

TRIBUNA

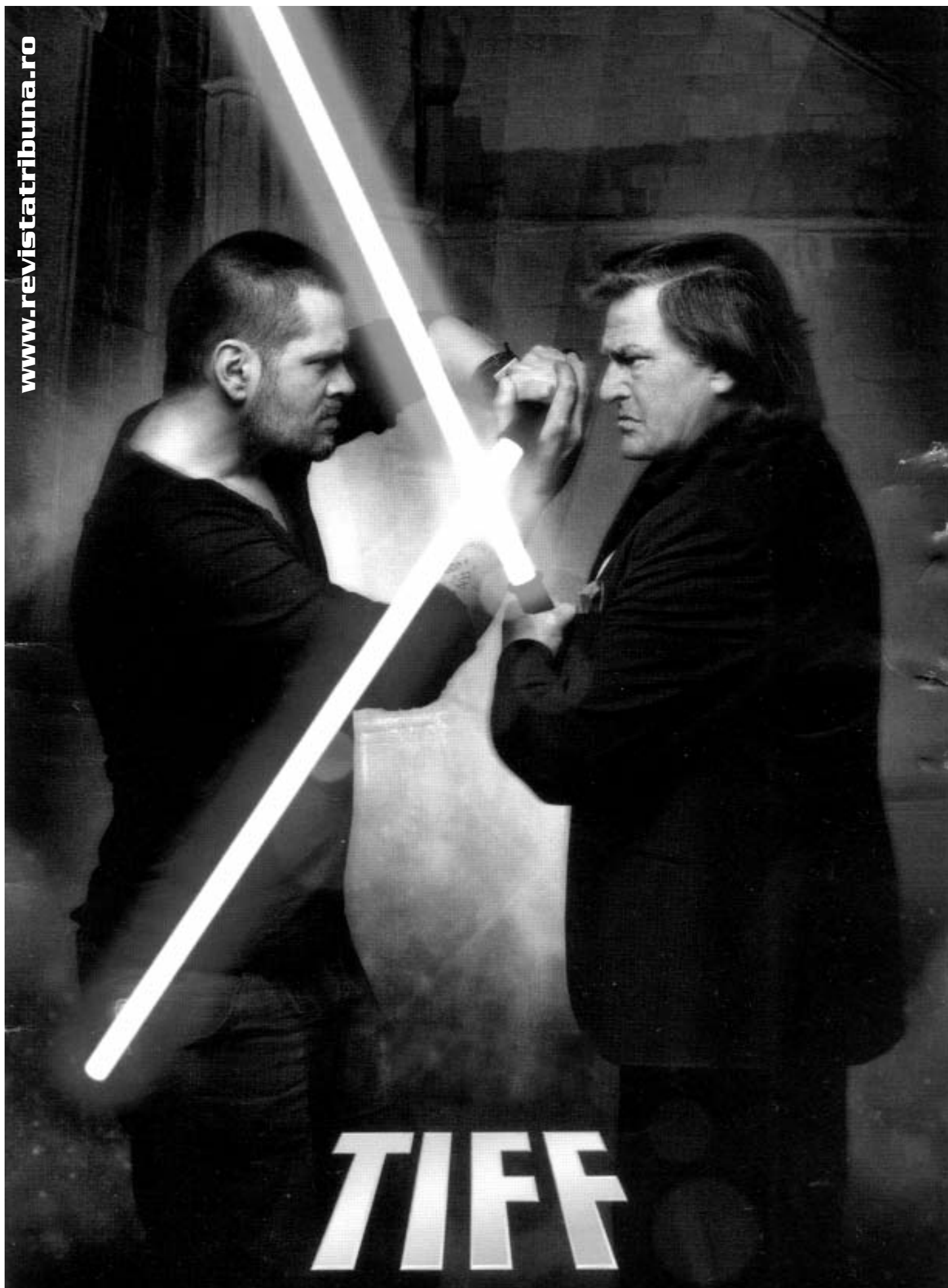
187



Judetul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul IX • 16 - 30 iunie 2010



www.revistatribuna.ro

TIFF
2010

Două cărți noi de
**Mircea
Cărtărescu**

Ilustrația numărului: Petru Ciobănică

Posteritatea lui
**Adrian
Marino**

Marius Tăriță

O carte rusească
despre chestiunea
transilvană
(1940-1946)

TRIBUNA

Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBlicație BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură
Tribuna:

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

Redacția:

I. Maxim Danciu
(redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:

Virgil Mleşniță
Ștefan Socaciu

Coloționare și supervizare:
L. G. Ilea

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

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour



info

Premiile TIFF 2010

Trofeul Transilvania (10.000 euro): *Poveste anodină / Mundane History* (Tailanda, 2009; r. Anocha Suwichakornpong)

Premiul pentru cea mai bună regie, oferit de Institutul Cultural Român (5.000 euro): *Călin Peter Netzer* (*Medalia de onoare*; România / Germania, 2009)

Premiul special al juriului, oferit de Institutul Cultural Român (1.500 euro): *Ultima conversație / Last Conversation* (Olanda, 2009; r. Noud Heerkens)

Premiul pentru cea mai bună interpretare, oferit de Vitrina Advertising, ex-aequo: *Ozana Oancea* (*Felicia, înainte de toate*, România, 2009; r.: Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf) și *Victor Rebengiuc* (*Medalia de onoare*, România / Germania, 2009; r. Călin Peter Netzer)

Premiul pentru cel mai bun scenariu, oferit de „Evenimentul zilei” (1.500 euro): *Răzvan Rădulescu* și *Melissa de Raaf* pentru scenariul filmului *Felicia, înainte de toate*

Premiul pentru cea mai bună imagine, oferit de Kodak Cinelabs România: *Magnus Nordenhof Jönck*, pentru imaginea filmului *R* (Danemarca, 2009; r.: Michael Noer, Tobias Lindholm)

Premiul FIPRESCI, oferit de juriul Asociației Presei de Film Străine: *În ziua de Crăciun / Navidad* (Chile / Franța, 2009; r. Sebastian Lelio)

Premiul publicului, oferit de Mastercard: *Grașii / Gordos* (Spania, 2009; r. Daniel Sanchez Arevalo)

Premiul de excelență, oferit de Mercedes-Benz: *Liviu Ciulei*

Premiul pentru întreaga carieră, oferit de Banca Transilvania: *Dorina Lazăr*

Premiul pentru întreaga carieră oferit unei personalități din cinematografia europeană: *Wim Wenders*

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea lungmetraj, oferit de Institutul Cultural Român (2.000 euro): *Eu când vreau să fluier, fluier* (România / Suedia, 2010; r. Florin Șerban)

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru secțiunea scurtmetraj, oferit de Mediafax (1.500 euro): *Colivia* (2010; r. Adrian Sitaru)

Premiul Zilelor Filmului Românesc pentru debut, oferit de URSUS: *Ozana Oancea* (pentru rolul din *Felicia, înainte de toate*; România, 2009; r.: Răzvan Rădulescu, Melissa de Raaf)

Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj din secțiunea Umbre: *Gemenele de pe strada Apusului / Les bessones del Carrer de Ponent* (Spania, 2010; r.: Marc Riba, Anna Solanas)

Premiul Let's Go Digital! pentru cel mai bun film realizat în cadrul LGDI, oferit de UPC: *Trei cartoane*, realizat de: Alexandru Cristian

Săvescu, Diana Ciobanu, Eduard Pârnu

Premiul HBO pentru cel mai bun scenariu de lungmetraj din cadrul Concursului național de scenarii organizat de HBO România în parteneriat cu TIFF: *Lucian Țion*, pentru scenariul *Ronaldo și Iuliana*

Premiul HBO pentru cel mai bun scenariu de scurtmetraj din cadrul Concursului național de scenarii organizat de HBO România în parteneriat cu TIFF: *Veronica Niculescu*, pentru scenariul *Curierul*

Premiul HBO pentru cel mai bun scenariu de documentar din cadrul Concursului național de scenarii organizat de HBO România în parteneriat cu TIFF: *Pavel Cuzuioac*, pentru scenariul *Doina groparilor*

Premiul cititorilor „Adevărul de seară”, ediția de Cluj-Napoca, pentru cel mai bun film românesc, oferit de cotidianul „Adevărul de seară” (1.500 euro): *Marți, după Crăciun* (România, 2010; r. Radu Muntean)

Juriul pentru secțiunea „Competiție” a fost format din: Martin Blaney (jurnalist, Germania), Christine Dollhofer (cineast, director de festival; Austria), Monica Bărlădeanu (actriță, România), Barmak Akram (regizor, artist vizual, muzician; Afganistan / Franța), Ineke Smits (regizor, Olanda).

Juriul FIPRESCI (Federația Internațională a Criticilor de Film) a fost format din: Carmen Gray (scriitoare, critic de film; Noua Zeelandă / Marea Britanie), Josefina Sartora (critic de film și teatru, Argentina), Mihai Fulger (critic de film, România).

Juriul secțiunii „Zilele Filmului Românesc - scurtmetraje” a fost format din: Goran Odvorcic (cineast, Croația), Sevda Kozareva (cineast, fotograf; Bulgaria), Stanca Radu (regizoare, scenaristă; România).

Juriul secțiunii „Umbre - scurtmetraje” a fost format din: Lucian Maier (critic de film, România), Michelle Hoekstra (cineast, Olanda / Spania), Simon Rumley (regizor, Marea Britanie).

Juriul secțiunii „Zilele Filmului Românesc” (lungmetraje) a fost format din: Boyd van Hoeij (critic de film), Klaus Eder (critic de film, Germania), Sirkka Moeller (curator și consultant în domeniul cinematografic, selecționar în mai multe festivaluri; Germania).

Dragi cititori,
de la începutul lunii aprilie 2010
revista TRIBUNA

se găsește în
BUCUREȘTI la Librăria “Orfeu”,
în fața Muzeului Literaturii Române, Strada Dacia nr. 12

TIFF, festival

Ioan-Pavel Azap

Cu 240 de filme (față de 220 anul trecut), prezentate timp de zece zile, în - dacă am numărat eu bine - 19 secțiuni, ediția a IX-a a TIFF-ului încalcă, precum de obicei, "promisiunea" ediției anterioare (rostită de vreun cincinal încoace în fiecare an de Mihai Chirilov, directorul artistic al festivalului): mai mult de atât nu se poate! Uite că se poate, spre bucuria publicului clujean, tot mai numeros de la un an la altul - chiar dacă nu întotdeauna motivul este cinefilia înrăită a celui care vine să vadă un film. Am prieteni care și-au luat concediu pe durata TIFF-ului pentru a putea vedea cât mai multe filme, după cum am și cunoștințe care se zbat de fiecare dată să obțină o invitație la gala de deschidere și/sau închidere, pentru că TIFF-ul este și un eveniment monden la care e bine să fii văzut, să te afișezi. De, întortochete sunt căile Domnului... ce duc către sala de cinema! Pentru mine, anul acesta a fost una dintre cele mai liniștite și reușite ediții. Chiar dacă am lipsit patru zile din oraș în perioada festivalului, ori tocmai de aceea!, am reșit să văd doar un singur film prost și unul ratat (v. TIFF-top, p. 33), restul de până la aproape 30 - la care se adaugă și cele văzute anterior, filmele lui Liviu Ciulei de pildă - meritând toate dacă nu un premiu, cu siguranță să facă parte din categoria peliculelor obligatorii pentru un spectator care se respectă. Nu mă voi opri asupra tuturor, voi încerca să punctez doar ceea ce nu mi-aș fi iertat să ratez. Nu înainte de a remarca faptul că în competiție au fost incluse de data aceasta numai filme de ficțiune, fără „intruși” din documentar.

Din cele opt filme văzute în competiție, zece în curând, când vor intra cele două filme românești pe marile ecrane (*Medalia de onoare* de Călin Peter Netzer și *Felicia, înainte de toate* de Răzvan Rădulescu și Melissa de Raaf), niciunul nu mi s-a părut că ar fi ajuns în concurs din întâmplare sau necesitatea de a completa numărul peliculelor, cum s-a mai întâmplat în alți ani. Evident, premiile țin de gustul și preferințele juriului. De data aceasta, într-un singur punct opțiunea personală nu a coincis cu cea a juriului: Trofeul Transilvania. Oricât de simpatică este tânăra regizoare Anocha Suwachakornpond, *Mundane History / Jao Nok Krajok* (Tailanda, 2009), tradus, cel puțin prin comparație cu versiunea engleză, ca nuca-n perete *Poveste anodină*, se menține în limitele experimentului - nu lipsit de virtuți, dimpotrivă, destul de curajos, dar emanând o anume răceală -, fiind chiar ușor demonstrativ pe alocuri. E un premiu care spune mai mult(e) despre inteligența juriului, decât despre o opțiune estetică fermă. În orice caz, *Poveste anodină* nu este un film... anodin și onorează palmaresul de până acum al TIFF-ului. M-am bucurat pentru Călin Peter Netzer, care a obținut cu cel de-al doilea film, *Medalia de onoare*, Premiul pentru regie. Fără a fi „canonizat” - asemeni altor colegi de generație, dacă nu în mod obligatoriu de „val”: Puiu, Mungiu, Muntean, Porumboiu ș.a. -, Netzer era, pentru cine a avut ochi să vadă, de la primul film, *Maria* (2003) mai mult decât o promisiune, refuzând încă de la debut - în ciuda subiectului: prostituție, sărăcie -, facilul unui mizerabilism de conveniență, care i-ar fi asigurat un mai mare impact de moment, optând pentru realismul psihologic și veridicitatea umanului. Un film ce mi-

aș fi dorit să obțină mai mult decât Premiul pentru imagine, de altfel pe deplin meritat, este *R* (Danemarca, 2009; r.: Michael Noer, Tobias Lindholm), pentru atmosfera terifiantă și forța ieșită din comun a discursului cinematografic pe un subiect extrem de riscant, atunci când nu este un simplu pretext al acțiunii: viața (și moartea) în penitenciar. Un binemeritat Premiu al publicului pentru subtil-ironicul *Grașii* (*Gordos*, Spania, 2009; r. Daniel Sánchez Arévalo), o comedie satirică, dulce-amăruie, despre dependențele artificiale induse și prejudecățile ancestrale ale societății contemporane. Arévalo a mai fost prezent în competiția TIFF în 2007, când a obținut o Mențiune specială a juriului pentru primul său film, *AlbastruÎnchisAproapeNegru* (*AzulOscuroCasiNegro*, Spania, 2006). O soluție rațională (*De tenda rationella*, Suedia, 2009; r. Jorgen Bergmark) debutează aproape plicticos, pentru a se „monta” pe parcurs. Povestea a două cupluri ajunse la maturitate... avansată, în jur de și peste 50 de ani, care se transformă într-un „patrolater” amoros când doi dintre parteneri, de sex opus, se îndrăgostesc cu o pasiune aproape adolescentină. Filmul evită capcana erotismului de duzină, precum și explicațiile psihologice (mai mult sau mai puțin) abisale, tratând cu delicatețe și umor reținut o poveste care altfel putea să cadă ușor în ridicol ori să devină de-a dreptul hidoasă. Cei patru interpeți ar fi meritat cu prisosință un premiu de interpretare *in corpore*. Excelent este *Orașul diavolului* (*Djavalja varos*, Serbia, 2010; r. Vladimir Paskaljevic), o satiră dezlănțuită despre societatea sârbă contemporană, pentru scenariul elaborat, care îmbină perfect piesele unui puzzle, și, mai ales, pentru asumarea balcanismului nu ca pe o boală rușinoasă, ci ca pe un mod/ drept de a fi în lume. Savuros este *Invers* (*Revers*, Polonia, 2009; r. Borys Lankosz), mai ales filmul cu tentă *noir* plasat în Varșovia anilor '50, despre trei femei (bunică, fiică, nepoată), care ajung să comită o crimă în urma unei încurcate povești de dragoste. Mai puțin reușită partea contemporană, „ramă” a poveștii propriu-zise, care ar fi putut chiar lipsi. *Altiplano* (Germania / Belgia / Olanda, 2009; r.: Peter Brosens, Jessica Woodworth) narează povestea unui sat din Anzii peruani, unde sătenii mor din cauza intoxicației cu mercur, provenit din exploatarea unei mine de aur din apropiere - ceva asemănător cu ce s-ar putea întâmpla la Roșia Montană. Americanii ar fi făcut din acest subiect un thriller, Brosens și Woodworth reușesc un poem cinematografic rafinat și tragic.

Aceasta a fost competiția, dar nu pot să nu amintesc alte câteva titluri. În primul rând *Luni de miere* (*Medeni mesec*, Serbia / Albania, 2009) de Goran Paskaljevic, tatăl lui Vladimir Paskaljevic, pentru naturalitatea cu care două povești aparent fără legătură se împletesc și devin film; și pentru umanismul netrucat al personajelor centrale; nu în ultimul rând, pentru lipsa de ostentație, discreția cu care este tratat un subiect fierbinte: intoleranța, șovinismul (atât în „lumea a treia” europeană - în speță: Serbia, Abania, cât și în „prima ligă” a aceluiași continent - tot în speță: Italia). De o delicatețe și candoarea deosebite sunt cele cinci scurmetraje reunite sub titlul *Povești din Kars* (*Tales from Kars*, Turcia, 2009;

r.: Ozcan Alper, Zehra Derya Koc, Ulku Oktay, Ahu Ozturk, Omer Emre Akay), fie că este vorba de prima dragoste preadolescentină, de rememorarea unui trecut nu întotdeauna fericit sau de reconsiderarea biografiei unui strămoș („episod” străbătut și de un umor cald, lipsit de agresivitate). Cutremurător este *Lebanon* (Israel, 2009; r. Samuel Maoz), pornind de la o întâmplare reală, trăită de regizor în timpul primului război din Liban (iunie 1982). Echipajul unui tanc israelian, format din soldați neprofesioniști, tineri inocenți, este prins într-o capcană aparent fără ieșire. Filmul prezintă fără menajamente războiului, fără a justifica pe nimeni, pentru că nu poți justifica absurdul. Tensiunea este sporită de faptul că întreaga poveste este filmată în și din interiorul unui tanc. *Cum mi-am petrecut sfârșitul verii* (*Kak ya provel etim letom*, Rusia, 2010) putea să fie o capodoperă dacă regizorul nu ar fi scăpat acțiunea de sub control în partea a doua, eșuând într-un thriller de nimic anunțat. Într-o stațiune polară, aflată pe o insulă pustie din Oceanul Arctic, monotonia cotidiană a celor doi meteorologi este bulversată de tragedia ce marchează familia unuia dintre ei. Extraordinară capacitate de a povesti în imagini, fără cuvinte, a regizorului Alexei Popogrebsky (prezent la TIFF și în 2004, cu splendidul *Cucul / Koktebel*, coregie cu Boris Khlebnikov). Urmează trei filme ale unor regizori despre care se poate spune că au fost lansați sau (re)confirmați de TIFF. În primul rând, islandezul Dagur Kari, care a obținut Trofeul Transilvania și Premiul FIPRESCI în 2003 pentru debutul cu *Noi, albinosul* (*Noi albinoi*, Islanda, 2002). A revenit la TIFF în 2004, cu cel de-al doilea film, *Cel din urmă va fi cel dintâi* (*Dark Horse*, Danemarca / Islanda, 2005), răsplătit cu Premiul „Cinemagia”. Filmul de acum, *O inimă bună* (*The Hood Heart*, Islanda / Danemarca / Franța, 2009), este povestea prieteniei dintre un looser și un bătrân cardiac, proprietarul morocănos al unui bar, apărător al unor valori puține dar fixe, care îl ia sub aripa lui pe tânăr. Relația dintre cei doi evoluează tragicomic, prietenia lor găsindu-și împlinirea într-un mod macabru: inima bună (sănătoasă) a tânărului, mort într-un accident, îi va prelungi viața mai vârstnicului său amic. Secvențele idilice din final, dacă nu s-au vrut cumva ironice, puteau să lipsească. După *25 Watts* (2001) și *Whisky* (2004; Trofeul Transilvania la TIFF 2005), realizate împreună cu Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll debutează individual cu *Hiroshima* (Uruguay, 2009) și revine la Cluj, în secțiunea Fără limită. Scenarist, regizor și protagonist, Pablo Stoll se amuză și ne amuză propunându-ne un film simpatic, cam anapoda, pe alocuri de un umor savuros: o zi din viața unui rocker amator, cu banalități și momente de (aproape) absurd, incidente, mărunțișuri cotidiene, găselnița cea mai reușită, deși nu inedită, este faptul că dialogurile sunt mute, fiind redactate prin cartoane inscripționate. Simpatic, de văzut dar eu unul prefer acuratețea și căldura umană, lipsită de artificialitate, din *Whisky*. În sfârșit dar nu în cele din urmă: Sebastian Lelio, câștigătorul Trofeului Transilvania în 2007 pentru *Familia sfântă* (*La Sagrada Familia*, Chile, 2005), a revenit anul acesta cu *În ziua de Crăciun* (*Navidad*, Chile / Franța, 2009), în secțiunea Focus Chile, convingând juriul FIPRESCI cu o frumoasă și simplă, dar nu simplistă, poveste de dragoste. Filmul are candoarea vârstei incerte a adolescenței, a căutării de sine și definirii personalității, identității proprii. De reținut discreția cu care sunt tratate „valențe-

(continuare în pagina 31)

Două cărți noi de Mircea Cărtărescu

Poetul la treizeci de ani

Octavian Soviany

Mircea Cărtărescu
Nimic
 București, Editura Humanitas, 2010

Scriam cu un alt prilej că Mircea Cărtărescu este un nostalgic din familia spirituală a lui Dimov (de altfel, poetul însuși afirma că "mistica postmodernă este nostalgia"), fără anxietăți, dar și fără complexe, care, deși se declară „înfometat” de real, rămâne iremediabil atins de morbul „literaturii”, căreia, pe de altă parte, îi demontează necruțător (dar nu cu maliție) toate piesele și îi denunță toate convențiile. Lipsa de malițiozitate a parodiilor cărtăresciene trebuie pusă, firește, în legătură cu acea *pietas* teoretizată de Vattimo, cu „pietatea” pe care scriitorul dezabuzat și sceptic al ultimelor decenii o acordă „ruinelor venerabile” ale literaturii. Căci, dacă pietatea dimoviană este declanșată de prezența obiectelor vechi, dar și de vaporizarea, generatoare de nostalgie, a textului care se risipește pe măsură ce se alcătuieste, nostalgia este adesea stimulată la Cărtărescu de textele și cărțile vechi, pe care poetul le ia în derâdere, dar le și foiletează cu o nedisimulată voluptate de buchunist.

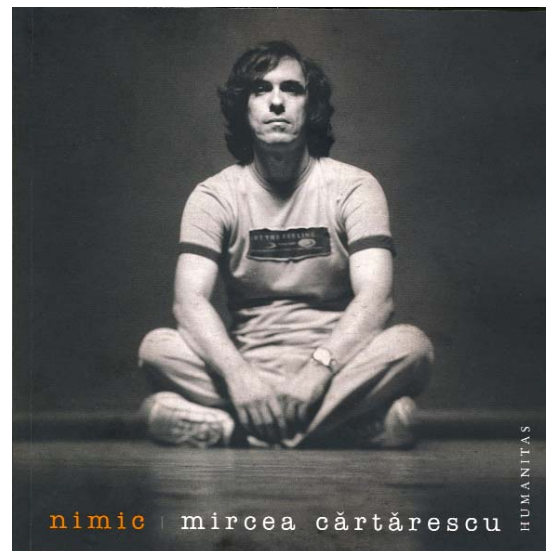
Nu altfel stau lucrurile nici cu recentul volum de versuri *Nimic*, alcătuit (după propria mărturisire a autorului) din poeme „uite, abandonate și prăfuite, într-un plic vechi dintr-o cutie de carton” care, scrise „pe foi galbene și friabile, pătate de cafea, străpunse de furia micilor litere de metal ale mașinii (...) de scris”, au dobândit aspectul atât de seducător pentru Cărtărescu al hârtiilor vechi. Scormonind astfel prin măruntaiele propriei lui scriptoteci, contemplând „ruinele venerabile” ale propriei sale literaturi, poetul va fi fascinat de aerul lor de vetustețe, care îl ametește ca un alcool, antrenează mecanismele reveriei nostalgice, ce se transformă aproape instantaneu în entuziasm: „deodată mi-am dat seama că în graffitiurile astea e mai mult adevăr (chiar dacă mai puțină literatură) decât în toată poezia mea anterioară, că de fapt așa am vrut să scriu întotdeauna, că aici mă recunosc, că aici respir, că aici sunt în sfârșit liber”. Asemenea afirmații patetice trebuie însă luate *cum grano salis*, căci privirea aburită de melancolie cu care autorul se reîntoarce spre vârstele mai vechi ale propriei sale lirici e dublată permanent de reflecția sceptică și, cu același spirit polemic cu care demonta altădată mitul „literaturii”, autorul supune acum deriziunii sarcastice chiar mitul Mircea Cărtărescu: „pasămite, trăiesc./ mă uit pe geamul de la bucătărie./ vrăbiile strălucesc și soarele ciripește./ mașina mea, la 25 de metri de dedesubt,/ e crem./ *I'm not in love with my car*/ deși e dreptunghiulară și lucioasă/ nu mi-am luat nici carnet./ Doamne, verde e gardul viu!/ ruginite sunt tomberoanele!// trece o școlăriță/ trăiesc și eu, M.C., fost poet, și ascult/ muzică turcească de la vecini” (*Mi se pare că îmi duc viața*).

Textele sale, mai lirice, mai introspective, mai grave chiar, se nasc acum din sentimentul eșecului, al epuizării precoce nu doar a disponibilităților pentru poezie, ci și a resurselor de vitalitate, care duce la conștiința unei identități precare, ce se îndoiește permanent de ea însăși: „Sunt atât de trist./ e o zi tâmpită de noiembrie idiot./ se aude doar zumzăitul frigiderului aici în bucătărie/ și

ceasul care ticăie. sunt al dracului,/ al dracului de trist./ nu mai vreau să fac literatură/ n-o să mă mai prefac că văd cosmosul,/ o să mai trăiesc 30 de ani/ și-apoi o să agonizez și-o să mor/ și n-am să fiu un corp astral în altă lume./ o să fiu fericit încă 30 de ani,/ dar fericirea mea va fi tristețe, chiar chin fără limite/ căci nu pot, nu pot să mai scriu/ și chiar dac-aș scrie, chiar și așa/ totul ar fi fals, idiot./ M-am dezmeticit./ știu acum cine sunt: nimeni, nimeni!” (*Sunt atât de trist*). Privirea cu care poetul urmărea altădată fascinat policromia spectacolului citadin a devenit la rândul ei ternă și obosită, se oprește insistent asupra detaliului mizerabilist sau descoperă, cu o totală lipsă de empatie, ororile, suferința, anomalia: „Statuia lui C.A Rosetti stă și ea pe banchetă/ citește și ea ceva/ circulă și ea cu pământul odată-n <<eternitate>>” și atunci am văzut acea ființă – o față/ ca toate fetele ai fi zis/ nici prea frumoasă, nici prea urâtă/ îmbrăcată normal

într-o rochie ecosez și în ciorapi cu model/ se plimba agale-n direcția opusă mersului lui 66/ era gravidă, cam în luna a șaptea/ poate de-aceia era cam palidă, dar n-avea pete pe față// melodrama vine la urmă, poate fi melodramatic/ ceea ce e adevărat, ceea ce vezi cu ochii tăi?/ una e viața și alta e literatura/ și cu toate acestea/ fata nu avea brațe, ci doar două palmițe ca de copil/ chircite, ieșite direct din umeri/ ca două aripioare de carne roșcată// poate în adolescență asta m-ar fi întors pe dos/ dar în ticăloșita mea maturitate/ m-am apucat să mă gândesc iar la copertă/ la apariția cărții/ și să văd cine mai expune la sala Teatrului Foarte Mic” (*Sabato ar fi luat-o ca prevestire*).

Trecutul, evocat ades pe parcursul acestor poeme, își pierde, la rândul său, puterea de fascinație, e văzut în aceeași lumină demistificatoare, iar idolii tinereții și ai adolescenței poartă semnele senectuții, sunt atinși de diformități, etalează o uriașă epuizare existențială: „S-a dus și Fred Mercury/ s-a adăugat străbunilor lui/ Paul McCartney face un fel de fălțuțe,/ lui Elton John i-a crescut un cercel./ Dom'Zimmerman, l-am văzut la Iowa Center/ în concert./ haios./ nu i-aș fi purtat pălăria/ nici pentru o mie de lei/ (de pomană, mamă soacră, de pomană...)// (cânta treaba aia cu asul de cupă)/ Paul Simon face un fel de fălțuțe – să fie ceva în numele Paul?/ și cântă despre gagici cu diamante/ pe talpa pantofilor./ Zappa – multă minte-i mai trebuie - / i-acum un soi de Kogălniceanu (întorc troleibuzele/ în jurul lui, pe când cântă/ *channa in the bushwop, in the bushwop*), ia să vedem,/ cine-a mai rămas?” (*Lasă să fie*). Nu lumea și-a epuizat însă încărcătura de fabulos, ci voyeur-ul cărtărescian și-a pierdut capacitatea de a jubila în fața spectacolului cotidian, iar această opacizare a privirii ține neîndoind de necroza fibrelor sufletești, de tocirea senzorilor, de blazare și indiferență. Terorizat de propria-i incapacitate de a mai vibra în fața realului, de „răcirea” magmei interioare, „poetul la treizeci de ani” (înțeleg că majoritatea textelor din volum au fost scrise pe la începutul anilor '90) aspiră acum la căldură și intimitate, vizează fericirea cea mai comună, conturează paradisuri ale domesticității, ca în acest foarte frumos poem, ce se cuvine citat în întregime: „Va veni iar Crăciunul, atât de simplu și de curat./ Va mirosi



a benzină și a zăpadă./ Vom avea bucurie în suflete./ De mână cu ea, voi ieși în stație la Doamna Ghica/ așteptându-l pe 21./ Va fi lumină albă, de iarnă. Molidul nostru de-acasă/ va fi deja plin de globuri și globulețe./ Vom purta imaginea lui în inimi pe când tramvaiul se-ndreaptă/ spre depou, printre blocuri tăcute./ Ce ne pasă nouă de dezastre și nebulie?/ Stăm pe turnanta de la burduf, înfoliți și răzând/ având în inimi imaginea caldă a dragostei noastre,/ a fetei noastre,/ a casei noastre pline de cactuși și cărți./ Ce fericiți, ce liberi trăim acolo. Nu ne pasă de furtuna de-afară,/ nici că istoria șuieră până îi crapă obrăjii./ Noi n-avem istorie, așa cum doi gemeni în uter/ se privesc în ochi, se îmbrățișează, dar n-au istorie./ Coborâm la capăt, o luăm pe străduțele de la periferie./ Pe lângă școala ce mi-a mâncat nouă ani,/ pe lângă automatica-nzăpezită.../ Cineva a scris BEATLES pe zăpada de pe parbrizul unei mașini/ pe care stă o jigodie înghețată./ Miroase a vin, a bucurie curată prin cuțile modeste/ iar copiii încotoșmănați îmi spun bună ziua la porți./ Va fi cald de la sobă în casa copilăriei tale,/ vei radia în noua ta rochie verde, vei pâlăvrăgi cu soră-ta o grămadă,/ eu voi juca table cu tata socrul/ și vom bea țuică fiartă, și lumea va fi atât de mică...” (*So this Is Xmas*).

Iar la capătul lecturii, personajul liric al lui Mircea Cărtărescu ni se va înfățișa astfel ca un paradoxal *homo duplex*, prins între „literatură” și „comedia literaturii”, între blazare și entuziasm, între scepticism și sentimentalism – imagine care chiar dacă nu modifică radical percepția noastră asupra liricii cărtăresciene, aduce nuanțe și accente noi și mai ales o infuzie de lirism. Nu știu dacă în felul acesta autorul *Levantului* reușește să se îndepărteze cu totul de locurile comune ale optzecismului (aceasta fiind miza – mărturisită la o recentă întâlnire cu cititorii – a *Nimicului*), dar izbutește să ne sugereze ce ar fi putut să fie poezia de astăzi a lui Cărtărescu, dacă poetul n-ar fi fost substituit, de aproape două decenii, de prozator. Nu știu nici dacă poemele din volum sunt „poezie mare” (vor oare să fie?), dar „adevărate” (așa cum își dorește autorul lor) cu siguranță sunt, mărturisind despre criza „poetului la treizeci de ani” care se descoperă în răspăr față de propria lui poezie și de aversul surzător al optzecismului.

