Bacovia ar face astfel – Adrian Popescu a reținut formularea pe bună dreptate – trecerea de la reprezentarea antropocentrică a eului spre un heterocentrism de factură dizolvantă, depășire a viziunii romantice asupra eului poetic centrat în direcția unei abilități flexibile a transpunerii de sine în cele mai diferite ipostaze concrete.

Dar sunt câteva ipoteze de lucru pe care Dinu Flămând le propune cu curaj exegetice bacoviene care, fără a fi lipsite de imaginație, nici nu a strălucit prin inventivitate, deocamdată. Poetul analizat ar impresiona printr-o măiestrie poetică întemeiată pe „nuditatea sentimentelor din textele sale condensate”, altfel spus, pe directetea unei afectivități violente ce umple de conținut niște forme lirice decantate, fără ornamente și zorzoane, într-o retorică economic, severă. Într-un interviu recent, monograful explica sintetic ce voia să spună, subliniind că „el [Bacovia - n. O. P.] retrage din text «arta», artifițiul, și creează iluzia că asemenea tip de confesiune existențială e accesibilă tuturor, pe cale spontană”. Din acest punct de vedere, formula bacoviană nu își găsește precedente prea multe în poezia românească – decât





poate în versificare naivă, care mai merită o deslușire, a Văcăreștilor – și care, neașteptat, poate, face pui în mediile lirice șvabești, hrănite poate și de brechtianism, ale Grupului de acțiune bănățean.

Pentru Dinu Flămând însă, experiența lirică a lui Bacovia este departe de a se epuiza într-o asemenea constatare, oricât de substanțială ar fi ea. Dincolo de acest minimalism formal, asociat direcției dinamicii eului liric, revoluția poetică bacoviană survine și în alți parametri. Ar fi vorba despre o “dimensiune tragică, inimitabilă, a poeziei” pe care volumele o evidențiază. “Una drapată, e drept, în faldurile grotesc-ceremonioase ale decadentismului european, dar sincronizată direct cu o experiență estetică europeană de o complexitate nebănuită”. Exegeții accentuează astfel o lectură în cheie comparatistă, care îl aduce pe George Bacovia în proximitatea unei “foarte interesante pleiade internaționale [de autori lirici – n. O. P.], care deschide decadentismul târziu spre lirica postbelică. Există câteva cazuri similare în Portugalia (Pessoa), în Brazilia (Augusto Dos Anjos), în Rusia și prin țările baltice”, spune el, propunând interpretarea autorului poeziei *Plumb* în lumina unei tendințe afirmate în durata lungă, dincolo de afilierea la grupări sau curente literare, mai degrabă în conformitate cu un filon, o modalitate creatoare și un ethos specific. Toate acestea ar fi de contextualizat topologic, nu istoric, dincolo de geografiile literare și de împrejurările specifice ale publicării. Remarc aici meritul novator al tentativei de a depăși abordările canonice ale lui “cine cu cine seamănă” și care vorbesc despre “în ce fel reflectă poetul epoca sa”, cu o atenție specială acordată întrebării subînțelese: “cum exploatează autorul calea literară pe care îl așază eul său liric.

Amplasarea în proximitatea simbolizatorilor nu acoperă, în viziunea lui Dinu Flămând, decât parțial nevoia de a circumscrie experiența poetică bacoviană. “Chiar dacă nu participă la bătăliile doctrinare ale simbolismului, Bacovia se situează de la bun început în miezul acelei interogații existențiale care îi cerea artei să salveze individul de singurătate sau să îl împace cu propria lui natură dilematică”. Tocmai în această zonă ar face joncțiunea cu decadentismul, căci “... asemenea marilor decendenți europeni, Bacovia somatiza poezia, o pune în relație și cu existența corporală a individului, nu doar cu aspirațiile sale, cu persoana lui abstractă. Această complexă strategie a autenticității l-a ajutat să-și pună în valoare, în poezie, talentele lui suplimentare, picturale și muzicale”.

În acest fel, Bacovia testează – cu mijloacele creației lirice – aceeași expansiune a antenelor interioare ale individului uman creator pe care, altminteri, prin abordări științifice și filosofice, o încercau în epocă psihanalizii, Henri Bergson ș. a. “Era o lume cu totul opusă reducăționismului postmodern, o lume cu multiple dimensiuni...”, pe care, cam în același timp, fizicienii de tipul Einstein și Heisenberg se străduiau să o exploreze cu o altă pregătire și înțelegere.

Reașezându-l pe Bacovia într-o asemenea companie cultural select și diversă, Dinu Flămând face un mare serviciu nu doar autorului comentat și culturii române, ci și cunoașterii generale a ambianței intelectuale și artistice din Europa începutului de secol al XX-lea.

## sare-n ochi

# Mihail Sebastian pe masa de operație (II)

Laszlo Alexandru

### a) M. Sebastian și nazismul

Cercetătoarea clujeană ne spune că Mihail Sebastian s-a opus hitlerismului numai fiindcă era un regim lipsit de “ironie”, care intervenea în “viața particulară” a oamenilor, mai fiind și antisemit (p. 71), dar ne asigură hotărâtă că “punctul lui de vedere, copiat la indigo de la Nae, este al unui filosof care privește «fatalitățile universului» de sus, de la înțelegerea istoriei ca «alternanță de creație și distrugere». El descrie fenomenele și le acceptă pentru simplul fapt că ele există” (p. 86). Lansată în confecționarea abuzivă a unui portret de publicist extremist, scriitoarea se vedea încurcată de ponderea semnificativă a textelor antihitleriste ale lui M. Sebastian, din epocă, și a ales să le diminueze semnificația. Dar, în realitate, activitatea gazetărească antinazistă a scriitorului, în acea perioadă, a fost dintre cele mai ample și insistente. Dictatura instaurată de Adolf Hitler a fost batjocorită cu cele mai diverse argumente și pentru cele mai precise motive. Fanatismul nazist al populației civile germane, care își va primi pedeapsa o dată cu mersul istoriei, e ridiculizat la scenă deschisă.

“Ziarul hitlerist Hanauer Anzeiger, care apare în orașul Hanau din Hessa, publică la rubrica anunțurilor următoarele rînduri, reproduse fără comentarii de o revistă pariziană: «Wilhelm și Elfriede Gruber Schaefer au onoarea să anunțe nașterea robustului lor hitlerist Heinrich-Gerhard Gruber». / Este fără îndoială un exemplu de zel politic, despre care se poate spune că e cel puțin excesiv. Să faci amor cu programul partidului în mîină și să alternezi cuvintele tandre cu declarațiile de principiu, astfel încît, după nouă luni, să dai naștere unui mic ideolog – iată un record demn de remarcat. Politica se ia la întrecere cu biologia și nu m-aș mira s-o învingă. Astfel grija tinerelor femei însărcinate nu va mai fi de aici înainte să știe dacă pruncul ce-l poartă în pîntece este băiat sau fată, ci pur și simplu dacă este conservator sau revoluționar. / Vom auzi într-o zi la Capșa un scurt dialog care ar fi făcut altădată fericirea bunului nostru Caragiale. / - A născut nevastă-mea azi noapte. / - Felicitările mele. Ce? / - Un național liberal de nuanță ducistă. / (Căci vedeți, la noi, determinarea sexului... politic are să fie mult mai dificilă, din cauza diversității de programe. În schimb, paternitatea are să fie mai lesne de stabilit. Fiindcă dacă d-ta ești, să zicem, țărănist și nevasta are să-ți nască un averescan, trădarea va fi dovedită.) / Gluma însă merită să fie oprită aici, pentru un comentariu mai grav. Într-adevăr, nu e revelator micul anunț din Hanauer Anzeiger? El explică, dacă te gîndești bine, o parte bună din misterul german actual. El ne face să bănuim cîtă farsă, cîtă naivitate, ce amestec de prostie și ingenuitate intră în complexul hitlerismului triumfător. Un sentiment general de disperare desigur, dar mai ales o vastă acumulare de mici vanități, mici răbufneli, mici visuri eroice, mici vocații de general ratat. În această învălmășeală este simbolică nașterea lui Heinrich-Gerhard Gruber, care n-a apucat să fie copil și a devenit deodată hitlerist. / Într-o zi, Heinrich-Gerhard, vei muri



strivit pe asfalt într-o încăierare de stradă sau vei sîngera în noroi, într-un nou război mondial – și se vor găsi oameni care să nu înțeleagă nici atunci că moartea ta nu se datorește gloanțelor dușmane, ci imbecilității omenești de azi și de totdeauna.”<sup>1</sup>

Apariția lui Hitler și a guvernării sale autoritare se datorează unui dezastru nu doar în planul politic, ci și în acela social-economic, ce a împins la soluții instinctive de refugiu, amplificînd anarhia și decăderea de ansamblu a moravurilor:

“Ordonanța guvernului Papen, prin care regulează în Germania dansul, înotul, sărutul și costumul de baie, seamănă grozav cu măsurile de același fel, luate de Mussolini în Italia, mai demult. Este în firea oricărui regim opresiv să intervină în viața particulară a oamenilor și să o «moralizeze». Un dram de ironie le-a lipsit totdeauna dictatorilor. și acest dram de ironie este singura superioritate pe care o are asupra lor democrația. / E drept că viața morală a Germaniei de după război a cunoscut o destindere prea bruscă. Noile ei generații de tineri s-au avîntat orbește într-o viață de libertate sexuală, sport, aventură. Prea multe lucruri și valori dăduseră faliment deodată, pentru ca viața să nu fi sărit dincolo de vechile ei cadre. Mizeria pe deoparte, înfrîngerea pe de altă parte, au distrus toate criteriile și impedimentele morale. Cred cu tărie că o țară care trăiește doi ani sub un regim monetar catastrofal, merge matematic spre coruperea moralei sale sociale. Și un copil care a crescut în casa unor părinți, înnebuniți de faptul că milionul de dimineață valorează seara cinci parale, nu va crede nici în virginitate, nici în premii școlare, nici în virtuți familiare. / Din marea scufundare a Germaniei, tinerile generații aveau nevoie să evadeze cu orice preț. Și atunci s-au întors, printr-o reacțiune sufletească simplă, către o

căutare frenetică a senzației, a aventurii, a momentului de viață primar, liber, neînfrinat. Era un «complex de inferioritate» colectiv și soluția lui a fost dezordinea. În direcție socială: amorul liber, pederastia, dansul, alcoolul și nudismul. În direcție politică: Hitler. / Da, oricât de paradoxal ar părea acest lucru, cred că hitlerismul și nudismul sînt două simptome ale aceluiași proces istoric. Nudismul, cu proporțiile impresionante pe care le-a luat în Germania, vine din necesitatea obscură de a se libera, de a se rupe de forțele apăsătoare ale marasmului zilnic, necesitatea de a lua lucrurile de la capăt, de la început, în lumină, în soare, în uitare. Este un efort tragic și în același timp pastoral. Pervers dacă vreți, ca manifestare, dar pur și trist ca resort. / Nu același dor de uitare și începere de viață nouă a dat în ordine politică momentul lui Hitler? Noi, din afară, putem judeca desigur cu severitate și ironie mascarada acestui isteric blond. Și el poate fi realmente un caraghios. Nu mai puțin complexul sufletesc care i-a dat naștere, este profund, răscolitor și capital. / Baronul von Papen, bine crescut și bine hrănit, purtător de frac și cravată, crede de naivitate că 20 de milioane de tineri pot fi trași de urechi și cuminiți printr-o simplă ordonanță. / Ce să priceapă un baron din aceste timpuri?<sup>72</sup>

Iluzia de arianism și puritanism al rasei este o aberație, atîta timp cît umblă vorba că însuși Führerul are origini necurate:

“Doctorul Fritz Gerlich a scris și a publicat un studiu foarte serios și științific în care dovedește că «frumosul Adolf», cum i se zice familiar, este din punctul de vedere al rasei, un tip alpin-mongol. Descoperirea este cutremurătoare, căci după dogmele hitlerismului, neamțul autentic, neamțul pur sînge, neamțul 100%, trebuie să fie neapărat și exclusiv un tip nordic-germanic. Înțelegeți catastrofa – nu-i așa? – și băgați de seamă cum această simplă schimbare de termeni poate să destrame dintr-odată întreg edificiul național-socialist, lăsîndu-l fără bază antropologică. / Doctorul Gerlich a adus în sprijinul constatării sale o serie de fotografii ale lui Hitler, măsurîndu-i craniul și studiîndu-i conturul.”<sup>73</sup>

Un bancher evreu, care comite nesăbuința de a-i împrumuta cancelarului german patru milioane de mărci, este reprob sarcastic:

“Între Adolf Hitler și Marcu Wellenberg, cel care se păcălește, și se păcălește cumplit, nu este Adolf, ci Marcu. Nu fiindcă încurajează o operă de distrugere a propriului său neam. Doamne ferește! Ci pentru că face o proastă afacere. / Ca bancher și ca ovrei, ar fi trebuit să știe că baraca hitleristă merge prost și că în nici un caz o ipotecă asupra ei, chiar de rangul întii, nu va putea niciodată acoperi patru milioane de mărci sănătoase. Ei bine, cînd un strateg ca Adolf Hitler izbuteste să ducă în așa hal de nas pe un zaraf ca Marcu Wellenberg, însemnează că principiul rasist repurtează una din cele mai strașnice victorii ale sale și că, în versiune modernă, Siegfried îl ucide încă o dată pe balaur, Siegfried chemîndu-se însă de astă dată Adolf, iar balaurul Marcu.”<sup>74</sup>

Pe un ton deplîngător-satiric este prezentat felul în care un intelectual de frunte poate fi alungat de o dictatură obtuză:

“Nu mai departe decît ieri, hitlerismul a sărbătorit una din primele lui mari izbînzii: scriitorul Heinrich Mann a fost alungat de la prezidența Academiei germane. Spiritul pur, tradiția prusacă 100 la sută, instinctul național își recapătă astfel

drepturile integrale în artă. / Heinrich Mann este într-adevăr un personaj subversiv. Poate nu prin cărțile sale – romane, poezii, eseuri și studii critice – căroro Adolf Hitler n-a avut probabil timp să le citească titlurile, dar cu siguranță prin atitudinea sa socială, prin eleganța și prin sobrietatea sa de scriitor. Din capul locului și principial, un om care, în loc să strige prin berăriile bavareze Heil Hitler!, se ascunde prin bibliotecă și se ocupă cu cărți este un individ suspect. Dacă n-ar fi decît motivul ăsta și încă ar fi de ajuns. / Pentru Heinrich Mann, cazul se agravează cu alte elemente de-a dreptul criminale. Acest domn a făcut cîteva acte de trădare patentă. A fost la Paris. A vorbit acolo despre pace. A pretins în cîteva conferințe (ținute – oroare! – în franțuzește) că există un spirit european, că acest spirit este mai creator, mai politic și mai realist decît toate doctrinele șovine din lume. A susținut în fine că problema franco-germană nu este la urma urmelor insolubilă și că în limpezirea ei tunurile nu sunt de strictă necesitate. Aceste infamii, Heinrich Mann le-a spus critic și sobru, cu foarte multe rezerve față de politica franceză, dar de asemenea cu multă dojană pentru sistemele politice germane. Ori nu este tolerabil ca un om să vorbească în anul 1933 cu atîta libertate de spirit, cu atîta degajare, călcînd peste prejudecăți, peste minciuni și peste locuri comune, trecînd sub controlul conștiinței sale toate gogorițele patetice care circulă prin lume și încercînd să-și fixeze în avalanșa acestor declamații unanime, un post de observație calm și lucid. Cine este acest cutezător și în ce calitate își rezervă asemenea drepturi? Un intelectual? Ce e aia? Ce uniformă poartă? Ce număr de ordine? și ce parolă?<sup>75</sup>

În altă intervenție de mare impact civic, din aceeași perioadă, Mihail Sebastian se miră de ipocrizia fascistă italiană și de cea nazistă germană care, împreună, pretind a lupta “împotriva dușmanilor civilizației”. E vorba, totuși, de o scandaloasă substituie de roluri, ce trebuie penalizată.

“Problema este prea tragică pentru a ne îngădui ironii. Dar oricum, să faci din Germania hitleristă un campion al civilizației este un fapt paradoxal. Hitlerismul este prin structură adversarul civilizației. Nu din obscurantism (ceea ce ar fi o obiecție democrată) și nici din cruzime (ceea ce ar fi o copilărie), ci din necesitate. Din necesitate revoluționară. Orice revoluție este anti-culturală – și nu e greu de înțeles pentru ce. / O cultură însemnează o serie de valori, o ierarhie de valori, un sistem și un spirit. O revoluție nu poate porni decît de la răsturnarea acestora. / Cînd 10 ani de zile, Europa a strigat că bolșevismul este o barbarie, Europa nu greșea. Bolșevismul era o barbarie în raport cu civilizația și cultura europeană. Exact în același raport este și hitlerismul o barbarie. El este obligat de legile sale de viață să lupte, să conteste și să anuleze toate valorile actuale de civilizație și de cultură. / De altminteri, o face fățiș și fără ipocrizie.”<sup>76</sup>

Gazetarul, aflat pe marginea prăpastiei unui nou război mondial, arăta o uimitoare luciditate în denunțarea dictaturilor de stînga și de dreapta, a demagogiei ce marca viața diplomației internaționale:

“O fotografie din ceea ce se cheamă «culisele» conferinței de la Londra îl arăta zilele trecute pe d. Litvinov în conversație cu d... von Neurath. Ambii convivi păreau să fie în excelentă dispoziție și în perfectă amicitie. Emisarul Berlinului și emisarul Moscovei. Al acelui Berlin, unde muncitorii suspecti

de cel mai vag marxism sunt executați fără vorbă și fără forme. Și al acelei Moscove, unde aceeași operație se petrece invers, pentru indivizii bănuți de burghezie. / Reprezentînd două sisteme de teroare ideologică opuse, cei doi domni în frac își surîdeau totuși cordial, cum se cuvine între oameni bine crescuți. Încă o dată, mondenitatea se dovedește mai tare decît politica. (...) În frac, fiecare cu o cupă de șampanie în mîna și bînd «Brüderschaft» – cine i-ar recunoaște? / Dar să fie susnumitul corp delict fotografic cu desăvîrșire lipsit de semnificație? / Bunele maniere sunt imperioase în diplomație și surîsul face parte din deformarea profesională a unui ministru de externe. Ele nu angajează la nimic. Cu surîsul pe buze se poate declara un război și, cu același surîs, se poate declanșa o revoluție. Pentru o psihologie de diplomat detaliul acesta este minim. / Noi însă, oamenii de rînd, care obișnuim să luăm viața în serios, înțelegem mai greu frivolitatea aceasta. Gesturile, faptele, atitudinile au în existența noastră particulară, a fiecăruia, înțelesul lor lămurit și cînd dăm o palmă cuiva o dăm cu toată greutatea, iar cînd o primim, o primim la fel. Suntem niște conformiști – niște detestabili conformiști. Credem adică în ce spunem și în ce gîndim, credem în adversitățile noastre și în prietenii noastre și încercăm să trăim cu ele, ascultînd de ele. Nu e de mirare că, cu asemenea mentalitate rudimentară, suntem uluiți și în fundul inimii noastre naive scandalizați de comedia pe care și-o joacă pe «scena internațională» diverse personaje, care ne reprezintă pe noi, durerile noastre colective, așteptările noastre surde. Judecăm cu o copilărească onestitate, cînd le cerem acestor oameni care în fond nu sunt decît niște tehnicieni și niște birocați, să se poarte, în convorbirile lor diplomatice, potrivit instinctelor și intereselor ce pretind că reprezintă. / Fotografia celor doi domni în frac ar putea să ne aducă aminte în ce mare măsură, marile probleme generale sunt numai niște mici comedii.”<sup>77</sup>

Alte articole, în aceeași direcție, combat cu arme dintre cele mai diversificate aberația nazistă. O dată se ironizează propunerea feministelor hitleriste de-a se boicota fardurile și rujurile franțuzești, deoarece moda oricum sfidează timpurile și interdicțiile, ea se impune în ciuda tuturor opreliștilor<sup>78</sup>. Altă dată, umoristul mimează uimirea cînd citește cuvintele lui Hitler, care afirmase că “va face o derogare de la programul partidului și va îngădui să fie lăsați în diverse posturi tehnice experți economici și financiar, chiar dacă nu sunt național-socialiști”. Dar dacă s-a creat deja o breșă, “atunci nu cumva în toate aceste ramuri de activitate, ca și în economie, certificatul de hitlerist devine insuficient pentru a legitima o competență?”<sup>79</sup>. Alteori ziaristul persiflează ordinul salutului nazist obligatoriu, ori de cîte ori se intonează imnul hitlerist, și amintește de Wilhelm Tell, eroul lui Friedrich Schiller, precum și notoria sa insubordonare civică, lăudată într-o dramă în cinci acte. Iată cum Schiller însuși se împotrivesc hitlerismului<sup>10</sup>. Cu alt prilej, M. Sebastian își exprimă oroarea în fața deciziei naziste de-a le impune bolnavilor Sterilizarea higienică<sup>11</sup>. Pină și culorile steagului lor, în loc să-i inspire respect, îi readuc în amintire trecutul criminal al Germaniei<sup>12</sup>.

Partizanatul exprimat cu atîta determinare de M. Sebastian intra firește în coliziune cu interesele și păreriile tipărite de conducătorul ziarului, Nae Ionescu. Acesta din urmă, îndeosebi după a doua jumătate a anului 1933, a pornit să reabiliteze, în rîndul opiniei publice românești, imaginea Germaniei naziste. În septembrie '33, de pildă, se simțea dator să denunțe supărat “o campanie

(continuare în pagina 19)

## rezonanțe

## Un Nobel de două ori exploziv

Marius Jucan



Hertha Müller

Vieții lui Alfred Nobel i s-ar cuveni măcar o parte din lauda celor încununăți de laurii distinsei Academii Regale Suedeze. Un crâmpoi, un fragment, o dobândă consistentă din gloria premiaților. Umbra bătrânului Nobel s-a insinuat în 2009, la fel ca în alți ani, în sărbătoarea faimei, dar și în suflul exploziv rezultat din împărțirea acesteia. Asemeni dinamitei, premiul Nobel provoacă de decenii cutremure anuale mai mult ori mai puțin controlate, ce compun, recompun sensul a ceea ce lumea seculară iubește și invidiază mai mult, *recunoașterea*. Dinamită egal „dinamis”, adică „potență” și „mișcare”. Sufixul - ites conferă sensul de „inflamare”, „iritare”. Inventatorul dinamitei a folosit pentru prima oară substanța în cauză la exploatarea câmpurilor petrolifere din Baku, botezându-o eufemistic și „pulbere de siguranță pentru exploatare”. Dar atât siguranța cât și exploatarea au devenit ambigue când dinamita a „zburat” din industria minieră și petroliferă în pâlniile câmpurilor de luptă și în ruinele orașelor distruse de războaie.

Nobel a studiat chimia mai întâi în Rusia și apoi în America. A salvat firma familiei de la faliment, producând armament și explozibili. A devenit milionar. Gândul unei fundații cu numele său l-a vizitat doar după ce un ziar francez a publicat prematur un ferpar intitulat „Le marchand de la mort est mort”, și desigur, înainte ca Friedrich Dürrenmatt să scrie „Fizicienii”. Părintele dinamitei avea pe lângă excelente calități antreprenoriale, și un hobby rafinat: dragostea pentru umanioare. Vorbea șase limbi, scria poezie, iar unii biografi ai săi afirmă că studiul și practica literelor i-au conservat și ascuțit inventivitatea. Proprietarul firmei de armament Bofors a dovedit o înclinare specială pentru romantism. A fost un sentimental viril. Prima sa iubire a înflorit în Rusia, ultima s-a stins în Austria, iar premiul pentru pace, se pare că a fost sugerat de o fostă iubită a sa, Bertha Kinsky, devenită baroneasa von Suttner, care a fost prima beneficiară a acestui premiu în 1905.

Mai mult decât în alte rânduri, premiile Nobel 2009 pentru literatură și pentru pace s-au ciocnit de furtuna unei vaste nedumeriri, ale cărei valuri agitate au măturat secțiunile culturale ale marilor ziare europene și americane. Surpriza fierbinte și autentică se învecinează cu stupoare rece, iar contestarea gălăgioasă cu surdina ei obstinată. Perplexitate, derută, sentimentul unei încurcături oficializate. O scriitoare germană, a cărei patrie de origine este România, un președinte american afro-american cu



Barack Obama

rădăcini în Kenia, Indonezia și Hawaii în două dintre pozițiile cele mai contestate de altfel ale Nobelului, literatura și pacea. Cum a fost *totuși* posibil? Tradiția germanității în Europa de Est și tradiția păcii în democrația americană au constituit miza grea, contestată, (contestabilă?) a Nobelului. Atât una, cât și cealaltă, percepute ca și chestiuni sensibile, surse ale unor actuale, viitoare dispute, sperăm intelectuale, au fost alese ca destinații surpriză, și chiar și în acest fel unice, ale darului regal de la Stockholm.

Încep cu atribuirea Nobelului pentru pace. Dacă se admite că anul 1989 a fost al treilea val al democratizării pe care America l-a inițiat în secolul trecut, ar trebui să existe o altă percepție asupra a *pax americana* decât cea atât de populară a instaurării hegemonismului american. Pacea americană a reușit, cu prețul unor conflicte regionale, să evite o nouă și ultimă conflagrație nucleară. Desigur, nu putem să îl comparăm pe Jimmy Carter cu Barack Obama, Se știe, un cor multinațional de voci publice se întreabă retoric ce a făcut Obama pentru pace. În contra partidă vedem cu ochiul liber așteptările pe care Europa le cultivă sub razele carismatice ale președinției Obama. Reevaluarea relațiilor transatlantice, pacificarea unor atitudini radicale din inima lumii vestice, reșezarea balanței de putere în spațiul Orientului Mijlociu depind de omul de la Casa Albă. La fel ca asigurarea securității Europei, inclusiv a Europei de Est de care europenii, ca autori a două conflicte mondiale, uită cu lejeritate. Puterea Americii este un garant mai puternic pentru Europa, decât să zicem, cel oferit de Rusia, China, Brazilia ori chiar de Sfântul Scaun. Aureola irenică a președintelui nu este prea mare, dar ca negociator calificat, președintele american are avantajul identității sale multi-etnice, asezate într-o Americă post-belică și post-rasială. Nu în ultimul rând, în *Îndrăzneala de a spera*, președintele Obama reamintește că pacea a fost de la început opțiunea americană, consens istoric în jurul unui crez pentru o cetățenie constituțională, comerț și propensiune a civilizației. O pace îndreptată însă împotriva tiraniei și anarhiei. Premiul Nobel salută circumspecția președintelui american față de război. E oare prea mult?

În cazul Hertei Müller, deconcertarea cu privirea la reprezentativitatea scrierilor autoarei germane, (exprimată mai cu seamă, în presa americană ori în cea poloneză) derivă din conflictul dublul al moștenirii autoarei, o moștenire imposibilă de

familie și de țară.<sup>1</sup> Autoarea nu a renunțat la nici una din ele, ceea ce a dat operei sale, pe lângă coordonata estetică postmodernă, intransigență morală, ambele puțin gustate în țara în care doamna Müller a trăit între 1953-1987. Efectul recunoașterii unei autoare rămasă o cvasi-necunoscută în mediile literare românești a aruncat un con de umbră dens asupra literaturii autohtone din epoca Ceaușescu, epoca marelui realism socialist și a „obsedantului deceniu” cu voie de la poliție. Nobelul poate fi desigur interpretat, contestat (vezi, Laurențiu Ulici, *Nobel contra Nobel*), dar nu poate fi ignorat. Autorii români au pierdut încă o șansă de a se vedea „în-nobelati”, fiindcă doamna Müller nu este totuși, un autor român, deși o seamă de intelectuali, critici literari s-au grăbit să-și clameze bucuria că originile doamnei Müller se află în România. Poate-poate în felul acesta țara noastră ar putea să... Dar, nu. România este doar suportul matern, pântecul gazdă al unor glorii literare internaționale de la Tristan Tzara, la Cioran, Ionescu, Eliade (*Noaptea de Sânziene*), Uscătescu. Paternitatea, care conferă recunoașterea, lipsește. În această absență, privirea Europei ațintită de la Caragiale asupra noastră, vede cu totul altceva, decât vrem noi să vedem.

În articolul Gabrielei Adameșteanu, „Privirea rănită a Hertei Müller” / „La mirada herida de Hertha Müller” (*El País*, 10/22/2009) se spune: „o caracteristică a originalității ei uluitoare este densitatea cu care dă profunzime fiecărei fraze”. Universul Hertei Müller este obsedat de pierderea calității umane a vieții. Recitind *Animalul inimii* nu am găsit în cuvintele reputei scriitoare niciun simptom al elogiului oportun, foarte „tremdi” și încă util la noi, după 1989. Hertha Müller s-a despărțit de poziția scriitorului și intelectualului român, obedient în fața măștilor puterii discreționare. Relativ recent, într-o scrisoare adresată directorului Institutului Cultural Român, Hertha Müller descoperea reprobatoare inocentarea unor profitori ai instituției care i-a anihilat viața și i-a evacuat peste graniță, contra cost, comunitatea. „În România se crede că trecutul s-a evaporat în aer. Țara întreagă pare să sufere de amnezie...”. Cuvinte aspre, dar autentice. Pentru Hertha Müller ar fi trebuit inventat un premiu Nobel pentru umanitate, pentru ca inumanitatea să fie arătată lumii dinafara țării? „Totul este privatizat, dar în ce mod...” constata Hertha Müller, într-una din revenirile sale în România. Într-adevăr, și trecutul a fost „privatizat”, dar în ce mod! Un trecut al CNSAS, un trecut al istoricilor, un altul al Comisiei Tismăneanu, un trecut al memoriilor celor din AFDP, un altul pentru partidele politice, altul în absența societății civile, un trecut al denunțătorilor, etc.

Nu știu dacă literatura doamnei Müller îi interesează pe germanii din țară. Ori pe cei care sunt de-acum cetățeni germani, și au fost cândva, prin viclenia istoriei, cetățeni români. România doamnei Müller este însă mult mai interesantă pentru români, fiindcă trecutul lor rămâne în continuare imprevizibil.