Condiția scriitorului român de azi

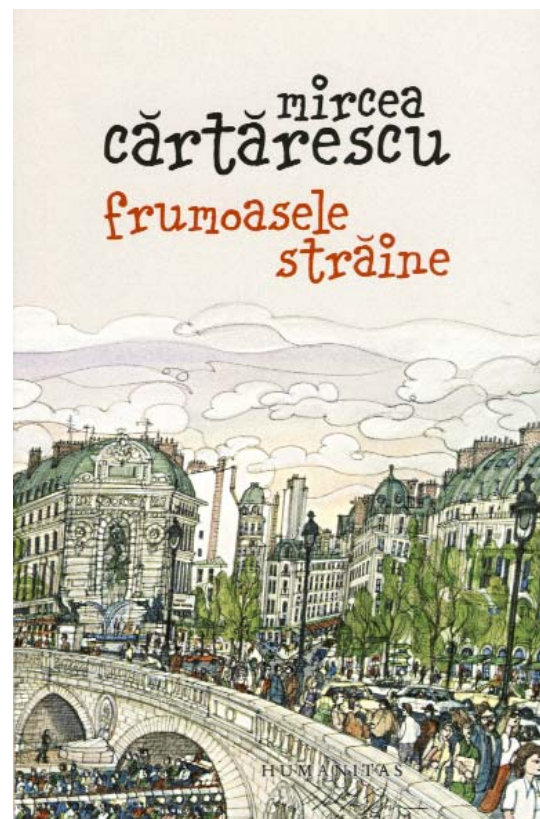
Constantin Cubleșan

Mircea Cărtărescu
Frumoasele străine
București, Editura Humanitas, 2010

Dacă poezia și cuvântul au devenit, în bună măsură, pentru autorul liric de azi, nu doar sursa unor motive argumentaționale discursului său poetic ci, de-a binelea, universul ființial în care i se consumă drama existențială, prozatorul nu pare a se comporta, nici el, mai prejos, căutând în propria experiență de viață oglinda de reflectare a lumii înconjurătoare, propriul subiectivism devenind obiectul investigației analitice, cu o implicare ce devine replică subiacentă și polemică *tehnicalor* psihanalitice de odinioară. Suntem cu asta în plin postmodernism, când arta își supraviețuiește propriei expieri, propriei cheltuiiri capitale, după cum ne încredințează unii teoreticieni ai acestei modalități de exprimare artistică (căci, nici într-un caz nu poate fi vorba de o *metodă*, ne cum de un *curent* artistic). Spun: după unii, pentru că la noi, postmodernismul, postmodernitatea este înțeleasă, teoretizată și explicată ușor diferit de la autor la autor, tocmai pentru că și de data aceasta (ca în atâtea alte rânduri și ocazii) la noi *discuția* a pornit în momentul în care prin alte părți ea era deja consumată. Oricum, ceea ce pare a fi un vector de referință este tocmai *reșaparea* unor procedee de exprimare ale modernității. Dar, nu oricum, ci cu "ironie", prin formule parodice, prin "(auto)pastișă", la drept vorbind, "înlocuirea marelui principiu modernist al *impersonalității actului creator*" cu un "personalism sau *biografism*" care semnifică "dependența textului literar de personalitatea, biografia și experiențele reale ale autorului", ne încredințează, între altele, Mircea Cărtărescu în masivul și incitantul său studiu intitulat *Postmodernismul românesc* (1999). Fidel acestei *rețete*, el ne oferă o cu totul remarcabilă (ca să nu spun exemplară) demonstrație, într-un triptic epic ce constituie sumarul volumului *Frumoasele străine* (Humanitas, 2010), false demersuri *memorialistice*, povestiri ce se situează undeva între reportaj, confesiune, eseu și, nu mai puțin, jurnal personal. Din toate acestea câte ceva și totuși altceva, ceva ce se înfățișează ca o autentică proză ficțională (dacă cititorul are capacitatea de a înțelege tot ceea ce i se relatează, dincolo de mărunta factologie a întâmplărilor autorului, victimă a busculadei realităților social, politice, morale, culturale etc., în care este nevoit, vrând-ne vrând, să-și ducă traiul), ca un *roman* al existenței scriitorului (în general) în actualitatea nemijlocită. Din acest punct de vedere, *Antrax*, *Bacoviană* și mai ales *Frumoasele străine* (am citat titlurile celor trei *texte* din sumar), sunt autentice construcții postmoderniste și se citează, fără nicio exagerare (dar și fără conotații minimalizatoare) cu plăcerea lecturii captivante a unui bun, veritabil roman polițist (stând confortabil, ba încă având și calități superioare, alături de *creații literare* datorate unor Simenon sau San Antonio). În centrul lor se află scriitorul român de azi, cu toate iluziile, speranțele, eșecurile, succesele și, în general, cu toată ființarea sa, fără nimic *glorios*, în mijlocul unei societăți indiferente, abrutizate, paranoice, conformiste, birocratice, confuze, profitoare etc., etc., care-l manevrează într-un sens fără sens (sau cu un sens oarecum inutil), și de care nu poate face abstracție pentru că el însuși, scriitorul este parte integrantă din această lume... postmodernă, adică supraviețuitoare propriei... expieri moderne.

Mai înainte de toate trebuie să fie remarcată ingeniozitatea recurgerii la tehnica foiletonului literar - "Toate aceste povestiri au apărut, inițial, în revista *Șapte seri* (!) și poartă pecetea stilistică a scrierilor publicate în foileton" - tehnică utilizată cu brio în anii de pe la mijlocul veacului al XIX-lea, la noi (dar și în toată Europa), mai puțin în anii interbelici, care își are avantajele (despre dezavantaje n-are niciun rost să vorbim acum) neașteptate ale suscitării interesului aceluși cititor care mai are încă nevoie de literatură, nu ca un *drog* (Doamne păzește!) ci ca un... *balsam* sufletesc bine meritat. Foiletoanele acestea ale lui Mircea Cărtărescu, construite din episoade ce nu depășesc, în general, două-trei pagini, și care au, fiecare, un mic nucleu epic, înșirat în salba unei intrigi generale, te prind, de fiecare dată, printr-o *introducere* iritantă/iritată și se sfârșesc cu un final în *suspans*, care te obligă să aștepți (cu nerăbdare) continuarea. Totul, toată viața reală ce pulsează în ele - se mărturisește prozatorul într-un preambul adresat cititorului ("Dragă cititoare, iubit cititor...") - a fost *încondeiată puțin*, adică *faptele* "le-am tras puțin către comic, burlesc, uneori chiar grotesc, fără să vreau să fac rău nimănui". Și, ce rău ar putea să producă aceste *povestiri*, cuiva, într-o lume rutinizată în rele, pe care Mircea Cărtărescu nu face decât să o recepționeze cu toate detaliile (deliciile) ei, în care se recunoaște, vie și autentică, *realistă*, condiția scriitorului român de azi, aflat, vai!, într-o stare de... supraviețuire.

Antrax este povestirea *aventuroasă* ("Respiram aerul tare al aventurii") a împlinirii unei obligații *civice, morale* a scriitorului bucureștean de azi care primește prin poștă un pachet, de la un necunoscut din străinătate, în care se află un plic ce i se pare, din toate punctele de vedere, suspect, mai ales făcând legătura cu nenumăratele cazuri, relatate în emnisiuni televizate, la radio sau în presă, în care răufăcătorii lumii, teroriștii de aiurea, trimit pe adresa feluritelor personalități, bombe de plastic, substanțe otrăvitoare (*antrax*) ș.a., pentru a crea anume stări de panică, de spaimă, de neîncredere în societatea înconjurătoare etc. Scriitorul din povestirea lui Mircea Cărtărescu (Totul este relatat la persoana întâia și datele personale ale personajului corespund cu exactitate celor ale autorului, dar orice operă de artă autentică are capacitatea de a generaliza particularul, așa încât întâmplarea, ce poate surveni oricui, și tot ceea ce ni se relatează în jurul ei, are deci valoarea unei autentice radiografii, ca să nu spun: demascări, a unui sistem de relații sociale - de relație a individului cu autoritatea - cu totul viciat la noi, abuziv și ineficient, la urma urmelor), împreună cu soția se decid să predea plicul organelor polițienești, în vederea elucidării... misterului ce-l conține (După ce, primul impuls a fost acela de a se debarasa de el, aruncându-l într-un coș de gunoi de pe stradă), în ideea că totul poate fi periculos pentru comunitate: "Măi frate, cum ai putut să lași plicul la coșul de gunoi, nu-ți dai seama? Ar putea să-l ia vreun boschetar sau vreun copil curios, se poate întâmpla o nenorocire". Ceea ce urmează este *povestea* incredibilă a celor doi soți, intrați pe poarta poliției, unde sunt trimiși de la un birou la altul, de la un ofițer la altul, puși să aștepte să dea repetate declarații, ținută în supraveghere latentă ș.a. tratați, ei înșiși, cu suspiciune, cu iritarea funcționarilor ce trebuie să se ocupe de niște oameni care vor să se afle în treabă încur-



cându-le lor treburile de fiecare zi etc. Relatarea micilor sau marilor șicanări dobândește treptat dimensiuni coșmarești, obsesive, cei doi părând a parcurge un labirintic traseu kafkian, din care, îngroziți și epuizați, la un moment dat nu mai văd nicio cale de ieșire. Scriitura este, firește, ironică, sarcastică, satirică, Mircea Cărtărescu discreditând, în fond, rutina și birocrăția grosieră ce guvernează sistemul actual de... relații cu publicul al oficialităților din instituțiile publice. Subiectul și intriga povestirii frizează banalul. Un banal însă ce devine obsedant și terorizant pe măsură ce lucrurile primesc dimensionalitatea unei adevărate odisei în terifiantul lumii noastre actuale.

Bacoviană este o altă aventură, o altă *odisee* mizerabilă, într-o lamentabilă, deplorabilă lume provincială a unor veleitari scriitori eșuați în propria lor suficiență, ridicoli și dizgrațioși prin totul. Scriitorul, eroul povestirii (Iarăși *biografic* declarat al lui Mircea Cărtărescu, trebuie depășit, pentru că prozatorul nu intenționează a face o dare de seamă asupra participării sale la o *acțiune* literară, aiurea, prin ținutul Bacăului, *aventura* sa vizând, în esență, iarăși un mod de tratare, de înțelegere azi a condiției scriitorului român, condiție viciată de societatea care, marginalizând o atare *indeletnicire*, facilitează tocmai nașterea unor autentici *foetuși... artistici*), pleacă din capitală dând curs unei invitații de a participa la ședințele de lucru ale unui cenacul literar din Bacău, cu iluzia că acolo, întâlnirea cu cititorii și cu scriitorii locali îi va oferi șansa unei cunoașteri (nu neaparat popularități) în rândurile unor iubitori de frumos, de literatură. Totul eșuează însă în parodic și grotesc. Ceea ce se presupunea a fi o rodnică întâlnire, elevată, între niște intelectuali, se dovedește a fi o stupidă bălăcăreală prin medii aproape sordide, cu apetituri bahice degradând spre prostituție, din care sentimentul degradării condiției scriitorului apare tot mai evident. Întâmplarea nu este însă una accidentală. Mircea Cărtărescu își amintește, cu aceeași sarcastică privire *retro*, de ședințele *Cenacului de luni* din vremea studenției, care era alungat dintr-un loc în altul a Bucureștilor, tratat, nemărturisit dar vizibil, ca formă de manifestare culturală *nesănătoasă*; de asemenea zilele metodice, din vremea perioade sale de profesorat, când era obligat a participa la cele mai pedestre reuniuni formale ale mediocrităților cu aere vedetiste ("Mai mare adunare de moroni ca acolo n-am întâlnit în viața mea. Era ceva monstruos.





Profesoarele citeau referate din care aflai că Sadoveanu era <cel mai mare autor contemporan>, că Moromete era discipolul lui Sartre, că Eminescu inventase trigonometria sferică, olăritul, a cincea roată la căruță și așa mai departe. Nimic nu era destul de sfărăitor, de ridicol, de penibil ca să nu poată fi susținut la cerul metodic. Dacă aveai cea mai mică obiecție, o jigneai de moarte pe autoarea referatului. Dar nici nu era posibil să ai: imediat cum se termina lucrarea, oricât de agramată și de semidoctă ar fi fost, izbucneau cu toții într-un cor de laude deșănțate” ș.a.m.d.). La drept vorbind, escapada băcăuană este un simplu pretext pentru a vorbi, pentru a *dezvălui* condiția precară a scriitorului român de azi, angrenat într-un mecanism social formal și rutinier, fără vreo finalitate alta decât cea birocratică și de paradă. Despre care va *relata* însă, cu mult mai multă subtilitate, în *Frumoasele străine*.

Povestirea este departe de a fi jurnalul *acțiunii* de popularizare a scriitorilor români în Franța, petrecută în noiembrie 2004 (“În fiecare an, francezii /nu mă-ncurac acum cu instituții și nume: francezii sunt reprezentați în povestirea mea de trei-patru doamne simpatice, care-au făcut și ele ce-au putut/ închid ochii și rotesc globul pământesc, țintind cu un ac un loc la-nțâmplare și sperând că au nimerit pe uscat. Aleg astfel în fiecare an câte o țară și invită o duzină de inși de-acolo, mai poeți, mai prozatori, pe care să-i plimbe prin toată Franța, arătându-i publicului doritor de senzații tari. Această cutumă poartă numele de *Belles Etrangères*, frumoasele străine /.../ Era, deci, o echipă națională fără nici un străn. Nu tu Virgil Tănase, nu tu Norman Manea, nu tu Matei Vișniec, nici măcar tu, Țepeneag, deși te-ntorsesesi de multă vreme la izvoare. Încă o decizie draconică a doamnelor ce reprezentau Franța. Un singur nume dintre cele unsprezece îmi era cu totul necunoscut: cel al Letiției Ilea. În rest, *la crème de la crème* din fiecare generație: Blandiana și Agopian, Adameșteanu și Zografii, Crăciun și Mureșan, Marta Petreu și Simona Popescu, Cecilia Ștefănescu și Dan Lungu /.../ Așa încât am acceptat, ce-o fi o fi, să devin scriitor de duzină, și încă unde? în Franța cea vestită pentru interesul față de cultura altora”).

Mircea Cărtărescu alcătuiește din ființe reale, din peisaje autentice, din întâmplări aieva, o *fabulație* umoristică, în care eroul (eroii) își confecționează o bucurie de care se iluzionează parcurgând itinerariul zilelor “simpaticei periplu” francez, luând seama însă că “lucrul cel mai dramatic de pe lume e tocmai această farsă continuă în care noi, cei moderni, ne ducem viața”. O viață ce se alcătuiește din surrogate, pe care societatea le orează ca autentice. Despre acestea ne și vorbește Mircea Cărtărescu în *povestea* sa. Despre condiția, cel mai adesea, lamentabilă ce i se oferă spre existență scriitorului român, atât acasă cât și în străinătate. Narațiunea – eseistică, reportericească, memorialistică, pamfletară etc. – se compune din episoade pitorești, relatate de un spirit ironic, persiflant, în dosul *hazului* pe care-l face, pulsând, de fapt, *necazul*, acela de care ne avertizează o zicală din înțelepciunea populară. O *întâlnire cu cititorii*, bunăoară, de care își amintește cu un soi de revelație carnavalescă, este cea premergătoare turneului francez, în Italia, la Castel Goffredo, “capitala mondială a ciorapilor de damă”, unde fusese invitat pentru decernarea Premiului “Acerbi”, și unde se întreținuse cu simpaticii *pensionari* ai “Ospiciului penitenciar de maximă securitate”, interlocutorii săi fiind *autori* ai unor crime odioase, dar care, paradoxal, într-o lume dezaxată, aduceau aparența unei “oaze de normalitate”. În pandant cu această întâlnire o vom avea pe aceea de la Castelnaudary, “capitala

mondială a ciolanului cu fasole”, în Franța, unde nu lecturile scriitorilor noștri au constituit marea, adevărata atracție a publicului ci “faimoasa cină românească”, ce nu avea însă nimic dintr-un specific național tradițional.

Prozatorul, prizonier, fatalmente, unei asemenea *farse* de popularizare a valorilor literare românești în Franța, desfășoară o *intrigă* narativă de un ridicol galant, amuzant și mereu vivace, purtând cititorul într-un carusel al rateurilor intelectuale, pitorești dar banale. Avem, la urma urmelor, fixată autoironic, condiția marginală a scriitorului român de azi, căruia i se oferă în societate un rol de fațadă, bine susținut de părgii administrative pur funcționărești: “Ce tristă e soarta scriitorilor români: ciudățeniia nici măcar interesante, venite dintr-un spațiu total ignorat, dintr-o țară fără identitate, fără istorie, fără nimic de așteptat de la ea și de la cei ce-o locuiesc”. Se află în aceste cuvinte o tristețe dezarmantă pe care Mircea Cărtărescu, de-a lungul întregii desfășurări epice, o voalează cu abilitate în dosul *pozei* ironice, sarcastice, parodice în care preferă să ambaleză totul (după rețeta scriului postmodernist, pe care o stăpânește în deplinătate), *mărturisindu-se* însă fără menajamente, vis-à-vis de receptarea scriitorului ca individ și personalitate, în lumea noastră de azi: “Imaginea fiecăruia se negociază permanent, între grupuri și indivizi, ca și când toți ar avea, pentru portretul tău, o mare pânză comună, unde fiecare ar contribui cu conturul urechilor, forma ochilor, grimasa gurii, ștergând ce-au făcut alții, adăugând alte linii, alte pete de culoare, până când caricatura se arată-n toată splendoarea hidoșeniei ei, operă colectivă mai expresivă decât ai fost tu vreodată. Totul e oral, fluid, turbionar, o țesătură de bârfe, zvonuri, calomnii și colportaje care-n cele din urmă mai seamănă cu tine doar cât seamănă păpușile voo-doo în care se-nfig ace cu cei care trebuie să simtă înțepăturile lor în inimă și ficiți. Imaginea asta atât de frumos încondeiată se transmite generațiilor următoare, ca nu cumva puștii să rămână în ignoranță și să se apuce să

citească inocent, cum îi citesc pe autorii străini./ <Da, dar până la urmă rămân cărțile>, îți spui umilit și auto-consolator după ce ai încasat-o mai rău ca de obicei. Slabă speranță. E-adevărat, după moarte nu mai ești concurent cu cei vii, dar nici nu-i mai interesezi. Te-ai dus, dus ești, cu toate cărțile tale după tine. Cea mai prostească iluzie e să crezi că posteritatea îți va face dreptate. Numărul analfabeților și-al imbecililor nu scade cu timpul în lume, ci crește. De ce-ar face critica literară excepție? Mă tem că vin generații care nu vor pricepe nici măcar cât își închipuie că pricep cele de azi. Ieri scuipeau în tramvai, mâine vor scuipea pe podeaua navei spațiale. Ieri îl înjurau pe Caragiale, mâine pe toată lumea, înainte să dispară cu toții în cine știe ce Second Life./ Ei, dar ce ne pasă nouă?”

Cele trei povestiri ale lui Mircea Cărtărescu din *Frumoasele străine*, au farmec literar autentic. Scrise cu nerv satiric subtil articulat, ele te binedispun prin tocmai aura persiflantă cu care autorul își încondeiază eroii, purtați prin ridicole și agasante întâmplări... reale, zicând, în încheiere, odată cu autorul: “Bine-ar fi să-ți poți tăia cu foarfeca bucățelele penibile din viață și să le arunci la gunoi. Din păcate, viața ta se împletește cu a atât de multor alți inși, încât, dacă le-ai plia și-ai tăia din toate deodată, ți-ar ieși un fel de covoraș de hârtie din cele pe care le fac copiii, sau un șir de omuleți ce se țin de mână. Cam asta face, de fapt, scriitorul: scoate din pagina albă șirul lui de omuleți, figurile lui geometrice de o dubioasă simetrie. Prisosul, la fel de simetric, îl aruncă la gunoi, deși reprezintă și el, în aceeași măsură ca omuleții, noblețea paginii inițiale. Cu fiecare omuleț de hârtie care apare, din foarfecă, pe lume, moare geamănul lui negativ, forma din care s-a desprins și care-a rămas pe dinafară. Iată din ce se compune ziua de ieri”.



Petru Ciobănică

Adorație I

comentarii

Nu numai virtuos, dar și Iutier - I. P. Culianu

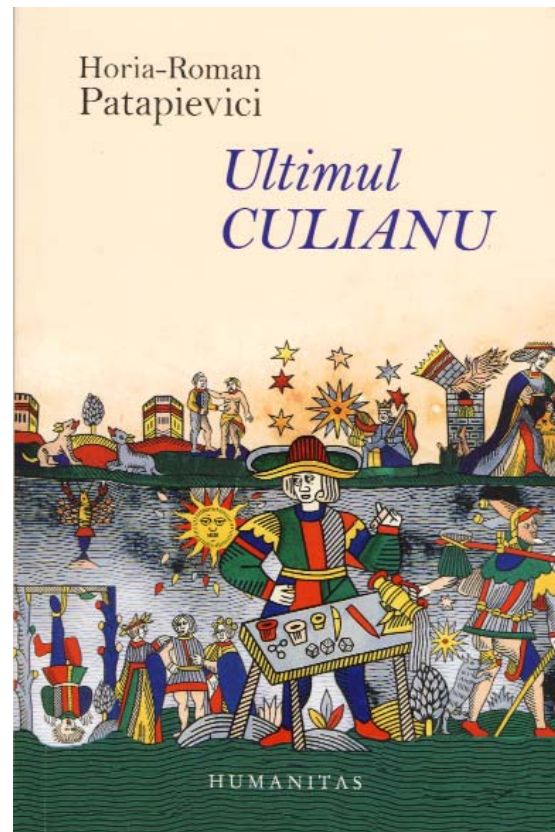
I. Francin

Dacă tot e să fie, purtând un neștiut germe subversiv în propriul caracter de *fatum*, moartea poate să fie „profitabilă” uneori. În acele rare situații când o personalitate cu destin neobișnuit evoluează într-acolo unde sublimul și nenorocirea așteaptă îngemănate, unde opțiunile particulare te înzestreză cu neștiutul contextualizării lor, iar gesturile libere te încarcă de reziduuri ale refuzurilor implicite. Opțiunile noastre, oricare ar fi ele, creează distorsiuni, după cum, uneori, rugăciunile atrag demonii prin acea ciudată *dialectică a împotririi* prezentă în textura vieții. Așa se face că, întotdeauna, în clipa când alegem ceva preluăm totodată prin gestul nostru și nealesul umbrei lui dialectice, iar atunci când hotărâm ferm o direcție mergem, totuși, spre neștiut. În realitate, de neștiutul vieții ne desparte mereu un singur pas. Un pas mărunț, aproape părelnic, în unghiul căruia se crapă teritoriul lui „dincolo”, unde, oricum o luăm, se ajunge pe dibuite și într-o totală descumpănire. Profitul, desigur impropriu spus, este că atunci cel atins de moarte e deferit instanței publice a cărei memorie, aptă să confere substanță și formă oricărei postumități, va face din pierderea lui un câștig. Cel puțin pentru o bucată de vreme. Iar dacă trecerea s-a produs pe neașteptate și în chip violent, pâcla impenetrabilă a necunoscutelor ce stau în spatele accidentului se va muta, transfigurată, în aura mitică a celui pierdut, îmbogățind-o. Sub tensiunea iscată de nenorocire, orice evocare

sfârșește atunci în celebrare, orice portret împrumută expresivitatea figurilor hieratice, după cum orice tentativă de reconstituire este atinsă de poleiul aurit al hagiografiei.

Este, oarecum schițată, soarta lui I. P. Culianu. Eroii mor tineri, la fel și aleșii. Aparent prea devreme - cine are căderea să hotărască? - dar poate că tocmai de aceea la timp. Un timp numai al lor, care, alături de modul în care se săvârșesc ține de elecțiune. Faptul ne impresionează, ne dă de gândit, însă am prefera să nu fie așa. Am alege, dacă ar fi după noi, combinația în același destin a prestigiului celor aleși cu fericirea îndelungă a tihnitelor mediocrități. Însă nu cumva o asemenea combinație e neîngăduită, nu cumva un vis atât de bucolic e hărăzit să se destrame, degrabă și trist, precum acele nimfe de abur în brațele lunaticilor îndrăgostiți? Parcă aleșii ar fi vânatul destinului, momiți între grindurile istoriei cu promisiuni de a căror magnifică deșertăciune

n-au voie să afle, iar înfăptuirile lor nu ar face decât să completeze rețeaua acelor semne în care se poate citi enigma condamnării lor. Făcând gesturile cele mai proprii firii lor, atingând ținte neînchipuit de îndepărtate, purtând în minți freamătul unor gânduri nedesluite, răvășiți de intuiții cărora nu le pot numi sămbrurele nu fac decât să-și poarte pașii pe acele poteci unde-i așteaptă capcanele ursitei. Înfierbântați de cutezanța unor avânturi fără răgaz, mânați de entuziasmul unor chemări revelate, până la



urmă, într-un ceas ascuns previziunii lor sunt îngenuncheați de nepătrunsul sortii, care, în splendida ei insolență, le oferă pe tăvi aurite propriile căpățâni.

„Ultimul” Culianu. Mitul „vânătorului vânat” a fost de-a lungul preocupărilor sale hermeneutice sursa unor semnificații nesecătuite. Vânătorul e atins fatal de săgeata cu care-și țintise prada, e sfâșiat de hăitașii ațâțați asupra unui animal straniu în care nu știuse să vadă icoana propriului destin. Se poate forța, într-un joc speculativ liber, analogia morții lui Culianu cu cea a lui Acteon, îndrăgostitul de o zeiță (Diana/Artemis) căreia nu-i erau hărăzite nici ardoarea îmbrățișării, nici adierea lubricelor mezonoptici. În sfârșitul patetic al vânătorului Acteon, Giordano Bruno citise parabola întâlnirii intelectului cu misterul divinității sau, în sens profan, al naturii, ceea ce pentru o sensibilitate păgână e totuna. Culianu adoptă explicația filosofului italian fără a simți nevoia unor adaosuri, și se pare că traseul propriei vieți a evoluat inerțial sub vraja acestei parabole. Dacă nu sunt departe de interpretarea domnului Horia-Roman Patapievici, în *Ultimul Culianu* (ed. Humanitas, 2010), sfârșitul în condiții deloc limpezi a savantului de origine română face parte dintr-o secvență mitică îndeaproape comentată și analizată pe parcursul fulminantei sale cariere. Simplu spus, a fost lovit de transcendent pe când era gata să-i dea formă mentală, a fost străpuns de raza elecțiunii când era aproape să-și fluture triumful dinaintea Sfinxului. O atât de ascuțită pătrundere mentală, un entuziasm atât de aprins nu rămân nepepsite. De ce? Ar fi de prisos să încercăm a răspunde în acest moment. Nu cumva ne aflăm într-o lume în care domnește războiul, secret, între Dumnezeu și mintea care caută să-l pătrundă? Poate că și Culianu, și Blaga, și Nietzsche credeau asta, iar dacă e așa universul lor corespunde modelelor cosmologice ale gnosticismului, cu un Dumnezeu defel prietenos, nicidecum binevoitor, dictatorial și rapace. Personal n-am destulă știință pentru a oferi un răspuns alternativ, dar nici disponibilitatea de-a mă refugia într-un șablon, fie el chiar atât de atractiv cum e cel de sus, purtătorul unui anti-



Petru Ciobănică

Adorație II



nomism care nu mi-e propriu nici ca viziune, nici ca atitudine de viață.

Să introducem teoria pe care o formulează domnul Patapievicu în recentul studiu, care e, după știința mea, singular în cultura noastră ca abordate directă, sistematică a ideii „ultimului” unui creator: „Un creator talentat devine, la un moment dat, neverosimil de înzestrat. Acest eveniment îi împarte viața și creația în două. O cezură neașteptată îl face alt om. Creatorul acesta devine un soi de fereastră spre ceva mult mai cuprinzător decât experiența comună a celorlalți creatori din câmpul său de activitate. El vede mai bine, mai profund, mai radical: el răstoarnă, cu noul său instrument de cunoaștere, granițele stabilite. Mai mult, creația sa capătă toate aparențele unei chei universale a lumii.” (p. 27)

Foarte clară, accesibilă oricui, formularea de mai sus dorește să pună în temă elementul de schimbare ivit în constituția unui autor, din care derivă apoi performanțe speciale la nivelul creației/înțelegerii/cunoașterii. Setul de valori, ideile, enunțurile, convingerile formulate după producerea acestei schimbări vor compune imaginea „ultimului” acestuia, un soi de cifru testamentar. Nu e obligatoriu ca un autor, fie el chiar prodigios, să sufere o atare schimbare, însă întotdeauna când aceasta se produce, rostirea lui capătă un timbru nou, uneori de nerecunoscut, aproape profetic. Pare atins de o revelație, excesiv în raport cu orice măsură omenească, purtătorul unui secret câștigat prin grație sau smuls prin nesăbuită. Mai degrabă această a doua ipoteză ar răspunde planului explicativ pus în pagină de autorul *Ultimului Culianu*.

Monografia de față se articulează metodic în aria unei coniecturi, și anume: Culianu face parte din acea clasă de „cutezători ai cunoașterii” care au ajuns la o formulă ultimă, atotexplicativă a lumii, la un, să-i zicem, adevăr suprem care poate fi considerat deopotrivă mathesis universalis și clavis universalis (cheie universală). Performanța e realizată într-un univers dominat de o divinitate, de un Absolut căruia îi displace revelarea adevărului ultim sau e ostil acestui fapt din rațiuni care ne scapă (teza blagiană, anume din nevoia de echilibru cosmic, e adoptată întocmai și agreată de autor). În vederea preîntâmpinării unor gesturi de temeritate cognitivă – luciferice, în termeni blagieni – și spre a nu-i fi știrbită autarhia, Absolutul desfășoară împrejurul propriei lumi o „rețea izolatoare” (mai simplu, o perdea distorsionantă menită a opaciza mintea pătrunzătoare a omului, remisă constant stării de ignoranță), greu sau imposibil de străpuns cu mintea. În relația dintre cunoscător și cunoscut, Absolutul, s-a produs o cezură – ruptură iluminatorie – care antrenează, prin mișcarea numită mai sus dialectică a împotrivrării, replica cenzurii. Astfel, prin cenzură Absolutul, ostil inițiativelor cognitive ale lui Culianu, zădărnicește nu atât consecințele în plan cognitiv ale descoperirii sale – (regulă: odată revelat un adevăr își produce efectul în plan ideal, indiferent de poziționarea noastră față de el) – cât însăși posibilitatea ca un astfel de eveniment să se mai repete: „...când creatorul părea foarte aproape de a ne spune totul, în chip definitiv, ceva de dincolo de el îl amuțește. Îl smulge dintre noi.” (p.28) Simplu, îi ia viața nesăbuitului gânditor¹, îi închide gura.