1 Scriitoarea a fost celebrată în toate marile ziare europene, dar predominant în Germania, unde „Der Spiegel” a avut o serie de articole despre opera Hertei Müller și România dictaturii Ceaușescu. Herta Müller nu a făcut parte din Aktionsgruppe Banat, asociație estetică și politică a scriitorilor germani (1972) care a intrat în vizorul Securității în 1975, dar a fost membră a unui cenaclu influențat de Aktionsgruppe Banat (Vezi „Der Spiegel” 09.10. 2009, articolul „Im Visier der Securitate”).

# Din jurnalul unui schizofrenic întârziat

Szántai János

## Eu

Hotelul: Sunt eu.

## Taică-meu

Lasă-mă să-ți explic. Immer langsam, cum obișnuia să spună taică-meu. În vremea aceea, a fericitei mele copilării, mai erau anotimpuri. Puncte de reper în labirintul întretesut al nenumăratelor trecuturi, prezenturi și viitoruri. Pe-atunci încă mai țineam și ca după ieri să urmeze azi, după mâine poimâine și așa mai departe. Ne conduceam viața precum Mannix al său Dodge Dart. Punct cu punct. Mannix era eroul serialului polițist de televiziune ce-i purta numele. Tatăl său era Richard Levinson, mama sa William Link. S-a născut în omienouășuteșazecișisapte. Cu doi ani mai devreme ca mine. Adică în anul 2 î.J. (înțelegi, înainte de Janos). Era deșirat, tare ca betonul, cu zâmbetul mereu strâmb și cu secretară negresă. Îl imitam, desigur, în toate, mai puțin în privința secretarei negre. Pe-atunci încă nu erau dintr-astea pe-aici. Adevărat, nici Dodge Dart. Jinduiam cu mult, mult mai mult după Dodge Dart. În vremurile acelea în patru timpi, numeam Dodge Dart orice mașină mai mare decât Dacia. Până și Volga Gaz 21. Volga Gaz 21 era produsă de o altă mare putere prietenă și destul de multe se rostogoleau pe străzile noastre. Dar tânjeam degeaba, căci din niciuna nu cobora Mannix. Na. De la un episod la altul ne străduiam să ne rezolvăm cazurile criminalistice – mai simple, mai întortocheate –, ca să putem da curs liber spre următoarele douăzecișipatru de ore. În fiecare luni, taică-meu nota în agendă: Mașina merge. Sau: Mașina stă. După cum în duminica următoare puteau circula mașinile cu număr par sau impar, în numele legii. Până și cele mai mărunte evenimente erau marcate de romanul periodicității. Viața ni se scria în chip de serial de foileton, de la un episod la altul, așa cum explica și prezentatoarea duminică după amiaza înainte de familia Onedin. Familia Onedin era un serial de televiziune englez, privitorii aducând osanale făuritorului său, Cyril Abraham. Rula cam între anii 2 și 11 d.J. (după Janos) și de mai multe ori a apărut în el Lady Elizabeth, afacerista care fuma trabuc, de care o vreme am fost îndrăgostit. La vârsta aceea aveam convingerea fermă că toate seriile de televiziune, familia Onedin și chiar și Mannix, le scrie un om pe nume Feuilleton, care e fără tăgadă mai renumit decât bătrânul Dumas, dar chiar și decât Dumnezeuul Jules Verne. Mă gândeam să-l caut pe acest Feuilleton și să-l rog să rescrie episoadele deficitare ale propriului nostru serial de familie, cel cu atâtea cauze penale nerezolvate, astfel încât nici porțile, zilele și anotimpurile ce le aparțineau nu s-au deschis. De exemplu, m-a deranjat mult timp faptul că nu am putut da de urma celui care a omorât-o pe maică-mea. Taică-meu? Curba? Ploaia? Viteza? Polonia? Nu cumva eu? *În acele zile de zbucium pătimaș am învățat începutul cântecelului În micul lac negru rățușca se-nbaie, la drum spre mama-n Polonia gându-i se-ndoiaie...* Am început să cred, în lipsă de ceva mai bun, că soarta mea mă va duce acolo unde a fost ucisă maică-mea. Ca să-i pot

investiga pe cei autorizați. Ca în final să lucrez la caz. Ca să-l pot aresta pe făptaș, chiar dacă acela să fi eu însumi. Cu toate acestea, am învățat încet-încet că mai micile sau mai marile polonii nu sunt de căutat pe hartă, după cum nici cei autorizați nu există decât în paginile cărților. În mugurita-mi inteligentă radia tot mai luminos pe zi ce trece: eu nu pot fi vinovat, cel puțin nu în această privință, mai ales că în momentul săvârșirii crimei îl fugăream fără speranță pe Toronyi prin curte. Apoi, cu ocazia unei mese duminicale, taică-meu a decretat: Fiule, degeaba bați la poarta cetății Wittenberg cu căcat! Îi plăceau sentințele de genul ăsta; în asemenea cazuri era evident că se mulțumea, în lipsă de cal, să frece tărtăcuța noastră de măgari. De altfel atunci mi-am dat seama că taică-meu e străin. După legile de aur ale mesei este unguer: când mănâncă, nu vorbește. Așa s-a făcut că taică-meu a devenit primul distins locatar permanent al hotelului nostru. Mai târziu, când furtunile istoriei cu I mare precum și cele ale familiei au încălțit definitiv urzeala romanului nostru foileton, și totodată anotimpurile, întreaga familie s-a mutat cu mult fast. Adevărat, pe atunci cele mai bune camere erau deja ocupate.

Tot atunci s-a întâmplat ca, având în vedere că în cazul morții mamei mele n-au apărut alți suspecti, am început să-l acuz pe Dumnezeu. Nici el nu s-a arătat, desigur. Deși l-am trimis pe singurul său fiu, așa, de amorul artei, l-am întrebat degeaba, n-a scos un măc. Trăgea chiulul pe cruce. M-am supărat pe el, mai exact pe El, Cel care l-a trimis. La modul cel mai serios. Pentru că, după cum am învățat de la generația ce depășește o sută cincizeci de centimetri, ochiul copilului vede mai mult, urechea copilului aude mai mult, nasul copilului simte mai mult, degetul copilului pipăie mai mult, limba copilului gustă mai mult. Ca lupul din poveste, așa e copilul. E aproape de cele sfinte. Mai târziu, mult mai târziu, într-o primăvară eternă am scrijelit cu compasul pe placa unei mese: „Nu ești atotputer...”; din păcate încrustarea mării mele pledoarii a fost brusc întreruptă de piciorul în cur al prea-puternicului tată.

## Maică-mea

Într-o fotografie stă în ușa holului. Acest hol este balena hotelului, aici obișnuiam să hotărâsc cine poate primi cameră, pentru cine suntem ocupați. Balena nu e o denumire taxonomică. În numele rigorii meseriei, știința denuște cetaceele cu faloane balene, dar în înțeles mai larg, tot aici aparțin și cetaceele cu dinți, cu excepția delfinilor, dat fiind că ei nici nu se pun la socoteală în marele circuit al mărimilor. Toate balenele sunt mamifere, respiră prin plămâni, au sânge cald, își alăptează descendenții. Balenele își au originea în mamiferele terestre. O formă de tranziție, Ambulocetus, a trăit cam cu 50 de milioane de ani î.J. Balena plimbăreață se mișca la fel de bine pe uscat ca și în apă. În decursul evoluției, balenele s-au adaptat perfect modului de viață acvatic. După mine, chiar mult prea. Și-au tăiat drumul de întoarcere. S-au închis în mare. Astfel, desigur, am ajuns și la indiscutabilele prerogative. S-a întâmplat ca în 647 î.J., regele Edward al II-lea al Angliei să anunțe în

numita Prerogativa Regis: fiecare balenă vânată e pește regal – pe vremea aceea încă nu știau că balena e mamifer –, adică trebuie oferită regelui, căci fără permisiunea Lui e interzis chiar și să te atingi de ele. Paznicii țărurilor engleze au ajuns într-o situație dificilă când, în 643 î.J., pentru a îndepărta de pe plajă patruzeci și două de balene puturoase, au trebuit să facă cerere la coroană. Căci balenele și-au dat seama de greșeală. Au înțeles că Balena Plimbăreață a fost exemplarul de succes al evoluției. Și începând din acel moment s-au lansat în eroica aventură a reînțoarcerii în Patria Mamă. Leviathanul meu era singura excepție: lung de 28 de metri, căptușit de jur împrejur cu catifea roșie, cu șirul de felinare-falon știrbite din loc în loc. Dar trăia. Singura balenă care a reușit să fenteze spirala evoluționismului. Încă de pe atunci știam exact că acordurile muzicale ale balenelor nu sunt altceva decât un veșnic cântec de lebedă, imnul mortuar al mult râvnitului paradis terestru la care nu pot accede decât odată cu trecerea în neființă. Totul la pachet. L-am întrebat pe Toronyi dacă aude și el ceea ce aud eu. Mi-a spus că toată ziua bună ziua îi împui urechile cu tâmpenii dintr-astea. Ca atunci când am declarat: copilul se face atunci când viitorii părinți dorm unul lângă celălalt, iar femeia inhalează aerul bărbatului, astfel că se naște spiritul infantil, căruia mai apoi mama îi dă trup, ca pelicanul de deasupra stranei bisericesti. Că pe lângă muștrare am mai primit și o palmă, nu-mi aduc aminte, căci încă dintr-o perioadă prea timpurie a vieții mele am devenit insensibil la durere, exceptând-o pe cea de dinți. Nemăsurat de mândru eram de această balenă. Alți copii au peștisorul de aur, hârciogul, pisica, papagalul, câinele, și atâtea alte preferințe lipsite total de un istoric al suferinței. A mea e unică – și în același timp cel mai mare animal din lume –, care în înțelesul cel mai strict al cuvântului, își scrie mântuirea cu propri-i plămâni. Toate astea, în întinericul binefăcător al hotelului nostru, desigur, căci moartea misterului este gura lumii, nu-i așa.

De câte ori mă uitam la poză, îi făceam semn maică-mi. A văzut, trebuie să fi văzut, însă n-a reacționat. Cu toate că balena tocmai își închisese gura. Încă o enigmă. Se poate ca pentru asta să fi trebuit să moară? Purta fustă scurtă înflorată, bluză albă și, poate ca să scandalizeze anturajul, poate nu, mănuși scurte din piele. În stânga ținea o țigară. N-am înțeles niciodată de ce purta mănuși în poza aceea. Știu doar că mai târziu am ales-o drept mamă pe sora Vera. Când în obligatoriul film de seară apărea sora Vera, purta întotdeauna mănuși negre, aprindea un ilegal Kent lung, apoi cu un 22 cu surdină își împușca în cap victima, în ciuda daunelor provocate (repararea zidului, spălarea sângelui și a altor resturi, ascunderea cadavrului), sora Vera era cea care avea cameră de hotel cu vedere la mare, ori de câte ori i se auzea țâcănitul tocurilor cui în burta balenei. Așa s-a putut întâmpla că, la drept vorbind, m-am masturbat pentru prima oară în viață la vederea mamei. Și, doamne iartă-mă, sincronizarea a fost perfectă: sămânța mi s-a revărsat în atmosfera eterică a încăperii, tocmai când eroul propășirii scria pe perete cu creierii: Înainte, pentru un viitor mai frumos!

Traducere de  
Adela Iancu

## Miruna Vlada

### *Premiul I și Premiul revistei Tribuna la Concursul Național de Poezie "Octavian Goga", 2009*

#### Pictură rupestră

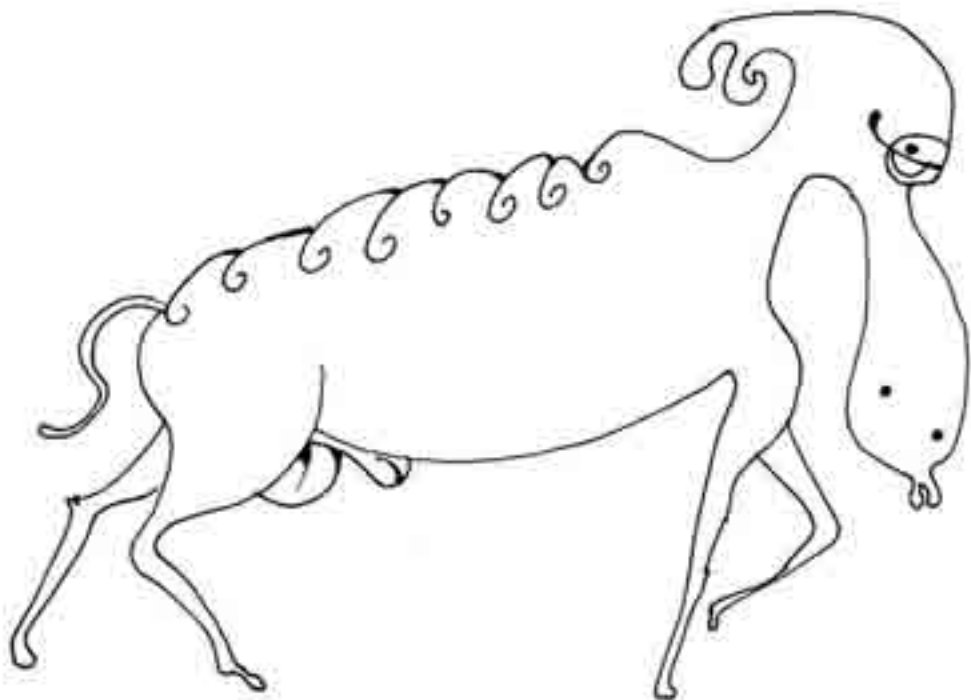
E o mică vrăjitoare  
și îmi vine să cad la picioarele ei.

Sub pielea ei neagră  
amărăciunea se coagulează încet.  
Foșnind ca o fustă lungă.  
Aproape se vede cum laptele ei  
pornește direct din cornee.  
și trece prin acea conductă subțire  
ce leagă buzele pruncului ținut la piept  
de ochii ei  
un canal colector al durerii.

Sub pielea ei neagră  
s-au dizolvat toți cei 12 ani de penitențe.  
Doar gânguritul lui  
face totul să se coaguleze încet.

La 8 ani  
când stătea ore-n șir  
în fața ligheanului  
și o ardeau tare mâinile  
de la apa fiartă și de la detergent  
visa ca fusta ei lungă  
să acopere pământul.  
și râdea.

La 10 ani  
când ăla  
a lovit-o tare între pulpe  
voia ca fusta ei lungă  
să se deșire toată  
dintr-o dată.  
dar nu.  
Să nu-l spânzure, să nu-l omoare.  
Că n-ar mai fi avut ce mânca.  
Doar să-l sperie puțin.  
și râdea.



Dar acum fusta ei lungă  
e ca acel drapel alb  
care îi face brusc pe soldați să  
uite de moarte.  
cu fusta asta și-a șters ochiul însângerat  
buzele sparte.  
Venea mereu ca o adiere  
după fiecare lovitură.  
Cu fusta asta și-a înăbușit  
din obișnuință  
până și chiuiturile de bucurie  
E băiat. E băiat. E al meu!  
L-a înfășat apoi în fusta ei cu gust de măcriș  
ca să nu mai plece niciodată.

O văd cum stă culcată în iarbă  
în mijlocul orașului  
cu bluza ridicată  
și cu toată oboseala strânsă în 12 ani  
fibră cu fibră  
și depusă la încheietura mâinilor negre.  
Văd dintr-o dată dinții albi cum îi ies  
din zâmbet ca  
o spărtură în conducta ce deversează lent  
toate stricăciunile lumii  
din ochii lor în ochii ei din ochii ei  
în ochii pruncului.  
O marea a laptelui.

Ea nici nu-i mai simte mânuțele  
înfipte sadic în sânul gras.  
Ea nu mai aude  
nici zgomotele străzii.  
Ea se dăruiește și nu mai e aici.  
Astea sunt vrăji.

#### Întoarcerea

trece trenul prin dragostea noastră. am ajuns.

„luminile mici ale vapoarelor în larg îmi aduc  
aminte de toate becurile arse dintre noi. de dis-  
tanța lungă pe care am parcurs-o cu alge pe  
umeri, cu teama transparentă înfășurată de  
coapse”



peșcărușii vin și pleacă deasupra. acolo în larg  
vaporul pare un cămin liniștit în care doar vântul  
intră o dată pe an, aducând cu el mirosul orașelor  
de care noi nu mai știm nimic.

nisipul și aerul sunt noile noastre haine. stăm  
într-o barcă ce nu se mișcă. moartea plutește pe  
lângă noi ca o pată de petrol.

e ca scena aceea când Ulise se întoarce acasă cu  
sandalele pline de scoici, sânge și dragoste. iar  
măslinii înfloriți par în zare perdelele unui pat  
nupțial.

„îmi închipui cum e să am trupul mereu curat, o  
rochie albă pe care nimeni nu o poate atinge. de  
parcă aș fi logodnica unui val ce vine să moară la  
picioarele mele.”

când te întorci e ca și cum ai pleca.

„trebuie doar să-ți privesc adânc cearcănele ca să  
știu că mă aflu în punctul în care dragostea iese  
din mare și intră în cer.”

#### Sarajevo

Au trecut deja 15 ani  
de când găurile de gloanțe de pe fațada  
vilei habsburgice  
au sângerat  
prima oară.  
Vreau să fug  
și să acopăr cu trecerea mea  
gurile astea căscate din ziduri  
ochii ăștia de copil privindu-și în gol  
părinții împușcați pe trotuar.  
Meduzele astea sfărtecate  
înfipte în ziduri  
încate în mocirla istoriei.  
Au trecut 15 ani de când pleoapele  
nu s-au mai închis peste Sarajevo.  
Cine se uită prin găurile astea de gloanțe  
vede cum pacea  
își cerșește în genunchi  
dreptul la o moarte decentă.  
Dar cel puțin refrenul șenilelor tace o vreme.  
și văd sus câteva  
cuiburi de mierlă cum apar din senin  
pe acoperișul vilei habsburgice.



## meridian portughez

### Gonçalo M. Tavares

#### Apa

În cafeana mi-au adus un pahar cu apă ca și cum ar fi putut să-mi dizolve problemele. Ce ridicol, mă gândesc: nu există nicio scăpare și totuși, după ce am băut apa, am încetat să mă simt însetat. Iar această senzație doar a corpului îmi aduce un moment de liniște. Cât de bine înțeleg ei filosofia, mă gândesc, și mă întorc, mai degrabă, în neliniștea mea.

### José Miguel Silva

#### Hoțul de biciclete - Vittorio de Sica (1948)

O mie de kilometri pe zi pedalează tatăl meu, din patul său alături de râul Douro până la fabrica prosperă de ceramică din Valadares. Dacă tuturor bărbaților, din naștere, le sunt dați șaizeci de inamici pe oră, închipuie-ți viața pedalând către și dinspre fabrică. Un efort după altul: chiciura de pe rozariu și asprimea lui, un ziar boțit de vânt, verdele primăverii, picăturile de sudoare din fiecare mână.

Tatăl meu, e clar, nu se plânge, câștigă cinci dolari pe zi, are o casă îngustă și vise mari pentru mâine alimentate cu benzină. "Cel puțin nu muncesc într-un abator", se gândește, pe bună dreptate, stând zvelt pe pedalele amăgitorului vehicul, cățărar solitar pe coasta de Antives. El nu muncește într-un abator. Și cu această alinare lasă în urmă Quinta dos Frades, ajunge la Freixieiro, și aude susurul camioanelor fumeșoare de pe șosea, unde călătoria, cel puțin, va fi ceva mai lină.

### Rui Lage

#### Revolver

Îți mulțumesc pentru aducerea aminte, bunicule: tu mi-ai pus revolverul în mână. Trăgaciul este indoit, țeava-i ruginită, și-astfel lucrul, cu gloanțe de-acest calibru, n-ar fi o meserie sigură (n-ai fost nevoit să-l cumperi de la țigani alături de care obișnuiai să bei), cu toate că niciun copil nu va fi capabil să strice pesimismul acestui poem, nici să se întoarcă în timp să-i evite urmarea - răsând, de exemplu, în curtea școlii.

### Manuel de Freitas

#### Becherovka

Norvegiancă, înaltă, cu părul negru și mereu zâmbind. M-a implorat să nu fiu trist, așa cum netăgăduit eram. și cred că mi-a plătit ultima băutură înainte de-a mă întreba "ce să fac".

A scrie, despre moarte, nu e tocmai o profesie. Și acesta a fost răspunsul meu, în timp ce pe un oarecare șervețel mi-am rezumat, numai pentru ea, "opera".

Niciodată nu voi ști dacă a priceput bilețelul, dacă mi-a cumpărat cărțile, dac-a auzit ce în franceza mea oribilă am încercat să-i spun în acea noapte, cu siguranță pierdută.

Aproape fiecare poem este: un mod neiertat de-a spune că n-am atins trupul, care a fost, pentru o singură dată, atât de aproape de noi - și care nici măcar un nume trecător nu ne-a lăsat.

traduceri din portugheză de Raul Huluban

## Carmina Burana

### în traducerea lui Șerban Foartă

#### 76. Dum Caupona Verterem...

Cum ieșeam din cărciumă într-o zi de vineri, am ajuns la capiștea preafrumoasei Vineri: îmbrăcat în horbotă cum îi vezi pe gineri, punga-n stânga doldora ca băieții tineri.

Porțile-aveau lacăte grele și catene; auzeam din uliță cum răzbat alene dinlăuntru sunete dulci de cantilene, ai fi zis că murmură glasuri de sirene.

Am vorbit cu paznica porții, într-o doară; ea era o tânără zveltă domnișoară, ce, simțind că inima mea e prea-amară, mi-a zis că nu trebuie să mai stau pe-afară.

Intru-n anticamera unde ea mă-ndeamnă să iau loc; și stăruie să-i răspund ce-nseamnă că vreau oaspe templului, într-o zi de toamnă, a-i fi eu și,-așijderea, dacă am vreo doamnă

care însoțește-mă? Dacă vin de bună voie? Dacă-mi clatină luntrea vreo furtună? Mă împinge-ânanghia sau etatea-mi jună să-mi arunc, azi, ancora 'n calda lor lagună?

„Mi-e străpunsă inima, rana e adâncă, de săgeata Venerii. De când eram încă prunc, îi simt lăuntricul ghimpe. Nici o stâncă n-ar putea să sufere plaga străadâncă.

Roag-o să mă vindece, gingașă copilă; spune-i că mă mistuie arșița. Aibi milă!”

Domnișoara paznică a plecat, servilă, să-i vestească Venerii jâlba umilă.

„O, atotputernica dragostei zeiță, care taina multora o cunoști! Domniță, milă aibi și vindecă un băiat de viță mistuit de vipie, bôlnav de arșiță!”

La porunca Venerii, iată că trec pragul camerei acesteia, care, în șiragul de-ncăperi, e ultima; și, topit de dragul ei, genunchii-mi tremură când i-ndoi pe pragul

alb și-i strig din inimă: „Ave, mândru soare!” „Cum te cheamă, tinere? Numele-ți e, oare, cel pe care vîrgura cea încântătoare-l spuse adineaurea?! Păris, ce te doare?”

„Dulce Venus, pare-se că, deși divină, pentru tine-i negură și ce-are să vină, și ce-a fost; altminterea nu ți-ar fi străină suferința căreia-i ești prilej sau vină.”

„Intră-ți spun din inimă, dragul nostru june, oaspete, la masa-ne grabnic te vom pune. Punga, de ți-i doldora de parale bune, ele-au să te vindece de amărăciune.”

„Iată, scumpă Vènere, punga mea e plină, tot ce-ntr-însa zornăie ție ți se-nchină. De-mi aduci, în inima neagră, zi senină, ai să-mi fii de-a pururea doamnă și regină.”

Mână-n mână, repede, am pornit; și-o droaie de frumoase tinere, strânse-ntr-o odaie, ne-au surâs, - cu toatele, dalbe și bălaie, arătând aidoma la obraz și strai.

Cum se ridicaseră, dându-ne binețe, toate de pe scaune, Venus, cu blândețe, scosu-le-a din cameră, vrând să mă dezvețe, le-a spus ea acestora, de-aLEAN și tristețe.

Ea, ca toate gazdele, după ce-i înlături pe ceilalți din cameră, m-a poftit alături pe un pat cu perine și un vraf de pături din păr scump aidoma albelor omături. Dup-un schimb de nobile, între noi, cuvinte, ea-ncepu să-și lepede vâluri și veșminte, slobozindu-și candidul trup, nu mai 'nainte de căderea vesperei, lacom și fierbinte.

Mai pe urmă, iată-ne în bazinul care, închinat lui Iupiter, o-însușire are: să te bine-curețe de durerea mare și de jar-pojarul dragostei amare.

Ostenit de aburii băii și de apă, foamea nu întârzie, cruntă, să înceapă și, simțind că pipota-mi suferă și crapă, dacă-i rost (pe Vènere o-ntreb) de-o agapă.

„și-ncă cum!” Căci rumene iată-le,-n frigere, toate zburătoarele, care mai de care, sturzii fragezi, găștele și-o plăcintă mare ce te-mbie : „Pune-te, hupleo, pe mâncare!”

Trei vor fi fost lunile, cred, cât i-am stat lângă; mulți mai mi-erău galbenii; mintea,-nsă, nătângă, m-a făcut cu ambele mâini, dreaptă și stângă, să-i fac praf și pulbere... și-s, de-atunci, o tângă.

Rog, de-aceea, tinerii să ia seama bine: când săgeata Vinerii îi străpunge,-i bine curs a-i da, ei, tinerii lor de minte, - bine amintindu-și tinerii de un vai-de-mine!

## studiu

# Ion Mureșan. „Poezia menține echilibrul între rațiune și corp”

Cristina Ispas

(Urmare din numărul trecut)

Și totuși, expresioniștii păstrează, într-un anumit grad, credința în caracterul mântuitor al poeziei, deși în cazul lor vorbim întotdeauna despre o religiozitate stranie, fără „subiect”, din moment ce este irelevant despre ce zeu este vorba. Chiar și atunci când nu pot crede, expresioniștii nu pot însă renunța la credință. De aceea, când își pierde definitiv încrederea în poezie (în capacitatea ei, ca mărturie, de a face diferența), Mariana Marin vede în aceasta sfârșitul. Și e cu atât mai cumplit acest sfârșit, cu cât în cazul poetei optzeciste nu a fost vorba niciodată de o mântuire personală, ci de un sacrificiu total, asemănător celui cristic. De sângele poeziei care curge din poet pe crucea limbajului, pentru a mântui lumea. Sacrificiul constă însă, în esență, în ambele cazuri, în supunerea față de un limbaj care nu se supune, ambiguu, care poartă ca *Ianus bifrons* două măști, chiar dacă sensul în care cei doi poeți își doresc să supună acest limbaj este diferit. „Nu-i niciodată sigur că atunci când poetul se află în paradis, el nu se află, de fapt, în infern. Dar și invers. Așa cum nu este niciodată sigur în poemele lui Ioan Es. Pop care este intrarea și care este ieșirea. Pentru că extaz și supliciu reprezintă la el, la fel ca la poetul nouăzecist, o stare unică” (Al. Cistelean, *Al doilea top*, Aula, Brașov, 2004, p. 149) Iată tragedia! În spiritul aceleiași ambiguități paroxistice, îngerul va coborî în poet, coborând în același timp câteva trepte pe scara speciei, numai pentru a se îndepărta, *bolborosind lasciv*, spre partea cealaltă, întunecată: „Îngerul vorbește în mine cu voce de broască și cu voce de pasăre/ și-mi zice grindă putredă și vânat turn, / burete cu perucă, burticică a spiritului și genunche ce sângerează/ pe-un prundiș de aur, și-apoi coboară-n mine, se îneacă,/ bolborosind lasciv, se îndepărtează. (...)” (*Între draperiile existenței*) De aceea, Ion Mureșan va repudia și va respinge scârbit frumusețea în poezie, preferând s-o sugrume în imagini sardonice. Pentru că el știe cât de înșelătoare poate fi această frumusețe, cât de tranzitorie, și cât rău îi poate face. De aceea, iluminarea pe care o produce arătarea îngerului este pătată imediat de viziunea celui întunecat, nu altul decât același înger cu o nouă față, schimbată: „Cu viclenie s-a năpustit frumusețea asupra mea/ ca o cățea turbată s-a năpustit frumusețea asupra mea” (*Splendidele grădini ale aurului*), scâncește poetul, completând însă detașat, sarcastic, în altă parte: „Cât despre frumusețe: singurul mod de a mă lipsi de ea/ stă în a-i săvârși faptele” (*Cât despre frumusețe*). Aici găsim încă o dată și diferența esențială, pe care am subliniat-o deja, față de Mariana Marin, pendularea având loc cu adevărat la Ion Mureșan între o față și alta a poeziei, și nu între memorie și poezie, ca la autoarea *Atelierelor*. Poetul însuși ne va lămuri în *Poemul despre poezie*: „Toată viața am adunat cârpe să-mi fac o sperietoare / îmi amintesc zilele în care ascuns sub pat îmi desăvârșeam lucrarea/ grămada de pantofi vechi pe care îmi rezemam capul uneori când adormeam/ iar acum când e gata noapte de noapte sting lumina și numai bănuind-o acolo /