În acest punct e nevoie de o clarificare suplimentară la teza domnului Patapievicu. Sfârșitul lui Culianu, asasinarea lui ar avea o explicație, să-i spunem, metafizică întrucât aici nu este vorba de ancheta propriu-zisă a morții savantului. E vorba doar de plasarea acesteia în orizon-



Petru Ciobănică

Adorație III (detaliu)

tul destinului și căutarea unei semnificări dincolo de aspectul ei juridic. Totuși explicația de tip „cenzură transcendentă” (Blaga) și cea de tip „paradox Lönnrot” (Borges), nu se suprapun total ca regiuni logice, fiind mai curând complementare decât convergente. Pentru un același eveniment – asasinarea lui Culianu – nu pot exista două explicații diferite, ambele valabile în același orizont de sens. Avem de-a face, cred, cu două orizonturi de sens în argumentația de față. Înțeleg că teza cenzurii ar avea caracter explicativ abstract, metafizic, deși ea funcționează mai degrabă într-o poetică a destinului uman în sens larg. Oricum implică relația de exterioritate, intervenția efectivă a transcendentului în viața cuiva, fie și prin agenți interpuși. Însă, de cealaltă parte și în celălalt orizont semantic, în scenariul de tip Lönnrot este vorba de un joc social impecabil din care lipsește instanța transcendentă. Personajul borgesian ajunge victima unui asasin mânat de dorința de răzbunare care știe să folosească pasiunea victimei, în același timp detectiv, pentru explicații cabaliste la crimele cercetate. Scharlach îl atrage pe Lönnrot în locul unde detectivul credea că se duce pentru a preîntâmpina un al patrulea asasinat dintr-o serie și, în acest fel, a descoperi făptașul. Relația dintre punctele cardinale și literele Tetragrammaton-ului, plus coincidența datelor în care se săvârșiseră cele trei crime anterioare îl fac pe Lönnrot să identifice punctul cardinal, să calculeze distanța exactă și ora aproximativă a următoarei crime – ultima, conform corespondenței cu literele numelui divin și punctele cardinale – omițând tocmai lucrul esențial: că ar putea ajunge chiar el al patrulea mort. Încercând, profesionist, să descopere asasinul ajunge să îi servească acestuia ultima victimă – pe sine. Înțelege atunci, când oricum e prea târziu, că cele trei crime anterioare sunt momeala cu care adversarul l-a atras în capcană. Iar capcana e chiar propriul lui joc mental. (Mereu și mereu destinul ne cucerește folosind strategiile minții noastre de a-l învinge.) Acesta e planul perfect articulat prin care detectivul Lönnrot ajunge victima asasinului Scharlach.

Din câte am înțeles eu povestirea, nu există nicio predestinare, nicio intervenție a transcendentului, nicio pedeapsă divină. Totul este un joc, o tablă de șah pe care piesele se mută după tactici de natură detectivistă. Cunoscându-și

adversarul, anticipându-i mutările cele mai probabile fiecare întinde capcane celuilalt, dar jocul evoluează totuși asimetric. Scharlach știe mai multe despre Lönnrot, făcându-l să-și compună tactica din niște semne/indicii amăgitoare, astfel încât fisurile rezultate în metoda adversarului duc la triumful propriei tactici. Câștigă cel al cărei metodă e mai bună, asta însemnând că „virusează” în prealabil metoda adversarului, îi bruiază flerul atrăgându-l pe un teren minat. Frumusețea strict estetică a jocului este că cel vânat/căutat – Scharlach –, al cărui fler ludic depășește imaginația adversarului, ajunge până la urmă vânător inversând brusc raporturile, și dă lovitura fatală. Aici probabil că ar încăpea comparații mai ample între povestirea lui Borges și mitul lui Acteon. La rigoare acest tip de demers nu are totuși finalitate explicativă – în sens logic, științific – ci mai degrabă semnificativă. Nu putem explica destinul, dar putem să-l încadrăm într-o poetică de natură specială. Dialectica cenzură-cenzură are semnificație mitopoetică, însă nu caracter logic-explicativ. Și nici n-ar trebui să-l aibă. Ceea ce rămâne incontestabil valoros până în acest punct al tezei *Ultimului Culianu*, este încadrarea accidentului morții într-un orizont de semnificare metafizică ireductibil la speța criminologică, ceea ce nu pare a fi deloc preocuparea și nici ținta analizei autorului.

Note:

1 Deoarece reprimarea atât de categorică, împinsă până la suprimarea unui gânditor nu e deloc o glumă și nici un simplu joc de șah, pentru că avem de-a face cu piese vii, analiza sensului destinului trebuie îndreptată către deconspirarea figurii Absolutului și a raporturilor concrete, vitale pe care le întreține cu omul. Întrebarea ce-ar putea fi pusă imediat e aceasta: în cazul morții lui I. P. Culianu, care se știe că a fost asasinat, asasinul răspunde juridic și moral pentru fapta lui de vreme ce a acționat ca un agent al destinului? Dacă nu, atunci teoria devine inconsistentă, pierzând din scenariu cauza eficientă; dacă da, ea trebuie să integreze crima în fenomenologia destinului sau să deschidă calea unei teologii a omorului ale cărei consecințe juridice și morale par greu de lămurit. Este sau nu este ucigașul lui Culianu – a cărui moarte nu s-a produs ca un fenomen natural, impersonal, ci a fost provocată printr-un gest, o voință, o intenționalitate umană – instrumentul prin care acționează „cenzura transcendentă”? Ce legături se pot face între o poetică a destinului și elucidarea unui omor? Sunt întrebări la care ar trebui meditat, chiar dacă e dificil de oferit un răspuns în cadrul teoretic al cărții de față, motiv suficient pentru a extinde analiza în cadrul unor dezbateri intelectuale. (Această observație a fost făcută de tânărul poet clujean George State, într-o discuție particulară pe marginea cărții domnului Patapievicu.)

istorie literară

Din Banat, spre Mircea Eliade și înapoi

Ion Pop

Amples și foarte personale incursiuni ale lui Cornel Ungureanu în „geografiile literare” românești sunt cunoscute. Este în acele cărți o combinație subtilă de istorie și hermeneutică literară propriu-zisă și de „documentare” făcută cu ochi de prozator, prin care scriitorii sunt căutați în decorul lor, și natural, și livresc, cu urma locurilor de baștină imprimată în paginile scrise. Îți trebuie pentru așa ceva și mult talent epic, capacitate de evocare a mediilor, culoare pentru portrete credibile. Cornel Ungureanu le are în dotare, și tocmai de aceea cărțile din această suită se citesc cu plăcerea cu care sunt parcurse scrierile de ficțiune sau de jurnal intim. Sintagma „istorie secretă a literaturii” e utilă și ea în acest context, căci „secretul” ține tocmai de culisele operelor, în care omul care a scris și lumea în care s-a exprimat sunt prezente, asistă cumva la spectacolul de pe pagina tipărită ca text definitiv.

Felul acesta de a parcurge trasee zigzagate între „operă” și „mediul” ei este ilustrat și în cea mai recentă carte a criticului, intitulată *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade* (Ed. Cartea Românească, 2010), destul de greu de încadrat sub raport generic. Este în bună măsură un jurnal personal, cu însemnări începute spre sfârșitul anilor '60, dar cu salturi și reveniri până în imediata noastră apropiere. Este și o abordare critică propriu-zisă a unora dintre scrierile lui Mircea Eliade, pornind de la romanul-jurnal *Șantier*, cu incursiuni în zonele, ca să zicem așa, limitrofe, adică în spațiul literaturii „autenticității”, atât de mult clamate de „tânără generație” a anilor '30. Dar tot în drumul spre Eliade sunt reintroduse în circuitul propriului comentariu chestiuni privind tradițiile (bănățene!) ale cercetării culturilor asiatice, în speță indiană și tibetană, prin care opera tânărului savant cu stagiul în marea peninsulă se întreține cu cele ale unor Kőrösi Csoma Sándor și ale unor urmași ai săi, despre care Cornel Ungureanu a mai vorbit, fiind el însuși autorul unei cărți, *A muri în Tibet*, scrisă în consecința unei singulare experiențe trăite în urmă cu câțiva ani. Aceasta este și poarta prin care se pătrunde în universul de baștină al criticului însuși, într-un Banat unde se simte cu adevărat acasă, pe care îl cunoaște în toate dimensiunile lui geografico-spirituale. Și pe care, mai ales, știe să-l evoce cu un remarcabil har de prozator.

Acest al doilea „Șantier” propune, așadar, și se impune astfel, o formulă de originală sinteză între mai multe moduri de scrie, o literatură de frontieră în diferite sensuri, - fiindcă, dincolo de simbioza generică, este vorba aici și de o remodelare a perspectivei critice, acomodată profitabil orientărilor tot mai frecvente spre studiile culturale, în care glosele propriu-zis critice se asociază cu reflecția sociologică, cu elemente de antropologie culturală, cu repere de „istorie orală”, cu impulsuri de „autoficțiune”. Se poate da, astfel, ca sigur interesul pentru o astfel de scriere al unui public care iese din „nișa” cititorilor specializați, putând gusta, cu nu puțină delicioasă, o carte deloc seacă și auster-academică, ci, dimpotrivă, una foarte vie și plină de culoare

„locală”, atașantă prin umanitatea evocată la fiecare pas, readusă în memorie cu o prospețime a vederii surprinzătoare. Încă un fragment din „a treia Europă” este restituit unei revizități departe de arihivistica tradițională, deoarece trecutul - altminteri nu lipsit de farmec, cu lumea lui de album în sepia - este cumva „reciclat” în mozaicul de impresii și de trăiri ale prezentului imediat, înregistrat în fapte cotidiene, aparent banale, dar care susțin substanțial suprastructura lecturii de texte, ce cade în mod normal în sarcina oficiului critic.

Cum se precizează în final, cartea e rezultatul unui mic-mare naufragiu provocat de stângăcia manevrării calculatorului, multe din textele inițiale fiind pierdute, încât volumul de acum e un soi de refacere din fărâme a fostului proiect. În tot răul e, însă, și un bine, căci munca de reconstrucție a obligat la umpleri de goluri cu un „mortar” proaspăt, la lianți „diaristici” fericiți ocolitori ai subiectului ce va fi dominat întreprinderea cercetătorului inaugurată acum vreo trei decenii și încheiată în urmă cu vreo trei ani. Pe drumul către Mircea Eliade se înaintează foarte încet, în jurul castelului din Zăgăjeni, sat unde tatăl criticului fusese notar și unde-i mai locuia mama. Bibliotecarul Ernesto Szucs, al contelui trăitor mai mult pe la Viena, avusese un bunic călător prin Tibet, era el însuși pasionat de scrierile lui Milarepa, lăsase o ladă cu posibile scrieri tibetane rătăcite după naționalizarea castelului în 1948 prin locuri abia approximate din regiune. Criticul însuși, încă tânăr profesor de țară, începuse să se inițieze, pe urmele tatălui său, în misterele limbii și civilizației tibetane, iar acest interes îl face să pornească în aventura căutării „documentelor”, care, de altfel, nici nu vor fi găsite. O mică lume de provincie foarte pitorească, evocată cu umor fin, intră însă în scenă - un „celebru” poet și jurnalist diletant, Tata Oancea, editor de ziar sătesc, fiii acestuia, cu nume roman (Caius, care pretinde că a descoperit noi drumuri romane prin zonă, și preotul Plinius, fost pușcăriaș la Canal, cultivator acum de trandafiri, o doamnă crescătoare de porci, pe urmele soțului zootehnist, care credea că va salva cu rase îmbunătățite viitorul omenirii flămânde, un Lică-Olt, ceferist și poet, un profesor, Vasile Păsulă, care crește vreo douăzeci de pisici ca fiind „singurele animale curate”... O mică aură de mister înconjoară, apoi, această căutare a unui Tibet incert, ascuns în cotloane obscur-provinciale, cu întoarceri spre anii '50, „revoluționari”, când sicriile morților de la Castelul transformat în S.M.T. fuseseră exhumate și capela lor dărâmată, cu presupunerea existenței unor manuscrise, printre care vor fi existând și scrisori de-ale lui Mircea Eliade... „Roiuri de nume și de întâmplări, de istorii ascunse ale Oraviței și ale satelor din jur” răsăr - cum se spune la o pagină - la apariția câte unui nume, iar evocarea lor face ca investigația critică să capete o pregnantă dimensiune existențială. E un teren pe care Cornel Ungureanu se întâlnește cu un alt evocator inspirat al acestei părți de țară, Livius Ciocârlie.

S-ar putea glosa, desigur, pe marginea multor

reflecții ale criticului privind scrisul lui Eliade, în partea a doua a cărții. Pornind, desigur, de la romanul *Șantier*, acest al doilea spațiu de lucru se extinde spre *India* și *Maitreyi*, romanele „huliganilor”, obsedate de autenticitate, însemnări din jurnalul profesorului de la Chicago; abordează câteva motive modelatoare ale viziunii eliadești, precum *insula paradisiacă*, glisează spre fantasticul din *Domnișoara Christina*... Toate aceste incursiuni și excursuri sunt din nou înscrise în pagini de jurnal al criticului, bunăoară în episodul unei convocări militare - prilej de evocare, cu destul umor, a unor situații de cazarmă comunistă -, în notele despre preparati-vele pentru un posibil spectacol Eliade la Timișoara, reveniri în lumea presei interbelice, prin care sunt dezgropate texte de și despre Mircea Eliade (scrise, acestea, de Geo Bogza, Mircea Vulcănescu, Victor Eftimiu, Doctorul Ygrec); o vizită cu prieteni scriitori la Geo Bogza, altele la Sorana Țopa și Anișoara Odeanu se adaugă acestui mozaic foarte colorat și vivace, prelungind ceva din penumbrelor de „istorie secretă” anterior cercetate și întreținând mișcarea dintre trecutul evocat și prezentul evocării. Întoarcerile în spațiul bănățean fac parte din ritual - cu prezența insolită a avangardistului-discipol al lui René Guénon, Mihail Avramescu, evreu convertit ca preot ortodox la Jimbolia; cu Ovidiu Cotruș și - prin corespondența cu el - Arthur Dan, medicul cerchist de mare cultură... Subiectul Eliade este astfel direct prezent ori numai circulând în subsolurile altor momente și evenimente evocate, fiind transformat într-o prezență, ca să zic așa nutritivă pentru tot acest ansamblu de texte, redat unui mediu intelectual, păstrat în dialog cu lumea noastră, cu lumea criticului. Referința la scriitorul-reper nu poate lipsi nici din finalul cărții, în care evenimentul central e tăierea în stil bănățean a porcului în preajmă de sărbători (însemnările sunt datate decembrie 1985) în gospodăria mamei din satul cu castel și adieri de texte tibetane, în care doar țiganul Lazăr, acum bătrân și cam băutor, mai amintește de planurile vechi ale bibliotecarului de pe vremuri de a face o expediție în Tibet și „la India”. Este una dintre secvențele cele mai savuroase ale cărții, scrisă cu o mare plăcere, degajat ludic, învecinând povestirea plină de culoare a „pomenii porcului” cu citate livrești, într-un montaj de tot hazul, dar și cu o emoție, în surdină, a celui ce se întoarce, acum, către o lume dispărută. „Am încercat să mai adaug câte ceva - ceva care să illustreze lumile de demult, dar și cele de lângă noi: mandale” - ne spune autorul, închizând acest „Șantier 2”. E un ceva prețios, tocmai ceea ce trebuia ca să-i dea cărții inconfundabilul parfum bănățean.

Marele ardelean

Ovidiu Pecican

Colocviul organizat la Cluj de Filiala Uniunii Scriitorilor, în 25 februarie 2010, pentru a marca trecerea a două secole și jumătate de la nașterea lui Io(a)n Budai-Deleanu, este începutul unei normalități a receptării operei cărturarului, cel puțin pe latura ei beletristică. Autor de epoei eroic-comice - am în vedere nu doar mult comentata *Țiganiada*, ci și proiectul neîncheiat *Trei viteji* -, micul nobil din Cigmău ajuns consilier în aparatul de stat provincial al Imperiului Habsburgic merită lecturi asidue și exegeze reînnoite cu fiecare generație, măcar pentru că restituirea moștenirii lui s-a făcut și continuă să se facă într-un ritm demoralizant, cu parcimonie. Urmarea evenimentului a fost, cu această ocazie aniversară, editarea volumului *Ion Budai-Deleanu 250. Țiganiada azi. Caietele Simpozionului Național Cluj-Napoca 2010* coordonat de Irina Petraș (Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2010, 254 p.), fastă revizitare a resorturilor de creație ale unui autor în mod consecvent subestimat și sporadic frecventat. Practic, de la antologia critică a Rodicăi Chiriacescu, *Ion Budai-Deleanu* (1980), care alături de Aron Densusianu, Nicolae Iorga, Ovid Densusianu, Perpessicius, Al. Ciorănescu, G. Călinescu, D. Popovici, L. Blaga, Tudor Vianu, Paul Cornea, Florea Fugariu, Ion Gheție, Ovidiu Birlea, Romul Munteanu, Nicolae Balotă, Șerban Cioculescu, Ion Oarcășu, Edgar Papu, Iosif Pervain, Pompiliu Teodor, Ioana Em. Petrescu, Ovidiu Papadima, Al. Piru, Mircea Vaida și Ion Lungu, tentând alcătuirea unui portret care să surprindă cât mai multe dintre trăsăturile scrisului budai-deleanian și dintre ideile de forță ale operei lui intelectuale - nu doar literare - nicio altă carte nu a manifestat ambiții similare.

Alcătuirea patronată de Irina Petraș, însă, la trei de ani de la demersul recapitulativ al Rodicăi Chiriacescu, deși mută centrul de greutate de pe tradiția exegetică înspre contribuțiile la zi, nu este cu nimic mai puțin ilustrativă pentru direcțiile înspre care se deschide relectura *Țiganiadei*. Încă de la început, cartea se deschide printr-un facsimil de pagină cu scrisul poetului, însoțit de transcrierea unei afirmații programatice a poetului ce par a fi socotite un soi de motto al întregii operațiuni de explorare colectivă care urmează: „Am izvodit această poezicească alcătuire [= *Țiganiada*; n. O.P.],

sau mai bine zicând *jucăreauă* [subl. I.B.-D.], vrând a forma ș'a introduce un gust nou de poezie românească". Afirmația pare să conducă la ideea unei motivări pedagogice a angajării unui pariu cu poezie, dar în fața anvergurii cantitative și calitative a demersului corifeului Școlii Ardelene, pare mai degrabă șiretlicul unei argumentări menite să confere onorabilitate scrisului poetic în împrejurări sociale și ambiante istorice în care așa ceva stârnea, în multe cazuri, suspiciunea de neseriozitate. Între obiectul ludic textual menit, desigur, delectării hedonice și, de celalaltă parte, formarea unui gust favorabil poeziei în limba „vulgară”, „impură” a românilor (pariu al înobilării prin literatură, deci cu instrumente estetice) strădania lui I. Budai-Deleanu își dezvăluie complexitatea pe cel puțin trei paliere divergente, toate de nivel înalt.

O altă surpriză este un portret gravat sau în peniță, imaginat sau inspirat după chipul real al scriitorului, dacă nu cumva reproduș după vreun tablou păstrat cine știe pe unde - nu se precizează, și e păcat! - reprezentându-l pe celebratul autor. Este important, cred, că un asemenea document imagologic apare, pentru că, și dacă s-ar dovedi o simplă imagine a chipului lui Budai-Deleanu, așa cum este cazul figurii - clasicizate, de acum - a lui Tudor Vladimirescu în interpretarea picturală a lui Theodor Aman, tot ar rămâne un suport important pentru imaginația avidă de a da o expresie concretă fizionomiei autorului *Țiganiadei*. Așa cum arată acum, după erori de reprezentare care au dus până la confuzia între scriitor și... Inochentie Micu-Klein, ori la figura unui anonim într-o redingotă mai apropiată la croi de cea a junimiștilor, Budai pare un soi de Balzac cu tigva rotundă, cu fruntea înaltă a celui atins de calviție, mustață tătarească, în colțuri descendente către maxilarul lat și puternic, un nas subțire și oarecum în vânt, și o privire scrutătoare cu sprâncenele arcuite a nerăbdare sau exigentă; un chip plauzibil, neidealizat, în orice caz.

În ce privește structura propriu-zisă a volumului, ea include trei secțiuni, chiar dacă numerotează doar două. Prima este cea a contribuțiilor clasice (G. Călinescu, D. Popovici, Ioana Em. Petrescu și Cornel Regman). A doua însumează luările de cuvânt sau textele trimise de autorii lor cu prilejul colocviului din iarnă. Ele aparțin lui Nicolae Manolescu, Georgetei Antonescu, lui Ion Istrate,

Ovidiu Pecican, Ion Určan, Iulian Boldea, Marta Petreu, Ion Vartic, Marius Chivu, Izabella Krizsanovszki, Daniela Filip, Daniela Petroșel, Mariana Istrate, Ion Pop-Curșeu, Bianca Țiplea Temeș și Simona Antofi, Traian Ștef și Demény Peter. Tot aici, încheind apoteotic, șirul exegetic, dar cu instrumentele prozatorului, sunt inserate fragmente din repovestirea în proză a *Țiganiadei* realizată de Traian Ștef. Pe ea aș fi socotit-o, poate exagerând criteriul purității genurilor, secțiunea terță.

Ultima prezentă textuală a cărții rămâne tabelul cronologic, preluat din monografia lui Ion Určan, utilă tuturor celor interesați de jaloarele unei vieți rămase încă prea obscure.

Comparând cu precedentul patronat de Rodica Chiriacescu întreprinderea restituirii a Irinei Petraș, salut focalizarea acesteia din urmă asupra producției poetice a funcționarului imperial de la Lemberg (Liov, astăzi Lvov) și importanța acordată celor mai recente tentative interpretative. Nu în ultimul rând, un adevărat bonus se dovedește recuperarea elaboratului de junete al lui Cornel Regman, până acum un text inedit al criticului format în ambianta Cercului Literar de la Sibiu. Altă bucurie se dovedește contribuția Biancăi Țiplea Temeș, întrucât aduce în atenție utilizarea versurilor clasicului hunedorean ca libret muzical de către compozitorul Augustin Bena.

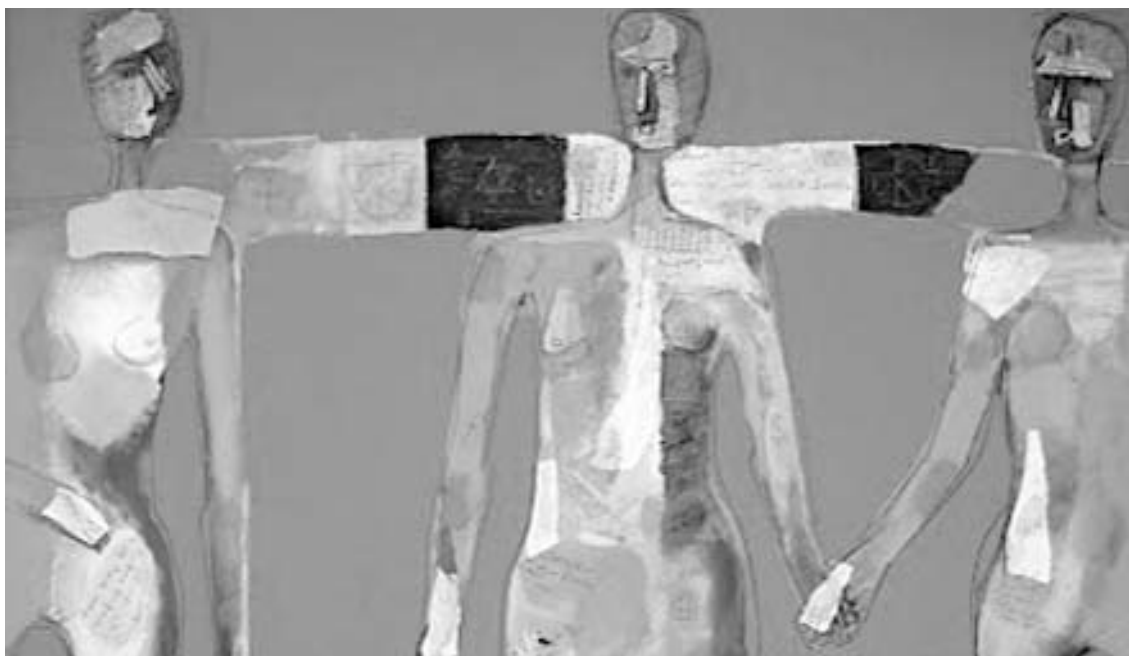
Portretul de grup pare promițător pentru destinul viitor al receptării *Țiganiadei*, abordările întregindu-se unele pe altele, surprinzând teme și motive diverse - de la țara mîncăilor (Izabella Krizsanovszki) la învecinarea filosofiei politice cu... gustul ardelenesc al slăninei (Marta Petreu) și de la romii din rai (Ion Istrate) la categoria comicului (Ion Určan, Iulian Boldea).

Nu toate textele sunt inedite, unele fiind preluate din cărți prealabile - istoria literară manolesciană furnizează un asemenea exemplu, ca și, normal, florilegiul din „clasi” -, dar întregul este dominat de aporturi noi, inteligente puneri în pagină ce duc, nu o dată, la resituări și la revelații pe seama complexității operei poetice a lui

I. Budai-Deleanu. Lipsesc, desigur, mărturiile eforturilor de înțelegere ale lingviștilor - aici demersul lui G. I. Tohăneanu din *Neajungerea limbii*.

Comentarii la „Țiganiada” de I. Budai-Deleanu (Timișoara, Ed. Universității de Vest, 2001) continuă să rămână exemplar -, noile contribuții documentare la cunoașterea vieții și manuscriselor din dosarele lui IBD sau reflecțiile instructive ale editorului confruntat cu nevoia descifrării ductului scrisului acestui autor și a limbii lui literare. Dar astfel de căutări de atelier se pot adăuga cu alte prilejuri.

Subtitlul „caiete” ce însoțește acest volum elegant, pătrat ca formă, însoțit de poze - printre care și o binevenită reproducere grafică a Lembergului în sec. al XVIII-lea, târg galițian de margine imperială, provincial în toate, dar și european, pe de altă parte, în formele sale arhitectonice -, mă îndreptățește să sper că pluralul denunță indiscret o intenție de continuare a colocviilor dedicate lui Io(a)n Budai-Deleanu, poate chiar la filiala USSR din Cluj. Deocamdată, constat că marcarea celor 250 de ani de la nașterea autorului sărbătorit s-a înfăptuit cu bune rezultate, îmbiind la aprofundarea Marelui Ardelean, cum îi spune Traian Ștef (probabil pe bună dreptate), singurul absent din grupul statuar al Școlii Ardelene dedicat de Romul Ladea clujenilor și așezat în proximitatea Universității Babeș-Bolyai. ■



Petru Ciobănică

Păzitorii pragului (detaliu)

Posteritatea lui Adrian Marino

Publicistica din tinerețe a lui Adrian Marino

Ilie Rad

Volumul *Cultură și creație* (Ediție, text îngrijit și prefață de Aurel Sasu, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010) cuprinde publicistica lui Adrian Marino, de la articolul de debut, din 1939

(*H. Sanielevici*, publicat în *Jurnalul literar*, 2 oct. 1939), până la *Kleist în românește* (*Națiunea*, 1 sept. 1947). În intervalul amintit, Adrian Marino a publicat frecvent la *Națiunea* condusă de G. Călinescu, la *Revista Fundațiilor Regale*, dar și la *Jurnalul literar*, *Ecoul*, *Curier ieșean*, *Kalende*, *Preocupări universitare*, *Universul literar*, *Viața românească*. Din cele peste 150 de articole identificate de Aurel Sasu, pentru intervalul amintit, editorul a reținut 110, desigur, cele mai importante. Acestea sunt grupate în patru secțiuni: I. Studii; II. Articole și eseuri; III. Cronici și recenzii; IV. Efemeride macedonskiene, la care se adaugă un binevenit *Indice de nume*, din păcate doar selectiv.

Capitolul de studii include ample cercetări privind literatura română și universală (traduceri din Byron în limba română, motivul jidovului rățâcitor în cultura noastră), dar și reflecții pe marginea unor cărți semnate de Paul Morand, Montherlant, Lucien Romier, Prosper Mérimée, Philip Sidney. Cea mai amplă secțiune a cărții este dedicată articolelor și eseurilor pe cele mai diverse teme: de la "poezia stupefiantelor" și "huliganismul în artă" până la medalioanele unor poeți simbolști (Jules Lafargue, M. Rollinat, Laurent Tailhade și alții). Cronicle literare au în vedere apariții recente, semnate de G. Călinescu, Al. Dima, Perpessicius, Vl. Streinu, Tudor Vianu, Al. Macedoski, E. Lovinescu și Al. Philippide, pentru ca "efemeridele macedonskiene" să se ocupe de diverse informații privind familia poetului, incluzând și un interviu cu V. G. Paleolog, discipol și colaborator al poetului. Sunt "efemeride" care anunță preocupările celui care se va ocupa de viața și de opera lui Al. Macedoski.

Desigur, ca orice carte sau ediție care va urma din creația lui Adrian Marino, volumul *Cultură și creație* va fi involuntar judecată prin raportarea la faimosul deja volum de memorii, *Viața unui om singur* (Polirom, 2010). Din această perspectivă, se poate spune că recentul volum de publicistică anticipă unele idei și concepții ale autorului, incluse în memoriile publicate în 2010.

Se știe, de pildă, că, în memorii, Adrian Marino refuza să se considere critic literar, eseist sau scriitor, singura calitate pe care și-o adjudeca fiind aceea de *ideolog literar*. De altfel, este "simptomatic", cum se spunea pe vremuri, că Marino debutează cu un articol despre H. Sanielevici, critic literar și ideolog, succesorul lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, autorul *Neoioabăgiei*, lucrare în care acesta făcuse o observație de o fantastică actualitate: nu eterna schimbare a legilor și a Constituției ne poate scoate din criza morală și economică în care ne aflăm, ci pur și simplu *respectarea legilor!* "Cea mai mare revoluție în România ar fi aplicarea

legilor", spunea Gherea în lucrarea citată. În volumul la care ne referim, sunt nu puține cazurile când un scriitor sau altul, român sau străin, este judecat din această perspectivă de ideologie literară. Astfel, unul din primele sale studii este dedicat lui Paul Morand, care înregistra "mișcarea de idei a epocii sale", iar în *Montherland adolescent* se analizează "poziția ideologică" a filosofului francez, după cum pasiunea pentru Lucien Romier se explică prin lucrările acestuia, care gravitează "în jurul fenomenului politico-social al epocii". Un autor minor, precum George Baronzii, va fi analizat "din punct de vedere strict estetic și ideologic", după cum Samson Bodnărescu este considerat "obscurul poet de idei junimist" (p. 43), (subl. I.R.).

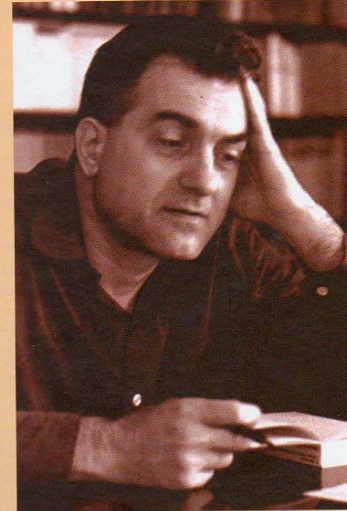
O altă obsesie pe care și-o expune în volumul de memorii și care este anticipată în aceste pagini de tinerețe se referă la tentația construcției ample, monumentale, durabile, la pasiunea pentru sinteze, pentru lucrări de referință fundamentale și absolut necesare pentru o cultură relativ tânără, cum este cultura română. De aceea salută în termeni elogioși "magnifica *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*" a lui G. Călinescu, comentată "la cald", în 1941, dar și câțiva ani mai târziu, respectiv în 1944, când agitația polemică dezlănțuită de apariția acestei capodopere trecuse. Începe cercetări temeinice despre *Byron în cultura română* sau despre motivul Ahasverus, al jidovului rățâcitor, studii asupra cărora revine la interval de câțiva ani, dovadă a permanenței sale căutări și preocupări pentru lucrul temeinic și bine făcut.

Disprețul exprimat explicit pentru clasa țărănească, pentru felul de a fi al țăranului român, trăitor în mizerie, cu latrină în fundul curții, care și-a făcut din șiretenie un mod de a supraviețui, este și el anticipat. În studiul *Lucien Romier și câteva probleme europene*, Marino vorbește, de exemplu, de "un vechi fond de nepăsare" al țăranului român. Este o atitudine total diferită față de cea postulată de Blaga (*Elogiu satului românesc*), Rebreanu (*Laudă țăranului român*) sau Sadoveanu, care, în discursul său de recepție la Academie (*Poezia populară*), aducea un sincer elogiu "obidiților și ofensaților" țărani.

Radical deosebită este, în schimb, atitudinea față de G. Călinescu. Lăudat, cum am văzut, pentru "magnifica" sa *Istorie*, Călinescu este considerat "emerit exeget al operei eminesciene", un critic care putea fi cunoscut în toată Europa, dacă nu avea neșansa să se nască într-o cultură mică, precum este cultura română. E adevărat că pentru "divinul critic" nu apăruse încă momentul și contextul pentru a se compromite ca om și intelectual. Abia după război, acesta îl va lăuda pe Stalin, va lăuda "binefacerile" regimului comunist, își va pune, în camera de lucru, la vedere, dicționare de învățare a limbii ruse, cum aflăm din *Viața unui om singur!*

Tot în tinerețe (la debutul din 1939, Marino

ADRIAN MARINO



CULTURĂ ȘI CREAȚIE

E I K O N Ediție de AUREL SASU

avea 18 ani!) începe și războiul de-o viață al lui Adrian Marino împotriva publiciștilor și foiletoniștilor. În 1944, de pildă, ține o conferință în fața Congresului studentesc de științe morale și politice, în care viitorul ideolog și arhitect de construcții monumentale arată că la această poziție se poate ajunge "numai printr-o lungă efortare, prin prelungită aplecare asupra textelor, printr-o perioadă de închidere în bibliotecă" (p. 152). În articolul *Lipsa monografiilor*, publicat în *Națiunea*, din 12 aprilie 1946, autorul scrie: "La gurile Dunării domnește un dispreț suveran pentru <<clasicii>>, jurnalismul literar și compilația bântuie cu furie [...]. De unde o suficiență absolută pentru tot ce depășește informația literară de toate zilele, o vocație stranie a efemerului, o lipsă totală de seriozitate și de curiozitate pentru literatura română fundamentală" (p. 203). Atmosfera din redacții este pusă încă de pe acum sub reflectorul critic: "Cine cunoaște bine atmosfera interioară a redacțiilor, cercurilor sau cenacelor știe că acolo domnește, de cele mai multe ori, doar improvizarea, superficialitatea, compilația cea mai cinică" (p. 209). Iar în alt loc: "În genere, am băgat de seamă că niciun cenaclu nu cultivă absolutul, ci promovează doar efemerul. Tot timpul, lumea n-a făcut altceva decât să discute lucruri insignifiante, actuale, știri literare banale, fără semnificație înaltă, în ton superficial și ipocrit. [...] Detest bârfa literară, spiritul meschin de cafea. În acest loc n-am să mai calc niciodată" (*Fiziologia cenaclului*, 1946). Tot acum descoperim alerga sa la cronica literară: "Iată de ce socotesc <<cronica literară>>, afară de cazul când intră într-un fel oarecare în programul ascuns de lucru, drept o mare primejdie. Ea risipește energia, tocește sensibilitatea prin lectura neîncetată de opere ratate și minore, abate de la meditația strânsă și de la ideile generale, fără ca aceste cronici să ofere adesea prilejul unei construcții oarecare. Afară de faptul, când sunt scrise cu mare talent (Saint-Beuve, Gourmont), culegerile de foiletoane sunt informale și plicticoase. [...] Cronicarul literar, care aleargă la redacție săptămânal cu foiletonul

în buzunar (ți-aș putea cita exemple cunoscute), este un biet funcționar” (p. 221). Desigur, nici această opinie nu trebuie absolutizată, pentru că avem, iată, doi excelenți foiletoniști, doi critici de profesie, Nicolae Manolescu și Alex Ștefănescu, care au scris, pe baza foiletonisticii practice, atât de hule de Marino, două istorii literare monumentale!

Marino ia atitudine împotriva “huliganului cultural”, o specie pe care o va detesta toată viața, fiindcă acesta manifestă dispreț pentru “întreaga cultură europeană”. De altfel, încă de pe acum, modelul european era etalonul suprem, după care erau judecați oamenii și cărțile. Călinescu, pentru a da doar un singur exemplu, este “un critic de valoare europeană”, care a avut dezavantajul de a se fi afirmat într-cultură mică și de a se fi exprimat într-o limbă de mică circulație, “complexul Dinicu Golescu”, alt leitmotiv al memoriilor, fiind și el anticipat de pe acum.

Dar mai sunt și alte considerații premonitorii: elogiul singurătății (“Îmi place acest cuvânt: *singur*, unul din cele mai frumoase din toate limbile”), alergia la impostură și diletantism (“Este necesară o sferă mai restrânsă de preocupări, o anumită specializare, o cunoaștere până la capăt a unui sector oarecare al spiritului. Restul devine diletantism, mondenitate, semn de ratare și semidoctism”), lipsa de inhibiții în fața a tot ce vine din Occident (“De multă vreme, am pierdut superstiția indiscutabilei superiorități a cărții străine”).

Citite cronologic, aceste articole par, pe de altă parte, opera unui autor sustras din realitatea politică și socială imediată, singurul domeniul care îl interesa fiind literatura, cultura în general. Adrian Marino nu face compromisurile de care se vor face vinovați cei mai mulți dintre confrății săi literari, chiar dacă scrie totuși despre unii scriitori ruși (Lermontov, care este “la nivelul european al literaturii fantastice”, Griboedov) sau citează cartea *O lună în Uniunea Sovietică*, cu articole și însemnări adecvate momentului politic. Din martie 1946 (până în septembrie 1947), el nu mai publică decât la *Națiunea* lui G. Călinescu, cotidian al Partidului Național Popular, formațiune creată de Partidul Comunist Român, ca alterantivă la dispariția partidelor istorice, ziar care, inițial, a luat, de pildă, apărarea monarhiei, pentru ca, ulterior, sub presiunea evenimentelor, să o condamne!

Titlurile reunite în volum reflectă spiritul lui Adrian Marino, anvergura sa intelectuală, deschiderea către cele mai diverse domenii ale culturii, de la istorie literară și estetică până la literatură universală, filosofie sau ideologie. Citatele în patru limbi (engleză, franceză, germană și italiană) anunță anvergura criticului și ideologului literar de mai târziu.

Meritul acestei ediții este acela de a fi adus la lumină cele mai reprezentative articole ale lui Adrian Marino, din perioada 1939-1947. În 1949 Adrian Marino va cunoaște arestarea, apoi detenția și domiciliul forțat la Lătești, până în 1964, astfel încât lucrarea pune în valoare o etapă importantă din viața și creația marelui nostru contemporan.

Zigzagzig

Laszlo Alexandru

Individul poate fi cunoscut mai ales în circumstanțe dificile. Banalitatea cotidiană ne imprimă tuturor același tip de reacții, perfect comune și previzibile. Abia provocarea unui moment-limită ne obligă la opțiuni tranșante (e laie ori bălaie?), ne impune să ne dezvăluim. Când situația tensională se regăsește în presa literară, iar cei puși să soluționeze o împrejurare delicată sînt scriitorii, evenimentul merită examinat cu atenție.

Cartea de memorii a lui Adrian Marino, incomodă, agresivă, pe alocuri sarcastică la adresa ierarhiilor culturale înțepenite, a mentalităților provinciale, a fost amplu comentată. Unele reviste i-au consacrat chiar entuziaste numere speciale. Dar, în mijlocul interpretărilor surescitate, s-a prăvălit serialul din *Evenimentul zilei*. Jurnalista Mirela Corlățan îl acuza pe autor, după studierea dosarului său de la CNSAS, că a fost un informator zelos al Securității. Firește că suspiciunile stîrnite în rîndul publicului au fost numeroase: *cui prodest?*, de ce tocmai acum? cine a izbit din umbră? etc. Nu e mai puțin adevărat că elanul justițiar postum al lui Marino s-a dezumflat cu o singură înțepătură de ac, bine plasată.

Aruncîndu-se în derizoriu statura etică a condeierului, îi erau discreditabile ieremiadele.

A trompeur, trompeur et demi. Riposta săptămînalului *Observator cultural* (nr. 523/mai 2010) merită fără ezitări epiteta de “antologică”. Redactorul-șef adjunct Ovidiu Șimonca a sunat goarna spre cei care, în săptămînile precedente, apucaseră să-l elogieze pe Marino și i-a întrebare dacă, în noile circumstanțe, și-au schimbat cumva părerile. Viclenia psihologică era savuroasă și complexă. Care scriitor (persoană cu pondere, mă-nțelegi) ar admite de bună voie, în fața publicului, că s-a înșelat și dorește să își modifice judecățile, în virtutea recentelor fapte scoase la lumină? Care publicist s-ar hazarda să se pronunțe împotriva curentului promovat de revista-gazdă? Care intelectual n-ar fi gîdilat de gîndul de-a contrabalansa, alături de companiionii săi, prin avalanșa estimărilor unilaterale, vocea incomodă a celui care a examinat arhive (semi)secrete?

Liviu Antonesei e convins că toate criticile formulate de paginile memorialistice ale lui Adrian Marino rămîn nealterate de eventualul său statut de informator al poliției politice comuniste (“Pe scurt, acestea rămîn valabile în esența lor și dacă Marino a colaborat cu Secu, și dacă n-a colaborat”). Certitudinea gazetarului ieșean e demnă de invidiat. Nu și strategia lui – cam transparentă – de-a recalibra mizele discuției, prin includerea unor false exagerări, însoțite de ferme dezmințiri: “Ce nu cred eu? Nu cred că un om închis 14 ani a devenit comunist și fan al Securității”. Numai că nimeni n-a contestat cei 14 ani de detenție politică ai lui Marino. Acuzele se refereau la eventuala sa înregimentare din anul 1969, după liberarea din închisoare, pentru a achita prețul reabilitării, al publicării și al circulației internaționale. Nimeni nu i-a reproșat lui Marino gîndirea comunistă sau entuziasmul aservirii. În discuție era, pur și simplu, calitatea morală a opțiunii sale, nu intensitatea malpraxisului.

E ca și cînd cineva mi-ar cere părerea: “Tu ce crezi, lui Liviu Antonesei îi șade bine cu barbă?”. Iar eu, de colo: “Avînd în vedere că e un om de ispravă și un harnic publicist, eu nu cred că Liviu Antonesei își detestă bărbierul”. Ce-am fost întrebat – și ce răspuns am dat?

Șerban Axinte, în cel privește, mărturisește că

nu se simte în stare să aprecieze o situație atît de dificilă cum e cea pusă în discuție: “ce m-ar fi recomandat pe mine (sau pe oricare alt intelectual din generația mea) ca să mă pot erija în instanță morală și să judec superior și suficient o problemă atît de controversată, de sensibilă și de complexă cum este posibilă colaborarea a lui Adrian Marino cu Securitatea”. Cu toată incapacitatea sa de procedură, analistul umple totuși aliniate întregi cu sfielele și ezitățile sale feciorelnice de judecată. Pe cît e de nesigur în premise, pe-atît e de peremptoriu în concluzii: “Nu am ce retracta sau reinterpretă”. O fi adeptul unei noi situații de comunicare: eu cînd mă-ntreb dacă să fluier, nu fluier, ca să nu greșesc, dar mișc din urechi pînă se face un vînt de șuieră.

Paul Cernat optează pentru alte strategii, aruncînd dezvăluirile stingheritoare din presă în zona derizoriului perimat, deja arhi-comentat: “Nu sînt atît de naiv ca să mă mir de «revelațiile» Mirelei Corlățean din *Evenimentul zilei*. Sînt lucruri care se știau de mult, din folclorul lumii literare, din memorialistica și diaristica epocii. Nu cred că a mirat pe nimeni din lumea culturală ce a apărut despre «turnătorul Someșan» sau, mult mai înainte, despre C. Noica, Ion Caraion, Valeriu Anania sau Ștefan Aug. Doinaș. Am scris eu însumi despre «ambasadorii itineranți» ai regimului național-comunist, folosii de Securitatea care le vămăuia ieșirile în afară”. Diferența este că informațiile apărute, în legătură cu serviciile prestate de Adrian Marino în folosul Securității, constituiau o reală premieră publicistică, prin detaliile precise și tulburătoare, documentate direct de la sursă. Încercarea de-a le banaliza, opunîndu-le unor aluzii ezoterice, exprimate anterior din vîrfurile buzelor, echivalează cu o scurtă manipulare din partea criticului literar.

De altminteri, Paul Cernat e și cel mai productiv, dintre toți semnatarii, în lansarea de fumigene circumstanțiale, pentru a distra atenția publicului de la colaboraționismul frapant: 1) înainte de-a fi devenit turnător, scriitorul a avut multe de suferit (“E adevărat, Marino și alții au fost niște instrumente ale Securității, însă după ce au fost victime ale ei”); 2) nu stăpînim ansamblul detaliilor pe tema discutată (“sîntem încă foarte departe de a avea informații suficiente despre totalitatea colaboratorilor Securității din lumea culturală”); 3) teoria conspirației (“Marii vinovați și marii păpușari sînt în umbră, acoperiți, și își rid de noi”); 4) e o situație complexă, mult deasupra capacităților noastre de pricepere (“Chestiunea colaboraționismului intelectual autohton e, oricum, mult prea complicată, ca și aceea a angajărilor totalitare, de extremă dreaptă sau comuniste”); 5) opera culturală e totuși în măsură să atenueze slăbiciunile omenești (“discernămînt înseamnă să nu amesteci planurile. Adică să nu speculezi păcatele moral-politice ale oamenilor pentru delegitimarea unor opere valabile”); 6) nici acuzatorii înșiși n-ar fi fost mai buni, în situații similare (“cum s-ar fi comportat oare procurorii morali din oficiu și vitejii de după război dacă s-ar fi aflat în circumstanțele lui Adrian Marino?”); 7) deconspirarea colaboraționistilor e făcută aleator și ascunde avantaje de culise (“demascările selective, cu țîrîta, orientate în funcție de interese strategice, vendete ideologice sau personale și conjuncturi politice dubioase, sînt contraproductive și nu fac decît să dezorienteze”).

Ce argumentație densă, profundă, subtilă și

tendențioasă are Paul Cernat!

Daniel Cristea-Enache e mai expeditiv și succint în partizanatul său, pe care ni-l dezvăluie încă din titlu: *Nu pot să-l judec*. Iată un critic care nu poate să judece. Mai urmează să cunoaștem un croitor care nu poate să croiască, un bucătar care nu poate să gătească și un șofer care nu poate să sofeze. Cum se explică autoamputarea principalei obligații profesionale? *“O analiză critică este cu totul altceva decât o investigație jurnalistică. Avem a discuta cărțile unui autor, opera lui, nu compromisurile omenești pe care le-a făcut.”* Acest principiu a reprezentat concepția de căpătii a criticii literare românești de pînă la 1989. În practică, ea a permis reelaborarea cunoscutei doctrine culturale pașoptiste: *“Mîncăți, băieți, mîncăți orice, că noi vă proclamăm geniali și nu vă mai caută nimeni între dinți”*. E nevoie de multă naivitate pentru a crede că, în condițiile actuale, de libertate a cuvîntului, refugiul sublim în turnul de fildeș al esteticii mai poate bloca analiza compromisurilor etice, de la temelia edificiului.

Iar abordarea lui Daniel Cristea-Enache nu e doar desuetă, ci și parțializantă. Spre exemplu, e suficient să amintim violențele verbale ale lui Adrian Marino la adresa unor Paul Goma, N. Steinhardt sau I. D. Sîrbu. Dacă recurgem la grila exclusiv culturală (fluturată și azi cu încăpăținare de Cristea-Enache), punem tensiunile respective doar pe seama unor diferențe ideologice dintre Marino și ceilalți. Dacă aruncăm însă o privire în culisele etice frămîntate, putem recunoaște situația fostului pușcăriaș politic care, după liberare, a acceptat compromisul colaborării cu regimul detestabil (Marino), iar acum își revarsă ura asupra foștilor pușcăriași politici care, după liberare, nu și-au traficat conștiința (Goma, Steinhardt, Sîrbu). Dubla grilă, etică-estetică, ne oferă o perspectivă mai amplă de judecată, o înțelegere mai precisă a fenomenelor.

Adina Dinițoiu, cînd îi arată cineva soarele cu degetul, preferă să admire calitatea ojei de pe unghie. Prin urmare își găsește de lucru nu cu Adrian Marino și colaboraționismele acestuia, ci cu jurnalista Mirela Corlățan și *“tendenziozitatea articolului respectiv, publicat «la timp»”*. Așa e, dar nu despre asta era vorba. Altminteri, *“cît privește conduita morală în comunism, subiectul e delicat și plin de nuanțe”* – iar cu asta am epuizat toate părerile Adinei Dinițoiu.

Cezar Gheorghe sare din baie și ne urlă că *“opera unui intelectual trebuie separată de conduita sa morală”*. Pentru a fi și mai aspru în amoralismul său pedestru, el ne asigură că vorbește în numele *“unei generații care s-a format după Revoluție, la sfîrșitul anilor ‘90 și începutul anilor 2000”*. Tristă generație, cu asemenea purtător de cuvinte...

Marius Ghilezan ne povestește foarte senin că toată lumea a turnat la Securitate, mai mult sau mai puțin (*“cîți dintre intelectualii publici de acum pot jura cu mîna pe Biblie că nu au fost colaboratori ai poliției politice?”*). Așa că, poftim!, prinde dacă poți pisica neagră, pe-o stradă întunecată, noaptea, după ce s-a luat curentul. Pentru a ne convinge că păcatul delațiunii securiste era chiar o banalitate, condeiul mai sfîrtecă o halcă de sinceritate de pe spinare și ne face o confidență, *“pentru prima oară în public”*: propriul său tată, medic de fotbaliști, trebuia să ciripească la organe, pentru a se deplasa cu echipa în străinătate. Asta am înțeles-o, dar ce legătură are cu Adrian Marino? A jucat și el fotbal?

Bedros Horasangian ne vinde aceeași poveste cu pisica neagră, însă costumînd-o în veșmintele interogației filosofice: *“Cîți dintre noi au avut tăria să renunțe la funcții și cariere ca să*



Petru Ciobănică

Trecere I (detaliu)

ocoloască înregimentarea în PCR, fără de care nu se putea face mai nimic? Cîți dintre noi au refuzat orice compromis precum și colaborarea cu «organele» și «structurile» vechiului regim comunist? Cîți dintre noi pot spune, cu mîna pe inimă, că sînt cu sufletul curat și cu conștiința împăcată? Psihologia omului asudat care, oriîncotro se răsuțește, simte că toate-i put.

Antonio Patraș dă un brînci scurt la percepția realității. El răstoarnă ordinea de gravitații și priorități a faptelor: *“Pe mine unul mă surprinde neplăcut mai puțin faptul că Adrian Marino ar fi fost colaborator al Securității (...), cît maniera în care CNSAS-ul a înțeles să-și facă treaba, dînd la gazetă dosarul...”* etc. Pe mine unul mă surprinde neplăcut faptul că analistul înțelege să blameze nu colaborarea lui Marino cu Securitatea, ci felul, forma și circumstanțele în care colaborarea cu pricina a fost dezvăluită.

Ovidiu Pecican, în calitate de istoric, ne amintește importanța delațiunilor din trecut pentru cunoașterea realităților locale, așa cum au fost ele restabilite în lucrări ale lui Emmanuel Le Roy Ladurie sau Carlo Ginzburg. Are dreptate. Probabil că, după condamnarea servituților morale incluse în turnătorile lui Marino, vom trece cîndva și la descoperirea virtuților lor documentare. Dar ordinea cronologică a judecăților noastre aceasta va trebui să fie. Analiza rece a istoricului poate surveni doar la cîțiva ani după notația indignată a gazetarului. Decantarea morală a faptelor realității trebuie să preceadă arhivarea lor epistemologică.

Bogdan-Alexandru Stănescu optează pentru argumente din zona latrinară: *“Sub condamnarea plină de intransigență a unui ziar care mai nou încapă în prohab, se ascunde foarte multă prostie, un noian de ideologie deloc mascată, plus doza obișnuită de influențe din partea Senatorilor Evz”*. Considerațiile de asemenea calibru nu merită replică.

Ovidiu Șimonca mimează convingător neghibia, atunci cînd lansează retoric un șir de exagerări prăpăstioase, pentru a distorsiona percepția cititorilor săi: *“îmi pun cîteva întrebări: a bătut-o Marino pe Monica Lovinescu în fața casei sale în 1977? A fost Marino la originea atentatului terorist împotriva Europei Libere, inițiat de Carlos în 1981? A pregătit sau a organizat Marino bătaia încasată de Emil Georgescu? L-a iradiat Marino pe Vlad Georgescu, grăbindu-i moartea? A desenat Marino – cum a făcut, cu mîna lui, Constantin Bălăceanu-Stolnici –, planul casei lui Vlad Georgescu?”*. De parcă asemenea gesturi, de extremă violență securistă, nu tot prin activitatea prealabilă a culegerii de informații s-ar fi pregătit!

Ciprian Șiulea bagatelizează fără multe ezitări

revelațiile incomode: *“Pentru mine, dezvăluirile recente despre trecutul lui Adrian Marino nu au avut aproape nici o importanță. (...) pentru mine cel puțin, ele produc mai degrabă empatie decât aversiune față de cel deconspirat”*. Nimic surprinzător din partea celui ce-i luase în tirul mitralierei vocale pe intelectualii critici la adresa comunismului. Amantlicurile cu secera și ciocanul atrag după sine, din cîte se vede, și empatia față de informatorii Securității. Ce propagandist comunist locvace s-a pierdut în Șiulea, pentru simplul ghinion că s-a născut prea tîrziu, iar realitățile de după '89 îi contrazic nostalgiile!

Șirul de articole din *Evenimentul zilei* consemna de asemeni dezamăgirea unor amici ai lui Adrian Marino, la aflarea preocupărilor sale de culise. Potrivit lui Mircea Carp, fost ziarist la *Europa liberă*, *“în cursul relației noastre în Occident, am bănuit de la început că vechiul meu prieten dădea informații, voluntar sau constrîns. Cu vremea, datorită poziției și rolului meu în cei mai bine de 45 de ani de exil, nu mi-a fost greu să am confirmarea acestor bănuieli. (...) Oricum, ceea ce a făcut Adrian Marino, ca intelectual de frunte, a dăunat grav rolului și activității exilului. Profunzimea activității sale, chiar dacă la un moment dat a încetat să mai fie agentul docil, m-a întristat”*.

E cunoscută strategia propagandistică a mărturiei, cînd se invocă opinia unei persoane autorizate, care să confirme sau să infirme anumite informații, pentru un plus de credibilitate. Dacă *Evenimentul zilei* l-a citat pe Mircea Carp, în contrapartidă *Observatorul cultural* ni-l propulsează pe Neculai Constantin Munteanu. Acesta subliniază calitățile aristocratice ale voiajorului: *“Adrian Marino era un «domn». Și cum arăta, și cum se purta, și în tot ce făcea. Noi l-am tratat ca atare. Întîmplător, mi-a căzut în mîna instructajul unui trimis special al Securității la Europa liberă, cu ce trebuia să ne spună, să nu ne spună și să afile. Adrian Marino nu corespundea acestui portret de vulgar provocator în misiune, după cum nu corespundea nici portretului tipic al agentului de influență «patriot»”*.

Și pentru ce toată această încleștare de orgolii de presă? De ce să mobilizezi o sumă de scriitori, care să evolueze acrobatic în speculații de circumstanță? De ce să opui mărturia unui gazetar de la *Europa liberă* unei alte opinii, de sens contrar, a altui ziarist de la *Europa liberă*? Mai mare daraua decât ocaua. Aprețarea postumității lui Adrian Marino, pentru a se lovi – ca la popice – cu mîna mortului țintele (politice) proeminente de azi e un spectacol absolut dezolant. Energiile latente ar fi trebuit să-și găsească alt iaz pentru zbențuială. ■

poezia

Mircea Brăilița

E în versurile sale o anume încetineală metodică, ușor solemnă a ritmurilor, o gravitate fragilă și o transparență care stabilizează viziunea într-un registru de acută sensibilitate, de „gânditoare” sensibilitate. Amestecul amar și diafan, de macabru și elevat, dă de veste că ne aflăm în fața unei poezii a disonanțelor, a rupturilor și a „trecherilor” concludente; un circuit continuu de termeni antinomici (de tipul: violență-tandrețe, cruzime-ingenuitate) asigură coerența, fluiditatea plasmei lirice. (Lucian Raicu)

Caracteristică poeziei lui e o sfială soră cu tăcerea, vecină cu un suicid, cu unul, dacă nu de-aieva, literar [...] Unele, cele mai multe, din propriile-i poezii, fără să aibă, totdeauna, gustul cenușii, necăcios, sunt, îndeobște, elegiac-amare, grave, nostalgice, dolente și, eventual, ultimative asemenea unui adio. (Șerban Foarță)

Ianuarie

De ce oare ți-ai la secret
înfrigurata naștere a ta a nimănui
doar fiindcă învățaseși prea ușor să hăpăi
sfârșul fast al mării melancolii
în timp ce crivățul scutura frunză cu frunză
o mie de păduri?

îngenunchiase cineva alături de tine
lângă butucii de vie din podgoria tăcerii?
crestase cineva cu limba înghețată pielea dimineții?
sorbise cineva sângele versului
de la cană, agonizând?

Februarie

Înțelegea cineva că fiindu-i scris
să îmbăloșeze cu limba sa roz rândunicile levantului
într-o beatitudine vecină cu disperarea
va respira mai ușor distrugând
între a fi sau a nu fi mici diamante
care zornăiau pe talgerul coclit
al ultimului zaraf acolo
unde se cântăresc mereu
bijuteriile fulgerătoare ale fericirii?

Înțelegea cineva că din asprul Februarie
lupii conștiinței famelici se năpustesc
prin poarta întredeschisă în staulul nemărginit
al ghiocilor ghiocilor ghiocilor?

Martie

Singure vișin, leandrule înalt
în copacul fără nume de peste drum
mierla își lustruiește iarăși ocarina

marele Martie
dezgheață paznicii timpului

și iar vom îmblânzi rodiile altor lumi
și iar vom îmbăia mugurii nefericiți

suave
strigări întârziate în secole otrăvitoare
ne vor străpunge limba

și tu unde ți-ai pierdut trifoilul?
cine ți-a numărat clipele înjunghiate?
cum de s-a stins fulgerul
dintre lobii tăi frontali tăiați în diamant?

mai există unde?
și de ce atât de străvezie?

de ce te-am iubit
dinainte de naștere?

Aprilie

Când vine vorba de sacrificiul brândușelor
să taci prihor gătit de propria foame divină
care îngheța albine și viespi
crezând că vei putea îngâna apoi ultimele destine
ale desifului mai bine ca mierla

cu vintrele arse
și limba umflată încet mișcătoare
nemântuit
de o singură și ultimă uscată întrebare:
cum se mai pot topi zăpezile orbitoare
ale acestei înspăimântătoare iubiri

ca șoptele sub marele cer
ca picături din imensul uger
bun de alăptat alți aștri?

Mai

Ziua mea pierdută zi de Mai
putrezesc uscat ca o ghindă la poalele stejarului
în frunzișul căruia se ascund toate întrebările

năucit
de respirația albastră de turnirul pierdut
fierb sânge amar fierb înțelesuri neșterse
la flacăra neomenească
de sub cazanele mieului

și când voi mai îmbrăca armura oțelită?
când voi mai sui pe armăsarul
pe murgul iepelor mele vorbitoare?
suliți mai sunt? săbiile taie?
cine să secere verbele dalbe
prin holdele pirului?

Iunie

Ce putea visa Traian imperator
obosit, ațipit când traversa Dunărea pe marele pod
ca să bată mohorât la poarta casei tale?

și sabia scurtă, ușor încovoaiată
a regelui nostru, regele pământului ruginea
în ce sânge îmbătrânit spre seară?

dacă va fi - aruncându-ne în suliți - să urcăm
spre venalitatea mătăsoaselor holde cerești
aici ce ne rămâne?
câte fecioare despletite?
cât grâu, cât vin, cât aur
care limpezește toate pâraiele?
și câte hohote
de râs aproape divin?

Iulie

Înălțător de grădini în oraș
fecioare
odinioară sfinte se luptă acum
pentru limba de război a privighetorii
călăul
hipnotizat de tăișul perfect
subțire simfonie a întâmplărilor
n-a mai umplut ulcelele cu sânge

singură, Iulia augustă cum oare a ținut
aprinșă candela secole și secole?
haruspiciul de ce n-a mai deslușit nimic?

vreți întrebarea adevărată? aveți-o:

unde va scânteia ultima fărâmă
de dragoste a lumii
în ce inimă de smarald?

August

Câți dintre voi înșelând lumina
și-ar frânge plângând marile aripi ruginite
și târându-se către chilia
tânărului sfânt al cuvântului
ar lăsa în grija înveselitei noastre lumi
praznicul misterului?

Septembrie

De ce nu, doar pentru mine
să nu fi pândit înapoia
perdelei de catifea vișinii
sirena eterică, sinucigașă
care merită puțină lumească iubire
fiindcă scufundase răsând ascuțit
corăbiile ruginii ale toamnei într-o singură
prealimpede și verde ca smaraldul lagună
în timp ce noi
pașnici pirați înjuțați câte doi
ardeam putreziciunea oceanelor sub cerul
îndestulat mereu cu sacrificii?

Octombrie

Știi că nu te poți feri să o privești
știi că irisul e ultima ta capcană
mica prăpastie
de lângă potecile îmbietoare
ale înzăpezitei lumi

știi că odinioară mlădițe
ți se vor frânge picioarele ca într-un
festin cu ibiși
imensele pleoape ți se vor închide zăngănind

știi că dezbrăcată, metisă, unduitoare
e pe aproape noaptea tuturor amintirilor

și ce vei întreba, atunci?

dacă pe noile unghiilor trandafirii
e tipărit destinul?
care destin?
rechinul falnic din ultima clipă feroce
când cu un simplu suspin
viața învinge viața?

Noiembrie

Aici, în Veneția Floridei, delfinii
se prăpădesc de râs
din pricina pretențiilor noastre:
bogăție, putere, fericire, noroc.
măduva din cântecele vii.
cruci de marmoră albă peste gânduri duse
nicicând
nu s-au mai auzit în sonarele universului
atâtea prostii

și totuși
privindu-ne șagalnic ei ne întreabă:
încotro credeați
că mai puteți săpa, salahori
care turnați cu mână sigură în faguri
mierea durerii?
și voi trântori cu urechi de cristal
mai sperați să auziți cât mai târziu
foșnetele morții?

Decembrie

La Cordoba, când taurul furibund izbucnește
în mijlocul arenei, alt suflet umilit
în veșnicele închisori ale omului,
și matadorul măcinat de teamă flutură
cu o infernală rigoare capa și spada
sperând să i se umple de sânge
costumul aurit
cuvintele noastre agonizând
agățate în cârligele desperecherii
unse cu mierea de salcâm a eternității

târâte sunt, după marea înjunghiere
cătrecă gură
cătrecă hrubă frumos mirositoare?

Poem nipon

Sperasem toată viața că acum la apus
vei accepta cu sfiiciuni cu plecăciuni
să smulgi kimonoul de pe o sedefie fată

nu numai fiindcă blestemată
mai mult decât inima e limba ta

și nu mai contează despărțirea
chiar dacă de o zi fără sfârșit
nici vocile ciripitoare ale gheșelor
nici răcnetele universului

trebuia cândva
să spinteci măcar cu un hai-ku
mașele iubirii

Mistică

Privea neclintit limbile ceasului
cum ele spre ele mergeau înapoi
cum fetele triste de prin zăvoi
își curățau himenul glasului

din niciun timp știa să se-ntoarcă
în creierul său înalt călător
ca harponarii din ultima barcă
iubind rechinul devorator

nu știm cum arată. e-nalt. e frumos.
cu cine nu luptă. pe cine iubește.
clădise în ceruri un sfânt os cu os
pe nisipul divin desenează un pește

La subțioara sălciilor
De după pecetluitele uși
ale acestei lumi închise
nu-ți mai aruncă nimeni
demult nicio privire

deși iubești cum ai iubit
deși te mai strecuri neliniștit

la subțioara sălciilor
sub murmurele lunii
unde era să mori de fericire

Marele vals scânteietor

Chopin, Nr. 1. Mi bemol major
Calci sângerând pe-ascuțite cuvinte
când mustește de rouă inima lumii
albă prea albă sub marele voal

și costă cât costă o învârtire
mai nimic mai nimic
dintr-un bal austral

când fină pe talie mâna-i pierdută
piciorul morții încătușat.
dintre soldații închiși în redută

cei mai subțiri dansând s-au predat.
zilele curg prin cotorul de carte.
mult mai frumoasă decât vei fi fost

peste tăcerea pianelor sparte
iar ne inviți scânteietoare
la valsul perfect la vals fără rost

Când tremurase

Când tremurase
limba timpului pe râu
fete curate
spălau în zori mătăsurile lunii

și tu de nepătruns
cu gura ta cusută
din lustru-n lustru
încat în grâu

câte săgeți
muiate în cucută
din arcul rupt
al blândului austru

câte perechi câte perechi
și câtă dragoste pe spice vechi
când tremurase

limba timpului pe râu

Credeam

Credeam că degetele noastre fine
pipăie toate dorințele lumii

și că la asființit fecioare
care înotaseră prea mult în râu
se tăvălesc răsând în lanul de grâu

numai privindu-le oștirile triste
ar fi putut apăra de molime secolul

așa credeam: eroare, eroare

pe mari universale grătare
ne sfârâie creierii
noaptea se lasă
voințele se frâng. Țârâie greierii.