încep să urlu de spaimă”. Poezia atrage cu o forță irezistibilă, relația poetului cu ea fiind însă una masochistă, pentru că forța ei înspăimântă, deși tot ea este singura care mai poate oferi puțină alinare (indiferent cât de îndoielnic, un sens): „Ay nici lucrările zeilor nu-s atât de superbe ca o mare cultură în declin / formele perverse și hermafrodite se înmulțesc asemeni celulei canceroase / pe care iarna la gura sobei o poți urmări în plină perioadă de rut / trăind chiar desfătări senzuale în fața microscopului. / Câtă migală câtă migală - exclam - și cu buzele umede îmi sărut moartea pe botșor / sunt singur repede mă ascund într-o piele de cal și mă urc în fereastră / cei care trec văd în fereastră o piele de cal singură / în sfârșit îmi mai spun dovedesc sentimente mai blânde față de propria-mi nebulie” (*Poemul de iarnă*). *Poemul de iarnă* funcționează și ca o artă poetică: „Descriu lupta mea cu imaginea câinelui: dinții scrâșnesc în hârtia fotografică/ ah, am reușit să-i mușc o ureche. Mama și tata s-au urcat în podul casei/ pentru a urmări lupta. Glorie glorie strigă și plâng fericiți. / Ei aud dinții ei scrâșnind în hârtia fotografică. Deschid gura și le arăt/ semnul puterii mele: un firicel de sânge amestecat în salivă (...)/ Gura mea e strâmbă gura mea e strâmbă - îmi repet - pentru ca mâine să cred asta din respect pentru memorie” (*Poemul de iarnă*). Poezia nu este o copie fidelă a realității, supusă, pasivă, nu este mimetică, așa cum o vedea Aristotel, ci se află în permanentă tensiune cu realitatea, cerând sacrificii de sânge. Nu aceasta este însă ideea cea mai importantă despre poezie pe care o decodăm în aceste versuri. Mai interesantă este aici revenirea „memoriei”, care nu se mai află de data aceasta în deconstrucție, ci în plină construcție. Dacă Mariana Marin luptă să se salveze de „uitare”, Ion Mureșan luptă să se salveze de „memorie”, construind-o și prescriind-o conform țelurilor sale poetice (învelind-o în „nisipul roșu”). Negată aprioric, memoria ajunge astfel să scape cu totul ordinii istorice. Iar suspendarea ordinii istorice, a rațiunii *in extenso*, este echivalentă cu o recădere în simțuri. În *Poemul care nu poate fi înțeles* (editura Arhipieleag, Târgu Mures, 1993), cel de-al doilea volum de versuri semnat Ion Mureșan, Universul capătă tot mai mult consistența unui trup de carne, în care soarele însuși pulsează ca un organ bolnav, „ca o glandă vânată ca un ficat”, iar inima se zbate ca o pasăre: „dar cu pasărea asta mică și galbenă care țipă înnebunită în urma mea,/ dar cu inima asta mică și galbenă care țipă înnebunită în urma mea”, în timp ce ochiul va fi luna, „ochiul însângerat, ochiul mare cât o vită”, semănând foarte bine cu ochiul „zdrobit” al Mariane Marin, așa cum stă „rezemat” între crengi. Dacă originile poeziei se confundă cu originea lumii, atunci cea mai firească schemă nu poate fi decât aceea a coincidenței macrocosmosului cu microcosmosul (trupul), ca la grecii antici. Poetul se risipește pe sine în acest univers organic, arborându-și alternativ melancolia („iar sufletul, steguleț colorat înfipt în mijlocul spatelui/ flutură în vântul înserării”) și disperarea (<<Inima brăzdează mintea>> zice Sfântul, / când colo tam-taram, inima brăzdează în nisip,/ inima



Ion Mureșan

brăzdează în pietre” (*Poem de vară*)), în timp ce conștiința este nimic altceva decât „o fiolă de ser fiziologic îngropată în inimă/ nu mai e mântuire” (*Zeul trece cu securea pe umăr*). Dumnezeu, Conștiința (în care intră și memoria), se topesc în inimă (în poezie): „Inima l-a înghițit pe Domnul, iar Domnul a înghițit inima” (*Cântec de primăvară (2)*). Atracția față de acest Dumnezeu *veterotestamentar* (după identificarea lui Al. Cistelean), un Dumnezeu care „a lăsat brusc lanțurile peste ferestre”, nu își pierde nimic din forță, nu din cauza credinței puternice a poetului, ci datorită subsumării ei poeziei (a cărei menire este tocmai aceea de a hrăni și ocroti căutările absurde): „În realitate, Dumnezeu scormonește cu dăltița în creier,/ Numai decît se risipesc temerile și bănuielile,/ iar omul umil/ nu-și ascunde plăcerea de a urca pe scările somptuoase. Numai decît/ încarcă lăzi și cufere într-o barcă și ziua întregă trece râul/ încolo și înapoi, încolo și înapoi” (*Octombrie*). De fapt, îndoiala este cea cu adevărat puternică la Ion Mureșan, atât de puternică încât se confundă foarte ușor cu credința, ca altădată la Baudelaire, sau ca la Ioan Es. Pop, care deși numai pândește, neîncrezător și imobil, corăbiile de pe mare, este totuși, în *Petrecere de pietoni*, eroul unei rățaciri exemplare, în căutarea celui care a descoperit *gena morții*. În timp ce acțiunea lui Ioan Es. Pop este inaparentă, Ion Mureșan nu se abține însă, cuprins de disperare, de la un ultim gest în fața divinității, căreia îi cere măcar damnarea: „Scrie-mă Doamne, scrie-mă cu smoolă în inima ta”. Spiritul nu va urca însă, caraghios și ridicol în această aspirație la divinitate, mai sus de un mesteacăn, iar privind spre cer nu va vedea altceva decât o mare de gunoaie spulberate de vânt: „Spiritul rânjea în marginea creierului, ca o maimuță / ieșind udă din mlaștină, tremurând în aerul rece, / cățărându-se anevoie într-un mesteacăn -/ asta mi-a arătat Dumnezeu în vis, în ziua a zecea a lunii,/ când vântul a ridicat gunoaiele la cer” (*Poem*). De aceea, numele smuls de pe buzele celui exorcizat rămâne pur și simplu cel al Morții: „Atunci, nesfârșitul tunel de buze din spatele buzelor tale / își va înceta bolborositul. / Și cu distincție va rosti numele Morții” (*Cântecul exorcistului*).

Corpul descompus al înecatei din *Războiul*

*întrerupt în copilărie* (o imagine nu mai puțin brutală decât aceea a înecatei lui Gottfried Benn) are singurul rol de a înfățișa peisajul dezolant al morții: "Râul lăptos îi apăsa pieptul, îi strivea sânii, / în creanga de lapte loveau cutiile de conserve, paiele, răgăliile. / Râul de smoală al păcatelor îi apăsa pieptul, îi strivea sânii, / în creanga de smoală loveau cutiile de conserve, paiele, răgăliile". Chiar dacă sintagma „râul de smoală al păcatelor” pare să sugereze conflictul spiritual (dintre umanitatea slabă și puterea divină judecătorească) din umbra acestei morți, repetiția „conserve, paiele, răgăliile” spulberă complet iluzia. Mâna poetului însăși - nașterea fiind coincidentă cu prima atingere a morții, cea cu care scrie, este ca un vierme care-și face loc printre viermii ce devorează *cadavrul* hârtiei: "Mâna lui e un vierme care își face loc între viermii înghesuiți deasupra hârtiei", viermi în care sunt identificați acum îngerii: "Viermuială a îngerășilor carnivori, / trupurile rozalii și bine lustruite, / gurițe melancolice binevorbitoare de dulcегării". Chiar și în cazul lui Orfeu, episodul morții era unul violent, corpul cântărețului fiind sfâșiat de furia bacantelor desprinse din petrecerea lui Dionisos. La Ion Mureșan, condiția artistului pare să fi degenerat însă, de la cântăreț în consonanță, în perfectă armonie cu cântecul său și cu lumea, protejatul înțeleptului Apollo, la condiția celui contaminat de haosul din jurul lui Dionisos, contaminare căutată în numele unei cunoașteri totale. De aceea, povestea lui Orfeu se va sfârși totuși fericit, prin reîntâlnirea cu Euridice, pe tărâmul umbrelor, în timp ce autorul *Poemului care nu poate fi înțeles* nu poate aștepta mai mult decât moartea violentă, pe care cu atâta acuitate o descrie.

"Poezia menține echilibrul între rațiune și corp", declara vaticinar Ion Mureșan, prilejuindu-i lui Andrei Bodiu ocazia de a nota că "poezia menține echilibrul între rațiune și corp" este de fapt doar o afirmație zdrobită sub presiunea unui eu poetic angoasat, pentru care echilibrul între "rațiune și corp" s-a rupt cândva, în trecut, definitiv. (Andrei Bodiu - *În căutarea poeziei, în Direcția optzecii în poezia română I*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, p. 173). Nu există altă cale pentru poet decât să „accepte”, la fel ca Orfeu, „zidirea” în propriul destin: "Eu lucrez la poemul ce nu poate fi înțeles" (*Poemul care nu poate fi înțeles*), "Căci nu vom fi cruțați / în curând vom avea viziunea unei păsări / deasupra a mari grămezi de fructe". Degeaba va dori acum poetul să supună poemul unui canon strict ("Poemul să mai aștepte patruzeci de zile"). Atâta timp cât prejudecata continuă să rămână realitatea ("Nu am decât o singură prejudecată realitatea"), despre care Gottfried Benn spunea că trebuie sugrumată, nu poate exista niciun „dincolo”, în afara morții fizice: "Noi trecem dintr-un an în altul ca dintr-o cameră în alta astfel îmbătrânim. / Mă plimb cu pânze de păianjen în gură" (*Izgonirea din poezie III*). Poete maudit, din seria lui Villon, Baudelaire, Rimbaud, acesta este stigmatul pe care Ion Mureșan este nevoit să-l poarte, conform sentinței date de o parte a criticii. Iată ce declară poetul însuși: "De aici pornind, ni se pare că se poate de firesc să continuăm spunând că poezia e un lucru bun, pentru că, parafrazându-l pe T. S. Eliot, ea influențează, lucrează asupra sensibilității, sufletului și vieții tuturor membrilor societății, a tuturor membrilor unei comunități, fie că acești oameni citesc sau nu poezia, fie că le place sau nu poezia. Iar aceasta se poate întâmpla deoarece omul nu este doar homo sapiens, homo faber, homo ludens etc. ci este, dincolo de ace-

tea, homo poeticus. Adică omul vede și aude, face și drege cu brațele ori cu mintea sa, dar mai ales el se raportează la lume și la lumea faptelor sale, și asta e specific pentru om, prin bucurie, tristețe, uimire, mânie etc. baza civilizației este, în ultimă instanță, una sentimentală, pentru că orice civilizație are drept scop ultim fericirea. Iar aceasta nu este posibilă, dacă omul nu vorbește cu sine, dacă sinele cu sine e mut" (Ion Mureșan - Poezia, în Gheorghe Crăciun - *Competiția continuă*, Paralela 45, 1999, p. 163). Singura concluzie la care pot să ajung de aici, cu destulă mirare, este aceea că Ion Mureșan crede în poezie, de fapt, pentru forța ei cathartică. Tocmai de aceea el se și identifică atât de bine cu Orfeu. Dacă segmentul postmodernist al generației sale îl pune în lumină pe homo ludens, Ion Mureșan îl împinge la rampă pur și simplu pe homo poeticus.

Îi numeam la început pe Claudiu Komartin, Dan Coman și Teodor Dună ca spirite înrudite în această plasare tematică în centru a poeziei (în primul rând, fiecare dintre cei trei poetizează în jurul limbajului), în timp ce Ruxandra Novac se va limita la o afinitate de expresie cu Ion Mureșan (și de personaj, dacă ne gândim la *bufon*). Radu Vancu se lasă și el sedus de poetica lui Ion Mureșan, atât de expresia viscerală, demonică, uneori, dar mai ales în ultimul său volum, de aerul poemelor mai noi marca Ion Mureșan, cele din revista *Familia* (Nr. 3, martie 2008), care sunt mai dramatice, regizorale, mizând pe altfel de efecte: „Vai săracii, vai săracii alcoolici, / cum nu le spune lor nimeni o vorbă bună! / Dar mai ales, mai ales dimineața când merg clătînându-se pe lângă ziduri / și uneori cad în genunchi și-s ca niște litere / scrise de un școlar stângaci". (*Poem*) Forța profetică a vârstei adolescente (vârsta anarhică prin excelență), 17 ani, prezentă și la Ion Mureșan în *Izgonirea din poezie III*, dar și la Mariana Marin (și care există și ea în subtext la Ruxandra Novac și la alți *douămiiști*) a rămas acum (după cum o demonstrează poemele de la *Familia*) cu mult în urmă, depășită de oboseala existențială, întâmpinată însă cu serenitatea alcoolului: „Dar, Dumnezeu, în marea lui Bunătate, nu se oprește aici. / Imediat face cu degetul o gaură în peretele Raiului / și îi invită pe alcoolici să privească." (*Poem*)

Evident însă, niciuna dintre aceste afinități între poetul optzecist și poezii mai tineri, nu se află, nici pe departe, în zona blamabilă, ci reprezintă întâlniri (dar și despărțiri) firești, care merită investigate, în primul rând de dragul investigației. În plus, o astfel de punere în perspectivă, chiar și expeditivă ca aceasta, nu poate decât să adauge profunzime în înțelegerea poeziei. Pentru că, altfel, dacă ne-am juca puțin, și am urmări, de exemplu, câteva dintre aparițiile soarelui la unii dintre poezii contemporani (Ion Mureșan îl fixează deasupra măcelăriei, Ruxandra Novac îl urmărește căzând „într-un WC ecologic”, Ioan Es. Pop îl simte „închis și greu”, Marius Ianuș vede cum „bila soarelui s-a lovit de drumul spre Poiană”, la Dan Sociu „se ridică în colțul din / stânga sus al orașului”, la Ștefan Manasia „soarele se prăbușea / ca un ied / devorat de piranhas”, la Rareș Moldovan „abia se mișcă”, la Gabriella Eftimie este privit cum „moare” etc.), ne-am crea singuri iluzia că am decriptat numai prin aceasta fiecare personalitate poetică în parte, plus conexiunile (sau lipsa conexiunilor) dintre ele. Evident, nimic mai fals.

## Mihail Sebastian pe masa de operație (II)

(urmare din pagina 13)

*metodică dacă nu de denigrare, cel puțin de pasionată opoziție împotriva ordinii național-socialiste (...) care își trage originea sau din cercurile evreiești din lumea întreagă sau din cancelariile statelor din apus*". La o asemenea conspirație mondială împotriva Führerului, noi n-ar trebui să fim părtași<sup>13</sup>. Citeva săptămâni mai târziu, același Nae Ionescu le explica tuturor cât e de normal că Germania s-a retras de la conferința dezarmării de la Geneva, declarând că iese și din Liga Națiunilor: un popor tânăr și energic, "*plin de puteri creatoare*", nu mai poate accepta injustițiile fostelor tratate de pace<sup>14</sup>.

După cum se vede prea bine, opiniile pe tema hitlerismului și a Germaniei naziste, exprimate de Magistru și de Discipol în paginile *Cuvîntului*, sînt antitetice, deși tolerate de polifonia publicației. Surpriza apare doar odată cu monografia Martei Petreu care, bazîndu-se pe faptul că cititorii secolului XXI n-au frecventat, cu mic, cu mare, presa română interbelică, ne povestește azi că opțiunile politice ale lui Nae Ionescu și ale lui Mihail Sebastian ar fi fost "*trase la indigo*" (p. 83).

### Note:

- 1 Mihail Sebastian, *Heinrich-Gerhard Gruber*, în *Cuvîntul*, marți, 26 aprilie 1932, p. 1
- 2 M. Sb., *Hitler și nudismul*, în *Cuvîntul*, joi, 18 august 1932, p. 1.
- 3 M. Sb., *Adolf Hitler - mongol*, în *Cuvîntul*, vineri, 2 decembrie 1932, p. 1.
- 4 Amyntas, *Adolf și Marcu*, în *Cuvîntul*, sîmbătă, 28 ianuarie 1933, p. 1.
- 5 Amyntas, *Heinrich Mann dat afară*, în *Cuvîntul*, miercuri, 1 martie 1933, p. 1.
- 6 Mihail Sebastian, "*Dușmanii civilizației*", în *Cuvîntul*, sîmbătă, 5 august 1933, p. 1.
- 7 Mihail Sebastian, *Doi oameni în frac*, în *Cuvîntul*, joi, 6 iulie 1933, p. 1.
- 8 Mihail Sebastian, *Ideea doamnei Von Gelinck*, în *Cuvîntul*, joi, 4 mai 1933, p. 1.
- 9 Mihail Sebastian, *Chiar dacă nu sunt hitleriști...*, în *Cuvîntul*, luni, 10 iulie 1933, p. 1.
- 10 Mihail Sebastian, *Wilhelm Tell și salutul roman*, în *Cuvîntul*, miercuri, 19 iulie 1933, p. 1.
- 11 Mihail Sebastian, *Sterilizarea higienică*, în *Cuvîntul*, sîmbătă, 29 iulie 1933, p. 1.
- 12 Mihail Sebastian, *Negru-alb-roșu*, în *Cuvîntul*, luni, 13 martie 1933, p. 1.
- 13 Nae Ionescu, *Ce avem noi cu revoluția germană*, în *Cuvîntul*, sîmbătă, 23 septembrie 1933, p. 1.
- 14 Nae Ionescu, *Cum judecăm*, în *Cuvîntul*, joi, 19 octombrie 1933, p. 1.

# Focus Radu Țuculescu

## „Întâmplările romanelor mele sunt furate din realitate”

de vorbă cu scriitorul Radu Țuculescu

**Ioan Pavel Azap:** – Radu Țuculescu, știu că ai dorit să debutezi editorial cu un volum de teatru (care volum, aproape în forma inițială am înțeles eu, a apărut abia acum câțiva ani), ai publicat câteva volume de proză scurtă, însemnări de călătorie, jurnal, cronici teatrale - dar destinul tău de scriitor se pare că este legat ineluctabil de roman. Drept urmare, în acest interviu aș vrea să punem accentul în primul rând pe romancierul Radu Țuculescu. Regretatul Radu G. Țeposu a fost, după știința mea, cel care a sesizat, a intuit cel mai bine valoarea ta ca romancier, scriind în a sa Istorie tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă (iritându-te, bănuiesc, pentru că nu mai erai în acel moment un debutant și, mai ales, „minimaliza” romanele anterioare), referindu-se la romanul din 1985: „Degetele lui Marsias este, indiscutabil, o performanță a lui Radu Țuculescu, o decantare artistică în care s-a așezat tot ce autorul a dat mai bun până acum.”. Tu, autorul, ai simțit că această decantare sau perseverența într-ale romanului s-a datorat ambiției de a depăși impactul de mai mică amploare al prozei scurte?

**Radu Țuculescu:** – Degetele lui Marsias a apărut imediat după romanul Ora păianjenului, fiind scris în cu totul alt registru și în alte tonalități. Un roman gândit ca o lucrare simfonică, asta din punct de vedere strict tehnic... Cu leitmotive, cu repetiții în tonalități relative, cu motive care cresc și se dezvoltă printr-o țesătură aproape invizibilă, ca și în muzică. De fapt, la mine tema este cea care impune forma, precum în muzică. Iar cum temele nu se prea repetă încă... nici forma nu e aceeași. Desigur, Degetele lui Marsias este un roman care acumulează, mai mult, experiențele mele muzicale, domeniu în care sunt specialist, doar asta mi-e diploma... Poate la această decantare s-a referit Radu... Pentru mine, proza scurtă se află pe aceeași treaptă cu romanul. Din toate punctele de vedere, n-o mai lungesc cu explicații. Sunt întâmplări și personaje care se cer a intra într-o povestire, altele într-un roman...

– În 1990 a urmat un roman excepțional: Umbra penei de gâscă, care a trecut aproape neobservat dat fiind că interesul publicului și al criticii în acel moment era acaparată aproape în totalitate de „proza cotidianului” (a se citi: „presa liberă”) și de memorialistica disidentă, s-o numim convențional astfel, de literatura de sertar. A urmat o lungă pauză, de 15 ani, până la un nou roman: Povestirile mameibătrâne, receptat iarăși sub valoarea lui reală - de această dată din cu totul alte motive, care mie unuia îmi scapă... Tu mai înțelegi ceva?

– În legătură cu Umbra penei de gâscă ai dreptate. E și un roman mult mai dens care solicită o lectură mai atentă, un efort mai mare, dacă vrei... Momentul când a apărut este cel pe care l-ai remarcat. Cu Povestirile mameibătrâne lucrurile stau puțin altfel. Desigur, nu au fost

foarte numeroase reacții în reviste de profil, dar au fost (și mai sunt...) surprinzătoare reacții ale cititorilor. Niciodată nu am primit atâtea telefoane, emailuri, mesaje de la persoane foarte tinere până la persoane în vârstă (din țară și de peste hotare, români desigur), entuziasmați de carte. Niciodată până la acest roman nu mi-a spus un cititor că în timp ce îl citea, îi părea rău că se termină paginile... De ce nu s-a scris pe cât, poate, merita? Simplu. Pentru că nu a fost citit. Cum și recunoștea un critic. Mai vreau să adaug ceva. La ambele romane am lucrat mai mulți ani, dar cu totul diferit... Pentru Umbra penei de gâscă, am răscolit ani de zile prin biblioteci și arhive personale întru reconstituirea epocii (viața monahală, viața socială, culturală și economică, rețete culinare, obiceiuri și apucături...), pentru Povestirile mameibătrâne am ascultat-o mai mulți ani pe minunata bunică a soției, povestindu-mi întâmplările reale (spre stupoarea unor critici...) din satul ei. Chiar i-am cunoscut pe mulți dintre „ciudații” protagoniști ai romanului...

– Cariera ta de romancier s-a relansat spectaculos în acest an, odată cu apariția - tot la Cartea Românească, la fel ca și Povestirile mameibătrâne - a romanului Stalin, cu sapa-nainte! În doar câteva săptămâni de la ieșirea pe piață, cartea a avut cronici dintre cele mai elogioase, semnate de critici de prim raft... Mie - iată, mărturisesc public -, Stalin... mi s-a părut sub nivelul (deși, poate, mai corect ar fi: altceva decât!) Povestirilor... sau al Umbrei... Iarăși: cum îți explici succesul acestui roman al tău în raport cu cele anterioare?

– Da, Stalin, cu sapa-nainte! este cu totul altceva. Este un țipăt, dacă vrei. Un strigăt de mânie, de neputință, de deznădejde... Cu momente de duioșie copilărească... Dar, până la urmă, nimic nu s-a schimbat... cu trecerea timpului, doar decorul și costumele și prea puțin mentalitățile... Stalin, cu sapa-nainte! este și un discret roman politic care încearcă să treacă dincolo de aparențe... E o carte care mi-a răsunat în minte... pe când stăteam lângă tata și-l vedeam murind. Atunci mi-am reamintit copilăria, atunci mi-am dat seama câte momente poetice și mizerabile am avut în viață... Comentarii mai multe? Păi, în sfârșit, m-au citit... mai mulți critici. Și, dacă găsec timp, pot să fac la fel și cu romanele mele anterioare...

– Cred că e momentul să dezvăluim faptul că acest interviu este realizat prin (de-acum) omniprezentul internet, așa că nu știu ce ai răspuns până acum. Așadar, este posibil să fiu ușor redundant în cele ce urmează. Cele patru romane ale tale de referință, adevărat „care de așa” - am numit: Degetele lui Marsias (1985), Umbra penei de gâscă (1990), Povestirile mameibătrâne (2006) și Stalin, cu sapa-nainte! (2009) -, se deosebesc destul de mult stilistic și compozițional. Totuși, au câteva elemente comune, al căror accent diferă, evident, de la



carte la carte: puterea, în micro- și macrosocial; realitatea ca pretext pentru incursiunea în fantastic, în fabulos mai bine spus; dragostea, poveștile de iubire - unele derizorii, altele sublime ș.a. Să înțeleg că, dincolo de forma romanelor, ai unele „fixații” existențiale? Cât sunt acestea ale autorului, ale scriitorului, ale personajului din lumea literară Radu Țuculescu și cât ale omului, ale persoanei, ale cetățeanului Radu Țuculescu?

– Fixații au toți creatorii. Dacă tu ai descoperit câteva dintre cele care îmi aparțin, e bine... Temele, personajele, întâmplările romanelor mele sunt aproape sută la sută furate din realitate, din ceea ce am cunoscut personal... Apoi, în timp ce scriu, realitatea asta începe să alunece, fără voia mea dar într-o încântare mea, în fantastic. Eu cred că există două realități, una care se vede și alta care nu se vede... Amândouă la fel de puternice, la fel de importante... Doar că una e mai discretă, stă în umbră, aș zice, și arareori o dibuim...

– Nu te-am găsit în prea multe istorii literare, dar nici nu se poate spune că ai fi fost ignorat de critică - și aventura ta livrescă, de scriitor adică, e departe de a se fi încheiat. Te întreb, evident, cum vezi tu povestea asta cu istoriile literare de azi? Cât de mult te afectează includerea sau neinclusiunea numelui tău în sumarul acestora?

– Cel care scrie istorii literare este și el un om, până la urmă, și ca orice om are și el arăturile sale pe care, adesea, umblă... Sunt întrebări la care doar respectivii pot răspunde. Eu prefer să-mi văd de arăturile mele căci, nu-i așa, viața e scurtă și eu nu-mi doresc în viața asta decât să mă mențin sănătos pentru a mai putea scrie.

Interviu realizat de  
Ioan-Pavel Azap

# Memoria ludică

Constantina Raveca Buleu

Editura Cartea Românească ne oferă în acest an o fericită reîntâlnire cu proza lui Radu Țuculescu, grație publicării romanului *Stalin, cu sapa-nainte*, incitantă desfășurare de talent scriitoricesc rafinat canalizat de noi provocări formale.

La un prim palier, romanul evoluează pe o dinamică anamnetică în doi timpi, unde fragmentaritatea relevantă a unei realități trecute alternează cu fixarea justificativ-explicativă a unui prezent transformat, pe măsură ce se scrie și în virtutea trecerii, tot în trecut. În curgerea marcat dihotomică a romanului (spațiile dintre planuri fiind dublate de scrierea cursivă, lipsită de majuscule, atunci când atenția se cere mutată de pe trecut pe prezent), ritmul alert al reconstituirii experiențelor-cheie din copilărie și adolescență fuzionează imperceptibil cu notarea în timp real a prezentului resimțit cu acuitate, ceea ce face ca „*a fost odată...*” să intre în conjuncție armonioasă cu „*este*”. Astfel, distanțele temporale dintre cele două planuri evidente se topesc, iar evenimentele par să țină de același nivel, de același prezent valid și validat în perimetrul lumii imaginare, în limitele unei cărți mai puțin teoretizate (prin comparație cu alte volume ale scriitorului), dar la fel de prezente în ecuație cu realul.

Simetric declarației unuia dintre personajele (Zoli) - „*Eu nu am trecut, nici viitor, am doar prezent*” -, trecutul fragmentar se ordonează într-o masă diegetică orchestrată din perspectiva prezentului cărții care se scrie, în vreme ce viitorul pare scurtcircuitat de incidența morții (Kuki) în prezentul jurnalier. Pe de altă parte, inserate în pseudojurnalul scris cursiv, reflecțiile autoreferențiale furnizează tabloul avatarurilor scrisului în epoca aglomerării urbane, a computerelor și a poluării fonice. Vexat de tastatură, de complicațiile redactării electronice, dar și de invazia „civilizației” de cartier, exorcizate parcă prin notare, prin transformare în ficțiune, naratorul evadează intertextual în alte cărți și în plăcerea scrisului propriu altei epoci: scrisul de mână, pe pagina din dreapta a unui caiet de linii. Pe fundal, translat de la fenomenul de masă și personalizat, sindromul Spania (valul de români care pleacă în Spania lăsându-și familiile în țară), împreună cu consecințele sale sociale și afective ocupă explicativ mare parte din planul prezentului. Încărcătura soteriologică intrinsecă a cărții, a

textului care se scrie sub impulsul recuperator al memoriei și din necesitatea de a conserva prezentul, refuză să se actualizeze, cedează sub presiunea unei traiectorii destinate care crește și se dezvoltă din interiorul ei, în materia povestită.

În trena lui „*a fost odată...*” (prin care se deschide romanul), ritualizarea povestirii prin uzul formulelor recurente imprimă ritm, stare și invită ademenitor la o lectură participativă, fie că subliniază tragismul propriei existențe prezente („*ofofoof, viața mea*”), fie că deschide apetitul pentru cunoașterea emergenței graduale a tragicului în viața sa („*Apoi am mai crescut puțin*”). Toate acestea nu înseamnă că tragicul domină sumbru discursul lui Radu Țuculescu. Departe de asta, impulsul ludic permează la nivelul celular romanul și injectează umor negru unor scene de multe ori tragice.

La scara întregului, același impuls operează tactic și conduce un sofisticat joc de puzzle, la sfârșitul căruia fiecare piesă cade la locul său, dovedindu-și astfel relevanța. În ciuda - sau poate tocmai - datorită sublinierii naturii accidentale, haotice, a memoriei („*Ciudat animal și memoria asta. Reține la întâmplare, se pare, fără nici o strategie, într-o dezordine căreia este inutil să-i cauți vreo explicație. Dintr-o dată îți amintești de o replică, de-un miros, de-o culoare dintr-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat*”), nimic nu e întâmplător; fiecare semn, fie el eveniment sau imagine fixată pe retina ochiului interior, își are ecoul și reverberațiile în curgerea reflexivă a narațiunii. Adeseori, un asemenea „semn” poate avea concatenări multiple, intrând într-un soi de semioză complexă. Așa se întâmplă cu avionul de jucărie descris la începutul romanului. Plasat inițial sub zodia basmului („*A fost odată un avion de culoarea aluminiului strălucitor. Era mic cât pumnul unui copil dolofan...*”), dar sancționat negativ (deoarece „*nu zbură*”), acesta concentrează în jurul său nu numai primele fragmente ale memoriei, ci și intensitatea unei vârste la care zborul, cu toată gama sa de conotații (de la reveriile proprii copilăriei la libertatea și lipsa autocenzurii) era posibil. Din acest punct al posibilităților teoretic infinite, perfect simbolizate de valențele imaginare ale avionului, totul începe treptat să se restrângă, zborul personal în multiplicitatea existenței degradându-se treptat pe măsură ce opțiunile se reduc.



Simetric dispariției avionului de jucărie, zborul frânt în procesul maturizării dă măsură dimensiunii tragice a existenței, derulate autobiografic în alternanțe secvențiale de film și de jurnal. Secundar, același obiect, avionul, însă în varianta sa reală, trimite mult mai direct la destinul unui alt personaj din memoria quasicinematografică a naratorului: Răzvan Ionescu. O specie aparte de dublu („*Au fost odată doi prieteni. Cei mai buni prieteni din lume. Unul se numea Adrian Loga și eram eu. Celălalt se numea Răzvan Ionescu și era din capitală [...] Am priceput că eram două jumătăți ale aceleiași sfere*”), Răzvan evoluează de la entitatea de basm structurată (ca și Adrian Loga) de stihialitatea „*optimismului tembel și inconștient al vârstei adolescente*” la pilotul învins de realitatea zborului deasupra Mării Roșii în timpul unui transport de arme pentru lumea arabă. Mai accentuat prescris, destinul său se decide tot în copilărie, când un avion se prăbușește în livada unui prieten, însă, spre deosebire de pilotul acestuia, purtător al mesajului libertății absolute înscrise în experiența zborului („*Când zbori ești cea mai liberă ființă din lume... te dezlegi de toate legăturile cu mizeriile de jos, de pe pământ...*”), Răzvan nu supraviețuiește și se dezleagă astfel definitiv de mizeriile realității de jos. Simetria în ordinea elementelor primare este asigurată de apă. Complementară mediului zborului și libertății implicite lui, apa echivalează cu un mediu matern, sigur, purificator, resurecționar și tot mai senzual pe măsură ce copilul trece în adolescență.