Mint

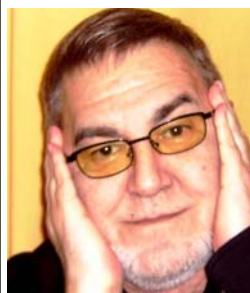
Că s-au răsfrânt prea multele iubiri
departe peste marginile lumii

că hăuleau pe munți și văi
lupii în iarna falică
de între cristalini săni ai tăi

că voi plăti cu galbeni calpi
adâncul meritat al humii

mint: frumusețe rece
mint: frumusețe rece

împresurat de târfe verzi
peste mileniu iarși voi petrece



emoticon

Moartea statistică

Șerban Foarță

Când viitorul bey de Samos, pe atunci june colegian la Sfântul Sava, sărea, dintr-un imbold cavaleresc (numit, *expressis verbis*, modest, „indignațiune”), în ajutorul unuia mai tânăr: „un băiat slab și pirpiriu”, el îl scotea din fabrica de pumni a „găliganului” de Sotea nu numai pe Bălcescu în persoană, dar și caietu-i însuși de notițe și însemnări istorice de preț, în care se puteau citi, ici-colo, „cu litere majuscule” (ca un *memento*), unele „frazе ca acestea”: „Petre Maior spune...”; „Fotino zice...”; „Din Constantin Căpitanul...”; „După logof. Radu Greceanu...” ș.a.m.d.

Or, un asemenea caiet pare să fie, și astăzi, o condiție necesară (nu și, desigur, suficientă) a oricărei istoriograf *in spe*.

Eu unul, bineînțeles, nu am, nici n-am avut vreodată, un astfel de caiet special (mărturisind, prin sine însuși, un mare zel, o nobilă vocație, ca și o strălucită, posibilă, carieră); și chiar dacă acum, într-un târziu, mi-aș face, și eu, unul,

după tipicul ăsta: „X spune...”, „Y zice...”, „icșii” și „igrecii” aceștia n-ar fi, neapărat, istorici.

Căci, cu cuvintele unui Cioran (gândindu-se, acesta, nu fără... *umorismo nero*, la faptul, între altele, că Nero și cezareica-i demență „avut-au parte de mai multă faimă decât gemetele victimelor sale”), „istoria scrisă” este, „cel puțin”, „tot pe atât de inumană pe cât sunt și evenimentele ce o provoacă.” (Cf. *Précis de décomposition*, Paris, f. a., p. 119.)

Și, din păcate, – se cuvine să adaug – nu doar cea scrisă de profesioniști (ce, dintr-un soi de bovarism compensatoriu și o *Einfühlung* rău plasată), fac jocul corifeilor istoriei, în dauna unui abstract, căci anonim și invizibil, „cor” al ei), dar și de către literați stimabili, ca, între alții, Roland Barthes (căruia nu-i lipsea imaginația și, pe cât cred, nici empatia), carele, fără să clipească, zice, n-treacă (și nu se poate mai candid): „Știm, fără îndoială, că Teroarea nu e un fenomen cantitativ, că, n-vremea Revoluției

noastre [*sic!*], numărul execuțiilor fu derizoriu.” (Cf. *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 108.)

Și ne putem, firește, întreba (dar nu în treacăt, nici candid): peste ce limită anume „numărul” ăsta, pentru Roland Barthes, ar fi-necat să fie unul „derizoriu” (Teroarea însăși devenind, într-astfel, și un „fenomen cantitativ”), – când știe-se că, la Paris, în Anul II, în Messidor, în numai 2 (două) zile: anume 21 și 22, din 96 (nouăzeci și șase) de candidați la eșafod, doar 10 (zece) scapă neghilotinați!

O fi 10-le ăsta – „derizoriu”?!

P. S.

Nu-l antipatizez pe Roland Barthes, acest *doctor subtilis* al vechii noii critici. Nu am a-i trece, totuși, cu vederea o hiper-, uneori, frivolitate (plus un goșism aseasonat cu icre negre), – ambele, autopunitive, de altminteri, căci îl fac să spună prostii și prostioare... Le spunem, evident, cu toții; numai că unii din... prostie, alții din rea-credință și/sau deșteptăciune.

Ceea ce este mult mai grav.

proza

Cina

Balazs F. Attila

Îmi fac de lucru la telefon până ce R. pregătește cina. Încerc să-mi dau seama ce anume simt în astfel de situații, dacă există în mine simțământul apartenenței, atmosfera unui cămin, armonia aceluși „noi” și „nouă” care topește totul. Renunț repede la această examinare interioară, căci cu cât mă adâncesc mai mult în sferile sufletului, cu atât sunt mai sigur că unicul sentiment măreț în mine e plictiseala; iar când dintre aromele ametoitoare din bucătărie răzbate cel de carne prăjită (semn că operațiunile din bucătărie au ajuns la final) sentimentul de foame alungă toate celelalte simțăminte din mine. În timp ce trebăluiește la sobă, R. privește adesea spre mine și văd în clipirea ei o rugămintă de scuză. Ca s-o liniștesc, ca de-atâtea ori, îi zâmbesc, dar se pare că zâmbetul meu nu e destul de convingător, căci imediat mă interpelează: „Te plictisești?” Eu mă prefac surprins, apoi pășesc spre ea și îi mângâi capul (îi place în mod bolnăvicios). „Nu, doar meditez.” Încerc să fiu atent la ceea ce face. O ajut să pună masa. Mă gândesc, ca pentru a crea bună dispoziție, să-i spun o poveste: „Știi, când sunt de serviciu la telefon, adesea îmi sun vechile cunoștințe, sau apelez un număr oarecare, sun vreun savant și-i pun întrebări. Doar ca să aud un glas omenesc. Mă plictisesc. Odată am sunat la Biroul de Informații Călători și am întrebat cu o voce înfundată:

- Când pleacă următoarea cursă spre Rai?

Am îndepărtat repede receptorul de ureche, cam de-o palmă. Așteptam explozia. Mi-am ținut până și respirația.

- Din păcate, ați pierdut-o deja - a venit calm răspunsul - dar dacă vă grăbiți foarte tare, peste zece minute pleacă o cursă spre iad, pe aia încă puteți s-o mai prindeți.

Bumm. Stăteam cu receptorul în mână.

Opărit. Atunci n-am putut să râd. Nu-mi venea să-mi cred urechilor: mai există cineva care mai știe să-și păstreze calmul, ba să mai și posede un umor sănătos?

Rădem amândoi.

- Îți place?

- Da - îmi bat capul, cu ce s-o complimentez ca s-o fac fericită. Îi place dacă vorbesc despre ea ca despre o gospodină sau o soție. Cred că s-a complăcut mult cu ideea căsătoriei. Și nu mai poate renunța. Dacă n-o să urmeze, va fi nefericită (asta-i sigur), de aceea face orice, rabdă orice. Poate că și dacă va urma căsătoria, tot nefericită va fi și va crede că dacă n-ar fi avut loc, atunci n-ar fi fost nefericită. Știu că va fi nefericită cu mine, dar mai puțin decât fără mine.

- Câți cartofi să-ți pun?

- Mersi, ajunge.

- Mai ia carne!

- Mersi, ajunge!

În general avem dispoziție destul de bună. Dacă suntem noi doi, întotdeauna (cu părinții ei, niciodată). Dar nu ține mult. Mereu intervine ceva și atunci se termină cu pacea, cu simțământul de bine. Îi pândesc fața și dacă observ ceva ciudat sau inexplicabil, răbufnesc. În timp ce se apără, mă jignește și ea, și atunci deschid toate ecluzele din fața mâniei mele. Dacă am dispoziție proastă, e imposibil ca altul să o aibă bună. (Ce sincer sunt cu mine însumi, ha ha ha!)

Ametoitoare bună dispoziție cuprinde toată încăperea și face ca până și severa mobilă de

bucătărie să pară prietenoasă. Aștept, ca o piață rea, să se întâmple ceva. Dispoziția mea e suspect de bună. Ne uităm unul la altul și zâmbim.

Scurtă bătaie în ușă. Privirile ne fug pe-alături, apoi se fixează pe ușă: intră doi vechi prieteni ai lui R. Pe spate, mă trece un fior rece. Privire scurtă spre R.: se vede clar că e în șah. Tensiune apăsătoare ce anunță furtuna. Încerc să mă calmez și să fac o figură bună.

- Am auzit muzică și am intrat...

Ce tipi stângaci!

- Stați jos! - zice R. Simt în vocea ei nervozitatea reținută.

- Servește-i pe băieți! spun cu voce plată.

- Deja m-am gândit și eu la asta - răspunde și ridică neîndemânatic tava. Eu le-am pregătit, primele prăjituri din viața mea.

- Cu asta nu te lăuda - îi spun în glumă.

- Spun ca să vadă ce bunătați știu să fac chiar din prima încercare.

- Așteaptă, încă n-am gustat, de unde știi c-o să ne placă? - spune D. Toată lumea râde forțat, R. îi mai servește pe băieți. Acum G. încearcă să facă figură bună:

- Păi, atunci să ne umplem și buzunarele.

Nu râde nimeni.

- A telefonat K.? - schimbă subiectul spre ceva serios. Și-a dat seama că ceva nu e în ordine.

- Nu - răspunde R. (observ că întrebarea o însuflețește puțin, un posibil alibi).

- De aceea am venit, ca să întrebăm. (Ei, na!)

- De mult n-a telefonat - R. spune asta atât de ușurată, ca înecatul ce a reușit să iasă la mal. Liniște adâncă. Chiar și ei îi simt greutatea. Se privesc așteptând unul de la altul vreo idee.

- Hai să mergem să jucăm șah - zice inspirat D. Cu toții simțim efectul eliberator al ideii. Se ridică. Acum par mai puțin stângaci.

- Salut - spun deodată și ies pe ușă împingându-se unul pe altul. R. îi conduce, apoi se întoarce și se așează.

- Te-ai săturat? întrebă încet.

- Foarte!

- Mănâncă prăjitură!

- Mulțumesc.

- Ce e cu tine, ești așa de fără chef?

Simt că dacă mai continuă vor răbufni din mine reproșurile și furia.

- O, da, toată după amiaza m-am muncit ca să-ți umblu în voie, ca să te simți bine, și tu-mi iei cheful de la toate.

Gata! Impulsivitatea a dărâmat și ultima barieră.

- De ce nu le-ai spus amicilor tăi să vină altă dată?! - explodez și știu că de acum reproșurile se vor revărsa.

- Au venit ca să întrebe...

- Și pentru asta trebuie să se vină seara târziu, nu-i așa?

- Eu nu i-am chemat.

- Tu nu i-ai chemat, ei au venit!

- Ce să fac?

- Așa cum au apărut azi la zece, altă dată pot să vină la miezul nopții. Din partea ta se poate. Te pomenești că-i și încurajezi. Cine știe de câte ori vin când ești singură acasă!

- Până acum n-au fost niciodată. Doar o dată a fost D. Când a adus cărțile.

- Ce coincidență! Nici atunci n-au fost părinții tăi acasă!



Petru Ciobănică

Visare (detaliu)

- Ce să fac?

- Spânzura-te! - spun, deja spumegând de furie.

- Bine.

- Ți-am spus s-o rupi cu vechii tăi prieteni, cu iubiții!

- Am rupt-o.

- Ai rupt-o pe naiba - acum încerc s-o atac pe la spate. Ce-ai zice dacă D. încă te-ar mai iubi.

- Nu mă mai iubește.

- De unde știi?

- Înțelege că nu mai am nimic comun cu el.

- Văd - nici această tactică nu mi-a reușit.

Groaznic, în asemenea cazuri o urăsc atât de mult, și totuși nu pot s-o rup cu ea. Furios, sorb pălînca de vișine. Între timp R. dispăre să aștearnă patul. Se întoarce în cămașă de noapte.

- Hai să ne culcăm.

- Culcă-te! - mă uit la ceas. Mai am o jumătate de oră și merg la gară.

- Nu, nu te prosti! - își mușcă deja marginea buzei. Acuma de ce ești supărat? Înțelege că nu te-am înșelat. Mă îmbrățișează și mă strânge la piept de parcă n-ar vrea să-mi dea drumul. Mă las convins. Cu toate că nici nu voiam să plec. Mă îmbie spre pat. Eu o las. Apoi, indispus, de parcă mi-ar pica greu, încep să mă dezbrac. Mă gândesc cu un gust amar că peste puțin timp vom uita de toate și pentru câteva clipe voi fi chiar fericit, până când se va întâmpla ceva și fără îndoială o voi face nefericită, rânind-o tot mai mult, până la o nouă împăcare, până la o mai nouă inconștiență, care credem că e fericire.

din volumul *Metamorfozele lui Casanova*

Traducere de
Adela Iancu

Teddy și mâncătorii de mere

Andrei Mocuța

Pentru Teddy, experiența „satori” e cu atât mai bulversantă, cu cât e mai prematură: „Eram de șase ani când am descoperit că totul este Dumnezeu, și mi s-a ridicat părul vâlvoi (...) Sora mea nu era pe-atunci decât un țânc și tocmai își bea laptele și, așa, dintr-o dată, am descoperit că ea era Dumnezeu și că laptele era Dumnezeu. Vreau să zic, ea nu făcea altceva decât să-l toarne pe Dumnezeu în Dumnezeu (...).”¹

Faptul că la vârsta de zece ani Teddy e suprasaturat de viață obligă cititorul să empatizeze că ceea ce băiețelul a prevestit chiar s-a întâmplat cu adevărat, fiindcă altfel povestirea nu ar avea niciun sens. Dorința lui Teddy de a se cufunda în uitare e de la sine înțeleasă, ținând seama de gâlceava interminabilă dintre părinții lui, superb dramatizată în paginile de deschidere ale povestirii:

„- Te-am rugat să te dai jos numaidecât de pe valiză. De câte ori vrei să ți-o spun? întrebă domnul McArdle.

- Stai acolo unde ești, îngeraș! spuse doamna McArdle, pe care, evident, în acea dimineață o chinuiau puțin sinusurile nazale. (...) Nu te mișca nici un milimetru! (...) Sări în sus și-n jos! (...) Fă praf valiza lui tăticu !

- Ce să-ți spun, îl înveți niște lucruri al dracului de inteligente! vorbi domnul McArdle cu vocea-i calmă și sigură, adresându-se către ceafa soției sale. Dau douăzeci și două de lire pe o valiză și-l rog politicos pe băiat să facă bine să nu se urce cu picioarele pe ea, iar tu-i spui să sară-n sus și-n jos! Cum vrei să iau asta? Drept o glumă?

- Dacă valiza aia nu poate să țină un băiețel de zece ani, care pe deasupra mai are și cu șase kilograme mai puțin decât ar trebui să aibă la vârsta lui, atunci să n-o mai prind în cabină, zise doamna McArdle fără să deschidă ochii.

- Știi ce-aș avea chef să fac? întrebă domnul McArdle. Aș avea chef să-ți crăp afurisitul tău de cap în două.”²

Tot așa, Teddy îi explică învățătorului Nicholson, într-un remarcabil discurs improvizat, că părinții nu par în stare să ne iubească așa cum suntem. Par incapabili să ne iubească, dacă nu pot să ne schimbe mereu câte puțin. Ei iubesc rațiunile lor de-a ne iubi aproape la fel de mult ca și pe noi, și adesea chiar mai mult.

În mod cert, Teddy își urăște condiția de american (vorbește despre reîncarnarea lui într-un trup american ca rezultat al unei regresii spirituale) și chiar și aceea de ființă umană (desființează rasa lui Adam drept „șleahță de mâncători de mere” dependentă de „logică și fleacuri intelectuale”). Ar fi preferat să fie ca un elefant sau o pasăre, unul din copacii care l-a atras pe Seymour în *O zi desăvârșită pentru peștii-banană*, sau poate mobila din marele salon al familiei Cadou. Nu glumesc, Clément Cadou a visat de mic și s-a pregătit toată viața să devină scriitor. Pe bună dreptate, așa zice, fiindcă era înzestrat cu multe calități și destul de precoce pentru un băiețel de cincisprezece ani. Neprevăzutul a făcut, însă, ca scriitorul polonez Witold Gombrowicz să ia cina într-o seară în compania distinsii familii Cadou.

Tânărul Cadou a fost atât de impresionat de prezența lui Gombrowicz, încât a ajuns să se simtă o mobilă din marele salon unde au luat masa. A fost, totodată, momentul în care lui Cadou i-au murit pe vecie aspirațiile de scriitor. Ironia soții a făcut ca el să se apuce de pictat, toate tablourile lui având ca protagonist absolut o mobilă și purtau același titlu sugestiv: „Autoportret”. Acesta va fi fost modul său de a uita treptat că într-o zi a vrut să scrie. Iată și comentariul ușor suprarealist al lui Enrique Vila-Matas legat de

acest episod:

„Despre cazul Cadou există un interesant studiu de Georges Perec (Portret al autorului văzut mereu ca mobilă, Paris, 1973), care insistă sarcastic asupra celor petrecute în 1972, când bietul Cadou a murit după o lungă și chinuitoare boală. Fără voia lor, rudele l-au îngropat de parcă ar fi fost o mobilă, s-au dezis de el ca de o mobilă care-i încurca și l-au îngropat într-un cavou de lângă Marché aux Puces din Paris, piața unde se pot găsi nespuse de multe mobile vechi.”³

Probabil că o eventuală reîncarnare a lui Teddy într-o mobilă ar fi dat mai puține bătăi de cap cititorului. Opțiunea sfântului indian de a alege drept gazdă pentru noua lui viață corpul lui Teddy este cel puțin dubioasă; când, de fapt, el putea atât de ușor să opteze pentru metamorfoza casnică într-o mobilă. Se mai spune că, atunci când sfinții indieni doresc să se odihnească preț de o viață, aceștia renasc sub forma unor indivizi sărmani cu duhul, cu facultățile mentale atrofiate, pe scurt, oameni ce au pierdut complet simțul realității și de la care nu se mai poate smulge nimic.

Lăsând gluma la o parte, reîncarnarea pare să fi fost admisă de aproape întreaga lume antică, cu foarte rare excepții, cea mai notabilă fiind epicurienii. Ea există, de exemplu, la egipteni, în hinduism și budism, în Hellada (sec. al VI-lea î.Hr. la pitagoreici și la orfici), la celți (druizi), la popoarele germanice timpurii ca și la unele triburi aborigene din America și Australia. Amintim că în Peru morții erau așezați în poziție fetală, cu genunchii strânsi, ca pentru a doua naștere. Pentru înțelepții Indiei antice, scopul vieții umane era să permită eliberarea (*mokṣa*, sanskr.) din lanțul neîncetat al reîncarnărilor (*samsara*; literal: mișcare fără sfârșit, sanskr.). În hinduism aceasta echivala cu atingerea stării de Yoga, iar la budiști însemna intrarea în Nirvana (pacea eternă).

Comparativ cu turul de orizont prin istorie, unde am putut descoperi practicele cele mai diverse ale reîncarnării, Salinger demitizează acest concept (așa cum face, de altfel, cu majoritatea subiectelor serioase) și îi dă o aură cel mult cotidiană, inserându-l într-un schimb de replici cât se poate de banal, la o ceașcă de cafea:

„- După câte înțeleg eu (...) ții morțiș la teoria vedantică a reîncarnării. (...) După câte am auzit, ai reușit să dobândești prin meditație anumite informații care ți-au dat convingerea că în ultima ta încarnare ai fost un sfânt indian, dar că, dintr-un motiv sau altul, ai decăzut din starea ta de grație...”

- N-am fost un sfânt, spuse Teddy. Eram doar un ins care făcea progrese spirituale.

- Foarte bine - orice vei fi fost, zise Nicholson. Problema e însă alta: tu simți că, în ultima ta încarnare, ai căzut, într-un fel sau altul, din starea de grație înainte de Iluminarea Finală. Așa e, sau poate mă...

- Așa e, spuse Teddy. Am întâlnit o femeie și a trebuit să pun capăt meditației. (...) Ar fi trebuit oricum să-mi iau alt trup și să mă-ntorc din nou pe pământ - vreau să zic că nu eram atât de desăvârșit din punct de vedere spiritual încât să nu mai trebuiască să mor, chiar dacă n-aș fi întâlnit-o pe femeia aceea, și să urc direct la Brahma și să nu mă mai întorc niciodată pe pământ. Dar n-ar fi trebuit să mă încarnez într-un băiat american, dacă n-aș fi întâlnit-o pe femeia aceea. Vreau să zic că e extrem de greu să meditezi și să duci o viață spirituală în America. Oamenii te socotesc nebun dacă încerci să o faci. Într-un fel, chiar și tata mă socotește nebun. Și mama - adică ea zice că nu-mi face bine să mă gândesc atâta la Dumnezeu. Crede că-i rău pentru

sănătatea mea.”⁴

Dan Costian deduce în volumul II din *În lumina Bibliei (Biblia și India)* că forța motrice a reîncarnărilor este *karma*. La origine, karma avea semnificația actului sacrificial ritual corect executat, ceea ce dădea dreptul la o recompensă actuală și/sau viitoare. Ulterior, sensul a fost extins la orice acțiune și act de voință, care se constituie într-un *capital al existențelor*, ce determină viitoarea reîncarnare: pe o treaptă superioară pentru faptele bune sau într-o viață plină de suferințe (castă inferioară, ori animal, plantă etc.) ca efect punitiv al acțiunilor negative precedente. „Oamenii sunt moștenitorii actelor lor”, spune Buddha. Iar în „Upanișade” stă scris: „Cu adevărat, devii bun prin fapta bună și rău prin fapta rea.”

Mircea Eliade arată în *Mitul eternei reînnoiri* că suferințele existenței actuale sunt nu numai *meritate* (n.a. în virtutea legii karmice), dar și *bine venite*, pentru că numai în acest fel este posibil să se resoarbă și să se lichideze o parte a datoriei karmice care apasă asupra individului și-i decide șirul existențelor viitoare.

Jung considera că ideea de reîncarnare este deosebit de răspândită și arată că „nu se poate separa ideea de karma de cea a renașterii. Când voi muri, faptele mele mă vor urma”⁵. De pildă, referindu-se la preocupările sale de psihiatru, el consideră că „acest interes pentru inconștient nu este exclusiv rezultatul unei alegeri libere, ci provine dintr-o dispoziție materială ce relevă din destin”, înțelegând prin aceasta karma. El arată că „purtăm în permanență cu noi tot trecutul.”⁶

La creștini, karma individuală poartă amprenta karmei colective. Actele părinților se răsfrâng asupra copiilor: „Eu Domnul, Dumnezeul tău... pedepsesc nelegiuirea părinților în copii până la al treilea și al patrulea neam” (Exod 20:5). Aceasta conduce la solidarizarea rasei umane. De aici, îndemnul de a ne iubi aproapele, adesea repetat de Isus: „Să iubești aproapele tău ca pe tine însuși” (Matei 19:9) e considerată a doua poruncă, după iubirea lui Dumnezeu.

Drept dovadă a naturii punitive a Instanței Supreme stă mărturie evanghelia ce se referă la vindicarea unui orb din naștere: „Ucenicii Lui L-au întrebat: Învățătorule, cine a păcătuit: omul acesta sau părintii lui, de s-a născut orb?” (Ioan 9:2). Din această întrebare rezultă, fără urmă de dubiu, că reîncarnarea era recunoscută de către ucenici. Altminteri cum ar fi putut un orb *din naștere* să pătimească pentru *păcatele sale*? Când a mai avut vreme sărmanul să păcătuiască dacă s-a născut deja orb? Într-o viață anterioară, înainte de a se naște, fără îndoială! Regăsim aici nu doar principiul reîncarnării, ci și cel al *karmei*, înțeles ca sancțiune pentru abaterile de la Dharma din viața trecută. Mă surprinde că Salinger, care abundă de trimiteri livrești și parabole religioase în scrierile sale, nu a făcut în nicio povestire referire la controversatul episod al orbului *din naștere*. Poate într-o altă viață.

În fine, doctrina karmei și a reîncarnării apăreau încă de pe vremea dialogurilor platoniciene: „Când sufletele vor fi prin necesitate întrupate... atunci se va naște mai întâi în ele, în mod necesar, senzația... izvorâtă din impresiuni violente; apoi se va naște dorința, amestecată cu plăcere și durere, adăugându-se frica, mânia și toate câte se însoțesc cu acestea și sunt în chip firesc contrare lor. Dacă vor domina toate aceste pasiuni, ele vor trăi potrivit dreptății (n.a. Dharma), iar dacă vor fi dominate de ele, vor trăi potrivit nedreptății (n.a. Adharma).”⁷

După relatarea lui Platon⁸, la sfârșitul vieții sale, Socrate spunea: „Sunt convins că există cu adevărat ceva ca reîncarnarea, că viața își are originea în moarte și că sufletele celor morți continuă să trăiască.”

În încercarea de a ne reapropia de povestirea *Teddy*, *Puranele* spun că există opt milioane patru sute de mii de forme de viață, de la amoeba și micro-

bi, trecând prin vegetale, insecte, pești, reptile, păsări și animale, până la ființele umane și la *Deva* (zeități, sanskr.). După dorința lor, ființele vii renasc fără încetare în aceste forme de existență. Spiritul nu va căpăta o formă umană decât la capătul a milioane de existențe în cadrul speciilor inferioare: „Sora mea are doar șase ani și n-a mai fost ființă umană de foarte multe vieți”, spune Teddy. Dacă, ajuns la acest stadiu privilegiat, individul nu ia cunoștință de sinele său, atunci el comite o *sinucidere spirituală* (lucru ce se întâmplă și cu Seymour în *O zi desăvârșită pentru peștii-banană*) și riscă, în viitoarea sa încarnare, să renască într-o formă inferioară (animală, vegetală etc.). O explicație științifică ce susține teoria lui Teddy conform căreia băiețelul este victima unei retrogresiuni - nu într-o amoebă, într-un microb, sau un spermatozoid, ci - într-un trup american.

Și în *Bhagavad-gita*⁹ stă scris: „Oricare ar fi starea de existență de care își aduce aminte cineva atunci își părăsește corpul, acea stare o va atinge fără greș.”¹⁰ Conform acestei scripturi, la sfârșitul lanțului de reîncarnări, fiecare devine ceea ce venerază. Gândurile omului din timpul vieții se acumulează, influențând gândurile sale din momentul morții, și astfel viața aceasta creează următoarea viață a omului: „Eu mi-am crescut propriul meu trup, continuă Teddy. Nimeni altcineva n-a făcut acest lucru pentru mine. Așa că, dacă eu l-am crescut, trebuie să fi știut cum să-l cresc. Cel puțin inconștient. Se poate să fi pierdut știința conștientă a acestui fapt cândva, în ultimele câteva sute de ani, dar ea trebuie să se afle tot acolo, pentru că, evident, m-am folosit de ea...”¹¹

Foarte apropiat de Teddy, atât ca viziune, cât și ca frăgezime a vârstei, Henry Ford declara: „Am adoptat teoria reîncarnării la vârsta de douăzeci și șase de ani. Geniul ține de experiență. Unii gândesc poate că se datorează talentului, dar e mai curând vorba de rodul unei lungi experiențe care se întinde pe mai multe vieți.”¹²

Note:

1 J. D. Salinger, *Nouă povestiri*, în românește de Marcel Corniș-Pop, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 222.

2 Ibidem, p. 199-200.

3 Enrique Vila-Matas, *Bartleby & Co*, traducere din limba spaniolă, prefată și note de Ileana Scipione, București, RAO International Publishing Company, 2005, p. 44.

4 J. D. Salinger, *Nouă povestiri*, p. 221-222.

5 C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 318-319.

6 Idem, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, București, Editura Teora, 1997, p. 42.

7 Platon, *Timaios*, 42 a-b.

8 Platon, *Phaedon*, 77 c-d și în Cristian Bădiliță (ed.), *Socrate omul. Chipul lui Socrate în dialogurile lui Platon*, București, Editura Humanitas, 1996.

9 *Bhagavad-gita* - scriptura cea mai importantă a tradiției vedice, intrupând învățăturile lui Krsna către Arjuna și reprezentând devoțiunea către Dumnezeu ca mijloc principal și scop final al realizării spirituale. (Satsvarupa Dasa Goswami, Introducere în literatura vedică, The Bhaktivedanta Book Trust, 1993, p. 124).

10 *Bhagavad-gita* (8.6), apud Swami Bhaktivedanta, *Bhagavad-gita așa cum este ea*, Ediția a doua, The Bhaktivedanta Book Trust, 2007, p. 424.

11 J. D. Salinger, *Nouă povestiri*, p. 232.

12 Henry Ford în *San Francisco Examiner* (1928, 28 august).

O carte rusească despre chestiunea transilvană (1940-1946)

Marius Tăriță

T. M. Islamov, T. A. Pokivailova, *Europa de Est în câmpul de interacțiune al marilor puteri. Chestiunea transilvană. 1940-1946*, Editura Indrik, Moscova, 2008

Prin titlu și într-o oarecare formă, lucrarea reia volumul de documente editat de cei doi autori în anul 2000 - *Chestiunea transilvană. Polemica teritorială româno-maghiară și URSS. Anii 1940-1946. Documente*, Moscova, Rossiskaia Politiceskaia Ențiklopedia; în total, în volumul din anul 2000 au fost publicate 127 de documente. Manuscrisul acestei cărți, apărute în 2008, sub egida Institutului de Slavistică al Academiei de Științe Ruse, a fost pregătit pentru tipar încă din 2004. Moartea unuia dintre autori, T. M. Islamov (Baku, 1927-2004), a amânat apariția volumului și a îngreunat munca editorială la acesta, făcând ca unele aspecte discutabile, de la bun început, ale volumului, care ar fi putut fi evitate, să se regăsească în textul editat al manuscrisului. Din acest motiv, orice apreciere pe care o voi face la adresa lucrării celor doi autori va purta din start un firesc bemoal. În acest sens, merită amintit și modul elogios în care V. N. Vinogradov îl evocă pe T. M. Islamov la începutul cărții: „Aria preocupărilor sale este impresionantă - procesele genezei națiunilor în Europa Centrală și de Sud-Est, istoria relațiilor internaționale în secolele XVII-XX, istoria politică a Ungariei, Austriei, a monarhiei dualiste, investigațiile arhivistice, publicarea documentelor. Toate acestea la nivel de pionierat. Era sufletul și centrul inițiativelor colective în aceste probleme și un cercetător științific superior, în toată puterea acestui cuvânt” (p. 7-8).

Introducerea (p. 9-54) este împărțită în mai multe părți și arată indiscutabil seriozitatea abordării problematice de către autori. Totodată, ea oferă multiple indicii pentru tratarea ulterioară a subiectului.

În *Abordarea problemei* (p. 9-15), autorii schițează cadrul general. Punctul de pornire este faptul că destrămarea Austro-Ungariei a dus la apariția mai multor conflicte. Dintre acestea, „de o intensitate deosebită era polemica teritorială dintre Ungaria și România, pentru Transilvania” (p. 9). Deși la început afirmă că, în preajma celui de al Doilea Război Mondial, Transilvania a devenit „obiectul unei ascuțite concurențe între Franța, Anglia, Italia și Germania”, mai jos, autorii oferă o altă explicație: „Activizarea acestuia, ca și, de altfel, și a altor conflicte, era alimentată de nerezolvarea problemelor minorităților naționale în statul român [...] România refuza cu încăpățănare discuțiile asupra minorității maghiare în această țară la nivel bi- sau multilateral” (p. 10).