Jucăuș încapsulat în formula din titlul romanului (la rîndu-i reluare a primului vers din cea dintâi compoziție a copilului de aproape cinci ani - „*Stalin, cu sapa-nainte / Trece vesel printre morminte...*”), vechiul joc dintre Eros și Thanatos, care dobândește abrupt mărcile unei istorii generale funeste (era stalinistă), devine mai complex grație experiențelor erotice și incidentelor morții, inerente creșterii aceluiași copil, și sfârșește într-o absurdă schimbare de semn, când personajul care pare a ține funciar de eros cade în moarte, în vreme ce figura fixată inițial în moarte (Stalin) este resuscitată recuperator (în discursul lui Putin) și transformată în emblemă celebrată de istoriile oficiale.

Până la Putin, însă, figura lui Stalin intră în coliziune cu un imaginar resurecționar infinit mai puternic: cel al Învierii lui Iisus Hristos. Condiționat de evlavia tatălui și sub imperiul





„paștelui” (amestecul de pâine și vin) împărțit cu partenerul său de năzbâții, copilul își transformă ludic cea dintâi compoziție. Astfel, „*Hristos a înviat din morți/ Cu moartea pe moarte călcând/ și celor din morminte/ viață dăruindu-le*” se contaminează în trei timpi cu prima sa compoziție, varianta ultimă ajungând să amestece ironic elemente ale imaginarului resurecționar creștin și conjugări aleatorii ce par reminiscențe denaturate ale cântecelor de exaltare eroică a figurii lui Stalin: „*Stalin a înviat din morți/ și celor din morminte/ Cu sapa-nainte!/ Viață dăruindu-le...*”.

Retrospectiv, auzită la radioul nemțesc din bucătăria mamei, știrea morții lui Stalin declanșează instinctul creator al copilului care, „*blond și cu ochi albaștri*”, arăta „*ca un neamț de-o șchioapă pornit, de unul singur, la defilare*”. Performată pe scena orașului cu inconștiența senină proprie vârstei, coregrafia urbană improvizată atrage după sine o cenzurare duplicitară, obligatorie din partea adulților. Duplicitară, deoarece interdicția cade în perimetrul privat, iar ei sărbătorește evenimentul și văd în el ceea ce poetul Mihai Pinte (fost pușcăriaș, cu o detenție nebulos motivată, acesta ține explicit de „*altă lume*” și asta nu numai datorită sugestiei homosexuale sale) numește „*ziua noastră... a tuturor...*”. Victorie secretă efemeră însă, deoarece istoria, chiar și cea particulară a romanului, va dovedi că mărcile erei lui Stalin îi supraviețuiesc acestuia, dovedindu-și puterea în manifestările celor îndoctrinați formal sau chiar până la psihopatologie (ca în cazul portarului de la spital).

Aglutinant, un alt incident potențial traumatic – experiența cu șatra – fortifică visul și credința într-un destin creator în sfera muzicii. Receptat ca „*un vis multicolor, vesel*”, intermezzo-ul în lumea muzicală a țiganilor decide construirea unui ideal – muzica interpretată și cântată la vioară – și a unei identități centrate pe el. Beți, țiganul care cânta la nunți, dar mai cu seamă legende despre cel cu care acesta împarte supranumele (*Il diavolo*) – Paganini – confirmă idealul metamorfozat în obsesie. Nici accidentul cu autobuzul nu întrerupe obstinția acestui ideal-destin. Suferită în pragul împlinirii senzuale și, printr-o ironie tristă, în proximitatea elementului conotat protector (apa), abia dubla traumă (fizică și psihică), marcată evident de cicatricea sensibilă în formă de șopârlă de sub ochiul drept, dar mai ales de deformarea degetelor cu care cânta la vioară, curmă idealul creator muzical și redirecționează oarecum compensativ creația în aria scrisului.

Până la acest moment, însă, muzica definește spațiile puterii personale, oglindește oameni și aventuri, suscită reverii. Compusă pe terasa casei părințești („*un ținut pe care-l stăpâneam în exclusivitate și care mă stăpânea la rândul său*”), muzica acompaniază zborul neîngrădit al imaginației copilăriei. Într-o asemenea conjuncție, Nansen și Kon Tiki, explorarea junglei sau a deșertului (ca reverii) reprezintă posibilități imaginare gratifcatoare, realitatea și posibilul neimpunând încă cezura neîmplinirilor frustrante. Este încă era când un stilou doar aurit poate fi „*de aur*”, dacă asta îi dă conotații magice, de basm. Dar cred că un alt tip de prezent, cel al receptării cărții, se poate desfășura cu partea de magie a unei scriituri exemplare și mereu noi, așa cum este cea a lui Radu Țuculescu.

## Cel mai nou bestseller al lui Radu Țuculescu

Ștefan Manasia

Apărut în plină ofensivă a prozei române contemporane, în 2006, *Povestirile mameibătrîne* este romanul care i-a (re)confirmat statura autorului clujean Radu Țuculescu. Dacă volumul a-nsemnat un binemeritat succes de librărie – de fapt relația lui R.Ț. cu cititorii a fost întotdeauna dintre cele mai calde – critica a rămas, ca și la apariția precedentelor *Cuptorul cu microunde* sau *Aventuri în anticameră* ș.a., în expectativă, cele câteva cronici și articole entuziaste nereușind să impună romanul pe lista scurtă a unui premiu literar major. Iar *Povestirile mameibătrîne* îl consider, și azi, capodopera unui artist proteic încă marginal – exersat cu egal talent în câmpul prozei și al dramaturgiei, dar și în traduceri din lirica elvețiană de expresie germană. Sînt semne că situația e pe cale de a fi remediată:

Nici nu a apărut bine cel mai recent roman semnat de Radu Țuculescu, și criticii au scris despre acesta cît despre toate celelalte la un loc. Ca să nu scape – iarăși – momentul unei probabile „canonizări” literare, mulți au conferit romanului *Stalin cu sapa-nainte!* (Cartea Românească, 2009) atributele capodoperei, meritele pe care nu le recunoscuseră precedentului/ precedentelor roman/ romane. În acord cu *trendul*, acest grupaj inițiat de revista *Tribuna* nu va părea, prin urmare, scandalos ci, mai degrabă, de neocolit. Chiar dacă nu la fel de dens și de vizionar, de senzual și de plastic precum *Povestirile...*, *Stalin cu sapa-nainte!* este unul dintre evenimentele anului literar 2009 și, mai cu seamă, dovada sigură că energia și tonusul epic ale autorului au ajuns, iată, la maturitate.

Cartea aceasta îndeplinește – și s-a mai scris – condițiile unui *bestseller* valah: titlu deopotrivă atrăgător și enigmatic; o strălucită fotografie pe coperta I (de fapt, prima secvență *narativă* e aici, în cadrul-sepia intrînd „Pista, poetul Mihai Pinte, tatăl autorului și autorul în vîrstă de trei ani”, personaje care evoluează, mai mult sau mai puțin deghizate, în capitolele ulterioare); decurgînd de aici, *feelingul* nostalgic, roua primelor amintiri, iubiri și trădări, mari prietenii și atroce violențe – (auto)biografismul contrapunctat de capitolele tipărite-n italice, acelea-n care scriitorul-adult monologhează beckettian asupra inevitabilelor înfrîngerii; las la urmă scriitura plăcută, cochetăriile țuculeștiene cu cititorul, invitația – aș fi dorit-o ceva mai discretă – de-a recunoaște o epocă a nenorocirii sau alta a unei dezvoltări anarhice, scriitorul convocînd anumite episoade (aproape) arhetipale.

Mizerabilismul capitolelor „hardcore” poate fi o nadă aruncată spre cititorii mai tineri. În destinul scriitorului blochist, exasperat de pulsul manelist al vieții cartierului (*ofofoof viața mea!*), în aparițiile diurn-nocturne ale bizonilor „de scară” sau ale vînzătoarelor de plăceri, camuflate-n „studenta-porno” Kuki, vom recunoaște câteva dintre adevărurile sordide, de-acum banalitățile și bolile la vedere-ale lumii românești. Nu știu, de-aceia, dacă istoria părintelui erotoman & părăsit de nevestă – cultivat & lubric, apărător neconvîngător al inocenței fiicei Adelina (ultima-i comoară) – este un câștig sau nu pentru carte, dacă nu cumva istoria brută și brutală a deceniilor 5 și 6 din secolul trecut n-ar fi trebuit lăsată să se povestească singură, spovedanie a unei voci zgîriate, de gramofon.

Pentru că meritele evidente ale cărții, acelea despre care spuneam la-nceput, sînt de găsit în *bildungsromanul* lui Adrian Loga, unicul fiu al unui



medic sever și bisericos și-al unei mame iubitoare dar inofensive. Istoria mare se-mpletește cu istoria familială în chip iscusit nu o dată, n secvențe precum: „Radioul se afla pe dulap. Era o cutie mare din lemn maro. În partea din față avea o pînză gălbuie, două butoane, un geam lunguiet cu linii și cifre sub care se mișca un băț de chibrit roșu. Era un aparat nemțesc. Credeam că în cutia aceea sînt ascunși niște pitici de mărimea lui Tom Degețel care toată ziua vorbesc și cîntă. Cît timp mama lucra în bucătărie, radioul era deschis. Chiar ocupat fiind cu coloratul, în urechi îmi intrau cuvinte și fraze muzicale. În dimineața respectivă, piticii vorbiseră cu voci grave, plîngărețe și cîntaseră muzică lentă, tristă. Murise un om pe care-l chema Stalin.” În fața tristeții ipocrite a adulților – prizonierii unei existențe de țîrgușor, cînd nu mutilați de-a dreptul ai penitenciarelor comuniste – se declanșează momentul de jubilație al micului Adrian, manifestarea primordială a vocației componistice: „*Stalin, cu sapa-nainte!/ Trece vesel printre morminte!/ Lalala la la!*”. Cîntecul sărbătoreț se insinuează ca un leitmotiv în paginile narațiunii. Acesta patronează încercările disperate ale copilului de-a capta atenția părinților sau de a cuceri primele iubite (unguroaice ori săsoaice ori țigănci), primele prietenii și – probabil și – ultimele-n consistența lor mitică, întemeietoare: cu Emil, cu Karcși și cu Răzvan Ionescu, prietenul îndelung regretat – ca un Enkidu al mijlocului sinistru de secol XX.

Traumele acestea erotice, cu violențele și moliciunile lor acvatice, dar și prietenii anarhice, eliberatoare, mai totdeauna anti-sistemice ori delirurile și extazele muzicale ale micului violonist m-au dus, în timpul lecturii, cu gîndul la *Rătăcirile elevului Torless* – o altă carte unde scîncetul după copilăria-adolescența desfigurată e audibil, e de nestăvilit.

Un roman meseriaș, al unui prozator meseriaș. De (re)citit.

## corespondență din Lisabona

## Prezență jazzistică românească la vârf

Virgil Mihaiu

Una dintre prioritățile Institutului Cultural Român din Lisabona constă în familiarizarea publicului portughez cu valorile muzicale create de „latinii Orientului”. Sintagma utilizată de Mircea Eliade ca titlu al compendiului său de istorie a românilor – *Os Romanos, Latinos do Oriente* (conceput în anii celei de-a doua conflagrații mondiale, pe când era atașat de presă al Ambasadei României la Lisabona) – sugerează polaritatea dintre cele două națiuni situate la extremitățile, de Est și de Vest, ale lumii latine europene. Inevitabil, am recurs la această formulă atunci când l-am contactat pe dr. João Amorim, directorul impresionantului *Museu do Oriente*, spre a-i propune o primă colaborare de ordin muzical. Atât formularea lui Eliade, cât și scopurile muzeului lisabonez trebuie înțelese în sensul cel mai larg. Imensul edificiu situat între estuarul fluviului Tejo și cartierul Alcântara (unde s'a născut „regina fado-ului”, Amália Rodrigues) are ca misiune primordială valorizarea prezenței portugheze în Asia. Cum bine se știe, portughezii au fost primii europeni ajunși în îndepărtatele porturi orientale, asumându-și de-a lungul secolelor un rol de pionierat în procesul globalizării.

În 1988 a fost creată *A Fundação Oriente*, instituție privată de utilitate publică, sub egida căreia funcționează muzeul antementionat. Fundația își are sediul într'un spectaculos palat din centrul Lisabonei, precum și filiale în Macau, India și Timorul de Est. Sub acest înalt patronaj, *Museu do Oriente* nu se limitează la prezentarea unor colecții permanente sau expoziții temporare de artă orientală, ci desfășoară o vie activitate cultural-științifică: inițiativele din domeniul investigației științifice sunt combinate cu programe cultural-artistice de înaltă ținută și de anvergură universalistă. Am constatat cu satisfacție că Muzeul încurajează întâlnirile multidisciplinare – muzică, literatură, coreografie, arhitectură, arte vizuale, cinema, teatru – precum și pe cele dintre creatorii reprezentând diverse arii nu doar geografice, ci și stilistice.

Ca prim parteneriat organizatoric între ICRL și *Museu do Oriente*, am propus o apariție de ultimă oră din contextul jazzului de expresie românească: trio-ul *JoFa*, inițiat de unul dintre jazzmenii români cu o solidă reputație internațională, Decebal Bădilă. Muzician înnăscut, maestru al ghitarei-bas și al contrabasului, solist și sideman, aranjor și profesor, Bădilă și-a făcut debutul lusitan în cadrul primei Toamnei Muzicale Române din Portugalia, organizată de ICRL în 2008. Proiectul său de anul trecut (*Joy of Life Trio*) i-a delectat pe auditori cu un program de remarcabilă expresivitate, în care majoritatea temelor erau interpretate prin filtrul unei „sensibilități jazzistice românești cu accent brazilian”.

De astă dată, noul grup fondat de Bădilă mizează pe un element quasi-inedit: protagonist nu mai este pianul, ci țambalul. Arheologii consideră că prima reprezentare a străvechiului instrument cordofon percutat cu baghete apare pe un basorelief asirian găsit la Kyindjuk (datat din anul 3500 î.Ch., cf. Wikipedia). Cert este că, de-a lungul timpului, a fost preluat din zona iraniană (în persoană se numește *santur*) de către diverse culturi muzicale euro-asiatice. Alte câteva denumiri: *santir* (Armenia); *tsintsila* (Georgia); *sandouri* (Grecia); *tsimbali* (Rusia, Ucraina, Bielorusia); *cimbalom* (Ungaria); *cimbole* (Letonia); *cimbal* (Cehia, Slovacia); *Zymbal/Hackbrett* (Germania, Austria, Elveția); *tam-thap-luk* (Vietnam); *cimbalom/hammered dulcimer* (Anglia)...

În zonele central-estice ale Europei, țambalul s'a impus ca element de bază al instrumentației folclorice. Se poate afirma că însăși sonoritatea sa

specifică realizează un fel de mediere între universurile melodice mai curând disjuncte ale Asiei și Europei, pe care le condensează într'o expresie comună. Prin intermediul țambalului, modalismul suplu cu care ne-au obișnuit interpreții muzicii tradiționale de pe vechiul continent (de unde s'au inspirat atâția compozitori erudiți) se întâlnește și se conciliază, pe o aceeași cutie de rezonanță, cu hieratismul ascetic de factură pentatonică. Evident, posibilele relaționări transcontinentale de acest tip justifică din plin programarea unui asemenea recital la *Museu do Oriente*.

Dacă în precedenta formulă instrumentală, Decebal Bădilă avusese deja parteneri pe măsura virtuozității sale (pianistul Petre Popa și bateristul Vlad Popescu), flerul său a funcționat din plin și în selectarea membrilor trio-ului *JaFo*: publicul internațional poate astfel descoperi valențele jazzistice ale țambalului, grație vulcanicului talent al tânărului Marius Preda. Cunosce și alte interesante abordări din asemenea perspectivă ale instrumentului în cauză. Dar adeseori momentul inițial de interes mi se părea oarecum diluat pe parcurs, poate și dintr'o anumită incapacitate a respectivilor interpreți de a-și edifica în mod coerent discursul muzical. Or, Preda excelează tocmai în controlul frazării și în conturarea formelor, la fel de pregnante precum strălucirile seducătoare ale spontaneității sale improvizatorice. În plus, asemenea lui Decebal Bădilă, el demonstrează o inepuizabilă capacitate de a „remodela” prin sensibilitatea proprie felurite surse de inspirație de pe mapamondul muzical. Interacțiunea dintre cei doi muzicieni conferă o maleabilitate cu totul specială unui instrument milenar, readaptat cerințelor de versatilitate ale muzicii secolului 21. Aș zice că Marius Preda reușește performanța de a face din țambal un instrument la fel de jazzistic precum vibrafonul. De altfel, pe lângă țambal, vioară și acordeon, el stăpânește cu aceeași dexteritate și instrumentul la care a excelat Lionel Hampton.

Trio-ul este întregit prin aportul stilatului percuționist Antal Steixner. Acesta utilizează, cu discreție și eficiență, un arsenal minimalist de instrumente percusive (modelul marelui olandez Han Bennink e asumat fără complexe): cajón-ului peruvian, *udu* (instrument african de forma unei vase, cu timbru apropiat de *tabla* indiană), plus un simplu cinel. În situații ce nu implică o deplasare de aproximativ 6000 km cu automobilul (cum a fost cazul celei tur-retur până la Lisabona), instrumentistul apelează și la alte tipuri de tobițe africane: *djembe* sau *darbouka*. În țara sa de rezidență, Olanda, Steixner este un respectat percuționist de flamenco. Natura sa jovială transpare cu parcimonie în fundalurile sonore ale *JaFo Trio*, menite primordial să susțină eforturile solistice ale colegilor săi, mai curând decât să-și exhibe potențialul individual.

În pofida formulei instrumentale restrânse, Trio *JaFo* cucerește prin coerența demersului creativ, prin interacțiunea jovială dintre cei trei muzicieni, prin abordarea din unghi inedit a unui repertoriu cu rădăcini multiple – *standards* de jazz, teme originare din România, America-Latină, tradiții muzicale iberice, arabe etc. Un caz fericit de conciliere a criteriilor estetice – exigente însă deloc închistate – cu o funciară capacitate de comunicare.

De mulți ani în arealul jazzului românesc nu a mai apărut un grup atât de original și, totodată, atractiv. Deși *JaFo Trio* se află doar la începuturi, varianta de probă pentru primul album a fost suficient de convingătoare spre a-l determina pe directorul Muzeului Oriente să accepte includerea acestui concert „peste rând” în programul de

spectacole al instituției. Profitând de calitatea muzicii deja înregistrate pe amintitul CD promoțional, ICR Lisabona a dus tratative și cu Luís Hilário, liderul celui mai vechi club de jazz cu funcționare continuă din Europa (*Hot Clube de Portugal* – prestigioasa instituție culturală cu o vechime de 61 de ani ce funcționează în Praça da Alegria, la câțiva pași de Avenida da Liberdade). Deși profilul grupului nu se încadrează în orientarea preponderent *mainstream* și *neobop* a HCP, dl. Hilário s'a arătat receptiv față de propunerea noastră. Astfel s'a ajuns ca – în data de 29 septembrie 2009 – pe legendara scenă lisaboneză să se cânte, pentru prima oară, jazz de factură românească.

Reticentul public lisabonez a răspuns cu entuziasm muzicii oferite de Preda, Bădilă și Steixner, atât la *Museu do Oriente*, cât și la HCP. Mărturisesc că de mult timp n'am mai avut ocazia de a admira un talent atât de pregnant precum Marius Preda. Muzicalitatea sa debordantă se exercită, cu egală competență, asupra unei varietăți de plaje stilistice. El știe să extragă din țambal esențe timbrale, melisme și efecte de maximă expresivitate, comparabile cu acelea produse de marii maeștri ai jazzului (Thelonious Monk e primul nume la care mă pot gândi, mai ales având în vedere și inepuizabilul potențialul de bună dispoziție al trio-ului *JaFo*). O tramă clasică de blues e subtil interferată de incendiarele *Geamparale*; *Archibald's Dance* al lui Decebal Bădilă transfigurează chintesențele melosului românesc cu mult discernământ jazzistic – swing subliminal, unisoane și ruperi de ritm ce-ți taie respirația...; versiunea conferită parkerinei *Donna Lee* corespunde, prin virtuozitate și tempo-ul *prestissimo*, celor mai exigente rigori *bebop*; năvalnicele acorduri gharitarice compuse de Paco de Lucia pentru piesa *Zyryab* (dedicată lui Abu l-Hassan Ali ibn Nafi, un inovator muzical arab din secolul IX) sunt preluate și adaptate esteticii grupului *JaFo*, într'un mod atât de spectaculos, încât membrii acestuia ar putea oricând colabora scenic cu maestrul flamenco-ului. Dacă în situația de concert, grupul și-a axat repertoriul mai ales pe piesele de sorginte românească, la Hot Clube recitalul a durat de la orele 23 până aproape la ora două din noapte. În ambele cazuri, publicul a reacționat cu maximă căldură. S'au primit invitații spontane pentru ipotetice participări la viitoare festivaluri din Portugalia (Seixal, Coimbra, Sines). Printre spectatori am recunoscut nume de marcă ale vieții jazzistice lusitane: João Pedro Rocha Santos, directorul principalei reviste de jazz autohtone – *Jazz.pt*; contrabasistul Carlos Barretto; gharitaristul Rui Luís Pereira, liderul grupului *Ficcões*; impresarii Luís Hilário, Rui Neves, Paulo Gil. Au fost de asemenea prezenți și s'au declarat încântați remarcabilul scriitor Rui Zink, ambasadorul Braziliei pe lângă CPLP Lauro Moreira, directoarea programelor culturale de la *Palacio Foz* Anabela Martins Baptista, Cornelia Böhm din partea *Goethe Institut*, eseistul Fernando Santos e Couto, jurnaliștii români Lucian ștefănescu și Traian Bradea. E demn de amintit că Decebal Bădilă își prezintă el însuși concertele într'o impecabilă portugheză cu accent brazilian (de São Paulo), ceea ce dă și mai mult șarm întâlnirii cu publicul lusofon.

În ziua de după prelungitul concert nocturn de la HCP, doamna Marina Pascoal a avut bunăvoința de a trimite pe adresa ICRL următorul mesaj: Foarte frumos, felicitări!!!! Muzicienii au o expresivitate minunată și sunt, realmente, o formație – unul pentru toți și toți pentru unu! Admirabil!!! Un sunet frumos și o implicare ce nu se întâlnește în mod obișnuit. Mare fuziune. Să vină mai multe grupuri!!! Să vină mai multă muzică românească! Complimente. Marina Pascoal). Textul – inclusiv repetatele semne de exclamare – e emblematic pentru reacția melomanilor portughezi la impactul exercitat de *JaFo Trio* asupra lor.

# Discursul Fiului

Vianu Mureșan

„Nu sunt primul care riscă să-l compare pe Pavel cu un Lenin al cărui Cristos ar fi fost Marx cel echivoc.”,  
Alain Badiou, Sfântul Pavel.  
Întemeierea universalismului

Îți trebuie dinți puternici ca să poți mesteca textul filosofului francez Alain Badiou – *Sfântul Pavel. Întemeierea universalismului* (trad. Andreea Lazăr, editura Tact, Cluj-Napoca, 2008). Care, fără a fi prolix, are densitatea unui ghem foarte strâns pe care nu-l poți descâlci în pripă, cu care trebuie să ai răbdarea calmă a babelor rurale, dar și stăruința iscoditoare a unei soții geloase. Altfel te elimini din lectură, căci nu are calități literare spectaculoase și nici un stil prea atractiv. Este ca un tratat scris la umbră cu creionul pe file îngălbenite, care ar putea descuraja la primul contact prin impresia de austeritate bătrânică și turuială pedantă a unui scolarist întârziat. Numai că această primă impresie, de regulă înșelătoare, trebuie depășită cu pași repezi pentru a putea ajunge la rafinamentul ideii lui Badiou, pe care n-o poți prelua decât dacă ai răbdare să dezarticulezi propozițiile din rețeaua lor încurcată, să le privești în lumina lămuritoare a separației și, apoi, să recompui în minte buchetul de așezări nucleare în care încap, rezumat, conținutul eidetic.

Ca atare, e recomandabil să citești cartea mergând târș printre fraze, adulmecându-le cu nara nesățioasă a unui ogar. Cele mai multe texte filosofice nu pot fi citite decât în acest fel, iar dacă cineva e deranjat de comparația cu hăitașul ar proceda înțelept să nu-și mai preumbe nasul peste acest gen de scrieri. Să și-l vâre mai degrabă în oala cu silvoez a autorilor epici ori în aburii aromiți ai născocitorilor fantasy, de care gem rafturile bibliotecilor și librăriilor. Între compoturi și murături, pe rafturile cămării unora dintre acești autori le-ar fi stat mai bine. Impresia de ariditate, plictiseala mortală ce-i cuprinde pe mulți amatori impacienți de lecturi filosofice cred că e datorată insuficienței ascuțimii a mirosului, neputinței de-a amușina la distanță, nerăbdării de-a descoperi totul cât mai rapid și economicos de parcă filosofia ar fi o jună ardentă căreia-i sare cercelușul la prima îmbujorare. Cu o atitudine de cuceritor facil ori de achizitor la preț mic nu are rost să te apropii de cartea lui Badiou, și cu atât mai puțin de celelalte scrieri ale lui mult mai dense și bolovănite, cum sunt *Teoria subiectului* (1982), *Ființa și evenimentul* (1988 și 2006) sau *Despre un dezastru obscur* (1998).

Deoarece nu mă pot lăuda cu oțelirea danturii minții mele am găsit o cale de compensare. Sunt gata să mărturisesc, că fără a fi cherchelit am mers în patru labe prin textul lui Badiou pentru a-mi încetini cât mai mult ritmul lecturii și a obține, astfel, răgazul necesar comprehensiunii. Ceea ce am dobândit voi încerca să rezum în cuvinte puține și pe înțelesul celor care-și respectă prea mult alura erectă pentru a îngenunchea în fața textelor.

Primul lucru ce trebuie știut e poziția autorului față de subiect. Alain Badiou este un filosof care se declară ateu, reflectând asupra figurii apostolului Pavel din această perspectivă.

Nu este interesat de adevărul revelației pe care acela o susține, ci numai de mecanismul prin care predicile lui au avut puterea să disloce autoritatea celor două discursuri dominante în epocă – cel filosofic, grecesc și cel teologic, iudaic – iar în locul lor să pună un al treilea discurs, mărturie apostolică ce-și afirmă universalitatea. Ce înseamnă asta? Înseamnă valabilitatea mesajului acelei mărturii pentru orice persoană umană, pentru orice tip de subiect indiferent de etnia, genul, rasa lui sau perioada în care trăiește. Filosoful francez încearcă să descrie jocul tactic al apostolului Pavel prins între cele trei mecanisme de autoritate – Imperiul roman, Tradiția religioasă iudaică și Înțelepciunea greacă –, să arate mutările făcute de acesta în direcția cuceririi unei noi forme de autoritate, în raport cu care cele trei, moștenite, vor intra în declin. La capătul drumului, în punctul în care misiunea lui Pavel a fost împlinită, nici Statul roman, nici Legea iudaică, nici Înțelepciunea autonomă greacă nu vor mai însemna mare lucru pentru subiectul creștin – un subiect cu totul nou, o conștiință neaservită niciunei puteri sau autorități decât revelației lui Cristos înviat.

Dar cum face Pavel? Aceasta e întrebarea. Imediat după moartea lui Cristos discipolii lui desfășoară, desigur, misiuni de încreștinare pe spații diverse, încercând să convertească neamuri din afara poporului evreu. Într-o oarecare măsură, opera de externalizare a revelației creștine începuse, ruperea legăturii dintre adevărul religios și etnie se produsese. Chiar Isus prin exemplul centurionului roman și altele de același fel anulase preconcepția tipic iudaică a unei elecțiuni singulare, definitive, în grup a consangvinilor evrei, a cărei pecete definitivă ar fi Legea și botezul. Chiar dacă Tatăl ar fi ales un anume popor, Fiul are libertatea și puterea să aleagă și dintre neevrei și, mai mult, oferit tuturor prin credință El poate fi ales de oricine. Privilegiul etnic își pierde relevanța, adevărul e liber să circule în cele patru zări. Deja Fiul se anunță ca Dumnezeu al tuturor.