După aceasta, sunt trecute în revistă speranțele celor două state în cadrul alianței cu Germania (p. 11), poziția URSS și de ce a înclinat aceasta în favoarea României (p. 11-13), poziția Moscovei în disputele istoriografice din anii 1980 (p. 14), precum și accesul la arhive după anul 1991 (p. 14).

În *Istoriografia și izvoarele. Literatura istorică* (p. 15-37), discuția devine amplă. Prima observație a autorilor este că în istoriografia rusă problema abordată reprezintă o pată albă. Nu există nicio monografie dedicată Transilvaniei în epoca contemporană. Sunt trecuți în revistă principalii autori ruși care s-au ocupat direct sau tangențial de problemă.

Primele ca importanță sunt lucrarea dedicată Transilvaniei în politica Ungariei de după Trianon, de A. I. Pușcaș, materialul lui N. I. Lebedev despre istoria României până la 1939 și în timpul celui de al Doilea Război Mondial și analiza lui I. I. Orlik dedicată relațiilor URSS cu statele occidentale în anii 1945-1964. Preistoria subiectului a fost tratată în lucrările lui V. N. Vinogradov, T. Islamov, V. P. Șuşarin, iar mai nou de V. Volkov, L. Ghibian, M. Nariskii, A. Filitov, A. Iazkova, M. Ereșcenko, M. Ciukanov, A. Stukalin și de bielorusul A. P. Salkov (p. 16). Autorii subliniază faptul că, în privința secolelor III-X din istoria Transilvaniei, istoriografia rusă se situează pe o poziție „intermediară”, la jumătatea drumului între părțile română și maghiară.

Trecând la istoriografia română, autorii se referă la reacția acesteia față de lucrarea Erdély története din 1986. Autorii politizează discuțiile din anii 1980 și fac mai multe aprecieri subiective (vezi p. 20-21, unde, de exemplu, este criticat discursul regelui Mihai I ținut la Frankfurt pe Main, pe 20 decembrie 1986). Salută studiul lui Cristian Vasile apărut în anul 2003 în Studii și materiale de istorie contemporană. De asemenea, compendiul coordonat de I.-A. Pop și I. Bolovan (2005) este perceput drept o încercare majoră de depășire a vechilor stereotipuri. Autorii cuantifică patru paliere tematice desprinse din istoriografia română (p. 22-23):

1. Problemele legate de al doilea arbitraj de la Viena;
2. Raportarea URSS la Transilvania în anii celui de-al Doilea Război Mondial;
3. Importanța Transilvaniei ca instrument de instaurare a controlului sovietic;
4. Lupta diplomatică din jurul problemei transilvane în anii 1945-1946.

Printre primii autori menționați sunt V. Pop (1992) și V. E. Dobrinescu (1980, 1996). În plan clujean, autorii subliniază activitatea Centrului de Studii Transilvane, iar apoi pe cea lui V. Pușcaș („mai moderat și mai obiectiv”, 1995) și a lui V. Vesa (2000). O lucrare de generalizare prezentată este cea a lui I. Chiper (2003). Sunt trecuți în revistă toți autorii care au o părere negativă față de înlocuirea administrației românești de către autoritățile sovietice în toamna anului 1944. Din listă fac parte V. Țărău, L. Tamás, Fl. Müller, V. Faur, I. Mureșan, C. Oprea, C. Nuț, I. Pobirci, O. Pop, Șt. Pop (p. 24). Se face trimitere la volumul *România, marele sacrificat al celui de-al doilea război mondial* (în special p. 310-324). Volumul din urmă „permite să vedem nu doar o intenție rea și vicleană”, a Moscovei, „care ar fi dorit să folosească nenorocirile altora în scopurile șantajului politic” (p. 25).

Autorii consideră că un rol pozitiv la acest nivel l-a jucat lucrarea Marcei Sălăgean din anul 2002: „Pentru prima dată în carte sunt aduse dovezi despre provocări, incidente armate, atacuri și incursiuni banditești ale formațiunilor paramilitare voluntare românești contra persoanelor de etnie maghiară” (p. 25). Ei sunt nemulțumiți de faptul că M. Sălăgean pune accentul pe „tendențele hegemonice ale Moscovei și unelirile antiromânești ale Kremlinului” (cu trimitere la p. 178-179 din lucrarea din 2002). Este criticată ideea de „haos administrativ” după retragerea jandarmilor și administrației

românești din Transilvania de Nord, care se îngemănează cu lipsa de termeni adecvați pentru caracterizarea situației regiunii sub autoritățile române (p. 25). Vom reveni cu câteva observații privind aceste aspecte când ne vom referi la capitolul în care autorii tratează pe larg respectiva problemă. De fapt, paginile în discuție pot fi considerate drept cele mai polemice din lucrarea apărută la Moscova în urmă cu un an.

În continuare, autorii justifică acțiunea sovietică și prin cererea guvernului temporar al Ungariei (octombrie 1944). După aceasta, tonul devine dur: „Administrația românească acționa contra legii și sabota ordinele Armatei Roșii. Anume din acest motiv a și fost îndepărtată” (p. 27). Punctul final al polemicii este dat de citarea scrisorii generalului Vinogradov către generalul C. Sănătescu din 17 noiembrie 1944, prin care se cerea deferirea comandantului jandarmeriei tribunalului. În finalul acestei incursiuni istoriografice, este subliniat momentul L. Pătrășcanu în lucrarea lui Fl. Constantiniu (2000).

Urmează prezentarea istoriografiei maghiare (p. 30-34). Autorii remarcă pozițiile mai echilibrate ale lui Ignác Romsics (1992) și Péter Pásztor (1992). În cea mai mare parte, intrarea Ungariei în război contra URSS este considerată o nebulie, deși legat de incidentul de la Košice există opinii diferite. Pe de cealaltă parte, relațiile cu Germania nu au fost deloc idilice și senine. Neîncrederea și antipatia reciproce pot fi urmărite de sus până jos. În lista celor mai importanți cercetători, autorii îi includ pe Mihály Fülöp, Sándor Balogh (pe care îl critică pentru idealizări; p. 33), István Vida și Károly Urbán.

În al treilea rând, se face referire la istoriografia occidentală. Ea este criticată pentru faptul că nu este interesată de aspectele interne ale conflictului româno-maghiar. În plus, îi scapă faptul că, în procesul de preluare a puterii, PCR a folosit Transilvania ca un as în raport cu PNT și PNL. Autorii apreciază în mod deosebit studiul lui Stefano Boltoni dedicat formării Regiunii Autonome Maghiare în 1952. În finalul excursului istoriografic, concluzia autorilor e următoarea: „...cu toate acestea, dincolo de lista largă a lucrărilor istoriograficilor românească, maghiară și occidentală, pe care le-am folosit, nu putem considera că problema transilvană a fost elucidată până la momentul actual suficient de deplin, complex și obiectiv în istoriografia de peste hotare” (p. 37).

Ultima parte a introducerii e dedicată arhivelor. Autorii au folosit materiale arhivistice din Moscova, Budapesta, București, dar și din Austria și Franța. Izvorul de bază l-a constituit Arhiva Politicii Externe a Federației Ruse, în special fondurile Secretariatelor - Comisarului Poporului pentru Afaceri Externe V. M. Molotov, locțiitorilor săi A. Vâșinski și V. G. Dekazonov, referenților din Ungaria și România, documentele Departamentului Balcanic al Comisariatului Poporului pentru Afaceri Externe (din 1946, MAE), ale Comisiei de Pregătire a Reglementării Pașnice Postbelice și a Proiectelor Tratatelor de Pace. Un interes special au prezentat rapoartele NKVD despre Transilvania în anii 1944-1945.

În România, autorii au consultat Arhiva Istorică a Bucureștiului și Arhiva MAE român. Se remarcă documentele prețioase din fondurile Consiliului de Miniștri, ale Cancelariei CC al PCR și ale MAI. În Arhiva de Stat a Ungariei, autorii au consultat fondurile MAE, ale Consiliului de Miniștri și ale diverșilor oameni de stat maghiari din anii 1939-1946, precum și rapoartele ambasadurilor maghiari din Berlin, Moscova, Washington, Londra ori Paris. În Austria, informații utile au fost găsite în Fondurile Cancelarului Federal și al MAE austriac. În Franța, s-a consultat fondul Maurice Dejan, con-

ținând informații despre convorbirile lui I. Stalin și E. Beneș, accesul la fondul moscovit analog fiindu-le refuzat autorilor. În Alger, la o întâlnire cu Ch. de Gaulle, E. Beneș ar fi zis că „a primit asigurări de la Stalin că, în cazul împărțirii Transilvaniei, Rusia va fi de partea României” (p. 40).

Referindu-se la publicarea documentelor, autorii ajung și la discuțiile lui A. Vâșinski cu regele Mihai I din 27 și 28 februarie 1945. Consideră că nu există o bază documentară suficientă pentru a se forma o impresie clară despre acestea, întrucât ele au decurs fără martori. Se face apoi trimitere la volumul de documente publicat de T. Pokivailova în anul 1998. În acest volum, s-a arătat documentat, pentru prima dată, că unitățile NKVD au acționat la instaurarea forțelor de stânga (vezi nota 86, de la p. 54).

În ultimul pasaj, se argumentează necesitatea scrierii lucrării printr-o serie de trei factori (p. 44):

1. Importanța problemei;
2. Insuficiența studierii problemei în istoriografia națională (rusă) și contradicțiile din istoriografiile României și Ungariei și, în genere, din istoriografia străină;
3. Deschiderea a noi surse în ultimul deceniu, datorită accesului liber la arhive (din păcate, după cum vor menționa autorii în mai multe locuri, au existat fonduri la care nu li s-a permis accesul, cum ar fi chiar fondul Stalin).

Capitolul I, scris integral de T. Islamov (*Ce este Transilvania? Scurtă schiță istorică*, p. 55-76), prezintă foarte bine istoria provinciei, cu toate că apar și unele momente insuficient de clar reliefate ori sunt eludate anumite aspecte, pe când altele sunt rediate într-o manieră contradictorie (asupra lor vom stărui într-o recenzie mai largă). Este interesantă informația că, încă din 1908, șeful districtului Odessa, generalul F. N. Vasilev, propusese atragerea României de partea Rusiei, în schimbul promisiunii Transilvaniei (p. 60).

Mai mult spațiu este alocat negocierilor de culise din timpul Primului Război Mondial și al anilor de după. Se consideră că România a fost favorizată de Henri și Philippe Berthelot (cu ei polemizând G. Lloyd și F. Nitti). Statele învingătoare au mulțumit teritorial României pentru reprimarea revoluției maghiare (p. 65). Lăsând la o parte alte momente discutabile, mai notăm ideea, la care nu putem subscrie, legat de recensăminte: „Trebuie de luat în considerare că datele recensămintelor naționale sunt destul de relative și cel mai des sunt mărite în favoarea națiunilor dominante” (p. 69). În fapt, în general, apar multe aprecieri subiective în analiza situației din România interbelică (p. 68-70).

În continuare, T. Islamov urmărește punctual evoluția relațiilor dintre URSS, Ungaria și România în preajma celui de al Doilea Război Mondial. Trebuie să remarcăm faptul că autorul apreciază obiectiv că România a fost părăsită și lăsată în deplină izolare de alianța anglo-franceză, față în față cu două țări foarte puternice, al Treilea Reich și URSS (p. 74).

Al doilea capitol tratează *Transilvania în contextul concurenței URSS și a puterilor europene în Europa de Est în preajma și în prima etapă a celui de al Doilea Război Mondial* (p. 77-119). Una dintre considerațiile autorilor trebuie salutată: „După împărțirea Poloniei între Uniunea Sovietică și Germania, România a devenit al doilea obiect, dar mai exact victimă a două țări totalitare. Cu unica diferență esențială că aici totul s-a încheiat fără acțiuni militare” (p. 83). În acel context, diplomația maghiară a început acțiuni de sensibilizare față de URSS încă la 17 ianuarie 1940, iar față de Anglia și Franța cu începere de la 23 februarie 1940. În ace-

lași timp, încercările României de a stabili legături comerciale cu URSS erau amânate de către partea sovietică (p. 84). Înainte de înfrângerea Franței, România și-a înrăutățit situația renunțând la garanțiile franco-engleze și ieșind din Liga Națiunilor. Ruperea relațiilor româno-engleze este apreciată de autori ca fiind una brutală (p. 86).

Autorii prezintă multe informații inedite din arhivele ruse, de mare interes pentru istoricii români. Din rațiuni de spațiu, vom prezenta doar foarte pe scurt evenimentele la care se referă.

Un punct de pornire sunt întrevederile Molotov-Schulenberg din 23 iulie 1940 (completate *post factum* de dialogul Ferenc Rajniz-Şaronov din 18 iunie). Urmează convorbirile cu ambasadorul italian Rosso din 25 iunie (acestui i s-a zis că URSS susținea și pretențiile Bulgariei față de Grecia), răspunsul lui Schulenberg adresat lui Molotov, telegrama lui von Ribbentrop și apoi răspunsul lui Molotov.

Apar și unele afirmații discutabile legate de noaptea de 26 iunie (p. 91). Autorii prezintă o problemă care rămâne deschisă. Ce anume a vrut să spună V. Molotov („într-o manieră neelegantă”) lui G. Gafencu în 10 septembrie 1940, referindu-se la faptul că pretențiile din 26 iunie au fost *minimus minimorum*?

Primul pas întreprins de guvernul maghiar după 28 iunie 1940 a survenit la 3 iulie, când l-a trimis pe Kristóffy la Moscova. Răspunsul lui Molotov, de a doua zi, a fost că „guvernul sovietic consideră pretențiile Ungariei față de România ca fiind fundamentate”, URSS fiind de acord să participe la o conferință internațională în respectiva problemă (p. 97). Interesante în acest context sunt datele de arhivă care arată că ambasadorul iugoslav la București, A. Avakumovici, a încercat să-l sensibilizeze pe A. Lavrentiev în favoarea României (9 iulie 1940 și zilele următoare). După aceasta, și ambasadorul turc a încercat să intervină la Moscova în favoarea statului român (p. 98).

Cronologic, urmează convorbirile din 28 iulie de la Salzburg, 31 iulie de la Moscova, 16-24 august de la Turnu-Severin. Deznodământul a avut loc la Viena. „Arbitrii autointitulați Ribbentrop și Ciano se comportau impertinent și nepoliticos cu colegul lor român M. Manoilescu, care nici nu își închipuia pentru ce fusese chemat de fapt” (p. 107).

Documentele arată că URSS nu știa nimic despre acestea și a fost foarte deranjată, percepend arbitrajul ca un pas decisiv al Germaniei înspre Strâmtoare.

Concluzia capitolului este că, după arbitrajul de la Viena, venirea armatelor germane în octombrie 1940 în România și garanțiile lui Hitler au barat drumul URSS spre Balcani și au înclinat balanța în favoarea Germaniei în Europa de Sud-Est (p. 114). Totodată, cu toate că autorii nu o afirmă, din acel moment, URSS a trecut pe poziția intransigentă că Transilvania trebuie returnată României (poziție afirmată în cadrul tuturor consultărilor și discuțiilor, de orice natură și cu oricine).

Al treilea capitol privește *Disputa teritorială maghiaro-română și poziția marilor puteri (22 iunie 1941-martie 1945)* (p. 120-198). Un moment important în economia acestei dispute a fost Tratatul sovieto-britanic din decembrie 1941. La punctul 9 al anexei secrete a tratatului era menționat: „În privința României se consideră necesar:

- a) în scopul asigurării securității URSS, să se transmită Uniunii Sovietice teritoriul ocupat din Delta Dunării cu cele trei brațe;
- b) să se transmită României acele regiuni ale Ungariei care sunt populate preponderent de români” (p. 125).

Primele contacte cu sovieticii, după 22 iunie 1941, le-a avut I. Maniu prin englezi. Documentele





din anul 1943 arată că atât N. Novikov, cât și V. Dekazonov erau convingși că totul este o intrigă britanică. Pe de altă parte, întâlnirile de la Stockholm, „care promiteau mult” (decembrie 1943), au fost zădărnice de tov. Spicikin (p. 133). Un document sovietic din 24 decembrie 1943 arată că Moscova credea că britanicii „rețineau” capitularea României și că nu au transmis românilor că „guvernul sovietic nu considera” întrutotul prea argumentat „al doilea arbitraj de la Viena” (p. 134).

În același timp, Ungaria acționa sincron cu România, dar mai timid și sporadic. După înfrângerea de la Voronej, unde a pierit Armata a II-a maghiară (în iarna lui 1943), au început vizitele de la Istanbul. Unul din proiectele propuse viza formarea unei confederații ungaro-croato-slovaco-transilvane. Ulterior, întâlnirile au continuat, ca și cele ale Aliaților cu românii, la Stockholm și Cairo (p. 138).

Pe 10 aprilie 1944, „guvernul sovietic consideră hotărârea arbitrajului de la Viena incorectă”. W. Churchill a completat în respectiva înțelegere punctul legat de Transilvania astfel: „urmează să fie întărit în timpul reglementării pașnice” (p. 141). În general, reprezentanții americani și englezi la consultările ulterioare nu voiau să dea garanții privind revenirea Transilvaniei la România (p. 145). Una din explicațiile poziției sovietice rezultă tot din documente: România trebuia să devină piatra de temelie a URSS în Europa de Sud-Est după încheierea celui de al Doilea Război Mondial (p. 146-147).

Pe 8 iunie 1944, la Moscova a avut loc o ședință importantă a așa-numitei Comisii Litvinov (p. 151-154). În cadrul acestei comisii, au fost discutate patru căi de rezolvare a problemei transilvane:

1. Statu-quo;
2. Unirea întregii Transilvanii cu Ungaria;
3. Revenirea la România dacă aceasta dă garanții pentru Basarabia și Bucovina;
4. Stat aparte sub protectorat sovietic.

Primele două variante au căzut din calcul, fiind nerealistice și îndoielnice. În urma discuțiilor a prevalat al treilea punct, deși au existat cel puțin patru păreri în favoarea punctului patru.

De asemenea, în arhive a fost găsită notița lui Valter Roman din 28 iunie 1944. Aceasta le permite autorilor să conteste scrisoarea lui V. Roman din 24 iunie 1944 publicată la București în 1971 în memoriile acestuia (ea neexistând în arhivele ruse). El propunea independența Transilvaniei (p. 155).

Urmează subcapitolul *Transilvania - monedă de schimb în lupta pentru putere* (p. 161-176). Problema Transilvaniei a devenit una de prim-plan după 23 august 1944. În 4 septembrie, la Moscova, delegația engleză a propus amânarea rezolvării problemei transilvane până la conferința de pace. Partea sovietică a respins propunerea (p. 161). În continuare, autorii lucrării aduc argumentele lor în favoarea deciziei mareșalului Rodion Malinovski din 12 noiembrie 1944. Se vorbește de „haosul provocat de funcționarii și formațiunile paramilitare românești [...], sălbăticiile făcute de membrii organizației românești «Voluntarii» d-rului Iuliu Maniu” (citată după F. Farago, p. 163), dar și despre dezavuarea de către I. Maniu a respectivelor acțiuni (p. 164) și despre perspectiva PCR (p. 166). Nefiind specialist în perioada respectivă, nu mă pot exprima asupra acestor momente. Aș avea totuși de făcut trei remarci.

1. Prima critică se referă la inexistența trimiterilor la fondurile armatei sovietice, unde sigur trebuie să existe documente referitoare la situația pe care aceasta a constatat-o în Transilvania. Armata sovietică s-a aflat nemijlocit în teren și trebuie să aibă

numeroase mențiuni în această privință.

2. Al doilea „moment interesant” apare la p. 166: „pentru crimele autorităților horthyste, săvârșite în ținut în decursul a patru ani - din 1940 până în 1944 - a plătit populația pașnică maghiară”. Este și singura dată în întreaga carte când autorii formulează o apreciere la adresa administrației horthyste în Ardeal.

3. Este citat un document din 6 ianuarie 1945, semnat de Dekazonov și adresat lui A. I. Antonov, primul-loctiitor al Statului-Major al Armatei Roșii, în care se spune că sunt „denaturări în chestiunea expulzării nemților” (în loc de germani ar fi fost expulzați maghiari). Ne putem întreba care ar fi fost impactul dacă autorii, pentru a-și susține retorică de tip critic față de România, nu dădeau acest din urmă citat. Acest din urmă context delicat obligă la formularea mai multor întrebări:

1. Ce fel de expulzare a locuitorilor germani?
2. Cine o făcea și de ce?
3. Poate că administrația românească, absentă în teritoriu la 6 ianuarie 1945?

Răspunsul se află în aceleași arhive ale armatei sovietice. Ar putea în sfârșit să fie confirmată documentar deportarea sașilor, de exemplu, în minele din Donbass și moartea aproape tuturor acestora acolo. De asemenea, considerăm că autorii ar fi trebuit să distingă mai clar între crimele „gărzilor Maniu”, administrația românească temporară și politica românească în general. În cazul în care le pun pe toate trei la un loc, ar trebui să demonstreze documentar că ele au fost interconectate (fondurile de arhivă ale Frontului II Ucrainean ar putea elucida complet această problemă).

Cu toate acestea, paragraful în discuție se încheie cu o apreciere obiectivă, care merită amintită aici: „Problema revenirii la România a Transilvaniei de Nord servea Kremlinului drept cel mai efektiv mijloc pentru manipularea vieții politice a României în unul din momentele-cheie și cel mai responsabil din istoria ei contemporană” (p. 174).

Ultimul subcapitol se referă la *Revenirea Transilvaniei de Nord la România* (p. 176-185). O problemă mare pentru autori a fost faptul că li s-a refuzat accesul la fondul care cuprinde stenograma întâlnirii lui Stalin cu cei trei lideri ai PCR (4 ianuarie 1945). Informații despre aceasta există doar în *Jurnalul* lui Gh. Dimitrov, publicat în 1997 la Sofia. Ca urmare a instaurării guvernului P. Groza, la 9 martie 1945, Stalin a dat indicații lui R. Malenkov să permită accesul administrației noului guvern în Transilvania. „Intenția conducerii sovietice era ca România să joace un rol prioritar în concepția formării «zonei sovietice de securitate». De aceea nici factorul etnic, nici factorul istoric nu au fost luate în considerare pentru rezolvarea problemelor de politică externă de importanță majoră, ci doar pragmatismul politic în stare pură” (p. 185).

Ultimul capitol, al patrulea, abordează *Chestiunea transilvană la sesiunile CMAE și la Conferința de Pace de la Paris (1945-1946)* (p. 199-223). De la început, autorii se abat ușor de la subiect și aduc trei argumente în favoarea ideii că și Austria ar fi trebuit să fie apreciată ca satelit al URSS în regiune. Însă disputa din jurul acesteia, care a durat până în anul 1955, i-a ușurat Austriei situația politică (p. 199).

Pe 4 iunie și 14 august 1945 guvernul maghiar a recurs la demersuri pe lângă reprezentanții URSS, fără însă a primi vreun răspuns. După Potsdam, cel mai important moment a fost la runda de negocieri de la Londra, unde V. Molotov a blocat toate încercările delegației americane de a susține principiul egalității marilor puteri în stabilirea condițiilor tratatelor de pace cu toate statele învinse (la insistențele prea mari ale acestora în problema transilvană, V.

Molotov a dat de înțeles că URSS ar putea avea o altă părere în privința frontierei din zona Trieste). Acesta a încercat chiar, în 12 septembrie 1945, să rezolve problema frontierei româno-maghiare, însă nu a fost posibil. Delegația britanică a pus la îndoială necesitatea transmiterii întregii Transilvanii statului român și a adresat în 17 septembrie un memorandum în acest sens. Reprezentantul SUA cerea unele rectificări de frontieră, care ar fi cuprins un teritoriu cu o suprafață de 3.000 km, dar „Molotov a fost implacabil” (p. 208).

Autorii, făcând trimitere la date de arhivă, consideră că problema transilvană a dus la deteriorarea relațiilor URSS cu aliații (p. 208, nota 22). Deja în aprilie 1946 fusese la Moscova, într-o vizită de 10 zile, Ferenc Nagy. Molotov a refuzat însă să aibă inițiativa în inițierea negocierilor româno-maghiare.

În martie-aprilie 1946 au avut loc ședințele mini-CMAE. Nici la acestea, încercările reprezentanților englezi și americani de a pune în discuție Transilvania sub aspectul frontierei româno-maghiare, n-au reușit (p. 213-214). Abia la 7 mai 1946, SUA și Marea Britanie au renunțat la pretențiile lor față de redacția moscovită a textului privind România. „Arbitrajul de la Viena a fost anulat definitiv și ireversibil”.

Într-o discuție avută pe 4 septembrie 1946 cu M. Ralea, Vășinski a dat asigurări că poziția URSS era restabilirea frontierei de dinainte de arbitrajul de la Viena. Autorii aduc mai multe explicații pentru poziția rezervată a URSS față de Ungaria. Printre acestea erau: rezultatul alegerilor din Ungaria, participarea armatei române alături de URSS la război, aflarea României în zona intereselor sovietice (p. 215). E posibil ca motivul esențial să fi fost faptul că România nu a mai emis vreo pretenție față de Basarabia și Bucovina de Nord. Astfel, URSS și-a respectat cu o voință imperturbabilă obligațiile în cadrul unei înțelegeri care n-a avut loc oficial, ci real. Basarabia și nordul Moldovei istorice au fost prețul plătit de România pentru întoarcerea Transilvaniei. Deși nu o declară explicit, totuși autorii au reușit de mai multe ori să arate foarte clar legătura dintre cele două probleme.

Volumul se încheie cu *În loc de epilog*.

Transilvania contemporană: problemele există, discuțiile continuă (p. 224-237). Textul nu are caracter științific și intră oarecum în disonanță cu ținuta întregii cărți. Datorită faptului că are un caracter publicistic, nu considerăm necesar să ne oprim asupra lui.

Dincolo de acesta, lucrarea prezentată are o valoare incontestabilă și reușește, în baza mai multor fonduri arhivistice ruse, să elucideze cele ce s-au întâmplat în anii 1940-1946 în culisele diplomației, privitor la problema transilvană. Din păcate pentru toți cei interesați, demersul lui T. M. Islamov va rămâne suspendat până când în Federația Rusă se va găsi cineva vrednic să aprofundeze acele aspecte ale temei care rămân neelucidate (ne referim aici în primul rând la fondurile care au rămas închise).

civilizația imaginii

Pledoarie pentru vizual

Elena Abrudan

O privire retrospectivă constată că spiritul modern a devenit tot mai sensibil la perceperea formelor. Astfel, civilizația contemporană a devenit mai mult o civilizație a imaginii. Ofensiva vizualului în societatea modernă ia forma cinematografului, televiziunii, expozițiilor de pictură și grafică, sculptură, afișe, fotografii, reclame. Poziția privilegiată acordată vizualului în societate se datorează faptului că imaginile sunt în mare măsură purtătoare ale semnificațiilor produse de indivizi sau grupuri sociale. Imaginile s-au diversificat: acum vorbim de programe TV, producții cinematografice, reclame, instalații, supraveghere video, ilustrații, picturi, postere. Toate acestea oferă diferite viziuni asupra lumii prin ordonarea ei în termeni vizuali.

Unii cercetători pretind că descrierea picturală și vederea au fost dintotdeauna trăsături ale procesului prin care indivizii cunosc lumea. Alteori s-a afirmat că în epocile mai îndepărtate în timp, imaginile și vizualul nu aveau importanța pe care o au în societatea contemporană, fiind mai rar întâlnite. În acest caz, se uită că în toate timpurile desenul, pictura, arhitectura au servit omului pentru a da formă și culoare reprezentărilor lumii în care trăia. Încă din cele mai vechi timpuri s-au folosit vopsele din pigmenți naturali pentru a colora desenele rupestre, vasele de ceramică ale Antichității grecești și egiptene, interioarele bogate ale palatelor romane, mozaicuri care s-au păstrat până azi; să ne amintim importanța folosirii culorilor în Evul Mediu fie pentru a sugera bogăția și statutul personajelor înfățișate, fie datorită simbolisticii culorilor care erau folosite după reguli stricte în arta sacră. Este adevărat că nu toți membrii unei societăți aveau posibilitatea materială să achiziționeze și să se delecteze cu frumusețea operelor de artă, să-și decoreze casele și grădinile. Existau însă mari spirite care susțineau din venituri proprii crearea unor capodopere de arhitectură, pictură, sculptură. Acestea puteau fi admirate de toți cetățenii, fără deosebire. Este și cazul edificiilor publice, din ce în ce mai impunătoare și mai sofisticate, care s-au înmulțit odată cu apariția burgheziei sau, mai târziu, odată cu experimentele modernistilor, ale căror capodopere mai încântă și azi ochiul iubitorilor de frumos și continuă să se regăsească fragmentar în noile stiluri artistice. De altfel, se consideră că trecerea de la premodernitate la modernitate și, mai târziu, la postmodernism a fost factorul care a influențat decisiv creșterea importanței imaginilor vizuale. Trebuie să amintim în acest context impactul descoperirii culturilor din spații mai îndepărtate geografic, mai ales Orientul apropiat, Asia și Polinezia, dar și a artei negrilor africani. În acest context, călătoria elitelor europene a devenit o practică vizuală. De fapt, deja în secolul al XVIII-lea cunoștințele despre lumea înconjurătoare se bazau mai degrabă pe imagini decât pe texte scrise. A vedea devenea egal cu a ști, ceea ce conduce la valorizarea științei în cultura occidentală. Iar ceea ce fusese mai întâi văzut în ilustrate și hărți urmează să fie cunoscut prin călătorii la fața locului, prin experimente științifice și prin achiziționarea de artefacte istorice și de artă care puteau fi arătate prietenilor și cunoscuților, expuse fiind în propriile palate, uneori construite tocmai în acest scop. Celebru din acest punct de vedere este palatul cardinalului Borghese din Roma, împodobit cu picturi, moza-

curi, oglinzi, cristaluri și chiar hieroglife, care tocmai intraseră în modă, sau cu impresionantele sculpturi ale lui Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Etalarea frumuseții în reședințele personale, edificii și piețe publice este urmată de expoziții universale. Aceste grandioase manifestări culturale prilejuiau expunerea celor mai noi cuceriri în domeniul științei și tehnicii, dar și a celor mai îndrăznețe și elegante producții artistice ale vremii. E suficient să amintim celebrul turn Eiffel, înălțat la expoziția universală din 1889 și care a devenit, cu timpul, un simbol al Parisului. Începutul secolului XX este perioada experimentelor în domeniul limbajului și al imaginilor. Artiștii europeni au respins naturalismul și au început să elaboreze un nou mijloc de comunicare și o viziune revoluționară asupra vieții. Atunci, ca și acum, imaginile au devenit stilizate, mai abstracte și mai evident codificate: noua viziune asupra lumii a fost comparată explicit cu limba, cu scrieri de hieroglife, cu masca stilizată a teatrului Kabuki. Atunci, ca și acum, comunicarea vizuală a fost văzută ca transparentă: artiștii credeau că formele și culorile au un impact direct, imediat și psihologic. Atunci, ca și acum, comunicarea vizuală a devenit o parte importantă a sferei publice prin producția media, a fotografiei, a desenului și a arhitecturii. Această revoluție semiotică a fost folosită în comunicarea politică: afișele constructiviste și filmele aveau un scop propagandistic. Ca formă a propagandei, vizualul a continuat să existe și să influențeze societatea. În timpul și după cel de-al Doilea Război Mondial, în Occident lucrurile au evoluat atât sub influența ieologiei cât și datorită avântului economic postbelic care a favorizat dezvoltarea societății de consum. În 1968, cercetătorul francez, Jean Baudrillard, (*Le Système des objets*), făcea o interesantă analiză a relației dintre producători și consumatori în societatea de consum. Spre deosebire de modernitatea începutului de secol XX, acum ideologia nu mai pretindea indivizilor să creadă orbește toate construcțiile teoretice sau practice pe care le propune. Mai degrabă, individul era pus în situația de a adera benevol la acestea prin crearea senzației că face o alegere, deoarece el cunoaște totul și participă la jocul puterii prin opțiunile sale. În cazul publicității, care folosește intens comunicarea vizuală, individul este invitat să-și creeze stilul personal, de exemplu, alegând obiecte de vesti-



Petru Ciobănică

Dans rituelic I

mentație care se potrivesc personalității lui prin culoare, dimensiuni, câteva accesorii. Prin urmare, individul știe și acceptă că alegerea lui este una din variantele aceluiași produs promovată prin discursul mediatic. Artefactele culturale sunt contemplate, admirate, copiate și se transformă, treptat, în produse culturale care pot fi consumate ca orice alte bunuri de consum. Achiziția obiectelor de artă este înlocuită cu vizualizarea rapidă și stocarea nenumăratelor imagini foto sau video permise de dezvoltarea fără precedent a mijloacelor tehnice de înregistrare a realității. Se pare că nimic nu mai stă în calea expansiunii vizualului. Ca urmare, secolul XX este considerat o societate a spectacolului, marcată de o răspândire uimitoare de rapidă și globală a tehnologiilor vizuale anunțate de Paul Virilio în 1988 (*La machine de vision*). S-a afirmat că postmodernismul este o cultură vizuală în care relația dintre văz și cunoaștere s-a rupt pentru că ceea ce știm despre lume este o sumă de artefacte vizuale construite, articulate vizual. Acum putem beneficia de imaginea pământului sau chiar a propriei străzi sau case văzute din cosmos datorită unui satelit artificial și a unor aparate performante, dar și de imaginea corpului nostru obținută prin rezonanță magnetică sau copii fidele ale unor edificii sau orașe celebre în altă parte a lumii. Acum putem vedea, în timp real, imagini ale evenimentelor întâmplare în orice parte a lumii, catastrofe naturale, razboaie, accidente, fără să conștientizăm instanțele care influențează construirea realității pe care o receptăm. Această situație conduce la ceea ce Jean Baudrillard (*Simulacres et Simulation*, 1985) a numit *simulare*, cu referire la imposibilitatea deosebirii realului de copia lui, ca urmare a ruperii legăturii dintre imagine și lumea reală reprezentată. De aceea devine cu atât mai important ce vedem, cum vedem, cum înțelegem, cum reușește publicul să facă o alegere din multitudinea de imagini care-l năpădesc pe toate canalele media, și cum poate să creeze semnificații, să construiască sensul, pornind de la imaginile vizuale pe care le receptează.