Dar oare asta e destul pentru a și deveni dumnezeul tuturor? Evident, nu. Legea și tradiția iudaică nu conțin locuri nule în care să intre excepția noii revelații a Fiului. În perspectiva acestora Isus nu e decât un profet printre alții. Înțelepciunea greacă, fondată pe credința în ordinea cosmică și capacitatea gândirii de a o înțelege, nu ia în considerare enunțuri imposibile de justificat prin legități și cauze, precum ar fi pretinsa înviere din morți a cuiva. Deci, în vremea lui Pavel literatura creștină era strict orală, scrisorile lui fiind primele texte propriu-zis creștine anterioare chiar Evangheliilor, Cristos era Dumnezeuul unor grupuri răzlețe care nu puteau convinge de adevărul imperios al credinței lor. În acest context demarează misiunea apostolului, dar nu determinată de context, ci de un eveniment personal pe care trecerea timpului îl va transforma în cheazășie a adevărului comunității credincioșilor: „*Demersul general al lui Pavel este următorul: dacă a avut loc un eveniment și dacă adevărul constă în a-l mărturisi și în a fi ulterior fidel acestei mărturisiri, atunci decurg două consecințe. Mai întâi, adevărul fiind evenimential sau de ordinul a ceea ce survine, atunci el este singular. El nu este nici structural, nici axiomatic,*

*nici legal. Niciuna dintre generalitățile disponibile nu poate să dea seamă de acest adevăr și nici să structureze subiectul care se reclamă de la acest adevăr. Așadar, nu este cu puțință o lege a adevărului. Pe urmă, adevărul fiind înscris pe baze unei mărturisiri de esență subiectivă, nici un subansamblu preconstituit nu-l susține, nimic din ceea ce este comunitar sau istoric admis nu atribuie substanță procesului său. Adevărul este diagonal în raport cu toate subansamblurile comunitare, el nu se întemeiază pe nicio identitate și el nici nu constituie vreo identitate. Este oferit tuturor sau destinat fiecăruia, fără ca vreo condiție de apartenență să poată limita această ofrandă sau această destinare.”* (p. 19-20)

Reordonând puțin ideile, e de reținut că pentru Pavel nu există cineva care să se fi născut creștin, vreun posesor al adevărului conținut de *evenimentul Cristos*, ci numai cineva care poate ajunge creștin cu condiția primirii revelației acestui eveniment, pentru care nu-l pregătește nicio apartenență și nicio identitate. De aceea revelația este un incident personal, singular și fondator, al cărui urmare e tocmai dobândirea unei noi subiectivități, a unui fel radical nou de-a fi în raport cu care niciun atribut, moștenit sau câștigat pe altă cale, nu mai are relevanță. Nicio necesitate cosmică nu anunță, nicio lege nu prescrie evenimentul pentru care încă niciun subiect nu e pregătit – survenirea Fiului. Și totuși acest eveniment s-a întâmplat, iar odată cu asta primitorul revelației capătă prestigiul unui arheu, al unui început de identitate și ființă care până atunci nu aveau sens. Această nouă subiectivitate constă în a fi încărcat cu conținutul învierii non-necesare și ilegale a lui Cristos. Nici pentru subiectivitatea evreului și nici pentru cea a grecului, ambele constituite pe principiul stăpânirii (fie prin cunoașterea filosofică a naturii, fie prin primirea semnelor trimise de Dumnezeu) și dominate de figura Tatălui, acest nou conținut nu are sens. Ceea ce pentru Pavel înseamnă că vechile tipuri de subiect trebuie să moară pentru a se naște noul tip, moartea și învierea fiind deja formule ale schimbării în ordine personală, dar și comunitară: „*În Pavel însuși are loc re-învierea subiectului.*” (p. 25)

Ca să nu pierdem firul raționării lui Badiou trebuie integrat mai întâi limbajul său, și aici termenii *subiect* și *eveniment* sunt decisivi. Întreaga lui carieră de filosof s-a constituit în efortul definirii și inovării acestora, *Ființa și evenimentul*, cartea lui fundamentală stând mărturie. Persoana lui Isus Cristos nu este concepută în termeni de ființă sau substanță, neputând fi redusă prin modelul ontologiei grecești, dar nu este gândită nici prin categoriile profetologiei iudaice deoarece nu e vorba de cineva anunțat, așteptat și, deci, necesar. Pentru ceea ce este *evenimentul Cristos* nu avem un cadru cultural prefabricat în orizontul căruia ar primi semnificație și inteligibilitate. Asta înseamnă că nu putem să-i explicăm producerea, nu-i putem reduce semnificația și nici nu avem garnitura lingvistică prin care să-l fixăm într-o teorie. Survenirea Fiului este un eveniment pur, necondiționat, care nu-și are necesitatea decât în sine și nu întemeiază alt adevăr decât propria manifestare. Evenimentul nu este doctrină, după cum nu e nici fapt istoric, neputând ca atare să fie atestat sau contestat. E ceva ce survine fără nicio condiție adresându-se tuturor în termenii purei donații. Universalismul prinde contur încă de aici ca o *structură de adresare*. Dumnezeu este Unul pentru că nu mai există diferențieri între



## patrimoni

# Scolile artistice din Cluj și Timișoara între inițiativă privată și învățământ public

Vasile Radu

I

MOTTO: Clujul interbelic era colorat, primitiv, intim și plin de farmec tineresc (1)

În atmosfera tulbură care a urmat Primului Război Mondial și în timpul tratatelor dintre post-beligeranți la Versailles, artiștii plastici din Transilvania receptează cu acuitate nesiguranța socială rezultată prin dispariția monarhiei austro-ungare, a *status-quo*-ului teritorial precedent și prin viziunile incerte privind viitoarea configurație politică postbelică agreată de puterile învingătoare europene. Pentru conștiința artiștilor din Transilvania au rămas dominante o anumită organicitate regională a culturii ardelenice, dar și puternicul sentiment al includerii și apartenenței artei locale în cultura europeană. Arta păstra evidența caracterului ei transnațional, ca și artiștii legăturile lor personale cu artiștii din alte țări, cu o puternică tentă de solidaritate internaționalistă.

Primele expoziții care denotă acest caracter lansează Clujul ca viitor centru artistic, detronând treptat supremația și autoritatea școlii de la Baia Mare. O astfel de expoziție a fost așa-numita *Expoziție de Rusalii* (1919) care cuprindea peste

600 de lucrări, atrăgând atenția societății asupra existenței și a problemelor (nu numai de creație, ci și de viață) unei mari categorii de creatori.(2) Treptat, determinările locale și influențele regionale au fisurat această solidaritate și conștiința apartenenței la o entitate europeană, împingându-le pe calea pernicioasă, militantă, a unui *transilvanism* - ca entitate subiacentă unor culturi naționale care se *înfruntau* pe teritoriul istoric al Ardealului.

În tentativa lor de a-și crea un sistem de securitate socială și profesională, artiștii din Transilvania se grupează - după Unire - expunând în cadrul unei mari expoziții ardelenice, deschise la Cluj în 24 februarie 1921, având titlul *Collegium Artificum Transilvanicorum*. După cum se poate observa din titlul ales, criteriile de participare la expoziție erau nu atât artistice, cât sociale și profesionale, de breaslă. Optzeci de artiști români, maghiari, germani, evrei au răspuns chemării organizatorilor Gheorghe Bacaloglu, Emil Isac, János Thorma și Aurel Popp, marcând începutul disoluției conceptului *școlii băimărene* și apariția conștiinței intereselor sociale de grup ale artiștilor, ale solidarității lor profesionale.

subiecții cărora li se oferă, iar întemeierea carismatică a noii subiectivități egalitare dezvoltă o retroacțiune asupra identității donatorului, astfel: pentru că am fost în măsură să receptăm evenimentul Fiului putem mărturisii cu toții că el este dumnezeul tuturor. Este vorba de *universalismul recunoașterii* evenimentului Cristos.

Pavel nu este interesat de literatura hagiografică despre Isus pusă în circulație de discipolii lui, cum nu e impresionat de faptele și minunile săvârșite de acesta pentru că lucruri similare au săvârșit și alți profeți sau lideri religioși. Simte că prin atare literatură pilduitor-impresionistă nu se poate aduce nimic semnificativ nou, ceva care să despice lumea în două. Nu contează pentru Pavel decât acest adevăr care cuprinde în sine structura evenimentului: *Isus este Fiul lui Dumnezeu care a murit pe cruce și a înviat*. Din momentul acestei recunoașteri, viața proprie devine ea însăși eveniment apostolic, ceea ce se traduce prin concederea subiectivității proprii evenimentului filial. Exprimat în termenii consacrați, prin Fiul lui Dumnezeu am fost înfiați cu toții, cei ce recunosc și mărturisesc că Isus Cristos este într-adevăr Fiul: „*Cel care mărturisește nu atestă nicio lipsă și rămâne sustras copleșirii sale de către figura stăpânului. Iată de ce îi este posibil să ocupe locul fiului. Să mărturisești un eveniment înseamnă să devii fiul aceluia eveniment. Faptul că Cristos este Fiul e emblematic prin aceea că mărturisire evenimentială filializează mărturisitorul.*” (p. 71)

Prin aceasta ia naștere o nouă subiectivitate în istoria lumii, care își are temeiul în evenimentul Cristos și se configurează în activitatea mărturisirii acestuia. Iar activitatea mărturisirii este ceva prin care debutează un nou tip de

discurs potrivit noului mesaj, niciunul dintre discursurile deja curente și prestigioase nemaifiind potrivite, căci și filosofia greacă și teologia iudaică sunt discursuri ale stăpânirii. Figura Fiului nu aduce stăpânire, ci slujire egală a tuturor: „*Că discursul trebuie să fie cel al fiului vrea să spună că nu trebuie să fii nici iudeo-creștin (stăpânire profetică), nici greco-creștin (stăpânire filosofică), și nici o sinteză a celor două. A opune sintezei o diagonală a discursurilor constituie o preocupare constantă de-a lui Pavel.*” (p. 52) Probabil că acest egalitarism găsește Badiou asemănări suficiente cu viziunea comunistă, încât să compare universalismul creștin cu cel marxist, iar pe Pavel cu Lenin. Dacă ar fi făcut un pas mai departe în investigarea temeiurilor ideologice ale diferențelor, ar fi putut găsi că nazismul și iudaismul au comună teza elecțiunii, semnată cu sângele poporului ales, respectiv arian, ambele fiind viziuni exclusiviste, particulare, în timp ce creștinismul și comunismul sunt universale pentru că nu apelează la transcendența sângelui pur, nu se prevează de-o legătură indeniabilă cu un absolut moștenit. Oricine poate deveni comunist, oricine poate ajunge creștin. Subiectul creștin este același indiferent în câți indivizi ar fi distribuit, pentru că esența lui este înfierea, devenirea-Fiu care dă și vectorul temporalității sale.

Se poate pune problema, acum, dacă nu cumva demersul foarte bine încheiat al filosofului francez maschează vreo fisură? și, dacă această întemeiere a universalismului nu îngăduie tratarea sensului obținut în pluralități de evenimente? Într-adevăr, învierea lui Cristos este ceva singular care deschide condiția universalității, odată recunoscut, numai că în baza aceleiași scheme altcineva ar putea considera fondator un alt eveniment, de asemenea singular, cum ar fi, de

În pofida stabilirii unor artiști la Baia Mare, iar a altora la Cluj, Colonia pictorilor băimăreni se animă, vara, prin participarea estivală a unor artiști din Europa Centrală, dar și de la școala clujeană, promovând o artă de factură *plein-air*-istă, desuetă, stimulată deja de atmosfera contrastelor pregnante de lumină și umbră pe care nordul și vegetația bogată a dealurilor împădurite băimărene o etalau, de contrastul culorilor complementare pe care natura îl exercita asupra retinei pictorilor. Cu prilejul acestei prime expoziții colective ardelenice încep să fie cunoscuți artiștii clujeni precum Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Romul Ladea, Szolnay Sándor, Nagy István, dar și alți *provinciali* precum Hans Mattis-Teutsch, Hans Eder, Ziffer Sándor, cu studii müncheneze, budapestane, atrași de Baia Mare. Începea o aprigă dispută, la urma urmei benefică, asupra primatului artistic ardelean ale cărui motivații ascunse nu reprezentau nici pe departe contextul politic sau, cu atât mai mult, conjunctura artistică a vremii, ci nevoia cea mai banală de supraviețuire materială.

O lună mai târziu, la 12 martie 1921, lua ființă la București, din inițiativa lui Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion și Arthur Verona, *Sindicatul Artelor Frumoase* (3), în al cărui statut apăreau măsuri de securitate socială pentru artiști, unele dintre ele puse apoi în practică - precum crearea unor case de odihnă (la Sâmbăta de Sus, Balcic, Domnești), ajutoare și permise gratuite pe C.F.R., precum și asigurarea unui sediu (București, Bulevardul N. Bălcescu, nr. 36) sau a unor săli de expoziție - dar ale cărui precepte utopice erau



pildă, eliberarea lui Buddha. Întemeierii lui Badiou orice filosof budhist i-ar răspunde cu același argument și, rămânând în cercul aceleiași scheme ar fi imposibil să-l convertești. El însuși e un subiect ce se revendică de la un eveniment fondator descriptibil în plan fenomenologic prin aceleași date, iar subiectivitatea lui a fost modelată în consens cu respectivul eveniment, experiment potrivit subiectivității în genere. Și, fără a fi monoteism, calea lui este un universalism. Dacă aceasta ar fi temelia universalismului, am face câțiva pași înapoi, unde ne-am pomeni pe terenul mitologiei, care este, în esența ei, narațiune a evenimentelor originare ce instalează semnificații și valori pentru subiect.

Pot coexista, oare, universalismul, de-o parte, și pluralitatea subiectivităților adiacente unor evenimente fondatoare, de alta? Cred că pot și, mai mult, consider că ideea ar trebui corectată în acest sens: universalismul nu înseamnă singularitate a credinței ori a subiectivității modelate de credința respectivă, ci accesibilitatea principială a unei anume credințe pentru orice tip de subiectivitate. Putem asista astfel la coabitarea mai multor modele de universalism ceea ce, în sine, nu prezintă o situație conflictuală, până în momentul în care unul dintre acestea își arogă exclusivitate. În cadrul argumentativ al lui Badiou, se câștigă universalismul ca model, dar se relativizează circumstanța monoteistă și atributul filialității. Până la urmă, acest universalism nu e decât o reinterpretare a universalității sufletului sau a eului transcendental fenomenologic.



greu de pus în practică. Comunitatea artiștilor era eteroclită, fiind formată din vechii *artiști aristocrați*, dar și o generație nouă de *aspiranți* formați, mai ales prin auto-educare.

În pofida diferențelor de școală, proveniență sau filozofie socială, domnea un climat de solidaritate socială, plin de speranțe, care însă, de obicei, se reducea la nivelul bunelor intenții. *Artistul profesionist* nu putea să-și asigure existența din propria artă, intuind ca singura cale de salvare transformarea sa în dascălul generațiilor tinere de aspiranți, pentru care viitorul nu prezenta aici nicio certitudine. O *epidemie* de școli, asociații și societăți ale căror preabune intenții erau de la început compromise de nivelul precar al organizării, de caracterul sectar, de lipsa fondurilor, de indulgențe paternale, de empirismul metodelor de lucru și de nivelul de pregătire al *dascălilor* a fost anihilată și prin lipsa de reacție a societății, prin inerția ei culturală catastrofală.

Confruntate cu o endemică lipsă de fonduri, cu naivități și utopii inerente începutului, cu prozeliți săraci care nu-și puteau plăti taxele și abandonau prea ușor școala, cu elevi puțin sărguincioși - care vedeau în artă o simplă îndeletnicire de plăcere, iar pentru fetele de *condiție* - o *ocupatie de pension*, școlile libere, create din *inițiativă privată*, au îngroșat totuși rândurile acelor pe care vocația artistică și ambițiile sociale nerealiste îi împingeau spre statutul incert și periculos al artistului liber-profesionist dar, fără resurse. În mod ciudat, *masochismul* existențial, dar și hedonismul structural împingeau o pleiadă de tineri să aleagă arta, fără a se putea hrăni din ea, constrângându-i apoi să recurgă la subterfugiul supraviețuirii - ca dascăli pentru alți novici aspiranți. Era o soluție pseudo-salvatoare, cu valoare de expedient, un



Ács Ferencz, Fragment cu piața de pe strada Kossuth

surogat periculos... pentru întreaga mișcare artistică.

În perioada interbelică, serialul înființării școlilor libere de pictură se succede în episoade frenetice, în promiscuitatea generală, boemă, în care era constrânsă să trăiască breasla artistică, artiștii cunoscându-și valorificându-și oportunist opera prin organizarea rarelor expoziții în căutarea vreunui iluzoriu client dar, mai ales, prin dorința asiduă de a deveni profesori. Întreaga perioadă interbelică este un serial cu numeroase episoade care vizau, în principiu, recunoașterea calității academice a învățământului de artă, în consecință, *dreptul la publicitate*, subvenționarea acestuia de către stat și recunoașterea absolvenților ca artiști - drept o calitate substanțial îmbunătățită față de aceea de *profesor*, socotit un *amplouiat mărunt al statului*, dependent de puterea politică, de crizele economice și de devastatoarele curbe de sacrificiu din epoca interbelică.

Această năzuință obsesivă a alimentat utopia bizară a superiorității academice într-o lume

îndeajuns de retardată, dacă până la ea nu au ajuns ecurile din ce în ce mai slabe și descompuse care făceau farmecul și atractivitatea meseriilor artei din secolele trecute, dar aflate acum pe cale de dispariție. Școala de la Cluj și Timișoara, înființată în anul 1925, a avut până în 1941 un număr de 418 cursanți (296 la Cluj, 122 la Timișoara), dintre care istoria artei, de o parcimonie excesivă, exigentă și punitivă, nu păstrează mai mult de zece nume clasicizate. (4)

Unitatea breslei artistice ardelenne a rămas evidentă sub raport economic și social, conștiința apartenenței de grup socio-profesional determinantă, între cele două războaie mondiale, dar o anumită coloratură politică a fracturat această omogenitate profesională la carei *turnesol* etic și etnic se măsoară prin frecvența întâlnirilor zilnice ale artiștilor, scriitorilor, ziaristilor de la Cafeneaua *New-York* (fostul *Continental*) din Cluj. Printre obișnuiții de la Cafeneaua *New-York* se numărau Kós Károly - arhitect și publicist, pictorii Sándor Szolnay și Emil Cornea, Raoul Șorban, Petru Abrudan, Teodor Harșia, scriitorii Zsuysa Thuri și Tamási Aron, grupul scriitorilor de la revista *Gândirea* - Lucian Blaga, Ion Vlasiu, Anastase Demian, Vasile Băcilă, Carol Pleșa, ziaristul Aurel Buteanu - director al ziarului național-țărănesc *Patria*. În aceeași clădire se situa Clubul ziaristilor unde puteau fi întâlniți pictorul Nagy Imre și ziaristii Emil Zigler (Vasarhelyi) și Liviu Hulea.

Conștienți de disparitățile care antrenau diferențele etnice apărute în administrarea puterii statului român în Transilvania, artiștii români au pledat pentru o artă cu coloratură națională și locală, fără să elimine din această ambianță diversitatea binefăcătoare a artiștilor maghiari trăitori aici. Dominant era sentimentul de solidaritate profesională și misionarismul estetic care unea toate categoriile de creatori. Treptat, diferențele culturale dintre mediile artistice românești și maghiare n-au mai fost strunite printr-o politică națională coerentă, spre multiculturalitatea de tip european, pe de-o parte, pe de alta din cauza influențelor neobosite care se exercitau din mediile propagandistice budapestane, instrumentul stăpânirii politice fiind înlocuit cu cel al propagandei etnice, ca formă a puterii politico-economice disimulate ideologic. Episodul înființării Școlii de Arte Frumoase din Cluj, în anul 1925, a coalizat, la un moment dat, energiile artistice ale românilor sub conducerea lui Alexandru Popp, artist român care a părăsit Școala de Arte Frumoase de la Budapesta, unde era profesor, pentru a veni la Cluj în anul 1921, unde a înființat o școală privată de artă. Lui i se alătură Eugen Pascu, Catul Bogdan, Anastase Demian, Aurel Ciupe și Romul Ladea, precum și istoricul Coriolan Petran, publicistul și poetul Emil Isac, profesorul de matematică Anastase Popa, istoricul literar Gh. Bogdan Duică, filozoful Liviu Rusu.

Paralel, artiștii maghiari - sub conducerea lui Kós Károly - au o primă tentativă de separare în cadrul ambianței culturale a Transilvaniei românești, prin crearea în anul 1924 a *Erdélyi Szépmíves Céh* (Breasla Artistică Ardeleană), cuprinzând doar pe artiștii maghiari, tentativă reeditată în anul 1930, când același Kós Károly înființează *Breasla Barabás Miklós*. Acestei tendințe de segregare, comunitatea artiștilor îi răspunde prin realizarea unei mari expoziții comune la care au participat 53 de artiști români, maghiare, germani, evrei, și la care a participat însuși Kós Károly (artist de origine germană - după tată, franceză - după mamă, maghiară - după apartenența declarată).



Ioan Isac, Cluj (colecția Vasile Radu)

Tot în 1930, la Timișoara, se oferă exemplul unei superioare conlucrări artistice, prin inițierea *Salonului Artelor Bănățene* fondat de Ferdinand Gallas, Ioan Miloia, Andreas Ferch, Iulius Podlipny și Aurel Ciupe. În pofida acestor tendințe, fronturile în artele plastice nu s-au constituit după naționalitate, ci după afinități artistice. De pildă, Sándor Szopos era admirator al lui G. Demetrescu Mirea și Pericle Capidan, artiști români clasicizanți, și adversar categoric al lui Nagy István și Nagy Imre - proprii săi conaționali - artiști de o factură mult mai modernă, cézanniană, iar Hans Eder - artist de origine germană, brașovean, era alături de Eugen Pascu, Elena Popeea, Szervátius Jenő, Tasso Marchini, artiști clujeni prezentând simpatie pentru Nicolae Tonitza, Gheorghe Petrașcu, Victor Brauner și Iosif Iser, ultimii doi de origine semită, trăitori la București. Formația lor cosmopolită și deseori lor călătorii prin Europa au cimentat, la nivelul viziunilor individuale, un *europenism* care arareori s-a lăsat înșelat de tentațiile particularizante, naționaliste. Statul însuși, exercita o subtilă operă de *dresaj*, oferind *cubul de zahăr* al sprijinului material și al finanțării, în schimbul docilității politice, conștient de virtuțile propagandistice ale artei, pe care unii dintre practicanții acesteia și le-au însușit de bună voie.

#### Note

- (1) Șorban, Raoul, *Invazie de stafii*, pag. 55
- (2) Murádin Jenő, *Szopos Sándor*, Editura Tibera, 2006
- (3) Ionescu, Radu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România. 1921-1950-2002*, UAPR, București 2003, pag. 8-9
- (4) Lăptoiu, Negoită, *Școala de Arte Frumoase din Cluj și Timișoara (1925-1941)*, Editura ARC 2000, București, 1999, pag. 99

## religia

## teologia socială

## Condamnarea comunismului (II)

Radu Preda

Fenomenul imploziei sistemului comunist, concretizat într-o salvă amețitoare de căderi spectaculoase și, cu excepția sângeroasă a României, non-violente, chiar euforice, de-a lungul celei de a doua jumătăți a anului 1989, a surprins în bună parte clasa politică occidentală. Și aceasta în ciuda faptului că zilele regimului impus de Uniunea Sovietică erau numărate de mai multă vreme. Deschiderea (rus. *glasnost*) operată de Gorbaciov cu doar un an înainte era încă pe linia unui „comunism cu față umană” și nu anunța dispariția iminentă a comunismului însuși. Cu toate acestea, efectul imediat al renunțării de către Moscova la „doctrina Brejnev” și acceptarea faptului că statele Pactului de la Varșovia au dreptul să își stabilească singure drumul politic de urmat – „doctrina Sinatra”, cum avea să fie numită în glumă, aluzia fiind la celebrul cântec „My Way” – a fost disoluția rapidă a vechilor legături și autoproclamarea independenței de către țările baltice urmate de Ucraina și de mai multe republici caucaziene. În mai puțin de doi ani, trupul istoric al comunismului dispărea, URSS-ul încetându-și existența la 1 ianuarie 1992.

Pe acest fundal, deja din primele luni ale lui 1990 discursul politic internațional începea să opereze cu termeni noi. Astfel, Guvernele salutau recăștigarea libertății sau, după caz, a independenței noilor state. La nivel suprastatal și în cadrele existente în timpul Războiului Rece, prima întâlnire care va reflecta noua arhitectură politică va fi reuniunea din iunie 1990 de la Copenhaga a Conferinței pentru Securitate și Cooperare în Europa (din 1995, numită Organizația pentru Securitate și Cooperare în Europa, OSCE). De notat că printre statele participante se numărau Republica Democrată Germană, aflată la una dintre ultimele ieșiri pe scena politică internațională, RDG-ul încetându-și existența la data de 3 octombrie a aceluiași an, și Uniunea Sovietică, fapt care va cenzura în mod evident stilul declarațiilor și al deciziilor reuniunii. Având drept temă dimensiunea umană a CSCE, documentul final (poate fi descărcat, ca de altfel și celelalte texte citate, de pe pagina [www.teologia-sociala.ro](http://www.teologia-sociala.ro)) exprimă în chiar primele paragrafe mulțumirea de a vedea cum prin noile transformări din Europa de Est au crescut șansele respectării drepturilor omului. Fără să amintească nominal comunismul, același document subliniază că pluralismul politic este una dintre garanțiile fundamentale în consolidarea societăților democratice și a statului de drept. În traducere liberă, accentuând legătura causală dintre pluralism și democrație și dintre statul de drept și drepturile omului, pe care le și enumerează mai departe, documentul incrimina indirect, dar cât se poate de evident, ideologia totalitară. De altfel, în paragraful 40, documentul „condamnă clar și fără echivoc totalitarismul, ura rasială și inter-etnică, antisemitismul, xenofobia, discriminarea și persecutarea oricărei persoane din rațiuni religioase sau ideologice.” Fără a minimaliza importanța acestor afirmații, dată fiind moștenirea tragică a totalitarismului comunist, am fi așteptat însă din partea comunității internaționale mai mult decât o apologie a virtuților democratice. Altfel spus, pe cât de entuziaști au fost momentele căderii zidului Berlinului sau ale demisiilor guvernelor comuniste, pe atât de diplomatic și de impersonal se exprimau acum documentele care ar fi trebuit în fond să reflecte o schimbare cu adevărat istorică. Potrivit acestui limbaj oficial, căderea comunismului nu era încadrată în categoria unei victorii morale și

nici perioada imediat următoare acestuia nu părea să indice o abordare temeinică a lecțiilor date de comunism Estului și Vestului deopotrivă.

Această temperatură stilistică reținută se va menține și într-un alt document internațional elaborat în primele luni de postcomunism. Purtând titlul programatic *Charta de la Paris pentru o nouă Europă*, declarația finală a întâlnirii din capitala franceză, datată 21 noiembrie 1990, a șefilor de stat și de guvern din CSCE pleacă de la constatarea că „epoca înfrunțărilor și a diviziunii în Europa este depășită”. Continentul nostru, afirmă în continuare documentul, „se eliberează de moștenirea trecutului”, cetățenii acestuia având acum ocazia și în Est să își îndeplinească speranțele și așteptările nutrite timp de decenii legate de instaurarea unei democrații fondate pe drepturile omului și libertățile fundamentale, să trăiască în siguranță și prosperitate, posibilă mai ales prin libertate economică și justiție socială. După ce enumerează câteva drepturi fundamentale de care se bucură persoana umană într-un stat democratic, declarația trece în revistă domeniile în care relațiile dintre statele membre ale CSCE pot cunoaște o nouă dinamică. De altminteri, ideea unui nou început străbate ca un fir roșu întreg textul și dorește să justifice titlul dat acestuia. Noutatea este însă elementul cel mai puțin evident. Iarși, precum în documentul din iunie al CSCE, și aici nu regăsim deloc cuvântul comunism, dar de data aceasta nici termenul de totalitarism. Cu excepția celor două propoziții de la început și a exprimării satisfacției pentru reunificarea Germaniei, textul nu reflectă decât timid situația cu adevărat nouă. Prezența printre semnatori a încă existentei Uniunii Sovietice, RDG-ul dispărând între timp, poate explica în continuare rezerva terminologică. Și totuși. Fără să fim romantici sau să ignorăm datele lui *Realpolitik*, faptul că un document elaborat la un an de la eliberarea a zeci de milioane de oameni de sub dominația unui sistem totalitar nu reușește, proclamând zorii unei lumi noi, să spună lucrurilor pe nume, este un simptom a cărui semnificație depășește de departe uzanța diplomatică. Voit sau nu, *Charta* are dreptate cel puțin într-un punct esențial: noua Europă se construiește prin „eliberarea de moștenirea trecutului”, iar nicicum prin cunoașterea, asumarea și confruntarea cu acesta. Altfel spus, dubla măsură va marca de la bun început abordarea comunismului în postcomunism, alimentând până azi dilema etică a politicii europene.

Primul document important care a încercat să abordeze „moștenirea trecutului” prin analizarea acestuia, dar care a făcut din plin experiența dialecticii morale deja amintită, îl reprezintă Rezoluția nr. 1096 din 1996 a Adunării Parlamentare a Consiliului Europei (APCE). Aceasta a fost precedată de Recomandarea APCE nr. 6615 din 7 mai 1992 adresată Comitetului de Miniștri în care este atrasă atenția asupra faptului că „diferite țări din Europa Centrală și de Est” (nu sunt precizate) au adoptat măsuri de „decomunicare” incompatibile cu standardele europene în materie de drepturi ale omului. Ironie a sorții sau dovadă a consecvenței principale a APCE, foștii dirigenți comuniști ajungeau acum să fie plasați sub protecția unei construcții politico-juridice caracteristică lumii democratice. Printre rânduri se poate citi însă că măsura de interzicere a Partidului Comunist, inclusiv în România, combinată cu proiectele de legi ale lustrației, a reușit să mobilizeze mai repede forțele

politice din APCE (ar fi sugestiv de studiat lista reprezentanților țărilor ex-comuniste devenite membre ale Consiliului Europei după 1990) decât ideea condamnării crimelor totalitarismului roșu. Din această grijă de a nu leza drepturile omului s-a născut și raportul juridic special (raportor: A. Severin, România) care, alături de cel general (raportor: M. Espersen, Danemarca), vor duce la adoptarea Rezoluției din 1996 relativă la măsurile de dezvăluire a moștenirii fostelor regimuri totalitare comuniste.

Textul Rezoluției începe cu evocarea caracterului dificil al temei privind moștenirea regimurilor comuniste caracterizate prin centralizare excesivă, militarizare a spațiului public, birocrație excesivă, monopol ideologic etc. Acestor tare le sunt opuse măsurile necesare pentru realizarea unei democrații reale: pluralismul politic, statul de drept, diversitatea socială, drepturile omului, subsidiaritatea, egalitatea de șanse, libera inițiativă economică etc. Autorii documentului nu ignoră riscurile pe care le-ar antrena eșecul procesului de tranziție. Enumerarea acestora pare o tristă profecție: instalarea oligarhiei în locul democrației, a corupției în locul statului de drept și a criminalității în locul drepturilor omului. Cel mai mare pericol fiind deturnarea sensului căderii comunismului prin revenirea la metodele totalitare, textul recomandă un atent echilibru între reparația morală și justiția imparțială, fără urmă de răzburare. Iarși, citim printre rânduri îngrijorarea elitelor fostului sistem, dar și a celor de stânga din Occident, ca democrația postcomunistă să nu fie teatrul unor mișcări sociale care eventual să înceneze un proces al comunismului *ad hoc*. Rezoluția insistă asupra faptului că dezvăluirea/demascarea moștenirii fostelor regimuri autoritare comuniste trebuie să urmeze regulile statului de drept. Altfel spus, comunismul nu trebuie judecat în spiritul său propriu, abuziv, ci potrivit etosului democratic, corect. Pentru reușita trecerii de la totalitarism la statul de drept, APCE enunță câteva principii a căror aplicare este indispensabilă: demilitarizarea, descentralizarea, abandonarea monopolurilor și privatizarea, debirocratizarea. Toate acestea reclamă înainte de toate o „transformare a mentalităților”. Cât privește injustițiile și crimele fostului regim, Rezoluția recomandă ca responsabilii pentru acestea să fie judecați conform Codului penal în vigoare, fără interpretări retroactive. În același timp, faptele care au adus atingere drepturilor omului nu pot fi justificate prin invocarea ordinului primit de la superiori, responsabilitatea penală fiind aici personală. Mai departe, condamnarea *nomenklaturii* regimului comunist trebuie secondată de reabilitarea victimelor acestuia. Practicând o echilibristică amețitoare, aceeași Rezoluție se exprimă împotriva legii lustrației, așa cum aceasta pare să fie aplicată în mai multe țări, argumentând că vinovăția are caracter personal, iar nu colectiv, și că răzburarea nu poate fi acceptată ca principiu de drept. Pentru a nu-și pierde complet credibilitatea, APCE revine și susține că, în esență, o eventuală lege a lustrației trebuie să protejeze democrațiile emergente (referința este aici la Raportul Severin). Tot pentru a echilibra impresia generală, documentul reclamă corectarea salariilor și pensiilor celor din sistemul represiv al regimurilor comuniste, mult prea mari față de restul populației. Situația de la noi, a unui general de Securitate precum Pleșiță, ne este cunoscută! În fine, Rezoluția 1096 din 1996 se exprimă în favoarea articulării unei culturi politice autentice și a unei societăți civile, două elemente capabile să ajute procesul de tranziție de la totalitarism la democrație. ■

## dezbateri &amp; idei

# Revolta Estului

Sergiu Gherghina

În luna în care primul guvern post-comunist românesc a fost învins de o moțiune de cenzură în Parlament, instabilitatea politică percepută la nivel național s-a înregistrat și la cel european după referendumul irlandez. Dacă ieșirea PSD-ului din coaliția de guvernământ a reprezentat indicatorul periclitării situației interne, răspunsul pozitiv oferit de publicul irlandez despre Tratatul de la Lisabona nu avea să anunțe dezvoltările ulterioare. Întrebați a doua oară în intervalul unui an și jumătate și constrânși de situația economică actuală, irlandezii au decis să aprobe documentul european. Totuși, obstacolele imediat apărute se numeau Polonia și Cehia, două state ce au aderat în urmă cu cinci ani și jumătate, primul dintre ele vociferând deseori la deciziile europene. Cauzele și reacțiile conducătorilor celor două țări au fost analizate în numărul trecut al revistei *Tribuna*, acest articol urmând a se axa pe efectele determinate de aceste poziții în rândul altor state membre și al modificării implementării Tratatului.

Polonia, odată cu accesarea gemenilor Kaczynski la guvernare în 2005. Prima opoziție explicită a fost împotriva Tratatului Constituțional care a eșuat oricum datorită voturilor negative din Franța și Olanda. Apoi, la începutul lui 2006, președintele polonez argumenta împotriva înființării postului de ministru de externe al UE, principala dimensiune pe care insistă fiind cea temporală: Uniunea nu este suficient de bine consolidată și este prea devreme pentru crearea unui serviciu diplomatic european. În consecință, problemele ridicate de către Polonia la redactarea și aprobarea inițială a Tratatului de la Lisabona nu reprezentau o surpriză. Câștigul imediat a fost anexarea unui protocol special pentru Polonia (și Marea Britanie) la Tratat în care anumite excepții erau prevăzute. Parlamentul polonez a ratificat în urmă cu aproape doi ani acest document european, dar președintele a întârziat semnarea sa, așteptând verdictul irlandez. Un alt motiv pentru întârzierea semnării este reprezentat de conflictul dintre cei doi poli de putere după căderea guvernului condus de fratele președintelui. Lech Kaczynski, președintele polonez, nu a ezitat, în momentul semnării, să aducă din nou în prim-plan speranțele că integrarea europeană nu va afecta ordinea națională, discursul său asupra suveranității statale fiind unul deja cunoscut. Fiind mai mult instrumentale decât substanțiale, modalitatea de acțiune (tergiversarea) și gesturile Poloniei au alimentat sentimentele negative ale Cehiei, ultima țară care nu a ratificat (încă) Tratatul.

Situația Cehiei este delicată deoarece de alegerea sa depinde viitorul UE. În plus, amânarea a făcut evident faptul că interesele naționale primează în fața celor europene comune. Cu astfel de atitudini este într-adevăr dificil de realizat proiectul european care este pe buzele multora în ultimele decenii. Motivul tergiversării este obținerea unei derogări pentru Cehia de la Carta Drepturilor Fundamentale. Principala țintă este evitarea situațiilor în care familiile germane expulzate din Cehia în urmă cu 65 de ani, după terminarea celui de-al Doilea

Război Mondial, nu vor folosi curțile europene pentru a își cere înapoi proprietățile. Din punct de vedere legal, nu este clar dacă președintele poate cere derogări pentru țara sa. Mai mult, de vreme ce aceste prevederi vor fi adăugate textului Tratatului după aprobarea sa de către celelalte state-membre, nu se știe dacă acestea trebuie să ratifice din nou Tratatul cu modificarea. Aceste elemente trebuie să își găsească soluția la summit-ul UE de la finele lunii. Totuși, Vaclav Klaus, președintele ceh, a menționat că ar fi mulțumit și cu o garanție similară cu cea oferită Irlandei, aceasta netrebuind să fie ratificată de celelalte state. O astfel de garanție nu are efecte legale imediate până când nu este inclusă în textul altui tratat, cel mai probabil cel viitor de accedere al Croației la UE. Ca și în cazul Poloniei, parlamentul ceh a aprobat textul Tratatului, dar acesta are nevoie de semnătura președintelui fiind un act internațional. Comparând deseori UE cu fostul regim comunist de dinainte de 1989, Klaus este un euro-sceptic convins. Nu același lucru se poate afirma despre premierul ceh, Jan Fischer, care a salutat decizia Poloniei de a ratifica documentul.

UE se află într-o poziție dificilă. Pe de o parte, dacă nu va acorda Cehiei derogarea cerută, situația actuală se poate prelungi pe termen nelimitat. Pe de altă parte, în condițiile acordării derogării, vor apărea și alte țări cu pretenții similare. Referitor la cea din urmă situație, cum era de așteptat, poziția Cehiei a produs o primă reacție, Slovacia fiind țara care dorește să beneficieze de o excepție similară. Premierul slovac Fico a menționat că țara sa nu va accepta situația de incertitudine de vreme ce



o altă țară a reușit negocierea unei excepții.<sup>1</sup> În același context, este menționată necesitatea aprobării de către toate statele a concesiilor făcute Cehiei, iar posibilitatea apariției unor efecte în lanț este implicită. În condițiile în care țările vecine i se va oferi garanția legată de drepturile de proprietate, Slovacia are și mai multe motive să argumenteze în favoarea aplicării excepției și în cazul său, mai ales că celelalte state nu trebuie să fie de acord. Această din urmă posibilitate, deși sensibilă la contexte particulare, poate crea un precedent periculos pentru viitoare acte ale UE.

Summit-ul de la finele lui octombrie nu este astfel utilizat exclusiv pentru ceea ce se planificase inițial, numirea unor noi oficiali pentru posturile de comisari din Bruxelles, ci aduce pe agendă dificultățile ridicate de atitudinile anti-Tratat ale țărilor estice recent primite în UE. Aderarea acestora aducea cu sine mai multe probleme legate de teritorialitate, populație, aspecte istorice sau minorități. În plus, Tratatul de la Lisabona este destinat simplificării procesului de luare a deciziei, considerabil îngreunat odată cu includerea a 10 noi state post-comuniste. Paradoxal, două dintre acestea ridică obstacole în calea finalizării procesului de tranziție către un mecanism stabil. Familia europeană nu are doar membri care cred în ea, există șefi de stat precum cei doi mai sus-menționați care, fără a expune explicit, doresc să primească doar beneficiile UE. Klaus observă imposibilitatea opririi intrării Tratatului de la Lisabona în vigoare, fiind parcurs deja un lung drum, cu rapiditate foarte mare. Ceea ce însă președintele ceh evită să spună este că multe alte drumuri nu au cum să fie începute dacă revolta țărilor estice nu își va găsi un fundament dincolo de propriile interese teritorial-legale.

Note:

<sup>1</sup> Andrew Rettman, „Slovakia may seek Czech-style opt-out on Lisbon”, *EuObserver*, 19 octombrie 2009.



## flash-meridian

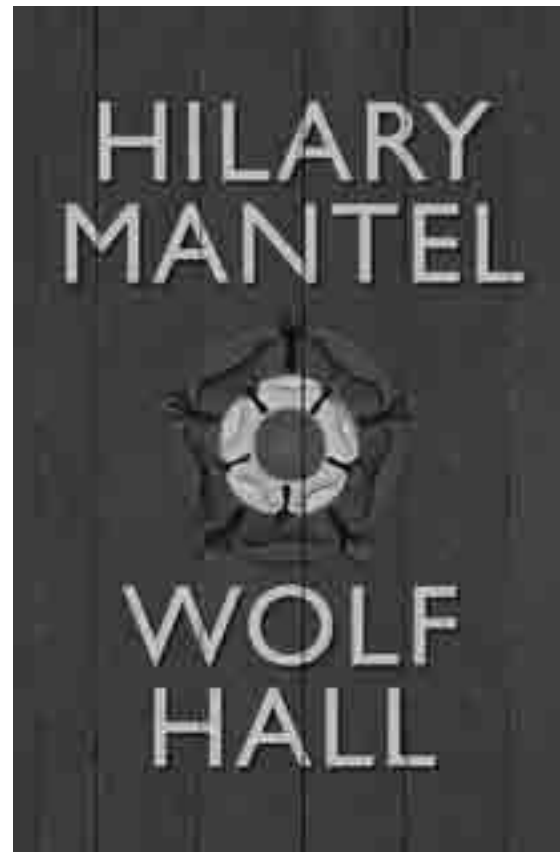
## Booker-ul mai tare ca Nobel-ul?

Ing. Licu Stavri

Lenevoasa vară a luat sfârșit, iar lumea literară a început să se agite. Toamna este anotimpul premiilor literare, iar la începutul lui octombrie două dintre cele mai importante, Premiul Man-Booker și Premiul Nobel pentru literatură, au fost anunțate în rapidă succesiune. Încă o dată, Academia Suedeză, fidelă unor criterii numai ei știute, a considerat oportun să ignore impresionantele prestații ale unor scriitori ca Amos Oz, Mario Vargas Llosa, Philip Roth, așezând laurii pe fruntea Hertei Müller, o scriitoare germană originară din Banatul românesc, cu totul stimabilă, dar probabil mai cunoscută la noi în țară ca dizidentă decât este știută în Germania ca poetă și prozatoare. Oricum, mă bucur că fostul meu coleg, agerul critic Peter Motzan, are acum ocazia s-o promoveze.

În Marea Britanie, criticii sunt în unanimitate de acord că lista scurtă pentru Premiul Man-Booker a fost anul acesta mult mai solidă decât în sezoanele precedente, pe ea figurând cele mai recente cărți ale lui J. M. Coetzee (deja dublu câștigător al Booker-ului) și A. S. Byatt (laureată pentru *Possession*, carte recent tradusă în românește, la "Nemira", de concetățeanul nostru Virgil Stanciu), precum și romane de Sarah Waters, Simon Mawer, Adam Foulds. O listă atât de puternică, încât n-au încăput în ea noile romane semnate de scriitori ca Margaret Atwood, John Banville, Anita Brookner sau Kazuo Ishiguro. La ceremonia ținută la Guildhall în 6 octombrie au fost prezenți toți scriitorii nominalizați, cu excepția lui Coetzee, a cărui reputație de scriitor retras (emul al lui J. D. Salinger) este notorie și care evită ori de câte ori poate contactele cu publicul sau ziaristii, ca să nu mai vorbim de ceremoniile publice. Juriul, condus de Jim Naughtie, de la BBC, a anunțat drept câștigător romanul lui Hilary Mantel *Wolf Hall*, oricum favoritul publicului și al agențiilor de pariuri și cea mai bine vândută operă literară la Londra, împreună cu *The Little Stranger* a lui Sarah Waters, tinzând chiar să depășească noul roman al lui Dan Brown, *The Lost Symbol*, pe lista de *best-sellers*. *Wolf Hall* este un roman istoric având ca subiect prima parte a vieții lui Thomas Cromwell, devotatul sfetnic al regelui Henric al VIII-lea (pe care nu trebuie să-l confundăm cu strănepotul său Oliver Cromwell, Lordul Protector al Angliei din secolul al XVII-lea). Într-o oarecare măsură, Mantel a profitat de renașterea interesului publicului cultural față de zburciumata epocă a dinastiei Tudor, care a furnizat, în ultima vreme, numeroase subiecte unui mare număr de cărți, seriale TV și filme artistice (acestea manifestând o preferință pentru regina Elizabeta I). Naughtie a lăudat romanul lui Mantel pentru surprinzătoarea lui actualitate, deși acțiunea se desfășoară în secolul al XVI-lea. "Decizia noastră", a declarat el, "se întemeiază pe amploarea cărții, pe narațiunea abil condusă, pe impresia de viață pe care o produce, pe modul extraordinar în care Hilary Mantel a creat o narațiune contemporană plasată în secolul XVI". Autoarea - care și-a înscris în palmares alte câteva romane istorice - a petrecut mulți ani documentându-se pentru această carte, astfel că fundalul istoric este

ireproșabil schițat. Povestea vieții lui Thomas Cromwell, fiul unui fierar din Putney, cu o spectaculoasă carieră la curtea lui Henric VIII, este însă întreruptă brusc în anul 1535, urmând, mai mult ca sigur, ca Mantel s-o continue într-un alt volum. Thomas Cromwell, prototipul arivistului lipsit de scrupule, era - după cum ne încredințează, într-un articol din *Daily Mail*, romancierul C. J. Sampson, autor a unei serii de romane detectiv plasate în timpul domniei lui Henric VIII - un maestru în arta intrigilor de culise, a lingușirii și a propagandei, față de care orice politician veros al epocilor moderne ar păli. Ca Ministru Principal (Chief Minister) al regelui, a organizat o armată de spioni, organizație renașcentistă ce seamănă izbitor cu polițiile secrete ale regimurilor totalitare din secolul XX. Într-o vreme când Biserica era supusă terorii, a conceput planuri diabolice pentru dizolvarea mănăstirilor și confiscarea pământurilor acestora în beneficiul Coroanei, în așa fel încât regele Henric VIII a ajuns să dețină a șasea parte din averea națiunii. Cromwell a jucat rolul principal în înăsprirea dictaturii regale a lui Henric VIII. El a fost un îndârjit campion al Reformei religioase, mai zelos chiar și decât stăpânul său și și-a făcut nenumărați dușmani în rândul catolicilor pe care îi prigonea, cel mai important fiind Thomas More, la a cărui condamnare la moarte a contribuit. Tot Cromwell s-a ocupat de discreditarea celei de a doua soții a monarhului, Ann Boleyn (și ea o aprigă adeptă a Reformei, prin urmare un posibil concurent), fabricând împotriva ei dovezi de mutiplu adulter (inclusiv cu propriul ei frate), crezute, surprinzător, de rege. Cromwell s-a ocupat personal de tragedia procesului și de execuția reginei. Ulterior, tot el a negociat căsătoria regelui cu nemțoaica protestantă Ann de Clèves. Lui Henric i-a dispăcut Ann din primul moment și a dorit un nou divorț, ca să se însoare cu Catherine Howard, vâstarul unei familii englezești aristocrate. De data asta, însă, Thomas Cromwell n-a abandonat-o pe regină - conștiința lui protestantă fiind, probabil, mai puternică decât ambițiile politice. Regele s-a întors atunci împotriva sa; căzut în disgrație, Thomas Cromwell a avut soarta victimelor sale: a fost degradat, judecat și decapitat în Turnul Londrei în iulie 1540. După numai un an, Henric îi acuza pe alții de moartea lui și se lamenta pentru pierderea celui mai credincios ministru pe care-l avusese. N-a mai numit pe nimeni Ministru Principal, ci s-a ocupat singur de politică, ducând țara la dezastru prin războiul cu Franța, care a consumat toate fondurile obținute prin secularizarea averilor bisericesti. Acesta este întunecatul subiect al romanului *Wolf Hall*, care sondează adânc psihologia patimei de putere, descrie cu remarcabilă forță evocatoare epoca, dar și pledează pentru umanism, expunând nedreptățile și atrocitățile unei epoci când voința celor puternici distrugea nu doar vieți, ci țări întregi. Mantel îl portretizează pe Cromwell nu numai ca pe un intrigant machiavelic, ci și ca pe un bun cunoscător al firii omenești, pe care o știe manipula după plac; în special



influența sa asupra regelui avid de putere și iute la mânie este explicată printr-o fină sondare a psihologiei și prezentată în toată sinistritatea ei. Interesant, ne spune Sansom, este faptul că în viața particulară Thomas Cromwell a fost un om nefericit: în timpul rapidei sale ascensiuni, soția sa, Elizabeth și cele două fete au murit de ciumă. Suferința lui Cromwell nu este consemnată nicăieri, dar Hilary Mantel o imaginează credibil și mișcător. În lenta tranziție a Angliei de la catolicism la protestantism, Thomas Cromwell a fost autorul sau cel puțin inițiatorul celor mai radicale transformări petecute în regat, printre altele considerabila augmentare a puterii centralizate asupra întregii națiuni. Răspunzând la scurta anchetă a ziarului *The Saturday Guardian*, Sarah Crown spune că Hilary Mantel a luat o poveste bine cunoscută și i-a injectat o vibrantă vitalitate, reproducând imaginile, sunetele și mirosurile Londrei secolului XVI, recomplicând caractere ajunse unidimensionale prin tocire istorică și reabilitând din mers genul romanului istoric. John Twohill e de părere că *Wolf Hall* se citește ca un roman cu subiect contemporan: puterea statală, rolul legii, al finanțelor, al religiei, mecanismele care îi fac pe oameni să se înalțe și să se prăbușească. Totodată, are meritul de a reconcilia punctele de vedere divergente ale istoricilor privind perioada dinastiei Tudor. Un iscusit și captivant studiu psihologic al caracterului unui bărbat ale cărui acțiuni individuale pot fi înțelese din perspectivă istorică, deși stârnesc repulsia, cu o minte brici, deși pusă în slujba unor țeluri sinistre.

Firește, așteptăm cu justificată nerăbdare traducerea în limba română a acestui excelent roman.

## structuri în mișcare

## Viata care devine literatură și invers (încă o notă „tîrgovișteană”)

Ion Bogdan Lefter

La strigarea „catalogului” cu prietenii din junețe ai viitorilor prozatori din „Școala de la Tîrgoviște” (în numărul din 16-31 octombrie al *Tribunei*), am promis că voi reveni asupra lui Timotei Constantinescu. Am spus deja atunci că, după episodul literar din anii liceului, și-a urmat pasiunea pentru pictură. Conform lui Mircea Horia Simionescu, a lucrat ca restaurator de artă, după o scurtă specializare în domeniu. Între altele, a contribuit la reconstituirea vechii înfățișări a Castelului Peleş. Solicitat cînd și cînd și pentru alte proiecte (la Posada ș.a.), a funcționat de-a lungul deceniilor în atelierul de restaurare al Muzeului Județean din Tîrgoviște. Între timp, a făcut sute de desene și uleiuri cu peisaje din urbe și din împrejurimi. De asemenea – un număr de sculpturi în lemn sau modelate în humă și apoi turnate din metal. Mai nou, la senectute, e mare utilizator al... computerului. Și – surpriză! – continuă să țină un jurnal. MHS crede că e cel mai amplu scris de un „tîrgoviștean”, căci Timotei Constantinescu n-a lăsat să treacă neconsemnată nicio zi din șirul vieții sale, începînd din 1946, cînd și-au inaugurat caietele cu toții, *y compris* Radu Petrescu, Costache Olăreanu și MHS, care n-au fost – însă – atît de consecvenți, sărînd din cînd în cînd, în jurnalele lor, peste datele din calendar. Mai interesant sau mai puțin interesant, mai bine ori mai rău scris – jurnalul lui Timotei Constantinescu? Nimeni nu știe, nimeni nu l-a citit, nici măcar Mircea Horia (de la care am informațiile și dezlegarea de a le folosi). Ajunși octogenari, cei doi se sună și astăzi zilnic la telefon!...

Promiseseam – de fapt – că voi povesti o mică întîmplare. Iat-o:

Sîntem în primăvara lui 1983. Am 26 de ani. Absolvent din 1981 al Limbilor străine, profesor-navetist și cenaclisat „de Lunii”, scriu poeme și texte de critică literară. Tocmai mi-a apărut volumul de versuri *Globul de cristal*, refăcut de cîteva ori de-a lungul celor cîțiva ani de amîinare a publicării (strategia de atunci a Partidului Comunist: piedici severe în calea afirmării tinerilor scriitori, menținuți cît mai mult timp departe de validarea editorială). Nu mai știu pe ce dată e fixată o festivă „Zi a cărții”. Editura Albatros, unde a ieșit *Globul...*, e solicitată să-și prezinte noutățile la cea mai mare librărie din Tîrgoviște, în centrul nou al orașului (dacă nu greșesc, se numea pe-atunci chiar Casa cărții). Accept invitația și, în ziua cu pricina, ajung la fața locului cu un microbuz, împreună cu alți literatori, cam vreo zece cu toții. Ne plimbăm printre standuri, răsfoim una-alta și vine ora „întîlnirii cu cititorii”. Ne aliniem pe o latură a sălii principale, cu spatele la un perete de sticlă care trebuie să fi dat spre o curte interioară (sau o peluză?). Un pic mai în față, la mijlocul șirului de scriitori – un microfon. De partea cealaltă – publicul, destul de numeros (zeci de persoane, poate o sută). Regie simplă: sîntem chemați pe rînd să spunem cîte ceva despre cărțile noastre, eventual să oferim pasaje din ele. Cei mai mulți aleg să citească, mai ales poezii. Cînd îmi vine rîndul, mă duc la microfon și spun că n-o să explic cît de nemaipomenite sînt versurile mele,

nici n-o să le recit, ci... dat fiind că ne aflăm unde ne aflăm, prefer să vorbesc despre importanța prozatorilor „școlii de la Tîrgoviște”. Puțin cunoscuți atunci, abia începuseră să fie revendicați ca precursori ai „noului val” al anilor 1980, în curs de lansare. Vorbesc despre Petrescu, Simionescu și Olăreanu, despre prietenia lor legată în adolescență, pe cînd erau elevi la Liceul „Ienăchiță Văcărescu” („- Oare se mai cheamă și astăzi așa?”; „- Da, da!”, răspund cîteva voci...), despre splendidele lor cărți. În fine, o improvizație de cîteva minute, să zicem zece. Închei și mă întorc la locul meu, într-o laterală a șirului de literatori. Și-atunci...

...atunci se întîmplă mica întîmplare. Un domn cu aer respectabil, de vreo 50-60 de ani, se extrage din public, ocolește sala, ajunge în dreptul meu și-mi face un semn, rugîndu-mă să vin către el. Mă strecur dintre auctorii publicați de Albatros și, în timp strîng mîna pe care respectivul mi-o întinde, îl aud spunîndu-mi: „Vă mulțumesc în numele «școlii de la Tîrgoviște». Eu sînt Timotei Constantinescu din scrisorile către Timotei ale lui Mircea Horia Simionescu!”. Atît. După alte cîteva replici formale („Mulțumesc” ș.a.m.d.), ne despărțim și mă întorc la locul meu, în rîndul literatorilor invitați la „Ziua cărții”\*\*.

Nu ne-am mai întîlnit de-atunci, însă episodul nu numai că nu l-am uitat, dar l-am și povestit de mai multe ori prietenilor, de-a lungul anilor. În primul rînd, pentru felul în care amicul Timotei își asumase identitatea colectivă a „școlii”, ținînd să-mi mulțumească mie, un june care nu făcuse decît să improvizeze cîteva minute de fraze frumoase despre Petrescu-Simionescu-Olăreanu; în al doilea – pentru extraordinarul adaos de autoprezentare.

Asumarea: urmărindu-le cariera, „trăind-o” simpatetic, fostul coleg rămas anonim se identificase cu tovarășii de utopii intelectuale deveniți scriitori adevărați și simțise nevoia să-mi vorbească în numele lor, „încarnîndu-i” in



*absentia*. Gest în sine impresionant, ca manifestare ingenuă, deci autentică, a unei prietenii devotate, profunde.

Cît privește adaosul de autoprezentare, spre uimirea mea, promiseseam o referință nu la biografie, nu la grupul real, concret de liceeni de la „Ienăchiță Văcărescu” din anii 1940, ci la bibliografie, la textele pe care MHS i le adresase mai tîrziu, făcîndu-l „celebru”. Persoana în carne și oase care mi se adresase era – de fapt – un personaj, și încă unul conștient de condiția lui, de natura lui textuală. Ce se putea potrivit mai bine cu scrierile cele sofisticate ale „tîrgoviștenilor”, multistratificate, autoreflexive și metatextuale, pastişe sau parodii ale întregii literaturi? Recomandîndu-se ca proiecție livrescă, vajnicul Timotei Constantinescu ilustra prin propria-i apariție proza grupului Simionescu-Petrescu-Olăreanu, ca și cînd ar fi coborît din pagină și ar fi început să pledeze pentru ei. Viață?, text?: granița dintre ele se estompase, biografia și bibliografia interferau pînă la indistinție, viața și literatura erau una, confirmînd proiectul de-o viață al trio-ului „școlii de la Tîrgoviște”...

### Note:

\* O corectură: fratele lui Mircea Horia Simionescu, Constantin Crișan, zis Tityre și Mică, s-a stins din viață în 2004.

\*\* „Scrisorile către Timotei” sînt – de fapt – articole-eseuri publicate de MHS în 1972, timp de 7-8 luni, în *Săptămîna culturală a Capitalei*, la rubrica intitulată „Capricii”. Dirijorul revistei, Eugen Barbu, îl invitase pentru a-i face plăcere lui Dumitru Popescu-Dumnezeu, în a cărui subordine MHS lucra pe-atunci. După 7-8 luni colaborarea încetează în urma unui conflict între Simionescu și Barbu. Textele rubricii începeau toate cu „Iubite Timotei”. Autorul l-a inclus pe primul în *Jumătate plus unu*, continuarea *Dicționarului onomastic*, iar din celelalte a integrat fragmente în alte cărți. (Informații furnizate tot de MHS.) Timotei Constantinescu mai este pomenit în caietul-jurnal *Oceanul întors* al lui Radu Petrescu (diferit de jurnalul propriu-zis – vezi ediția mea din 2001), în volumul de proze scurte *Banchetul* al lui Simionescu (1982) și în cîteva tablete ale aceluiași publicate în ultimii ani în revista mea *Altitudini*.

## Știință și violoncel

# Academicianul vietăților curioase

Mircea Oprîță

Cu Eugen A. Pora am avut ocazia să mă întâlnesc personal o singură dată, chiar dacă eram amândoi locuitori ai Clujului, iar despre activitatea sa de biolog explorator mai aflasem din presă, ori din cărțile despre lumea vie pe care le-a scris cu un remarcabil talent. S-a întâmplat să participăm amândoi la activități cultural-educative organizate la Sibiu și, ca reprezentant al Editurii Dacia, unde avea uneori colaborări și savantul meu concetățean, am făcut deplasarea împreună, în autoturismul său propriu, la invitația lui – gest pe care l-am considerat atunci, și îl consider în continuare, nespuse de onorant. Așa cum îmi dorisem, am descoperit pe traseul acelei zile de blândă lumină transilvană omul, omul cald și senin pe care nici succesele profesiei, nici titlurile academice, nici poziția socială adusă de toate acestea nu păreau să-l fi transformat într-un mecanism convențional, orgolios și inabordabil. Conducea prudent printre valurile de pământ ce asaltau șoseaua asfaltată, de parcă s-ar fi aflat el însuși la cârma vasului „Viteaz”, pe valurile mai agitate, firește, ale Oceanului Indian.

Unul dintre subiectele plăcutei noastre discuții de atunci a fost, nici nu se putea altfel, expediția marină la care Eugen A. Pora participase cu un deceniu în urmă. A pomenit și despre unele realizări științifice ale croazierei, dar nu la modul conferințelor specializate, ci făcând întâmplările vii, readucându-și-le în memorie cu un zâmbet netulburat, de persoană ce gustă surprinzătoarea răsfrângere în anecdotă a faptelor. Stătuse cinci luni la bordul navei sovietice „Viteaz”, în calitate de biolog invitat pentru cercetări din domeniul specializării sale. Timp suficient în care să-și poată exprima priceperea profesională, dar și să lege prietenii în lumea științifică a vasului, ori să surprindă momente întâmplătoare, multe amuzante, dar și cu tâlc. Unul dintre acestea din urmă se leagă de zorii unei zile de navigare liniștită, sub soarele abia zvâcnit deasupra orizontului, și de exclamația „Ce dimineață frumoasă!”, a unui matroz ieșit pe puntea superioară, să-și dezmoștească trupul încă nedezmățit din somn. A urmat un scurt dialog, academicianul întărind cu propria sa convingere constatarea tânărului din echipaj, fără să observe că umbra sa atribuită oficial era deja la datorie, gata să tragă cu urechea. „Dar de unde știți dumneavoastră limba moldovenească?” s-a interesat, surprins, politrucul travestit în haină de cercetător. „N-o știu, am vorbit românește”, i-a răspuns academicianul, fără să dea alte lămuriri, convins însă că însoțitorul său pe trasee oceanice avea să relateze scena nedumeritoare mai-marilor lui, cerând lămuriri la Moscova. „Probabil le-a primit prin radio, după ce și aceia s-or fi consultat cu Chișinăul, fiindcă n-a mai reluat discuția”, presupunea Pora, amuzat de coincidența unei întâlniri care, în condițiile politice ale vremii, părea să fi avut și, totodată, să nu fi putut avea loc.