Petru Ciobănică

Dans rituelic II

digresiuni

Drumurile ... și presa românească (I)

Florin Fodorean

Din titlu pare că ne vom referi la situația drumurilor pe care circulăm zi de zi. Dar scopul este altul: vom prezenta "imaginea" drumurilor romane în presa românească. Astăzi este tot mai clar că sunt copleșiți de o cantitate imensă de informație care provine din surse variate: internet, cărți on-line, TV, presă etc. În această eră tehnologică, totuși, lucruri importante sunt mai puțin prezente, în special descoperirile arheologice. În prezentările noastre vom surprinde exemple de obiective arheologice discutate în presa românească. Vom începe seria noastră cu drumurile romane.

Începând cu secolul IV î.e.n., din momentul în care cuceririle romane au depășit granițele Italiei, s-a conceput și definitivat un program exact de construire a drumurilor, cu scopul de a asigura legături strânse din punct de vedere geografic, economic și militar, care să civilizeze diferite regiuni cucerite și să creeze coeziune. Programul s-a desfășurat ulterior paralel cu noile cuceriri, iar conceptul aplicat de romani a fost acela că fiecare din teritoriile cunoscute sau cucerite trebuia legat de Roma. Împărații romani au privit organizarea rutieră ca un principiu creator de unitate geografică și politică, fiind oarecum influențați de amintirea Imperiului Persan, unde drumurile regale, atent construite și supravegheate, au asigurat de-a lungul timpului hegemonia dinastiei ahemenide.

Drumurile romane au dobândit o importanță covârșitoare în istoria Imperiului începând din momentul în care Roma devenea un adevărat izvor de civilizație, deoarece existența lor a facilitat controlul sistematic al fiecărei provincii. De la stâlpul miliar de aur (*milliarium aureum*) plasat în anul 20 î.e.n. în *capite Romani fori*, între Rostra și templul lui Saturn, pe care erau scrise distanțele de la Roma spre principalele orașe din Imperiu, 19 drumuri conduceau în fiecare din provinciile Principatului. Aceste axe stradale s-au dezvoltat treptat, ramificându-se și multiplicându-se până când în timpul lui Domițian Roma administra 372 de drumuri, adică 53000 de mile romane, care aparțin astăzi la 34 de țări. În epoca imperială, în timpul împăratului Traian, lungimea rețelei de drumuri romane era de peste 100.000 km.

Istoricii și cercetătorii epocii romane au subliniat de multe ori rolul strategico-militar al drumurilor, dar și importanța pe care axele rutiere au avut-o în administrarea teritoriilor cucerite. În acest context, finalitatea construirii drumurilor este una strategică și economică. În prefața lucrării lui Chevallier dedicată drumurilor romane (*Les voies romaines*, Paris, 1972), istoricul Pierre Lévêque considera, pe bună dreptate, că studiul densității drumurilor și al dezvoltării cronologice a rețelei rutiere confirmă faptul că, în contextul afirmării Imperiului Roman, drumurile au servit la difuzarea civilizației romane, reprezentând unul din suporturile materiale cele mai evidente ale politicii de unificare a puterii romane.

Articolele apărute în presa românească despre acest subiect sunt, spre surprinderea noastră, destul de numeroase în ultima perioadă. Poate că totuși nu suntem atât de surprinși, pentru că în presă, în ultima vreme, au tot apărut informații legate de construcții de autostrăzi, centuri ocolitoare, reabilitări ale unor tronsoane etc.

Consecința a fost că în multe din aceste prezentări se face comparație cu drumurile romane. În general, ideea centrală care apare în aceste articole

este comparația între epoca romană și prezentul nostru. Această antiteză reflectă:

1. calitatea drumurilor romane comparativ cu a celor actuale; 2. ritmul rapid de realizare a arterelor rutiere în epoca romană în comparație cu situația drumurilor actuale. Contextele istorice sunt total diferite. Administrarea unei provincii romane presupunea, în primul rând, pe lângă înființarea de orașe, organizarea teritoriului etc., și construirea de drumuri. Această activitate era susținută din fonduri publice. În al doilea rând, construirea unui drum era „publicizată” în epocă, prin intermediul inscripțiilor de pe stâlpii miliari. Construcția drumurilor era „politică de stat”, era absolut necesară în organizarea și administrarea unei provincii. Era unul din primele lucruri care se făceau într-un teritoriu nou cucerit. Oferim exemplul Daciei romane: deja în timpul primului război (101-102 e.n.) au fost realizate primele drumuri în Banat, au fost edificate caste de marș. Un alt aspect: în total, în provincia Dacia, romanii au construit cel puțin 5000 de kilometri de drumuri (cifra este aproximativă, atâta vreme cât mai avem de descoperit multe sectoare rutiere), iar deja prin 108-110 e.n. arterele rutiere principale erau construite, după cum ne indică stâlpul miliar de la Aiton, datat în 108 e.n. Acest monument epigrafic („bornă kilometrică”) dovedește că în mai puțin de 4 ani romanii au construit aproape în totalitate drumul principal al provinciei.

Din cele prezentate rezultă clar diferențele de organizare, de administrație, de mentalitate. În epoca romană construirea drumurilor era extrem de importantă. Era interesul în primul rând al statului.

Cazul DJ 572

La adresa următoare (<http://www.romani-libera.ro/actualitate/transilvania/drumul-roman-mai-bun-decat-soseaua-judetean-152108.html>) găsim articolul intitulat „Drumul roman, mai bun decât șoseaua județeană”, publicat în „România liberă”. Este vorba de un tronson care leagă localitățile Fizeș și Berzovia. După ce ne sunt prezentate aspectele actuale legate de starea drumului, de faptul că aproape s-a ajuns că nu se poate circula pe el, că unii agenți economici refuză să mai aprovizioneze magazinele din sat, se face apel la comparația amintită mai sus, între prezent și trecut. Autorul articolului precizează: „Culmea este că prin Fizeș trece vechiul drum roman care lega capitala Daciei, Sarmisegetuza, de capitala Imperiului de la Roma. Drumul a fost construit cu aproape 2000 de ani în urmă și arată mai bine ca cel modern din zilele noastre”. După care se revine la problemele actuale, legate de lipsa fondurilor, dezinteresul autorităților etc.

Clișeu comparativ este același în toate cazurile, în toate articolele care prezintă situația drumurilor actuale și pomenesc calitatea și rezistența fostelor drumuri romane. Într-un viitor număr vom discuta situația altui drum, dar vrem să amintim titlul unui articol de presă care prezintă același tip de discurs antitetic: „Drumul romanilor a rezistat 2.000 de ani, al lui Berceanu, doi”.

Revenind la Banat și la drumul amintit, la pagina www.caon.ro (caraș online) găsim un alt articol despre același subiect: „Călătorie de coșmar pe DJ 572”. Sunt reluate problemele pri-

vind același tronson de drum, care face legătura între localitățile Doclin, Tirol, Fizeș și Berzovia.

Comparația cu fostul tronson de drum roman revine. Într-adevăr, în Banat se pot observa încă destul de multe porțiuni din fostele artere rutiere din epoca romană. Aceste drumuri, cel puțin cele principale (*Lederata* (Ram) - *Tibiscum* (Jupa) și *Dierna* (Orșova) - *Tibiscum*), dar și altele, au fost construite încă din anii 101-102 e.n., din timpul primei campanii a lui Traian în Dacia.

Spațiul geografic cuprins între Mureș, Tisa, Dunăre și Carpați, cunoscut încă din secolul al XVIII-lea sub denumirea de Banat, este rodul unui frământat trecut geologic ce și-a pus amprenta asupra actualului relief, conferindu-i aspectul unui vast amfiteatru, larg deschis spre Câmpia Pannoniei. Legăturile rutiere moderne sunt: Anina-Bozovici (spre sud), Lupac-Grădinari (sud-vest), Bocșa-Berzovia (vest), Brebu-Caransebeș (nord-est), Văliug-Semenic-Brebu Nou-Slatina-Timiș (est).

Conform *Tabulei Peutingeriana*, drumul *Lederata-Tibiscum* cuprinde șapte segmente, în total 73 de mile romane (107,93 km). Cele opt așezări amintite pe TP sunt: *Lederata*, *Apus fl(umen)*, *Arcidava*, *Centum Putei*, *Berzobis*, *Aizis*, *Caput Bubali*, *Tibiscum*.

Cele mai vechi informații despre drumurile romane din Banat apar în lucrările lui L. F. de Marsigli (*Description du Danube depuis la montagne de Kalenberg en Autriche, jusqu'au confluent de la rivière de lantro en Bulgarie*, Haga, 1744) și Fr. Grisellini (*Istoria Banatului timișan*, București, 1926). În secolul trecut drumul roman *Lederata-Tibiscum* era vizibil încă în multe locuri, sub forma unei fâșii de pietriș de râu lată de 4-6 m. S-a păstrat, în unele locuri, chiar și pavajul superior de dale de piatră. V. Christescu (*Istoria militară a Daciei romane*, București, 1937, p. 106-107) folosind datele de la Kematmüller, după cum el însuși mărturisește, reconstituie traseul drumului roman *Lederata-Tibiscum* astfel:

„Primul drum *Lederata-Tibiscum* se mai păstrează începând de la Palanca, pe la canalul Nera, apoi peste Biserica Roșie (Rotkirchen), Biserica Albă, Vărădia prin valea Cernovei către Romoristec, apoi printr-un defileu către Fotic și mai departe peste înălțimi spre Surduc, către Retea Germană (Koenigsgnad) și Fizeș la Berzovia, trece Bârzava, se întoarce spre Ramna, Ezeriș și Brebul în valea Bogodintși, trece o a treia spinare de munți, lăsând satul Văliug la dreapta, și se îndreaptă în valea Timișului, pe la Iaz și Jupa, la *Tibiscum* (Caravan)”. D. Tudor prezintă pe scurt traseul drumului, așezările și localizările lor precum și principalele puncte cu descoperiri romane de pe drumul imperial *Lederata - Tibiscum*. În TIR L 34 se disting două categorii de drumuri romane în Banat. Prima categorie este cea a drumurilor considerate sigure, al căror traseu a fost reconstituit parțial sau în totalitate. Din această categorie fac parte rutele *Lederata-Tibiscum*, *Dierna-Tibiscum*, *Tibiscum-Ulpia Traiana*, *Slatina Nera-Prigor* și *Micia-Partiscum*. Din a doua categorie, cea a drumurilor nesigure, fac parte rutele *Palanca-Slatina Nera*, *Vărădia-Ciclova Română-Slatina Nera*, *Prigor-Plugova*, *Vărădia-Dognecea-Bocșa Română*, *Surduc-Doclin-Bocșa Română-Berzovia* și *Palanca-Dierna*.

Alături de aceste două drumuri principale au mai existat câteva ramificații, trecute pe harta TIR L 34 și cercetate pe teren. Una din ele este cea dintre localitățile Surduc și Ramna. În dreptul localității Surduc, drumul imperial de vest se ramifică spre dreapta, trecând prin Doclin, Biniș, Bocșa Română și Ramna, mergând paralel cu cel

spre Berzovia, la o distanță de 4-6 km est. Ramificația măsoară aproximativ 20 km și are direcția generală sud-vest - nord-est. Joncțiunea dintre ramificație și drumul principal se face la nord de râul Bârzava. Drumul roman dintre Surduc-Doclin-Bocșa Română-Berzovia, în sectorul Biniș-Bocșa Română, s-a păstrat aproape întreg pe o distanță de 5,8 km. Pe distanța de 1500 m, în lunca Bârzavei, drumul roman este construit în rambleu, în unele părți înalt de aproape 2 m. După ce trece Bârzava, la marginea vestică a satului Ramna, se unește cu drumul care vine de la Berzovia, în apropiere de punctul numit „Odu Verde”.

Așadar, drumul menționat în cele două articole prezentate este vizibil în continuare și astăzi. Cum ar putea fi valorificat? Simplu, prin amplasarea unui panou în care publicul larg să poată descoperi o serie de informații, dintre care nu pot lipsi: 1. o hartă cu traseul drumului roman și drumurile actuale; 2. informații legate de epoca în care a fost construit; 3. o hartă la scară mai mică cu traseul general al drumului din care face parte sectorul respectiv; 4. informații din sursele antice (dacă există); 5. informații legate de modalitatea de construcție; 6. câteva fotografii cu alte porțiuni de drumuri din Dacia romană. Care ar fi costurile unui asemenea demers? Mici, evident, dar rezultatul ar putea fi remarcabil: includerea acelui drum în circuitul turismului arheologic, conservarea și păstrarea lui peste ani și ani. Astfel încât și peste un secol sau mai multe cineva care va dori să critice calitatea drumurilor din prezentul său să aibă la dispoziție un element comparativ: drumul roman, care cu siguranță va mai rezista încă, așa cum a făcut-o 2000 de ani.

religie

philosophia christiana

Metafizica singulară sau despre ocolul credinței în cât mai multe zile

Nicolae Turcan

Dizgrația în care a căzut metafizica odată cu gândirea postmodernă se datorează în primul rând alianței ei cu puterea și, prin aceasta, cu violența. Nu se poate înlătura cu ușurință suspiciunea că adevărurile metafizice ar drapa, de fapt, nietzscheana voință de putere. Formulările atemporale și referințele la Dumnezeu ascund adeseori prea omenescul intențiilor de dominare pe care istoria ni le măturisește uneori până la stupefacție. O anumită legitimitate - redusă până nu de mult la tăcere - preia cuvântul și reclamă anomalia căderii în istorie a metafizicii. În absența întemeierilor ultime, gândirea postmetafizică, avându-i drept precursori pe Nietzsche și Heidegger, filosofează fie cu ciocanul, fie cu metafora. Problema este că inevitabila critică a metafizicii lansează atacuri împotriva unui oponent care e departe de a se bucura de singularitate: metafizica este de fapt *mai multe* metafizici, ceea ce, dintr-o dată, face ca asalturile postmoderne să nu mai pară ineluctabile.

Ce se poate înțelege, așadar, prin „metafizică”? Însemnând banal „după fizică”, cuvântul a fost folosit de Andronicus din Rhodos în primul secol d.Hr. pentru a denumi scrierile lui Aristotel care veneau după o serie de cărți despre fizică. Deși simplă stabilire a poziției, termenul a sfârșit prin a fi folosit pentru a desemna știința primelor principii, dat fiind și conținutul textelor care stăteau sub acest nume. Oricum, acest înțeles este doar unul dintre multiplele sensuri ale cuvântului „metafizică”, pentru că la întrebarea ce este metafizica răspunsurile nu converg cu ușurință către o definiție univocă.¹ Dacă enumerăm câteva răspunsuri posibile, așa cum s-au articulat ele în

istoria gândirii, vom înțelege prin metafizică: credința în ceea ce depășește lumea fizică, așadar apelul la supranatural; depășirea percepțiilor empirice și luarea în discuție a ceea ce le întemeiază - „realități” transcendente sau transcendente (un exemplu pentru primul caz sunt Ideile lui Platon, în vreme ce pentru cel din urmă sunt categoriile lui Kant); un discurs asupra cauzei tuturor lucrurilor, adică asupra ființei ca ființă (Aristotel); o încercare de a totaliza cunoașterea prin intermediul rațiunii; înțelegerea ființei ca prezență și omologarea ființei cu Dumnezeu (sub numele de onto-teologie); fundarea tuturor ființelor (ființării) în ființă și a ființei în ființa primă (așadar acceptarea distincției între ființă și Dumnezeu); o încercare de a explica lumea drept o lume a aparențelor, în spatele căreia se află o lume a substanțelor și a principiilor etc. Toate acestea dovedesc că sub conceptul metafizicii se află sensuri instabile și multiple, de aceea termenul este inevitabil inacurat, provocând, ori de câte ori este folosit la singular, un anumit grad de confuzie.

Când critică metafizica, gândirea postmodernă ia în discuție sensul unitar pe care Heidegger i l-a dat, acela de onto-teologie, trecând sub tăcere echivocul acestui concept.² Este un reducționism care, deși susținut argumentativ, păcătuiește prin cecitate față de alternativele posibile. De aceea rămâne în picioare întrebarea dacă structurile metafizicii sunt pe atât de fixe pe cât vor Heidegger și, după el, postmodernii. A gândi metafizica în acest fel, nu înseamnă oare a o deposeda pe nedrept de acel sens al ființei care a fost descris în istoria metafizicii tocmai ca o imposibilitate de dezvoltare deplină?³ Sau, cu alte cuvinte, nu cumva gândită doar în termenii de diferență și de stabilitate, i se refuză metafizicii tocmai eminența pe care Heidegger - atunci când trasează diferența ontologică dintre ființă și ființare și vorbește despre o posibilă „gândire esențială” - nu ezită să o pună pe seama ființei? „Uitarea ființei” tematizată de Heidegger, începe odată cu apusul epocii presocratice, atunci când ființa numită prin termenul de *physis* devine *ousia* (prezență constantă)⁴ și e disponibilă cunoașterii prin categorii, cuantificabilă așadar și împlinindu-se în tehnică. Reducția metafizicii la un singur sens, acela de onto-teologie, ajunge în cele din urmă să nu mai găsească loc lui Dumnezeu, destituit de magnificența ființei care, la Heidegger, îi ia locul, după ce Îl coboară la statutul de simplă ființare. Dacă „uitarea ființei” este diagnosticul pus de Heidegger pentru tradiția metafizică occidentală, propunându-i diferența ontologică dintre ființă și ființare, statutul excepțional al ființei, recuperat astfel în urma diferenței, îl aruncă pe Dumnezeul creștin în rândul ființării. Diminuat, Dumnezeu poate fi supus oricărei „deveniri” filosofice, chiar și morții, după cum proclamase deja Nietzsche. Metafizica singu-



Petru Ciobănică

Muza I (detaliu)

lară și totalizatoare afectează credința în formele statornice de tradiția Bisericii, preferând alte formule, subiectiviste și neangajante etc.

Cu toate acestea, încă stau în picioare anumite moduri de a gândi fundamentele metafizice ale credinței, tocmai asumând că onto-teologia nu acoperă întreaga panoplie a sensurilor metafizicii. Să nu uităm că gândirea creștină rămâne radicală în diferențierea ființei și a lui Dumnezeu: Dumnezeu nu numai că nu poate fi omologat cu ființa, ci este supraființial, despre El neputându-se vorbi în termenii filosofiei grecești, după cum o dovedesc antinomiile dogmatice disputate la sinoadele ecumenice. Dumnezeu supraființial nu se referă doar la ființa de dinaintea diferenței ontologice heideggeriene – la ființa identificată cu ființarea –, ci și la ființa heideggeriană care dă dovadă adeseori de atribute divine. În acest punct, gândirea trebuie să asume calea apofatismului, așa cum se întâmplă în fenomenologia lui Jean-Luc Marion (pe urmele unor texte din Sf. Dionisie Areopagitul). În efortul de acces la divin, gândirea postmetafizică se întâlnește astfel cu cea premetafizică – dacă înțelegem prin metafizica modernă apogeul ideii de metafizică. Lucru care se poate întâmpla și arătând că, fundamentele metafizice ale credinței – dacă ar fi să numim astfel dogmele primelor șapte sinoade ecumenice – sunt antinomice, deci deschise implicit către experiența apofatică. Faptul că numai experiența apofatică împlinește datele credinței este un argument serios în favoarea înțelegerii gândirii dogmatice drept gândire non-onto-teologică: insuficientă în sine, așteptându-și confirmarea din experiența mistică și eclezială, ea funcționează ca o intenționalitate către Dumnezeu cel viu. Or o asemenea experiență e departe de orice violență, pentru că ea nu-i posibilă decât în orizontul păcii aduse în lume de Fiul lui Dumnezeu: „Pace vă las vouă, pacea Mea dau vouă, nu precum dă lumea vă dau Eu” (Ioan 14, 27). În loc să cadă în istorie, „metafizica” parcurge aici sensul invers, cel propriu de altfel: acela de a ridica istoria la Dumnezeu.

Note:

1 Vezi David Bentley Hart, *The Beauty of the Infinite: The Aesthetics of Christian Truth*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids /Cambridge, 2003, p. 8.

2 Ricoeur critică înțelegerea unitară a acestui concept, tributară lui Heidegger (vezi Ibidem). De asemenea, Gadamer critică reducția la onto-teologie a lui Platon, cât și echivalența dintre gândirea antică și știința modernă sub conceptul realității nemijlocite: „Am păstrat mereu certitudinea că Platon a fost mai mult decât pregătitorul «onto-teologiei» aristotelice, cum îl vedea Heidegger, și de asemenea că acel «caracter de realitate nemijlocită» (Vorhandenheit) nu putea descrie în același mod știința modernă și idealurile ei de obiectivitate, și, pe de altă parte, gândirea antică în dăruirea ei pentru teoria” (Hans-Georg Gadamer, *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, traducere de Octavian Nicolae și Val. Panaitescu, cuvânt înainte de Ștefan Afloroaei, Polirom, Iași, 1999, p. 216).

3 A se vedea în acest sens și considerațiile lui Vittorio Mathieu din dialogul cu Vattimo, în Gianni Vattimo, *Filosofia la timpul prezent*, traducere de Ștefania Mincu, colecția Biblioteca Italiană, Pontica, Constanța, 2003, pp. 93-94.

4 Martin Heidegger, *Introducere în metafizică*, traducere de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, colecția Paradigme, Humanitas, București, 1999, pp. 73-104.

dezbatere & idei

Externalități pozitive la nivel comunitar

Sergiu Gherghina

Scriam în urmă cu o lună și jumătate despre modalitatea în care norul de cenușă rezultat din erupția vulcanului islandez determina o evaluare atentă la nivelul fiecăruia dintre noi a funcționării mijloacelor de transport în interiorul Uniunii Europene (UE). Dat fiind faptul că mulți cetățeni europeni văd UE prin prisma libertății și eficientizării mișcării capitalului (în cazul de față, uman) între statele membre, o astfel de constatare nu este surprinzătoare. În rândurile de mai jos mă azez asupra efectelor pe care erupția de lungă durată le-a provocat în termen instituțional în cadrul european. Până în acest moment spațiul aerian a fost închis de câteva ori în diverse țări europene și câteva zeci de mii de zboruri anulate. Argumentul central al acestui articol este acela că situația creată a adus beneficii UE vizibile atât la nivel informațional, cât și juridic. Cu alte cuvinte, s-a profitat de acest eveniment pentru a se reglementa disfuncționalități vechi. Cum acestea au revenit de câteva ori în atenția publicului, UE trebuie să arate că odată cu implementarea Tratatului de la Lisabona au loc și modificări substanțiale.

Eurocontrol este Organizația Europeană pentru Siguranța Navigării Europene.¹ A căpătat o importanță crescută pe perioada de incertitudine creată de cenușa vulcanică. Informațiile oferite despre traficul aerian sunt utile atât companiilor aviatică, cât și pasagerilor. Rapoartele referitoare la concentrațiile de cenușă și direcția de deplasare a acestui nor, precum și situația generală a traficului aerian în Europa au fost permanent actualizate astfel încât cei care doreau să călătorească știau din timp despre problemele existente. Centralizarea informațională a fost necesară pentru evitarea haosului. În primele zile ale închiderii spațiilor aeriene, astfel de informații au fost utile în special pentru aflarea țărilor care au spațiul aerian închis. În fapt, această agenție se dorește a deveni echivalentul Administrației Federale Aviatică (FAA) din Statele Unite. Aceasta din urmă monitorizează activitatea aeriană de pe întreg teritoriul SUA și oferă informații complete despre situația aeroporturilor, întârzierile apărute, traficul aerian etc. Pe lângă astfel de aspecte, există rapoarte și cercetări referitoare la rata de accidente petrecute și sunt puse la dispoziția celor interesați date statistice relevante. Însă, mai importantă decât aceste exemple este existența unei organizații care poate monitoriza spațiul aerian pe un teritoriu extins. Se dorește ca Eurocontrol să reușească supravegherea spațiului european astfel încât să existe o singură voce în momentele de presiune.

Însă pentru ca această entitate să funcționeze efectiv și eficient, se impune existența unei legislații la nivel european în domeniul controlului traficului aerian. La finalul lunii aprilie, în timpul primei închideri a traficului aerian, în Parlamentul European au apărut primele voci care au interpellat Comisia Europeană despre reglementările comunitare. Coordonarea problematică dintre statele membre a condus la un management deficitar al situației și a creat confuzie. Nu doar sectorul de transporturi a fost afectat de perturbarea traficului, ci au existat și consecințe economice pentru companii publice și private din statele membre. Parlamentul European adoptase în 2009

legislația referitoare la Spațiul Aerian Unic (*Single European Sky*), dar aceasta nu a fost implementată.

Ideea unui spațiu aerian unic european („european” se referă strict la UE) datează de câteva decenii. Eurocontrol a fost creată ca instituție în urmă cu 50 de ani (în 1960) de către cele șase state fondatoare cu scopul de a uni spațiile lor aeriene. Ideea nu s-a materializat, dar a revenit în prim plan odată cu intensificarea traficului aerian în ultimul deceniu și cu creșterea considerabilă a numărului de state membre. În prezent, Europa este survolată de 8,5 milioane de zboruri, media fiind mai mult de 23.000 de zboruri pe zi. Dacă actuala dinamică de creștere va fi menținută, Eurocontrol estimează că până în 2020 acest număr se va dubla. Actuala configurație de monitorizare și control pare să suporte o astfel de dezvoltare, dar fiabilitatea sa scade odată cu creșterea numărului de zboruri peste acea limită. Astfel, în plus față de avantajul unei monitorizări eficiente, implementarea acestui proiect va oferi și posibilitatea dezvoltării unui sistem unitar care să facă față creșterilor anticipate.

Spațiul Aerian Unic European este o consecință firească a dezvoltărilor comunitare din ultimele decenii. S-a început cu un sistem relativ comun de alegere a euro-parlamentarilor în 1979, s-a continuat cu Spațiul Economic Unic din 1985 în care s-a introdus moneda unică (mai întâi ECU la nivel teoretic și apoi EURO în practică, începând cu 2002). Odată cu eliminarea barierelor legate de circulația capitalului s-au creat bazele unificării spațiului aerian.

Un ultim argument în favoarea acestui pas constă în reducerea costurilor pentru monitorizare. Actualul sistem de management al traficului aerian este sigur, dar foarte costisitor. La acestea se adaugă procedurile diferite ale statelor membre, unele dintre acestea îngreunând comunicarea și făcând foarte dificilă compatibilitatea sistemelor de monitorizare. Rutele de zbor sunt și ele afectate de delimitarea curentă pe baze teritoriale. În condițiile unui spațiu aerian comun, aceste rute vor ține cont de fluidizarea traficului.

Inițiativa Spațiului Aerian Unic ar putea rezolva aceste probleme. Deși multe nu vizează viitorul apropiat, sunt provocări pe termen mediu și lung care trebuie adresate. Odată intrată în vigoare o astfel de legislație ar reduce efectele unei situații precum cea provocată de vulcanul islandez. Aducerea rapidă pe agenda politică a unui proiect început în urmă cu multe decenii se datorează recentei erupții și rămâne doar să sperăm că următoarea, oriunde va fi în Europa, nu va mai produce atât haos.

i Poate fi accesat online la www.eurocontrol.int.

Evoluția procesului decizional al Uniunii Europene Inovațiile Tratatului de la Lisabona

Albescu Oana

„Va veni o zi când toate națiunile continentului, fără a pierde calitățile lor distincte sau glorioase lor individualități, vor fuziona într-o unitate superioară formând astfel fraternitatea europeană. Va veni o zi când nu vor mai exista alte câmpuri de bătălie decât cele ale piețelor deschise ideilor. Va veni o zi când gloanțele și bombele vor fi înlocuite de voturi”. Victor Hugo

Articolul de față are țelul introspecției etapizării procesului decizional comunitar, din perspectiva Tratatelor de la Amsterdam, Nisa și Lisabona.

Profeția lui Victor Hugo, rostită în 1849, se împlinește după mai mult de un secol. Speranța din așertuirea lui Victor Hugo a fost impietată de cele două războaie mondiale și de numeroase conflicte intra-europene. În prezent, există certitudinea că secolul al XXI-lea se deschide sub cele mai bune auspicii, însă aduce Europei noi dificultăți și provocări. Menționăm că extinderea de amploare a Uniunii Europene a continuat și cităm un politician al unui nou stat membru, „în sfârșit, Europa a reușit să împace istoria cu geografia sa”.

Aducem în discuție o idee foarte interesantă a unuia dintre inițiatorii proiectului Construcției Europene, W. Churchill, care, în discursul său din 19 septembrie 1946 rostit la Zürich, susținea că „noi trebuie să recreăm familia europeană într-un cadru regional care se va numi, poate, Statele Unite ale Europei. Dacă toate statele Europei nu acceptă sau nu împărtășesc dorința de a face parte din această uniune, noi va trebui totuși să continuăm să asamblăm și să organizăm pe cei care o pot face”. Aceste cuvinte ne transmit că uniunea europenilor este un act liber al celor care vor să construiască o familie, al acelor popoare care împărtășesc un set de valori comune și care dau substanță spiritului european. Cultura europeană, așa cum sublinia Paul Valery, a avut mereu o mare capacitate de absorbție, dar și una de difuziune a valorilor, o dorință de a ieși din confruntările dintre valori și anti-valori, pe linia umanismului și a progresului. Dreptul comunitar devine fundamentul construcției europene, așa cum este el determinat în Tratat, în hotărârile Curții de Justiție a Comunităților sau în cele adoptate de instituțiile abilitate. Ca orice alt sistem de drept, dreptul comunitar se îmbogățește mereu, în special prin procedura de revizuire a Tratatelor. În numele acestei logici, în 1986 s-a adoptat Actul Unic European, în 1992 Tratatul de la Maastricht, iar în 2001, Tratatul de la Nisa. Apoi, pentru a răspunde nevoii construcției europene de a se consolida ca entitate politică, s-a propus și elaborarea și adoptarea unui Tratat instituțional pentru Uniunea Europeană.