Probabil că nu există vreun fost student de-al lui Eugen A. Pora care să nu poarte stimă amintirii sale. Dar nu despre metodele didactice-

pedagogice ale profesorului universitar vreau să vorbesc acum, ci despre savantul călător, despre pasiunea lui pentru viața submarină. Avea 53 de ani când s-a îmbarcat pe „Viteaz” și își recunoștea deja o suferință de inimă, ceea ce nu face decât să ne uimească de curajul său ieșit din comun, fiindcă nici vârsta și nici boala pomenită nu prea fac casă bună cu aventura, cu solicitările expedițiilor oceanice. Dar, vorba lui: era un vis mai vechi devenit realitate și nu putea să-i scape șansa de a se împlini. Cu atât mai mult cu cât la bordul navei sovietice de explorări îl aducea propria sa intuiție în materie de fiziologie marină. Fusese primul care părea să fi dat soluția unei probleme aparent irezolvabile, și cu care cercetătorii moscoviți se întâlneau constant în expedițiile anterioare: toate animalele abisale smulse din mediul lor natural ajungeau la suprafață moarte, în ciuda vitezei sporite cu care cei de pe punți se străduiseră să ridice plasele. Or, asta însemna că ciudăteniile marilor adâncimi erau în sfârșit văzute, fotografiate, descrise, plasate pentru muzee în borcane cu formol, dar nu li se puteau ști viața adevărată, comportamentul, obiceiurile de individ și de specie.

Academicianul român venea cu ideea de a răsturna sensul unor date din problemă, propunând nu creșterea vitezei de tractare a plaselor, ci dimpotrivă, micșorarea ei de la două ore la două zile. La trei-patru mii de metri în străfundul oceanului, peștii aceia umflați, turțiți, luminescenți, mai mult cap și gură căscată spăimos, suportau în mod obișnuit presiuni de sute de atmosfere pe fiecare centimetru pătrat al corpului lor hidros. Aducerea lor la suprafață, într-un mediu decompresat, era la fel de mortală ca a scufundătorilor de mare adâncime reveniți fără convenitele popasuri pe diferite paliere, unde organismele pot și trebuie să-și facă, fiziologic vorbind, exercițiile de readaptare.

Ceea ce fascinează la lectura/relectura unei cărți precum *Cinci luni în Oceanul Indian* (1966) este o combinație de jurnal științific și însemnări de suflet, în care interesul savant se îmbină armonios cu observația vie și cu meditația pur omenească asupra faptului trăit. Zeci de portrete ale colegilor cercetători, ori ale unor figuri din echipajul vasului, sunt evocate cu generozitate, nu mai puțin pregnante decât schițele prin care academicianul Pora redă grafic animale marine, viața pe un recif de corali, relațiile trofice deasupra unui banc de nisip, ori pur și simplu scene obișnuite de pe navă, precum lansarea „curentometrelor”, a „mușcătorului de fund”, ori pescuitul cu lumina – acesta din urmă menit să schimbe conservele tradiționale cu o hrană mai apetisantă. Întrucât de la Vladivostok și până în atolul Diego Garcia (via Indonezia, Australia vestică, India și Singapore) calea e lungă și neocolită de peripeții, autorul are mereu subiecte de consemnat: scene de pe punte, din laboratoarele de cercetări oceanografice ale navei, răsărituri și apusuri fascinante, festivități legate de trecerea Ecuatorului și – să nu uităm timpul și locul – de aniversarea Revoluției din Octombrie

(noiembrie), pe care echipajul de pe „Viteaz” o duce cu sine ca pe o comoară de suflet, oriunde s-ar deplasa pe valurile legănătoare ale oceanelor lumii. În orașele vizitate, întâlnirile academice alternează cu experiențe culinare noi, unele de-a dreptul extravagante, care ni se descriu nu doar în amănunțime (obicei de cercetător al naturii), ci și cu o curiozitate de ins inteligent, chiar cu haz. Toate acestea fac agreabilă lecția non-stop de biologie, de fiziologie și ecologie marină, domenii în care academicianul clujean a avut mereu lucruri importante de spus.

Amintita lecție se transferă și în alte cărți ale lui Eugen A. Pora, bunăoară în *Am întâlnit animale cu obiceiuri curioase*. Scopul lor este acela de a te convinge de imensa, aproape incredibilă diversitate existentă în natura vie, precum și de subtilele interrelaționări ale speciilor în acest complex proces presupus de existența și dezvoltarea vieții pe Pământ. Mă întreb, câți dintre noi știu, de pildă, că în interiorul unui spongier viu (clasicul burete de șters tabla odinioară) stau ascunse mii de vietăți mărunte, crustacei și viermi, specii rare și considerate multă vreme prizoniere, pentru ca astăzi să ne fie limpede statutul lor de refugiat și de „faună interioară”. Că insectele necrofage pot să transporte la un metru distanță – probă „olimpică” pentru un gândac – cadavrul unui șoarece, până la pământul afânat în care îl îngroapă meticuloș, pentru a-și depune ouăle în carnea lui. Că furnicile răpitoare strămută în cuibul lor ouă și larve din furnicarele atacate, spre a le crește ca furnici-sclave, în interesul coloniei victorioase. Că viermele „palolo” își eliberează ouăle luminescente în apa mării exact la opt zile după luna plină de la sfârșit de octombrie sau început de noiembrie, ceea ce atrage pescari de toate felurile, de la bancurile de pești la băștinașii din insulele Pacificului, care întâmpină momentul la modul sărbătoros, cu dansuri și cântece specifice. Că Periophtalmus este un pește care se suie în copaci, arătându-ne că saltul de la universul acvatic la cel aerian nu e caracteristic doar erelor primare, ci continuă și azi. Că șopârta gecko face curat în apartamentele indoneziene, înscriindu-se într-un lanț trofic din care, dacă dispar gândacii, dispar și ele din lipsă de hrană, dispar pisicile care le mănâncă la rândul lor, în schimb apar șoarecii și izbucnește ciuma. În natură totul se înlănțuie, viața funcționează ca un ceas bine reglat, cu „piese” ce se adaptează, sau pier. Descriind personajele lumii vii, ciudăteniile lor aparente, dar și sistemele de interacțiune ce țin mediul natural în echilibru, academicianul Pora, unul dintre marii noștri specialiști în fiziologia animalelor acvatice, ne obligă să medităm (astăzi mai mult decât oricând) la faptul că suntem noi înșine o „piesă” esențială din acest echilibru. ■

# Trei ipostaze ale lui Yoshi Oida

Alba Simina Stanciu

Celebrul regizor și actor japonez Yoshi Oida a susținut la Cluj, între 1 și 6 octombrie 2009, un atelier de antrenament pentru regizori, coregrafi, actori și dansatori. Programul a fost organizat de Centrul Internațional pentru Artele Spectacolului ARTHOC, cu sprijinul Centrului Cultural Francez și Teatrului Maghiar de Stat și a mai inclus proiecțiile filmelor după două creații de referință pentru spectacologia contemporană, opera *Moarte la Veneția* de Benjamin Britten și spectacolul de teatru-dans *Il n'y a plus de firmament* de Josef Nadj. În cadrul atelierului a fost prezentat și documentarul Claudiei Willke *Have you seen the moon?*, un portret al teatratoului japonez.

Numele lui Yoshi Oida este legat de figuri legendare ale teatrului occidental și oriental, ca Peter Brook și *International Theatre Group*, de întâlnirea dintre *ethos*-ul Orientului cu acela al Occidentului în teatrul contemporan. Yoshi Oida construiește un limbaj spectacular unic prin selecția de elemente preluate de la misticismul islamic (Sufi) ori de la budismul tibetan, combinate cu elemente de *yoga* sau lupte *Bujitsu*.

În *Moarte la Veneția*, ultima operă a lui Benjamin Britten (1973), după romanul omonim de Thomas Mann, regia lui Yoshi Oida îmbină cu ingeniozitate o paletă de elemente: de la conturul situațional, imagistic, spectacular, cor, coregrafie etc., până la consistența teatralității impusă de specificitatea muzicală, armonică și special ritmică a lui Benjamin Britten. Decorul este minimal, alcătuit dintr-un fundal tip panel japonez translucid, ce permite jocul de umbre și efectele de ecleraj, o schiță de debarcader și un perimetru cu apă. Inventivitatea este permanentă. Dinamizarea spațiului este creată fie prin coregrafie, fie prin compuneri de imagini și diferențieri cromatice, care decupează planurile și izolează personajele sau grupurile de personaje în compoziții ce amintesc atât de tehnica fotografică a începutului de secol XX, cât și de imagini din pictura impresionistă. Mișcarea scenică de excepție pe tipar de balet contemporan este tratată în serii tematice de corporalitate care rezonază cu preferința lui Britten pentru sistemul celor 12 note, din opera *Owen Wingrave*. Situația generează un caracter dinamic partiturii, care la rândul ei fixează o linie vocală cu arii de mari dimensiuni cu potențial scenic de efect static. Britten a dorit părți de mimă pentru muzica de *gamelan*, integrate în stilistica sa muzicală, generând o energie scenică aparte, trasată prin percuție și timbralitate asiatică: tinerețe, giumbușlucuri și joc pe malul mării, un portret pentru personajul Tadzio și pentru compania de prieteni veseli. Ariile susținute de aceste variațiuni imagistice devin suportul spectacular al reveriilor lui Aschembach, personajul principal al operii. Înainte de a motiva designul și densitatea coregrafică propusă de concepția regizorală a lui Yoshi Oida amintim faptul că *Moarte la Veneția* este unul dintre cele mai nonconformiste texte muzicale, compus pe baza resurselor sonore asigurate de instrumentația asiatică. La fel ca și în operele anterioare *Midsummer night's dream* (1959) și *Owen Wingrave* (1969), percuția din alămuri de tip *gamelan* este folosită simbolic, muzical și dramatic, acompaniază scenele de joc ale tinerilor de pe plajă și mai ales atracția sexuală puternică. Sursa muzicii lui Britten este autentică, descinde din zonele Java și Bali, vizitate de compozitor în 1956, unde întâlnește acest fond

muzical, de tip "bătăi ritmice metalice", special compus pentru dansul pantomimic al băieților adolescenți. Compozițiile de balet din piesa regizată de Oida amintesc în mare măsură stilul sincopat *kebiar* (o metodă de a crea spectacol din a doua decadă a secolului XX în același perimetru balinez). În această formulă de teatru-dans sunt plasate la rang egal virtuozitatea spectaculară, coregrafia cu elemente complexe și foarte dificilele mișcări și acrobații, în raport cu ritmul. Instrumentele europene imită aceste sonorități. Menționăm *gamelanul kempli* redat cu ajutorul timpanului și violoncelului *pizicato* sau folosirea obsesivă a xilofonului în *ostinato*, pentru a obține efecte de *sulings* specifice zonei Bali. Instrumentația operii lui Britten este condusă leitmotivic atât de logica muzicală cât și de rațiunile spectaculare propuse de Oida. Tratare leitmotivică a *tompong*-ului care este sinonim cu personajul lui Tadzio.

Viziunea scenică a lui Yoshi Oida propune așadar o formulă de excepție a operii *Moarte la Veneția*, operă ce se distinge printr-un grad mare de dificultate atât din punct de vedere vocal, muzical-componistic, cât și ca provocare la nivel de inventivitate regizorală.

O altă ipostază artistică a lui Yoshi Oida, aceea de performer și personaj beckettian, este spectacolul *Il n'y a plus de firmament*, în regia lui Josef Nadj. O artă performativă care absoarbe în *corpus*-ul spectacolului muzică, teatru de marionete, dar mai ales dramă și dans. Un spectacol în care inventivitatea creativă a regizorului-coregraf maghiar înseamnă dialog între filosofia occidentală și cea orientală - de la Rainer Maria Rilke sau Samuel Beckett la gânditorul chinez taoist Zhuangzi -, între artele spectacolului și artele plastice. Spectacolul este dedicat de Nadj relației apropiate dintre doi maeștri din câmpuri artistice diferite: pictorul suprarealist de origine elvețiană Balthus și promotorul "teatrului cruzimii" Antonin Artaud. Ulterior este adăugată și influența creației dansatorului "om pasăre" Jean Babilée. Artiștii găsesc un teren comun în oniric și sexualitate, în forarea în adâncurile sensibilității, conștiinței și violenței. Un alt element care apropie creația lui Balthus și Artaud este arta figurativă, eficacitatea ritualului care depășește nevoia de exprimare prin intermediul cuvântului. Josef Nadj este un produs al prestigiosului *Kreatív Mozgás Studio* (Studioul mișcării creative) din Budapesta, de la mijlocul anilor '80, unde beneficiază de îndrumarea maeștrilor Matt Mattox (promotor al unei formule inedite și provocatoare de mișcare coregrafică între corporalitate animală și balet) și Bruce Taylor (un dans venit din sfera jazz-ului), centru axat pe creativitate, avangardă, experiment, absorbție de tendințe inedite din alte culturi, mai precis designul unei filosofii aparte a dansului. Regizorul maghiar va dezvolta pe baza acestui *background* un stil personal pe calea unui teatru-dans fie cu trăsături neo-expresioniste - de tipul celui practicat de Pina Bausch -, fie din direcția *Noului circ* (Cirque nouveau) al anilor '60 și '70, axându-se pe linia acestui curent parcurs și de alți coregrafi cu aceleași trăsături artistice: dansul-arhitectură al lui François Verret, traseele anti-gravitaționale, verticale ale lui Kitsou Dubois sau melanjul între circ, dans și video propus de compania *Hendrick van Der Zee*, condusă de Guy Allouche.

În *Il n'y a plus de firmament* Nadj mizează pe corporalitatea energizată de ritm și substanță

muzicală, pe sensibilitate și antagonism față de aceste două elemente. Corpuri însuflețite de forțe fizice exterioare, care conduc drama în înlănțuiri de episoade organizate instrumental-orchestral: cuplete, terțet, cvintet etc. Fiecare segment conține propria sa individualitate muzicală, compoziție și corporalitate. Tehnică de mișcare între arta marțială și dansul contemporan, animată de o paletă vastă de posibilități ritmice, de la un fond muzical variat cum este uvertura operii *Bărbierul din Sevilla* de Gioachino Rossini la muzica tradițională maghiară și ritmurile arhaice cu inflexiuni melodice extrem-orientale.

Decorul spectacolului este schițat în planuri mari, translucide, ce permit vizibilitate și dincolo de acest fundal aparent, în paravane mobile care glisează pe scenă în mișcări aproape fluide, cu scop de redefinire continuă a spațiului și raportului dintre acesta și corpurile actanților. Este conturată iluzia unei porți alcătuită din piloni care permite alunecări, zbor, stări de imponderabilitate. Spațiile construite de Nadj surprind în permanență, sunt redefinite mereu de relația dintre formele arhitecturale și siluetele dansatorilor. Această concepție, mai mult decât suprarealismul balthusian, rezonază cu viziunile regizorale axate pe evidențierea caracterului plastic excentric al spațiului, venite din direcția unor artiști ca plasticianul-coregraf de origine belgiană Jan Fabre sau din "spațiul memoriei" al lui Tadeusz Kantor.

*Il n'y a plus de firmament* este un spectacol dominat de o textură vizuală extrem de complexă, bogat în surse filosofice și spectaculare, un veritabil document și etalon al exploziei de creativitate a ultimelor decade artistice produse ca urmare a melanjului între arte plastice, teatru, dans și muzică.

Ultima proiecție dedicată personalității artistice a lui Yoshi Oida din programul clujean a fost documentarul-portret *Have you seen the moon?* Proiecția a fost însoțită de lansarea cărții *Actorul invizibil*, un veritabil "manual" de exerciții de artă a actorului. Tehnica și mecanismele întrebuintate de acesta nu trebuie să transpară pentru a fi percepute de public. Elementul cheie este gestul, sensul său și finalitatea.

Filmul Claudiei Willke conturează fizionomia artistică a lui Yoshi Oida, punctează cele mai importante momente de dezvoltare și devenire ale artistului. Punctul de pornire este experiența din teatrul *Noh* și *Kyogen*, sub îndrumarea maestrului Okura-san, urmează întâlnirea cu personalități marcante cum sunt maestrul Yukio Mishima sau Peter Brook, călătoria în Africa. Însă esențial pentru înțelegerea acestor exerciții este apelul la artele marțiale pentru codurile mișcării scenice. Este cazul luptei *Aikido* - utilizată în stabilirea elementelor de antrenament ale actantului și a liniilor de mișcare - care se întâlnește cu tehnica teatrului *Kyogen* prin intermediul complexului de mișcări *kata* (fie povești scurte cu mișcări precise, fie lupta invizibilă cu mai mulți adversari), de unde va dezvolta partituri de situații bazate pe propriile sale idei: exerciții pentru controlul energiilor corporale, inclusiv al centrelor de greutate. Alte momente esențiale prezentate de documentar sunt perioadele de dedicație shintoistă de unde va extinde conceptul de bază al artei actorului, transformarea sa spirituală.

Experiența teatrului lui Yoshi Oida este deopotrivă o etalare de excelență profesională venită din toate domeniile ce alcătuiesc arta spectacolului, în special arta performerului, precum și un exercițiu al fanteziei, sensibilității și informației culturale pentru spectator.



## film

# Îmbrățișări frânte

Lucian Maier

În ultimul film al lui Pedro Almodovar e ușor de recunoscut chiar și scenariul pe care îl schițează în joacă Mateo Blanco/Harry Caine și asistentul său, Diego. Zici că vorbesc de *Twilight*, doar că vampir e fata, nu băiatul. Că o fac la mișto (astfel că episodul e o trimitere ironică la filmele pentru adolescenții de azi), că sînt serioși, nu prea contează. Mai degrabă contează ceea ce simțim în sală. Iar cînd vezi că aparatul de filmat prinde anumite instantanee doar pentru a bifa cîteva trimiteri care, chipurile, ar trebui să fie în orice film despre cinema, și cînd te mai și împotmolești într-o istorie cu un prezent și cu un trecut destul de apatice, căroro nici dispozițiile narrative întortocheate ale lui Almodovar nu le dau suflu, atunci nu prea ai motive să te simți bine.

Lena (Penelope Cruz) e angajată de Mateo Blanco în filmul său, *Fete și geamantane* (titlul acesta mi-a părut suficient de neinspirat încît să mă oblighe să prezint genealogia lui: vedem secvențe din acest film, unde două fete discută despre sex și despre un geamantan cu droguri, care, întîmplător, a ajuns în dulapul... filmul din film e o comedie). Ca să accentueze condiția actorului în universul cinematografic, Lena pozează în diferite chipuri - de la Audrey Hepburn la Marilyn Monroe și la Penelope Cruz - și așa, pe de o parte, istoria de pe ecran subliniază puterea de seducție a chipului feminin și versatilitatea actorului, care trebuie să convingă sub diverse înfățișări, în diverse roluri, iar pe de altă parte, ceea ce vedem subliniază și mai tare

aplecarea fetiș a lui Almodovar către Penelope Cruz (căci tocmai ea e cea care se schimbă în majoritatea filmelor sale din ultimii cincisprezece ani). Mai e și un personaj care filmează obsesiv ceea ce se întîmplă pe platourile filmului din film, fiindcă așa i-a comandat tatăl său și iubitul septuagenar al actriței, Ernesto Martel, un tip gelos pînă în măduva oaselor și potent ca un armăsar (cîndva, în poveste, după o repriză de amor sub cearșaf, Ernesto îi spune Lenei că se simte bine după șase numere!). Pentru că atitudinea tînărului care-i urmărește cu aparatul de filmat pe Lena și Mateo trimite la un film mai greu de reperat în prezent, *Peeping Tom*, numele acestei pelicule va fi rostit chiar de Mateo Blanco.

Nu e vorba că ulciorul nu ar merge la apă de mai multe ori, problema e că deși apa e cam aceeași pentru toți (adică și pentru Tarantino, și pentru Lynch - al cărui *Inland Empire* e tot un film despre film în genere și despre mărcile personale ale autorului, și pentru Altman), în cazul acesta, Almodovar o lipsește de elemente hrănitoare, o sterilizează. Lucrurile nu se leagă, imaginile din film - trimiterile de care vorbeam - nu deschid un alt univers; vor să fie semne, dar nu au decît semnificatul, conceptul, nu și împlinirea, substanța. Nici nu se leagă unele de altele, în dulcele stil *pop* din *Volver*, nici nu își află împlinirea în ritm postmodern; le lipsește circularitatea postmodernă, cea care îmbogățește și proiectul actual și pe cel citat.

Povestea are două planuri. Unul în prezent, cînd Mateo e orb, lucrează sub pseudonimul de

Harry Caine și pare că și-a părăsit definitiv trecutul. Are un agent care-i gestionează cariera de scenarist, pe Judit. Are și un colaborator, pe tînărul Diego, fiul lui Judit. În prezent, lumea pare a fi privită prin ochii lui Diego, el e cel care, alături de spectator, are nevoie de lămuriri. Lena e secretara lui Martel, un industriaș spaniol extrem de bogat și de influent, dar, sub acoperire, uneori, lucrează ca prostituată de lux. A fost acțiță, dar nu a reușit să se impună pe scenă. Martel știe de treaba asta, așa că o pîndește. Pînă la urmă pune mîna pe ea. Mateo e regizor celebru, face un film, o angajează pe Lena, cei doi se îndrăgostesc. Asta s-a petrecut cu patrusprezece ani mai devreme. și asta determină cursul vieții prezente. Povestea se petrece pe trei sfert în flash-back.

Fiecare lămurire a unui punct misterios din prezent e incitantă pînă aflăm ce s-a întîmplat de fapt. Odată aflate izvoarele existenței prezente, filmul nu capătă rotunjime, din contră, pare artificial, fals. Deznodămîntul filmului ușurează privitorul. E ca o eliberare de o povară, povara de a asculta pe cineva care tot vrea să spună ceva esențial despre viață, dar se tot împiedică în vorbele sale. Tu ai tot așteptat să ajungă la liman. El nu vrea să vorbească pe șleau fiindcă ceea ce spune nu are prea multă savoare, nu atinge sufletul într-un mod memorabil. Așa că alege să suplinească lipsa tîlcului din poveste cu o metodă complicată de a istorisi, cu plecări din prezent spre trecut, cu amănari în trecut, cu reveniri la prezent, cu jumătăți de răspunsuri rostite în trecut și cu alte jumătăți care apar în prezent pentru a limpezi definitiv pelicula. Tehnic e ok filmul, dar fără un conținut adecvat, fără culoare, tot nu e mare lucru.

## Întîlnirile culturale Ars Maris...

(urmare din pagina 2)

au avut senzația, la intrare, că sînt întîmpinați cu o reverență de personajele talentatului artist, cel care și-a dezvăluit și o altă fațetă a personalității, cea de poet, printr-un volum de curînd apărut, lansat (și) cu acest prilej.

A devenit deja o obișnuință ca în a doua zi a Întîlnirilor, invitații să se „desfășoare” în fața elevilor. Împărțiți în două grupe, oaspeții s-au deplasat la Grupul școlar „Lucian Blaga” și la Gimnaziul „Augustin Maior”. În prima instituție de învățămînt am început să ne simțim ca acasă, dialogul a curs și de data aceasta firesc, a fost viu, spontan și spumos, pe diverse teme din literatura aflată în manuale și din cea actuală, vie, în mișcare. Cu alte cuvinte, nimic convențional, chit că anul acesta am fost văduviți de verva profesorului de limba franceză, poetul și prozatorul Alexandru Jurcan. și a venit seara, seara de vineri, una cu totul deosebită, și spun acest lucru pentru că, spre deosebire de edițiile anterioare, locația aleasă pentru recitalurile de muzică și poezie a fost una *underground*, mai exact David Club. Ceea ce a urmat e greu de povestit. Un public prin excelență tînăr și obișnuit cu atmosfera lejeră, nonconformistă din *pub*. Un moderator, l-am numit pe Radu Țuculescu, adaptat grabnic situației. Două proiecții, una a arhitectului Dan Chinda, din Mexic, care, din păcate, n-a putut ajunge la Reghin, dar și-a trimis prin poștă filmul despre Grădinile Zen, și o alta a realizatoarei de la

TVR Cluj, Mihaela Ilea, despre cimitirul din Săpînța. și, apoi, recitalul de poezie elveto-român pe care moderatorul ar fi vrut să-l restrîngă, de teamă să nu plictisească lumea. Spre mirarea lui, nu i-a ieșit. De vină au fost nu poezii, ci zecile de tineri și tinere care nu s-au plictisit deloc și nu s-au speriat nici de poezii, nici de poezie. Ba, dimpotrivă. Să mai spună cineva că poezia e un moft de folosință individuală! Entuziasmat de atmosferă, la un moment dat, Rudolf Bussmann a urcat pe scenă și ne-a oferit, în premieră, un recital la neobișnuitul său instrument, specific aborigenilor australieni. După această muzică, pe cît de ciudată, pe atît de interesantă, lansarea romanului *Stalin, cu sapa-nainte!*, al reghineanului Radu Țuculescu, a venit firesc, fiind primită cu multă căldură, mai ales că, așa cum a ținut să precizeze criticul Victor Cubleşan, acțiunea romanului, în proporție covârșitoare, se petrece în Reghin, iar multe dintre personajele cărții mai trăiesc și astăzi. În rest, pizza, bere și muzică bună, interpretată de o trupă rock din Reghin, 112, o formație profesionistă lîngă care era gata-gata să ne prindă zorile. Mă rog, pe unii dintre noi. Oricum, o trupă care ar merita să fie mult mai mult văzută și ascultată - nu doar la Reghin.

Zorii aveau, totuși să ne prindă în pat. Iar amiaza de sîmbătă, pe o vreme ireal de frumoasă, la Ziua Recoltei, admirînd abundența unei toamne bogate, hărnicia micilor fermieri din zonă, dar și măiestria rapsozilor populari reuniți în *Festivalul etniilor*. Spre seară, gazda ultimului moment al *Întîlnirilor...* avea să fie Casa Tineretului „George Enescu”, a cărei direcție este nimeni alta decît cunoscuta interpretă de muzică folk, Sorina Bloj, fondatoarea grupului „Ecou”. Pe scena Casei

Tineretului s-a desfășurat, de altfel, punctul culminant al manifestărilor. Mai întîi au fost decernate premiile pentru creație literară. Juriul, prezidat de Victor Cubleşan, a premiat-o la secțiunea poezie pe Adina Pescăruș, iar la proză pe Monica Ioana Dolga, ambele din Reghin. Trebuie precizat că, de data aceasta, concursul de creație s-a adresat doar tinerilor autori din „orașul viorilor”. O altă și foarte importantă noutate: pentru prima dată a fost decernat Trofeul Ars Maris, adresat unei personalități artistice (scriitor, plastician, actor, compozitor, coregraf, arhitect, regizor ș.a.m.d.) de renume, din țară sau de peste hotare. Primul Trofeu Ars Maris, conceput de profesorul clujean Cristian Cheșuț, i-a fost decernat artistului austriac de origine română Jehan Calvus. Cea de-a treia ediție a *Întîlnirilor culturale* de la Reghin s-a încheiat în acorduri ale rapsozilor populari din localitate, dar și în sonorități clasice, susținute, la un moment dat în tandem, de Erwin Messmer la pian și de Rudolf Bussmann la celebrul lui didgeridoo, pe partituri stabilite de comun acord, dar studiate, repetate în mod individual. Amîndoi aveau să fie vrăjiți, însă, de recitalul de muzică clasică al elevilor de la școala de muzică din Reghin. O adevărată sărbătoare a muzicii, o demonstrație de virtuozitate, talent și pasiune, la capătul căreia Erwin Messmer, el însuși profesor de muzică, ne-a mărturisit sincer că ar fi bucuros să aibă la Berna copii atît de talentați precum micuții muzicieni din Reghin. S-ar zice că viitorul e pe mîini bune. Cel puțin la *Întîlnirile culturale internaționale Ars Maris* de la Reghin!

## colajonări

## Uneori porumbel, alteori statuie

Alexandru Jurcan

Mama, fie iertată, se temea de război și de potop. Ea nu concepea că în anul 2001 viața ar putea continua pe Terra. De o vreme încoace, potopul a fost... fixat pentru anul 2012. Nu se poate trăi fără o sabie a lui Damocles. Unde vreau să ajung? La o carte care a sfidat toate spaimele mele și care a rămas de-a lungul anilor, cu o perenă ostentație, pe colțul stâng al biroului meu. În ce scop? Ea îmi găzduiește ceașca de cafea, întrucât ediția în franceză, editată la Moscova în 1974, la Edition du Progrès, are copertile atât de rezistente, încât sfidează orice angoasă, orice potop. Romanul *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (despre ea era vorba) nu se teme de ravagiile efemerului. În *România literară* nr. 35 din 2009 Nicolae Manolescu afirmă că bovarismul este „produsul unei lecturi literale a romanelor romantice”, iar Emma crede că „tot ce zboară în cărți se mănâncă în realitate”. Dorind să trăiască viața unor personaje preferate, ea „își pierde viața proprie”. Emma trece din vis în vis, din tristețe în tristețe. Mai ales duminica, atunci când asculta clopotele, simțea greutatea plictiselii. O pisică umbla pe acoperiș, vântul aducea praf, un câine urla în depărtare... Plictiseala cădea peste ea, iar „viitorul era un coridor

întunecat, care avea în spate o ușă bine închisă” (traducerea ne aparține).

Flaubert a trăit între anii 1821-1889. Romanul *Madame Bovary* a fost considerat imoral, iar autorul a ajuns în fața tribunalului corecțional. S-a inspirat dintr-un fapt divers: doamna Delphine Delamare s-a sinucis cu arsenic, după ce și-a înșelat soțul din... plictiseală. Flaubert s-a documentat cu un realism feroce. A păstrat orașul, străzile, costumele... Scria greu. La un moment dat se plângea că „doamna Bovary nu înaintează decât cu pași de broască țestoasă”. La apariția romanului un oarecare Cassagnac îl considera „o grămadă de bălegar”, iar Aubineau afirma că e „plin de lături”.

În 1933 Jean Renoir ecranizează romanul, distribuind-o pe Valentine Tessier în rolul titular. Criticii de film au apreciat scena finală a agoniei, când Emma se agață de crucifix, a cărui umbră e proiectată hiperbolic pe albul pernei.

Filmul lui Gerhard Lamprecht din 1937, după aceeași *Bovary*, cu Pola Negri în rolul principal, trece neobservat. În 1949 Vincente Minnelli o lansează pe Jennifer Jones în *Bovary*. Reținem mișcărilor sofisticate ale camerei, precum și valsul cu accente de

desprindere din realitate.

Claude Chabrol, regizor celebru, distins în 2005 cu Premiul Academiei Franceze, autor de eseuri, romane, scenarii, avea părinți... farmaciști. Luciditatea i-a șoptit un gând: „Trebuie să accepti să fii uneori porumbel, alteori statuie”. În 1991 a realizat *Madame Bovary* cu Isabelle Huppert, Jean-François Balmer și Christophe Malavoy. Chabrol a conceput un film corect, cu costume adecvate, cu muzică discretă, vrând să nu trădeze nicio clipă litera cărții. Păstrează și apariția orbului, dar și revenirea imaginii lui în agonia Emmei, ca în roman. Dacă la Renoir crucifixul devenea imagine de referință, aici la Chabrol se pune accent pe descompunerea feței Emmei, până la terifianta culoare cadaverică. Isabelle (actrița-fetiș a lui Chabrol) dă măsura talentului său în scena finală. Albul feței îi conferă o putitate stranie. Limba colorată în arsenic e un stigmat al morții. Traducem din Flaubert: „Emma se ridică precum un cadavru galvanizat, cu părul desfăcut și începu să rădă atroce, frenetic, disperat”. Nu știu de ce figura lui Huppert din final mi-a amintit de filmul său *Dantelăreasa*. Și deodată am revăzut-o pe Anna Karenina în fața trenului. Apoi am reflectat: ce este, cu adevărat, Chabrol prin acest film? Porumbel? Statuie? Poate un porumbel pe statuie. Așez ceașca de cafea pe impenetrabila și perena copertă a romanului flaubertian. ■

## Un festival...

(urmare din pagina 3)

la Louise Michel, anarhistă „de profesie” din Franța secolului XIX, nu este gratuită). De altfel, belgienii Benoît Delepine și Gustave de Kervern nu sunt necunoscuți în România: excelentul lor debut cu *Aaltra*, un film parcă și mai neconvențional decât *Louise-Michel*, fiind răsplătit cu Premiul Publicului și Premiul Cinemagia la TIFF 2004.

*Fabrica de biciclete* (Une chaîne pour deux; Franța, 2009; r. Frederic Ledoux) este o comedie de actualitate, tot pe tema corporațiilor care înghit totul. Atâta doar că aici povestea se termină cu bine, sugerând că dracul nu e chiar atât de negru pe cât credem. (E adevărat, în realitate e mai negru!) Realizatorii par că au abordat subiectul pentru că e la îndemână, plutește în aer, dar diversitatea caracterologică, modul subtil în care este construit scenariul (cu excepția finalului „lipit”), denotă că avem de-a face cu persoane care preferă zgomotului, muzica.

Trei titluri din Panorama Cinematografiei Franceze trebuie menționate în mod special: *Boudu salvat de la înec* (Boudu sauvé des eaux; r. Jean Renoir, 1932) - un clasic de inclus în manuale despre un vagabond autentic (Michel Simon absolut savuros) care preferă confortului micurbghez „dreptul” de a flămânzi în libertate; *Să visăm* (Faisons un rêve; r. Sacha Guitry, 1936) - e drept, mai mult teatru filmat, dar verva lui Guitry, care ecranizează o piesă proprie și interpretează un rol principal, replicile scilpitoare (introducerea este din acest punct de vedere de nota zece, dar nu trebuie ignorat nici farmecul tarafului de țigani), prezența lui Raimu și aerul de epocă salvează în parte filmul de la banalitate; *Nota zero la purtare* (Zéro de conduite, 1933) - iconoclast mediummetraj al lui Jean Vigo (regizor care, deși mort la doar 29 de ani, a marcat istoria cinematografului francez prin singurul său lungmetraj: *Atalanta / L'atalante*, 1934), care precede cu ani buni cinemaul „tinerilor furioși” din anii '60.

Mai sunt de reținut din Panorama Cinematografiei Franceze: *Camera vrăjitoarelor* (La chambre des magiciennes, 2000; r. Claude Miller) - mai degrabă o tragic-comedie despre alienare și

superficialitatea relațiilor interumane, singura șansă de salvare a omului modern fiind... refugiu în miracol; *Idolul meu* (Mon idole, 2002; r. Guillaume Canet) - terifiantă incursiune în culisele lumii spectacolului de televiziune (prin extensie o acuză la adresa erei consumismului, în care totul este marfă: ideile, sentimentele, corpul), însă cu un final care distonează cu restul filmului stricând armonia ansamblului; *Ridicol* (Ridicule, 1996; r. Patrice Leconte) - protocolul rigid și „fauna” de la curtea lui Ludovic al XVI-lea devin un pretext pentru a persifla rizibilul convențiilor anacronice într-un film lucrat într-o impecabilă, splendidă manieră clasică; *Aceleași întâmplări cu cântec* (On connaît la chanson, 1997; r. Alain Resnais) - oameni obișnuiți și problemele, angoasele, minciunile, meschinăriile, trădările lor, personaje care fredonează la fiecare două, trei minute fragmente din cântece celebre ale anilor '60-'70, totul dirijat cu mână de maestru care reușește să transforme ridicolul în sublim.

Spectatorii mai tineri și nu numai au putut să (re)descopere în secțiunea Retro România câteva filme de patrimoniu național: *Afacerea Protar* (1955, r. Haralambie Boroș) - surprinzător de onestă transpunere cinematografică în plin obsedant deceniu a piesei *Ultima oră* de Mihail Sebastian, mai ușor și mai corect de înțeles astăzi decât la data premierei; *S-a furat o bombă* (1961) - pornind de la un subiect dictat de politic, „pacea mondială”, Ion Popescu-Gopo realizează un film curat, cu momente antologice de parodie, de la filmul noir american la Fellini (Florin Piersic bălăcindu-se într-un simulacru de arteziană, asemeni lui Marcello Mastroianni în *La dolce vita*); *Titanic Vals* (1964) - ecranizare exemplară a piesei omonime a lui Tudor Mușatescu realizată de Paul Călinescu, cu un subiect ce își demonstrează perenitatea mai ales în preajma alegerilor (ce va să vie), în care strălucește Grigore Vasiliu-Birlic; *Secretul armeei secrete* (1988) - comedie atipică pentru cinematografia română, prin vervă și lipsă de inhibiții (inclusiv în alegerea distribuției: vi-l imaginați pe Mircea Diaconu în postură de Zmeul Zmeilor?!), operă a unui regizor cu apetență mai mare înspre tragic: Alexandru Tatos.

Momentul de vârf al acestei prime ediții a Festivalului Comedy Cluj a fost Medalionul Jacques Tati: *Zi de sărbătoare* (Jour de fête, 1949), *Vacanța*

*domnului Hulot* (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953), *Unchiul meu* (Mon oncle, 1958) și *Play Time* (1967) - prezentate în copii restaurate și în forma gândită de regizor. Cineast genial, Jacques Tati (1907-1982) reinventează cinematograful, demonstrând că filmul este în primul rând artă a imaginii (și imaginației), esențial fiind montajul și tipologiile umane, iar cuvântul o anexă. Există în filmele lui Tati o perfectă simbioză între camera de filmat și personaj, ceea ce conferă narațiunii cinematografice o notă inconfundabilă. Domnul Hulot, personaj arhetipal, reprezintă, în ciuda stângăciei și a naivității bonome, chintesenta umanului, fiind, grație comportamentului său, singurul (tip de) om în stare să opună rezistență în mod firesc mediului artificial și alienant în care trăim. Poate doar la Chaplin mai poate fi întâlnită o atât de mare densitate de gaguri pe metru liniar de peliculă.

Comedy Cluj a recompensat cu Premiul de Excelență două personalități ale filmului și teatrului românesc: Tora Vasilescu și Marin Moraru. Cei doi actori au fost prezenți la Cluj „în carne și oase” nu doar în seara de 17 octombrie, când pe scena Teatrului Național „Lucian Blaga” s-a desfășurat Gala de închidere a Festivalului, „prezidată” de Dorel Vișan, ci și la proiecțiile filmelor programate în onoarea lor: *Operațiunea Monstrul* (1976, r. Manole Marcus) - reper al comediei cinematografice românești în care Marin Moraru evoluează alături de alți doi monștri sacri, i-am numit pe Toma Caragiu și Octavian Cotescu, și *Cuibul de viespi* (1986, r. Horea Popescu) - ecranizare de ținută a *Gaițelor* lui Alexandru Kirițescu.

Prima ediție a Comedy Cluj a fost o reușită de necontestat. Pentru cei care s-au impaciencat că încă un festival de film desfășurat la Cluj ar putea fi redundant, cei peste 10.000 de spectatori care au dat curs „invitației la râs” reprezintă dovada că orașul poate suporta foarte bine două festivaluri de film de ținută. (De reținut și faptul că este vorba despre două oferte complementare: un festival eterogen - TIFF, altul specializat pe un anumit gen - Comedy Cluj.) Două deocamdată, pentru că număratoarea poate continua: un festival, două festivaluri... ■

## 109. Dramaturgia timpului filmic

Marius Șopterean

(Continuare din numărul trecut)

După această recunoaștere (Maciek realizează că în fața lui stă cel pe care trebuia să-l execute!) urmează unul dintre cele mai lungi cadre ale filmului *Cenușă și diamant*. Timp de câteva momente victima și călăul se găsesc față în față. Se privesc. Așa cum nu s-a întâmplat niciodată până acum. Cu gesturi greoaie, activistul cere o cameră, își aprinde o țigară (de fapt Maciek este cel care îi va oferi un chibrit) și se interesează la ce oră va începe banchetul. Suntem în interiorul unui plan-mediu (recepția hotelului) în care se găsesc cinci personaje: recepționarul, Pawel, Andrzej, Szczuka și aghiotantul acestuia. Curând aici va rămâne doar Maciek și recepționarul. Bătrânul comunist se retrage în camera lui. Scara de lemn se găsește în planul doi, luminată. Aflat în planul întâi Maciek pare a-și adulmece prada. Știe că de data aceasta nu va mai rata. Nu are voie! Există în mai toate tratatele sau enciclopediile care au ca temă criminalistica (ocazională sau cea în serie), ample dezbateri asupra aceluși unic și ultim moment în care viitorul criminal își adulmece victima. Întotdeauna privirea în ochi, atingerea, dialogul dintre cele două părți sunt semne ale unei viitoare negreșite agresivități. Apropierea este o formă a pregătirii și este, prin urmare, mai mult decât necesară. Altfel nu ar mai exista nicio voluptate a actului criminal în sine. Nu ar mai exista bucuria premeditării. Și nici euforia actului criminal. Ascuns îndărătul ochelariilor fumurii chipul lui Maciek pare a fi suspendat câteva clipe. Pare a avea acea dilatare necesară adulmecării viitoarei prăzi. De aici înainte totul ține de timp. Szczuka este o victimă sigură.<sup>1</sup> În acest cadru, în acest punct dramaturgic de vârf tensional, Wajda ne mai oferă o lecție. Lungimea cadrului ține de percepția normală a acțiunii percepută live de către Maciek. Scara pe care bătrânul comunist urcă în timp real este o confirmare tacită a ceea ce se va întâmpla câteva ore mai târziu. Predestinarea există, iar ea este realizată de către Wajda printr-o temporalitate pur vizuală. Cu toate că scara se găsește în spatele lui Maciek, modul în care regizorul îi indică actorului cum s-o urce (acea apăsată cadențare) pare a-l suspenda pe acesta din decor și, astfel, a-i pecetlui destinul.

Cu totul altfel va proceda Wajda în secvența iubirii dintre Maciek și Crystyna. Soluția aleasă este extrem de curajoasă. Cei doi iubiți se găsesc unul lângă altul în pat, în camera de hotel a tânărului. Nu le vedem trupurile ci doar fețele. Sunt filmați în gros-plan discutând și savurând acele momente de respiro într-o noapte de sfârșit și de început de istorie. Amândoi știu că mâine această poveste de iubire nu va mai exista, că totul este doar o întâmplare – Crystyna crede acest lucru și îl și spune – și atunci timpul scurt dăruit iubirii trebuie să fie resimțit dilatat. Wajda trebuia să redea regizoral această stare. și atunci, dincolo de poziționarea camerei pe chipul celor doi tineri, încadrați foarte strâns, Wajda trece de la un personaj la celălalt nu prin tăietură de montaj ci prin două scurte întunecări ale imaginii – *fade-off* – care, în mod normal, trebuie să fie resimțite de către spectator ca pură trecere de timp. În fapt se subliniază nu atât trecerea lui ca dimensiune, cât se are în vedere intensitatea acestuia. O intensitate egală cu eternitatea. Așa cum în secvența analizată mai sus intuim moartea iminentă a lui Szczuka, așa și în această secvență printr-un simplu gest premonitoriu

vom afla de viitoarea moarte a lui Maciek: palma Crystynei mângâie chipul bărbatului. Degetele trec peste ochii larg deschiși ai acestuia ca și cum i-ar închide... O eternitate închisă în durata unei clipe.

Trecerea timpului, dincolo de acea intensitate relațională de care vorbeam, mai are o țintă: banchetul. Pentru că este clar, Andrzej Wajda avea nevoie de acest moment de trecere de timp (în fond nu putem ști cu adevărat cât timp trece – o jumătate de oră, o oră, mai mult, mai puțin?) pentru a înainta în noaptea și în precipitarea evenimentelor petrecute în sala banchetului. Revenind în acest spațiu este clar că a trecut un vector temporal destul de însemnat din moment ce starea bahică a personajelor este mult mai evidentă.<sup>2</sup>

Chiar dacă subliniam în episoadele trecute dedicate capodoperei *Cenușă și diamant* rolul determinant al interioarelor în desfășurarea acțiunii filmice, nu putem trece cu vederea importanța exterioarelor și motivația dramaturgică a acestora. Exterioare ca: locul din jurul capelei din prima secvență, strada cufundată în noaptea aflată în vecinătatea hotelului, maidanul cu gunoaie din finalul filmului au în centru cele trei crime. În primul exterior este vorba de moartea stupidă și accidentală a celor doi muncitori, executați în locul comunistului Szczuka. În cel de-al doilea spațiu se întâmplăuciderea propriu-zisă a activistului de către Maciek. În ultima secvență asistăm la moartea, tot prin execuție, a personajului principal, Maciek. Astfel, ca într-o tragedie shakespeariană, lanțul crimelor se poate încheia.

Finalul, unul dintre cele mai șocante și pregnante vizual finaluri ale filmului universal, îngrijorează și naște acele interogații care se pot întinde asupra legitimității istoriei. Ce și cât se poate întâmpla pentru ca o anumită faptă, acțiune, gest să caracterizeze nu atât prezentul cât mai ales viitorul? Viitor în care faptele abominabile ale unui timp istoric sunt înlocuite cu altele, de aceeași speță, rezultatul fiind o nouă încartiruire a ființei umane în chingile unor nemiloase regimuri dictatoriale.

Moartea lui Maciek nu este întâmplătoare. Conform poveștii ea are loc în acea dimineață de 9 mai 1945 – ultima zi de război, întâia zi de pace. Dar acea pace avea să cufunde jumătate din Europa într-una dintre cele mai halucinante și grotești dictaturi din istoria umanității. Maciek nu avea cum să știe asta, dar Wajda, da. În 1958, anul realizării filmului, victoria comunismului era un fapt de notorietate. Cu toată rezistența opusă în unele țări – Ungaria, Polonia, ceva mai târziu în Cehoslovacia – regimurile comuniste erau de neclintit. Nu moartea în sine a lui Maciek venea să anunțe acest lucru, cât mai ales conjunctura în care regizorul îl pune pe acesta să moară.

Noaptea a trecut. Zorii tulburi par să se lase peste o lume mai năucă decât oricând. Nimeni nu poate să spună ce anume s-a câștigat și ce anume s-a pierdut odată cu venirea dimineții. O stare de narcoză pare că s-a așternut peste toate personajele filmului. Alergând din fața unei somații făcute de o patulă, Maciek se dă de gol. Vinovăția lui este evidentă. Soldații trag. Maciek aleargă într-un decor ce se presupune a fi periferia orașului. Undeva, pe deasupra lui, un tren fantomatic pare să-l ajungă din urmă. Gloanțele par a fi inofensive. Maciek ajunge într-un spațiu în care cearcafuri albe stau la uscat. Sunt zeci de astfel de pânze printre care Maciek

aleargă haotic. Gonind pe urmele lui soldații îl caută trăgând orbește în toate direcțiile. Dar camera de filmat întârzie pe o astfel de pânză albă. Ea se mișcă încet. Din spatele ei mâinile lui Maciek se strâng dând la iveală pete de sânge. Cu o grimasă de durere tânărul își privește palmele: sunt pline de sânge. Aproape la fel ca atunci când în brațele lui a sfârșit rănit de moarte Szczuka. Se lasă ușor la pământ uluit de cele ce se întâmplă. Apoi, aici Wajda realizează una dintre cele mai teribile mișcări de aparat din istoria filmului universal: un *travling* dreapta-stânga îl surprinde pe Maciek alergând haotic, agonizând teatral prin spațiul absurd al unui decor murdar, plin de gunoaie, o scenografie ilară care în viziunea lui Wajda pare a fi adevărata groapă de gunoi a istoriei. Nu atât a celei prezente, cât mai ales a celei viitoare!

În mod paradoxal cenzura vremii, ideologia culturnic-comunistă a văzut în secvența finală, profund ancorată stilisticii filmului neorealist, mai degrabă ceva pozitiv. Moartea *criminalului* Maciek era percepută ca o pedeapsă binemeritată, o aspră corecție aplicată acestui *hidalgo* polonez, în fond model negativ pentru tânăra generație. Prin urmare Maciek moare deoarece nu este capabil să înțeleagă rostul *lumii noi* care abia se naște. Fără doar și poate, Wajda a vrut mult mai mult. Starea de pronunțată pestilențialitate vizuală, de grotesc, dublată de secvența sfârșitului banchetului, de o anumită teatralitate de sorginte orwelliană – toate acestea par a trimite la o puternică metaforă vizând predictibilitatea evenimentelor în istorie. Wajda realizează prin film în general și prin acest final în particular, o certă metaforă aluzivă la tot ceea ce a urmat căderii cortinei de fier. Din acest punct de vedere, dincolo de uriașele calități regizorale *Cenușă și diamant* nu a însemnat doar începutul unui lung șir de filme de adevărată rezistență, ci opera care a coagulat în jurul ei tot acel uriaș potențial cinematografic de demistificare a noului gulag ce răsărise brutal pe harta Europei: o uriașă închisoare ce avea să mai dureze câteva decenii...

Note::

<sup>1</sup> În acest sens devine simptomatică secvența uciderii lui Szczuka undeva în noaptea, pe o stradă în apropierea hotelului. Maciek îl depășește în mers pe veteranul comunist, apoi se întoarce și descarcă în pieptul acestuia tot încărcătorul pistolului. Suprinsă, victima face câțiva pași și se prăbușește uluită în brațele lui Maciek, care nu cu mult timp în urmă i-a oferit un foc. Acum mâinile tânărului se umplu de sângele victimei. În același timp, undeva în spatele celor doi, dincolo de un gard de lemn împrejmuitor, se trag salve de artificii. Lumea celebrează victoria, sărbătorește sfârșitul războiului. Trupul bătrânului – în fapt reprezentantul noii ere! – se prăbușește pe caldarâm lângă un ochi de apă. În timp ce-și dă sfârșitul, în luciul bălții se văd artificii. Maciek asistă ca sub transă la agonia bătrânului. Încearcă să-și ștergă sângele de pe mâini, aruncă pistolul și fuge.

<sup>2</sup> A se vedea secvența imediat următoare uciderii lui Szczuka (de fapt mai există o secvență-cadru, cea în care Maciek se spală în camera sa de la hotel) și modalitatea de realizare a acesteia. Banchetul continuă până în zori în acele tonuri îngroșate de care vorbeam chiar în timp ce Maciek agonizează pe maidan, iar somnambulescul festivisto-bahic regizat de Wajda anunță stilistic tema decadentei din filmele de mai târziu ale lui Fellini: *Roma*, *La dolce vita*, *8 1/2* ș.a.

## sumar

<b>agenda</b>	
Daniel Moșoiu	Întîlnirile culturale Ars Maris, a treia toamnă 2
<b>editorial</b>	
Ioan-Pavel Azap	Un festival, două festivaluri... 3
<b>cărți în actualitate</b>	
Ion Cristofor	
Octavian Doclin și "melancolia lucidității"	4
Adriana Stan	
Sindromul de panică al narațiunii	5
<b>cronica traducerilor</b>	
Ioana Sasu-Bolba	Annais: acolo, la începutul Lumii, Iubirea... 6
<b>cartea străină</b>	
Cristina Sărăcuț	Belgradul în șase povești zodiacale 7
<b>comentarii</b>	
Octavian Savișny	Subteranele cotidianului 8
<b>istorie literară</b>	
Ion Pop	Paul Celan, avangardist român 9
<b>imprimatur</b>	
Ovidiu Pecican	Decadentism liric, pseudosimbolism, genialitate 11
<b>sare-n ochi</b>	
Laszlo Alexandru	Mihail Sebastian pe masa de operație (II) 12
<b>rezonanțe</b>	
Marius Jucan	Un Nobel de două ori exploziv 14
Szántai János	Din jurnalul unui schizofrenic întârziat 15
<b>poezia</b>	
Miruna Vlada	16
<b>meridian</b>	
traduceri din poezia portugheză de Raul Huluban	17
Carmina Burana în traducerea lui Șerban Foarță	17
<b>studiu</b>	
Cristina Ispas	Ion Mureșan. La început a fost glasul 18
<b>Focus Radu Țuculescu</b>	
"Întâmplările romanelor mele sunt furate din realitate"	
de vorbă cu scriitorul Radu Țuculescu	20
Constantina Raveca Buleu	Memoria ludică 21
Ștefan Manasia	Cel mai nou bestseller al lui Radu Țuculescu 22
<b>corespondență din Lisabona</b>	
Virgil Mihaiu	
Prezență jazzistică românească la vârf	23
<b>accent</b>	
Vianu Mureșan	Discursul Fiului 24
<b>patrimoniul</b>	
Vasile Radu	Școlile artistice din Cluj și Timișoara, între inițiativă privată și învățământ public 25
<b>religia</b>	
<b>teologia socială</b>	
Radu Preda	
Condamnarea comunismului (II)	27
<b>dezbatere &amp; idei</b>	
Sergiu Gherghina	Revolta Estului 28
<b>flash-meridian</b>	
Ing. Licu Stavri	Booker-ul mai tare ca Nobel-ul? 29
<b>structuri în mișcare</b>	
Ion Bogdan Lefter	Viața care devine literatură și invers (încă o notă "tirgovișteană") 30
<b>știință și violoncel</b>	
Mircea Oprea	Academicianul vietăților curioase 31
<b>teatru</b>	
Alba Simina Stanciu	Trei ipostaze ale lui Yoshi Oida 32
<b>film</b>	
Lucian Maier	Îmbrățișări frânte 33
<b>colajonări</b>	
Alexandru Jurcan	Uneori porumbel, alteori statuie 34
<b>1001 de filme și nopți</b>	
Marius Șoptorean	109. Dramaturgia timpului filmic 35
<b>plastica</b>	
Radu Maier	Ars Poetica 36

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

## plastica

# Ars Poetica

Radu Maier

**D**ragă Liviu Ilea, mi-ai pus cândva, o întrebare, care m-a frământat mult și bine (și care mă frământă încă), pentru că mi se pare că, ea are o permanentă întindere în timp, sau, cu alte cuvinte, nu-și pierde niciodată actualitatea: "... cum îmi văd eu rolul meu, ca artist plastic, în societate, dar mai ales, în ce măsură îmi închipui eu, că mi-aș adăuga o contribuție personală, la îmbunătățirea acestora...?"

Ei bine, făcând abstracție de faptul că, aci, un răspuns adecvat ar semăna cu un rechizitoriu existențial al fiecăruia dintre noi - îți mărturisesc că, în activitatea mea zilnică, mă ciocnesc des, de unele *sensuri*, de un anumit *rost*, de dimensiunea *socială* a acestora, și, bineînțeles, de finalitatea muncii mele.

Iată câteva din jaloane mele de conduită, care, nădăjduiesc, sunt valabile și pentru alți „făurari de frumos” - din alte încrângături ale artelor:

Pictura este (sau - trebuie să fie) un mijloc de comunicare *om-om*;

Pictura este un produs al „izolării” - însă ea *izolează* de singurătate;

Pictura ar trebui să ducă la o *realitate mai adevărată*, sau la un *adevăr mai real*;

Pictura nu se împacă cu *neutralitatea*;

Pictura ar trebui să fie o permanentă generatoare de tulburări;

Pictura ar trebui să fie o garanție a *aprobării*, dar, pare-se tot mai des, a *împotrivirii*;

Pictorul ar trebui să fie un seismograf al rupturii, dintre „*ce este*”, și ce „*ar trebui să fie*”;

Pictura, în fine, ar trebui să devină un *spațiu de respirație*, pentru ceea ce noi, la modul cel mai pompos, numim: „*decizie*”.

Desigur, acești „lăudabili” și universal (sau: permanent) valabili parametri, în cadrul cărora ne desfășurăm (sau: ar trebui să ne-o desfășurăm...) activitatea - presupune o colaborare nemijlocită a publicului, o stare de dialog permanent cu destinatarii activității noastre. Din păcate, puntea de legătură dintre emițător și receptor, dintre artist și public, a devenit, în colțul Europei în care trăiesc, tot mai șubredă.

În convorbirile pe care le aveam, mai de mult, cu interesații de artă din Germania, eram deseori întreat, ce vroiam să spun, respectiv, care era mesajul lucrării, în fața căreia ne aflam; mai nou, de vreo câțiva ani încoace, formularea întrebării a devenit mai rafinată: eu nu mai sunt întreat ce vreau să spun, ci: ce vreau „*de fapt*”, să spun - în lucrarea dată. O asemenea construcție verbală presupune, a priori, că eu, artistul, servesc publicului o *minciună*, sau, cel puțin un adevăr abscons - un *mesaj cifrat*, căruia ar trebui să-i livrez - urgent! - codul.

Rari sunt spectatorii, care ar fi dispuși, să-și facă o legendă, să-și țese o alegorie proprie - pe canavava oferită de mine - sub forma unei picturi; publicul iubitor de artă a devenit *comod*, și așteaptă de la noi, un serviciu complet, un „*All-Inclusive*” - pe pânză și hârtie.

Fundamental este însă valabilă următoarea ecuație: cu cât artistul vorbește mai *amănunțit* despre opera lui - cu atât mai mult reiese că, opera în cauză, are *nevoie de explicații* - de un suport *verbal*; dacă acest suport verbal se mișcă pe o *iscusită șină retorică*, iar discursul convinge *integral* - și pe toate *nivelele* - nu văd, de ce am mai avea nevoie de tablou. Nouă, artiștilor - dar nu numai nouă - ar trebui să ne între în cap că, *noi* suntem cei care *punem* problemele, - nu cei care le *rezolvă*; pentru această sarcină, sunt chemate capete cu un alt profil.

În Germania, legătura dintre *artist și public* a



evoluat, treptat, dar ascendent, spre un *antagonism*, cu un scop oarecum *ne-clar*, dar cu un contur tot mai precis; coliziunile dintre cei care *crează* și cei care *consumă* aceste creații (dacă le consumă!), au devenit tot mai frecvente, tot mai deschise.

Publicului - care constituie „*partea pasivă*” în acest carambolaj - nu i se poate, desigur, reproșa că este vinovat de această stare de fapte; *artiștii* însă, dar mai cu seamă *criticii de artă și istoriografii*, au exploatat copios aceste hățuiele, au *înțețit - de regulă, conștient!* - unele disonanțe incipiente, care, irevocabil, s-au dovedit a fi *conflicte*. Noi, artiștii plastici, ne bucuram, până nu de mult, de un renume discutabil - ni se aplica atributul de individ „*original*”, sau „*ușor sclintit*”, care trebuie tratat cu răbdare și menajamente; mai nou, noi suntem etichetați ca „*psihastenici*”, ca „*maniaco-depresivi*” sau ca „*explozivi-colerici*”; criticii, sau cei care se consideră ca atare, au început să scrie - în proporție de 80% - despre *artist* (ca *persoană*), și doar 20% - despre *opera* lui.

Noi am devenit - din perspectiva cronicarilor - sau *delicvenți*, sau *pacienți*, sau o *combinație* din amândouă; *Markus Lüpertz*, un corifeu al picturii germane de azi, a acordat un interviu unui ziar de specialitate; acest interviu, se citește, mai de grabă ca o *anamneză clinică*, iar concluziile, ca o *fișă de internare*; *noi* am devenit - luați în bloc - o tagmă de „*incurabili*”, a căror terapie ar putea fi - din când în când - creația, alcoolul, sau, amândouă...

Acum câțiva ani am participat la un colocviu, care avea ca titlu: „*Surse de inspirație - momente declanșatoare*”. S-a vorbit despre hăurile psihicului, despre introspecția eului, despre dimensiunea astrală a întoarcerii spre sine, despre un câmp magnetic, ca o sursă galactică, despre o joncțiune siderală, despre levitație și paranormal; am îndrăznit să iau, și eu, cuvântul - și am afirmat că, pentru noi, punctul de plecare, ca sursă de inspirație - ar trebui să fie - indiscutabil - *natura*; ei, pentru câteva minute s-a iscat un vacarm total, toți participanții îmi aruncau priviri veninoase, cu intenții clare, de a mă evacua din sală. Atitudinea mea a fost declarată nu numai ca retrogradă, ci și ca *dăunătoare*, - ba chiar foarte *periculoasă*. O asemenea „*erezie*”, trebuie să fie combătută încă din fașă...! Dragul meu, sper că, din lucrările recent expuse, se va distinge - evident, o polivalentă ideatică și tematică; mizez pe faptul că, din ele, se va cristaliza atitudinea constantă a *delincventului*, față de mediul înconjurător, care este - oricât de straniu ar suna în unele urechi sau receptoare - *normală*.

Spre deosebire de foștii mei colegi de academie, din urbea clujeană care în ultimii ani, se zbat să-și deschidă expoziții pe la Viena, prin Italia, pe la Paris, sau Londra, subsemnatul s-a dorit și se dorește, tot mai insistent - *acasă*.

München, octombrie, 2009

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

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