Strategia de la Lisabona (cunoscută în faza de proiect sub numele de Tratatul de Reformă, care este un tratat destinat să înlocuiască Tratatul constituțional european, numele oficial fiind Tratatul de la Lisabona de modificare a Tratatului privind Uniunea Europeană și a Tratatului de instituire a Comunității Europene) a cerut un efort de creativitate generalizat la scara tuturor membrilor Uniunii, dovedind o viziune pragmatică, pozitivă, prin care Uniunea este un gestionar al stărilor de risc într-o lume a globalizării și mondializării; este substanța unei gândiri conservatoare, susținută prin celebra formulă a lui

P. Carp, după care el nu este răspunzător în fața oamenilor, ci este răspunzător în fața lui Dumnezeu pentru felul în care se îngrijește de soarta lor.

La el ca și Tratatul de la Amsterdam și, respectiv, Nisa, Tratatul de la Lisabona este un tratat de amendare a Tratatelor existente - Tratatul Uniunii Europene, care își va păstra denumirea, și Tratatul Comunităților Europene, acesta din urmă urmând să fie redenumit Tratatul privind funcționarea Uniunii Europene. Cele două tratate, modificate conform pre-

vederilor Tratatului de la Lisabona, vor reprezenta tratatele de bază ale Uniunii și vor avea o valoare juridică egală. În ceea ce privește sistemul decizional, se preconizează o Europă mai eficientă, cu metode de lucru și reguli de vot simplificate, cu instituții eficiente și moderne pentru o Uniune Europeană cu 27 de membri, capabilă să acționeze mai bine în domeniul de prioritate maximă pentru Uniunea de astăzi. În acest sens, votul cu majoritate calificată din Consiliu va fi extins la noi domenii politice, astfel încât procesul decizional să se desfășoare mai rapid și mai eficient. Începând din 2014, calcularea majorității calificate se va baza pe sistemul dublei majorități, a statelor membre și a populației, reflectând astfel dubla legitimitate a Uniunii. Dubla majoritate se obține atunci când o decizie este luată prin votul a 55% din statele membre, reprezentând cel puțin 65% din populația Uniunii.

Cum se perfecționează procesul decizional de-a lungul celor 3 Tratat: Amsterdam, Nisa, Lisabona? Să începem cu primul tratat, cel de la Amsterdam, și să ne îndreptăm atenția asupra creșterii rolului Parlamentului European în luarea deciziilor. Dincolo de neîmpliniri, se poate afirma că Parlamentul European a repercutat un adevărat succes în privința reformei procedurii de codecizie, care a fost extinsă, și în plus, simplificată. Astfel, procedura se putea finaliza după prima lectură dacă exista acordul Parlament European - Consiliu. O altă prevedere importantă se referea la suprimarea acțiunii unilaterale a Consiliului în cazul persistenței dezacordului Parlament European - Consiliu și după o a doua „lectură”. În acest caz, chiar dacă nu exista un acord de conciliere, Consiliul nu mai putea impune, după cea de-a „doua lectură”, propria decizie. Cele mai importante reforme s-au referit la componența și organizarea Parlamentului European și la procedurile legislative. Mai trebuie menționat faptul că extinderea codeciziei și deci a votului prin majoritate calificată a demonstrat încă o dată existența a două curente de opinie: unul favorabil extinderii și chiar generalizării votului prin majoritate calificată - Franța, Belgia, Italia, Finlanda, Comisia și Parlamentul European - și un curent reticent extinderii votului prin majoritate calificată - Marea Britanie, Spania, Danemarca, Portugalia. Acest al doilea grup nu respingea de fapt votul prin majoritate calificată (QMV), ci trecerea generalizată de la acest sistem și renunțarea la unanimitate. În opinia lor, trecerea trebuia făcută treptat prin analizarea fiecărui factor.

Continuăm etapizarea cu Tratatul de la Nisa. Tratatul de la Nisa marchează un nou episod din îndelungat proces al construcției europene, proces demarat în urmă cu mai bine de 50 de ani. Acest tratat semnaleză noul curent care dinamizează Uniunea Europeană și care schimbă fundamental harta politică a Europei și a lumii. Este vorba nu doar de reforma Uniunii Europene, dar și de extinderea sau lărgirea spre noile democrații din estul Europei. Tratatul de la Nisa indică faptul că Uniunea Europeană acționează din ce în ce mai mult ca un actor unitar, depășind nivelul unui simplu concert al puterilor occidentale. A fost ameliorat sistemul de decizie, hotărându-se trecerea la sistemul de vot cu majoritate calificată în domeniul noi, a crescut rolul Parlamentului și al Comisiei Europene, precum opinează Vasile Vese.

În Tratatul de la Lisabona se menționează explicit că procedura legislativă ordinară constă în adoptarea în comun de către Parlamentul European și Consiliu a unui regulament, a unei directive sau a unei decizii, la propunerea Comisiei. În cadrul procedurii de codecizie, instituită prin Tratatul de la Maastricht, Parlamentul European și Consiliul Uniunii Europene adoptă acte în comun. Extinderea pe orizontală a competențelor comunitare este dublată de o alterare subs-

tanțială pe verticală a relațiilor de putere dintre instituțiile europene.

O întrebare interesantă din literatură care merită reiterată este cine anume câștigă de pe urma sofisticării procesului decizional european? O afirmație comună este aceea că Parlamentul European este „marele învingător” al recentelor negocieri constituționale. Procedura de codecizie poate include până la trei lecturi în fiecare instituție, conducând la sporirea contactelor între Parlament și Consiliu, în calitate de colegialatori, și Comisia Europeană. Dacă, după prima lectură, Parlamentul European adoptă propunerea Comisiei fără amendamente sau Consiliul Uniunii Europene aprobă amendamentele Parlamentului, Consiliul Uniunii Europene poate adopta actul respectiv. Dacă nu este însă de acord cu opinia Parlamentului (indiferent dacă adoptă propunerea cu sau fără modificări), Consiliul Uniunii Europene adoptă o poziție comună, care este înaintată atât Parlamentului European, cât și Comisiei Europene. Comisia trimite apoi comentariile sale Parlamentului European. Ca urmare, are loc o a doua lectură în Parlament. Dacă el adoptă poziția comună, actul poate fi adoptat. Dacă o respinge, actul nu poate fi adoptat. Dacă propune însă amendamentele la poziția comună, textul cu amendamentele respective este trimis Consiliului Uniunii Europene și Comisiei Europene, aceasta din urmă redactând o opinie. Urmează apoi a doua lectură a Consiliului Uniunii Europene, după care, dacă sunt acceptate amendamentele Parlamentului European, actul poate fi adoptat, astfel: prin vot în majoritate calificată (dacă opinia Comisiei este pozitivă) sau prin vot în unanimitate (dacă opinia Comisiei este negativă). Dacă, după o a doua lectură însă, Consiliul nu aprobă amendamentele propuse de Parlamentul European, este convocat un comitet de conciliere, format dintr-un număr egal de membri ai celor două instituții și comisarul european responsabil cu domeniul respectiv. Comitetul de conciliere trebuie să adopte o decizie în maximum 6 săptămâni de la prima sa reuniune. După ce comitetul de conciliere ajunge la un acord asupra textului, are loc a treia lectură în cele două instituții, ele putând doar să aprobe ori să respingă textul respectiv. Dacă însă comitetul de conciliere nu ajunge la un acord, actul nu este adoptat. Folosirea procedurii de codecizie a condus la consolidarea puterii legislative a Parlamentului European în următoarele domenii: libera circulație a lucrătorilor, dreptul de stabilire, servicii, piață internă, educație (măsuri de stimulare), sănătate (măsuri de stimulare), protecția consumatorului, rețelele transeuropene (orientări), mediul înconjurător (programul general de acțiune), cultură (măsuri de stimulare) și cercetare (programul-cadru).

Codecizia reprezintă un pas important în antrenarea Parlamentului European în procesul legislativ european, contribuind la promovarea unor interese pan-europene și la dezvoltarea unei culturi inter-instituționale a cooperării și compromisului. Deși inovația procedurală a codeciziei are vocația de a altera echilibrul instituțional european (propulsarea Parlamentului, temperarea Consiliului și marginalizarea Comisiei în fazele finale ale procesului decizional), excluderea anumitor domenii din sfera codeciziei, precum și dezvoltarea unor mecanisme informale de negociere inter-instituțională tind să amelioreze caracterul său revoluționar.

„Prin parteneriatul dintre Consiliu, Parlament și Comisie, procedura de codecizie armonizează interesele Uniunii Europene, ale statelor membre și ale cetățenilor, într-o formă unică și coerentă, creând astfel cadrul juridic al viitorului nostru comun”. (Margot Wallstrom, Comisar pentru relațiile instituționale și strategia de comunicare.)

remarci filosofice

Moralitate și politică (II)

Jean-Loup d'Autrecourt

5. Imoralitatea puterilor economice și politice

Din punct de vedere moral, adică filosofic, este ușor să evaluăm fenomenul social sau pe cel politic, specific unei epoci sau propriu unei societăți. Însă din punct de vedere politic, problemele morale sunt delicate, ba chiar par insolubile. De ce? Pentru că nu există morală în politică. Morala pare incompatibilă cu lupta pentru putere, din perspectiva politicianului; este o stare de lucruri care filosofului îi repugnă în mod profund.

Corupția politică pare ceva „normal” (dar care este reprobabil) atât în antichitatea greacă, în România de azi, cât și în Franța, în Anglia, în Germania sau în SUA, ca să nu dau decât câteva exemple. Românii încă nu au atins gradul de profesionalism în corupție al politicianilor din vest. Mai au de învățat, dar cred că este un domeniu în care vor împlini această performanță fără eforturi deosebite; Uniunea europeană este un bun exemplu de perfecționare a practicilor dubioase.

Dacă analizăm ce s-a întâmplat cu ocazia „crizei”, faptul este foarte instructiv. Pentru filosofi, psihanalisti, istorici, istorici ai religiilor etc., deci pentru acești specialiști care au o privire de ansamblu, de largă anvergură asupra mersului istoriei și al culturii, simptomele prevestitoare ale unor crize importante au fost semnalate cu mult timp în urmă, la sfârșitul mileniului al doilea: Spengler, Jung, Eliade, Cioran etc. Mai mult, acești autori profetici au semnalat nu „o criză”, ci o multitudine de crize, mai bine spus o „convergență de crize”.

Toți sunt de acord cu faptul, susținut de filosoful moralist, că la baza crizelor ideologice, financiare, economice, sociale, politice, ecologice, se află întotdeauna crizele morale! și că la baza acestora se află o problemă de relație cu sine însuși, adică de conștiință morală reflexivă, de responsabilitate față de sine însuși. Sartre (Jean-Paul) afirma cu mult entuziasm „L'enfer, c'est les autres!” (Infernul, sunt ceilalți!). Este o formă naivă de a vedea paiul din ochiul altuia. Infernul este în noi înșine, aici se dă lupta cea mai teribilă; ideea este veche, socratică: eu sunt principalul meu adversar, cel mai periculos de altfel, de unde și necesitatea cunoașterii de sine însuși.

Cum s-a încercat rezolvarea recente crize mondiale? Criză care nu trebuia să fie asociată (acesta era consemnul internațional) cu criza din secolul trecut, din anii 30; adică nu ar fi nicio asemănare! Deloc... chiar deloc! Soluția recentă? O apă de ploaie mediatică, de false inițiative, de false soluții, care au constat în utilizarea banilor publici pentru a-i salva tot pe cei care erau responsabili și vinovații acestei crize: speculatorii bursieri, marii banchieri, marii șarlatani financiari. Ba chiar se răspândise zvonul, anul trecut, că adevăratele responsabile ale crizei financiare ar fi rețelele Internet, calculatoarele „inteligente” care au declanșat un „complot”, Inteligența Artificială ocultă din rețea! Ce frumos!

De ce nu extraterestrii? Doar știm bine că extraterestrii au invadat planeta, încă din perioada interbelică; evenimentul a fost transmis la radio de Orson Welles și pe urmă a fost și ecranizat, deci l-am văzut și la televizor! Ca și călătoria pe Lună, aceasta nu apare doar la Jules Verne și în benzile ilustrate, ci a fost transmisă și la „tembelizor”. Dar eu am văzut chiar mai mult, în *Războiul stelelor*, ăștia ajunseseră chiar și în alte sisteme solare, în alte galaxii. Iar acum faptul este oficial și confirmat, căci „dau” aici în scris.

Or, cui a folosit această criză, care sunt principalii beneficiari, care sunt cei care au pierdut? Foarte simplu, cultura și civilizația occidentală au primit o lovitură teribilă, o adevărată îngenunchere, care avantajează lumea arabă, asiatică, orientală, comunistă, economiile emergente etc. La mai puțin de douăzeci de ani de la

căderea simbolică a „zidului comunist”, aniversarea acestei „victorii” nu a fost în realitate decât o dureroasă înfrângere, căci ceilalți și-au luat revanșa!

Nu întâmplător, presa internațională, chiar presa cea mai liberală, declanșase anul trecut o întreagă propagandă despre „insuficiența economiei capitaliste liberale” și necesitatea unei economii de stat, adică colectivistă. Deci din nou discursuri și „morală” staliniste!

6. Educația, ideologia și religia

Ce poate face un tânăr lipsit de repere morale, ce cale poate apuca atunci când este dezorientat și lipsit de un minimum de valori morale? Drumul către moralitate este dificil pentru oricine. Majoritatea oamenilor nu sunt ființe morale. Chestiunea morală se traduce printr-o luptă cu sine însuși. În societățile arhaice și chiar în Antichitate se făcea apel la tehnicile de inițiere pentru formarea oamenilor.

În societățile contemporane acest rol de *antropogeneză* (de formare a omului) ar trebui să fie îndeplinit de educație. Ideea nu este nouă, este o idee kantiană, explicitată ca atare. În realitate ea există deja la presocratici. Profesorii nu sunt singurii responsabili. Din păcate ei se mulțumesc doar cu instruirea, ca la armată, uitând că educația este înainte de toate conformă valorilor morale. Nu putem preda niciun fel de materie, niciun fel de disciplină elevilor și studenților, dacă aceasta nu se înrădăcește într-o bază morală (implicită sau explicită).

Deasemenea un rol important îl au părinții, familia. Dar există oare practici de educație sistematică, de respectare a copiilor, de dialog și de reală interacțiune cu aceștia? Nu prea cred. Însă metode și tratate de educație există. Deja John Locke, filosof anglo-saxon, scrisese un *Tratat de educație* în secolul XVII. El este valabil și acum. Însă cursurile lui Kant (german) despre pedagogie merg în același sens; mai târziu Rousseau (francez) și Spencer (englez) s-au preocupat de aceeași chestiune: educația înțeleasă ca mijloc de *autodepășire morală*.

Tot Kant spunea că trebuie să avem o atitudine fermă cu copiii, dar în același timp (faptul este important) trebuie să fim și tandri! Deci să fim *fermi* fără să devenim autoritari, severi, colerici (în fond neputincioși); altfel spus, o fermitate dublată de tandrețe, de bunătate, de îngăduință, ba chiar de iubire. Iată un principiu simplu pe care orice părinte sau profesor (cult sau incult) ar putea să-l aplice.

Însă nici unii nici alții nu îndeplinesc în mod serios această datorie. Fiecare profită de poziția de putere pe care i-o conferă în mod arbitrar rolul de părinte sau rolul de profesor. Fiecare se transformă într-un mic dictator. Mai este nevoie să discutăm despre traumele psihologice, despre efectele nefaste ale unei astfel de atitudini? Despre consecințele negative, ale unui astfel de comportament (în fond imoral), mi se pare inutil să insist aici.

Dar mai grav este atunci când în educație apar în mod insidios, subteran, ideologiile extremiste: *atunci când se face re-educarea*. În secolul trecut se preda „etică și echitatea socialistă” la școală. Ce teroare, cu toate că nu dura decât o oră, miercuri după-amiază! Pe scurt, nu cred că se poate vorbi de „morală socialistă”. Mai întâi pentru că expresia este un oximoron. Ca figură de stil ar putea fi acceptată, dar într-un context poetic sau literar; or nu este cazul aici.

Deci rolul acestui oximoron în context moral și ideologic se transformă într-o contradicție în termeni (lat. *contradictio in adjecto*). Pe de altă parte, această ideologie nu era socialistă, ci comunistă. Pentru România am o listă lungă cu personaje care dețineau mari privilegii pe vremea terorii comuniste și care și-au prezervat sau sporit acele privilegii după revoluția din 1989. Este vorba despre „personalități” din toate domeniile (culturale, politice, economice, intelectuale,

academice, mass-media etc.). Lipsa lor de verticalitate are un efect nefast pentru societatea românească. Ei au „rezistat prin cultură”, culmea neobrăzării! Tot ei afirmă că „toți suntem responsabili”; toate aceste afirmații se pot psihanaliza.

În ceea ce privește rolul religiei (oricare ar fi aceasta), în menținerea unor repere morale, el este crucial. Nu există morală fără fundament metafizic. Gestul mitologic de nesupunere morală față de divinitate, a fost perceput în toate culturile ca un gest perturbator, care a dus la *căderea* din paradis. Imoralitatea este deci solidară cu nefericirea. Atât șamanii societăților arhaice, cât și druzii, brahmanii, yoghinii sau preoții au fost repere de bază ale stabilității morale în societățile respective.

Nu întâmplător ideologiile extremiste i-au atacat și suprimat în primul rând pe aceștia, atunci când se căuta înlocuirea valorilor morale tradiționale cu altele care li se opuneau. Este foarte interesant de urmărit în mass-media românească (și străină) denigrarea permanentă a fenomenului religios; semn de mare iresponsabilitate mediatică. Acest proces, pe termen lung, se dovedește extrem de dăunător sănătății morale, spirituale dar și psihologice ale unei societăți. Eliminarea reperelor spirituale, înseamnă distrugerea societății respective.

7. Perspectivele

Atunci ce perspective se pot prevedea? Cum s-ar prezenta viitorul fără bază morală? Sumburu. Filosoful a fost întotdeauna o conștiință neliniștită, îngrijorată, amară. El se află constant într-un fel de „dizidență morală” față de opinia publică. Nu există decât o singură soluție pentru reabilitarea climatului moral: formarea de elite prin educație și înțeleg prin aceasta *educația etică*. Orice cunoaștere, orice știință trebuie fundată pe discernământ moral. În acest caz rolul filosofului se dovedește crucial.

Dar de ce este atât de importantă morală? Foarte simplu, pentru că scopul ei este fericirea. În mod sigur imoralitatea duce la nefericire. Mai mult, faptul este semnalat de toată psihanaliza contemporană, majoritatea bolilor nevrotice își au cauza în contradicțiile morale, în actele reprobabile pe care pacientul le-a făcut și ocultat în trecut (nesinceritatea, meschinăria, injustiția, crima, hoția, trișarea, intriga etc.). Dar moralitate? Dacă nu poate să ne asigure fericirea, ea poate să ne garanteze demnitatea și să reducă în mod semnificativ nefericirile de tot felul. În plus moralitatea ne asigură sănătatea psihică, ceea ce nu-i puțin lucru. De ea depind pe urmă toate activitățile noastre: munca intelectuală, munca creativă, relațiile sociale, viața de familie.

Există asemănări, diferențe, între diferitele mentalități și comportamente, pot fi comparate moravurile românești cu cele străine în general, cu cele franceze în particular? Ar fi multe de spus la acest capitol, poate cu altă ocazie; astfel de studii au fost deja făcute în perioada interbelică. Comparația se poate face, însă este întotdeauna delicată. Ca român și ca francez în același timp, eu sufăr și mă bucur din cauza ambelor. „Elitele” sunt mai degrabă imorale, doar în rândul populației găsim tendințe către moralitate.

Suntem foarte aproape unii de alții, avem un simț al umorului foarte asemănător (însă românii sunt mai subtili, mai șmecheri); opinia publică doarme și acolo și aici, iar manipulatorii își fac treaba liniștiți; mass-media hipnotizează și este la fel de isterică la unii ca și la ceilalți. Totuși conștiința civică franceză (societatea civilă) este mai matură decât cea românească; dar și mai obosită, mai îmbătrânită. Pe de altă parte, personajele teatrului lui Molière ca și cele ale romanului balzacian se întălnesc în societatea contemporană franceză, tot așa cum se reîntălnesc personajele caragialești în societatea românească. Comedia umană este universală. ■

flash meridian

Un interviu cu Hilary Mantel

Virgil Stanciu

Talentul cu care învie istoria în romanul *Wolf Hall*, câștigător al Premiului Man Booker pe 2009, i-a adus lui Hilary Mantel (n. 1952) cititori câtă frunză și iarbă (numai în prima ediție, legată, cartea s-a vândut în 220.000 de exemplare până în martie a. c., când a apărut ediția broșată), dar și numeroși contestatari, critici care susțin că romanciera s-a purtat cu mănuși cu unul dintre marii sclerați ai istoriei naționale, Thomas Cromwell, omul aflat în spatele a numeroase „fapte rele” din timpul domniei lui Henric VIII, de la exproprierea mănăstirilor până la condamnarea la moarte a popularei Ann Boleyn. „Nu era vorba să-l reabilitez”, le răspunde Mantel criticilor ei. „Când cineva urcă de la simplu fiu de fierar până la titlul de Earl of Essex în societatea aceea rigidă, e imposibil să nu te intereseze cum de a reușit.” Justificarea i-a fost dată ziaristei Anna Murphy, în cadrul unui interviu pentru *The Daily Telegraph*, din care spicuim câteva idei și fragmente.

„Hans Holbein a pictat portretul incredibil de inert al lui Thomas Cromwell și de atunci aproape toată lumea s-a ferit de el”, explică romanciera. „Ceea ce am intenționat eu să fac a fost să deapăn povestea vieții acestui om, să înlătur gunoii și prejudecățile și să dau personajului istoric o nouă șansă. Iar când stai în pantofii lui Cromwell – ceea ce este valabil pentru aproape toată cartea – ultra-familiarul univers al Tudorilor se defamilia-rizează imediat.” Mantel s-a simțit atrasă prima oară de acest univers în anii 1970, când lucra la romanul istoric *A Place of Greater Safety*, dedicat Revoluției Franceze. I-a trebuit atât de mult timp ca să ajungă la Cromwell din cauza obiceiului încetățenit ca un autor serios să nu se grăbească, să se documenteze temeinic și să publice o carte nouă abia din doi în doi ani. Ceea ce ea a și făcut, trecând fără efort de la o epocă la alta, de la un meridian la altul și scriind despre Anglia anilor o mie nouă sute șaptezeci (*Every Day Is Mother's Day*, 1985, *Vacant Possession*, 1986), despre Botswana anilor o mie nouă sute cincizeci (*A Change of Climate*, 1994) și despre Arabia Saudită din anii o mie nouă sute cincizeci (*Eight Months on Gazah Street*, 1988). „Am simțit că a meritat să aștept, fiindcă povestea a câștigat în forță dospind în întuneric. După prima pagină scrisă, am simțit o revărsare de exuberanță, știam că nimic nu mă poate opri. Parcă protagonistul meu mi-ar fi împrumutat energia sa. În plus, nu era un roman pe care să-l scrii fără să ai în urma ta o experiență de o viață. În tinerețe, n-aș fi reușit să pătrund în mintea lui Thomas Cromwell.”

Mantel a izbutit să se proiecteze magistral nu doar în cercurile puterii de la curte – unde evolua eroul ei, strangulând în fașă trufia unor nobili precum Ducele de Norfolk și ridicându-se deasupra lor ca mâna dreaptă a regelui – ci și în bucătă-riile castelelor, în budoaruri și pe străzile Londrei din epoca Tudor. De fapt, eroul ei reușește să se cațere pe „stâlpul bine uns al puterii” numai fiindcă și-a însușit, în copilărie și tinerețe, strategia supraviețuirii în orașul nemilos și tentacular. Autoarea vorbește despre personajul ei ca și cum adineaori ar fi părăsit încăperea. Pentru ea, el este deosebit de viu: „Oricine ar fi persoana care ocupă poziția centrală în cartea ta, îți devine extrem de apropiată din punct de vedere psihic.

Între ea și tine are loc un schimb constant, un soi de transfer de energie. Puțin din ea se scurge în tine, puțin din tine se scurge în ea.” Două personalități mai diferite sunt greu de imaginat, comentează Anna Murphy. Totuși, Mantel – cu „tabietul liniștit al introvertitului” – și versatilul om de stat al Tudorilor au multe lucruri în comun. Ambii sunt, în primul rând, maeștrii ai intrigii – ea, a intrigilor romanești, el, al intrigilor de curte. Ambii sunt obsedați de ordine și de a deține puterea asupra oamenilor – de hârtie, în cazul lui Mantel, din carne și oase, în cazul lui Cromwell. Romanciera a învățat de la omul de stat că „puterea se negociază, se dobândește, se cedează, pe căi subtile”. Cromwell a început de jos, umil, și s-a ridicat până la nivelul celui de al doilea om în stat ca putere. Mantel era un „nimeni” literar și a dat din coate ca să ajungă la putere cu ajutorul ficțiunii. „M-am apucat de scris”, zice ea, cu franchețe caracteristică, „pentru că doream să-mi pun amprenta pe lume, să mă impun.” Socotește că a creat câteva romane importante, dar critica le-a primit destul de rece – interpretându-le de multe ori eronat – și abia cu *Wolf Hall* talentul i-a fost pe deplin recunoscut. Într-un fel, ea îi dă de înțeles partenerii de dialog că a fost lăudată mai ales pentru modul cum a redat partea vizibilă a lucrurilor – detaliile din viața domestică, scenele de sex – pe când ea dorește, ca scriitoare, să dea o idee despre „fața ascunsă a lunii”. „E ca și cum oamenii s-ar uita la lună, fără să realizeze că are și o față invizibilă. Cred că e un disc auriu, plat, ținut pe cer. Dar toată lumea are o viață particulară. [...] Cred că e complet fals să faci portretul cuiva doar ca actor în arena publică; la un moment dat, trebuie să coboare și el de pe scenă.” „Nu trece nicio zi fără să nu mai câștig puțină înțelegere a trecutului”, continuă Mantel. „Ca scriitor, datoria ta este să nu înțepenești într-o poziție rigidă din care să privești lumea. Nu e bine să spui ‚Personajul meu este așa și pe dincolo. Asta e poziția mea, așa sunt eu.’ Dacă o faci, te descalifici ca scriitor. Trebuie să fii absolut fluid, să devii ceea ce îți cere materialul. Să fii oricând gata să-ți schimbi forma.” Schimbarea de formă, la propriu sau metaforic – observă Anna Murphy – e o temă majoră a scrisului lui Hilary Mantel, dar și a vieții ei. În acest punct, se strecoară în interviu unele informații despre viața personală a romancierei engleze: faptul că a suferit de mică de endometrioză severă – o boală foarte dureroasă – și de o dereglare a tiroidei care a dus la o îngrășare neobișnuită. „Când ești grasă, devii ignobilă – ca o piesă de mobilier. Sunt ca o caricatură a mea însămi.” Pune pe seama bolii atracția timpurie a scrisului. A studiat dreptul, dar imediat după ce a împlinit douăzeci de ani a devenit conștientă de faptul că „opțiunile mele erau din ce în ce mai puține, era clar că nu voi putea face unele lucruri. Nu mi se puse un diagnostic, dar intuiam că ceva nu merge bine. Mă simțeam cu adevărat marginalizată și știam că am nevoie de un proiect pe care să-l pot controla. Boala te pune cu spatele la zid, așa că ești forțat să accepți rolul de scriitor.” Cititorul mai află că în urma unor rezecții de ovare Hilary Mantel a fost condamnată la infertilitate. „E un punct în care persoana care se lasă călăuzită de voință se izbește de o ușă închisă. Nu mai ai de ales; nici un fel de șire-



tenie sau planificare ordonată nu va schimba nimic. Te lovești de un fapt brut și ești atât de frustrată încât simți că vei face o auto-combustie. A fost pentru prima oară în viață că soarta mi-a spus un ‚Nu’ hotărât.” Apoi continuă: „A face sex și a naște copii – astea sunt atributele femeii. Instinctul ei este suprimat uneori în interesul priorităților sociale. Să-mi fac mai întâi o carieră. Mai târziu, se trezesc că există o zonă a vieții pe care n-au explorat-o. Eu nici acum nu m-am adaptat complet la situație.” Dar scrisul o ține pe linia de plutire. Are multe proiecte: o carte de non-ficțiune, un roman plasat în Botswana de azi. Lucrează actualmente la continuarea lui *Wolf Hall*, intitulată *The Mirror and the Light*, în care sunt descriși anii lui Thomas Cromwell de la apogeul puterii, înainte de a fi executat de Henric VIII. Sintagma a fost folosită de Cromwell însuși, dată fiind bogăția ei semantice: oglinda spune adevărul, dar îl și distorsionează în fel și chip, adeseori în funcție de unghiul de refracție a luminii.

Mantel se caracterizează drept „un furnal imens, în care se topește totul, bun sau rău, luând altă formă.” Întrebată dacă nu o tentează să scrie un roman despre celălalt Cromwell, Oliver, Hilary Mantel spune că soțul ei are sarcina de a o împiedica să cadă în „hăul de zece ani” al unui roman dedicat Războiului Civil.

TIFF 2010

EDIȚIA A IX-A, CLUJ-NAPOCA, 28 MAI - 6 IUNIE

Depres(t)iff?

Lucian Țion

După primele cinci-șase proiecții la care m-am grăbit să asist anul acesta la TIFF, prima impresie pe care am avut-o a fost că organizatorii ar fi trebuit să decline numele festivalului și în varianta Depres(t)iff. Dacă tot au făcut-o cu anumite rubrici ale festivalului începând cu Educatiff și Aperitiff, mi se părea că acest nume ar fi fost mai reprezenta-tiff pentru atmosfera filmelor alese în această a 9-a ediție. Impresia aceasta mi-a fost mai apoi confirmată și de citirea rezumatelor filmelor ce urmau a fi prezentate, unde am descoperit că o mare parte din ele aveau de-a face ba cu poveștile unor sinucigași, ba cu personaje incapacitate de un handicap psihic sau fizic într-un fel sau altul.

Departa de mine dorința de a deprecia importanța unor asemenea subiecte. Dimpotrivă, multe din capodoperele cinematografului mondiale au ca subiect povestea unui handicap sau a unei boli incurabile (vezi *Elephant Man* al lui David Lynch, 1980, *My Left Foot* cu Daniel Day-Lewis, regia Jim Sheridan, 1989, sau tulburătorul *Philadelphia* al lui Jonathan Demme cu interpretarea de neuitat a lui Tom Hanks în rolul unui avocat marginalizat și respins din firma la care era angajat pe motivul contactării virusului HIV, 1993). Poate că realizarea atâtor filme cu subiect să-i spunem pesimist în acest an este un efect mai mult sau mai puțin direct al crizei mondiale. Dar chiar dacă ar fi așa, mi se pare că selecția din acest an a gravitat puțin cam mult spre polul pesimismului în circumstanțele în care tocmai momentele de criză sunt cele în care publicului spectator i-ar prii poate să râdă.

E adevărat că TIFF-ul s-a deschis cu *Bodega Soul Kitchen* a lui Fatih Akin, o proiecție care și-a atins scopul și a stârnit valuri de râs în piața Unirii. După aceasta însă, comedii din acest an la TIFF au lipsit pentru cea mai mare parte a programului. Vor fi și aceia care vor argumenta că TIFF-ul nu este un festival de comedie. Din contră, un festival de film în general este un venue în care predomină un anumit gen de film. Nu aș putea spune cu precizie care, dar din lipsă de un calificativ explicit, se pare că filmele care ajung la festivaluri intră pur și simplu la categoria de „film de festival” sau chiar „film de artă”. Aici însă intervine întrebarea: trebuie un film să fie neapărat deprimant pentru a putea fi ștampilat cu antetul „film de artă”?

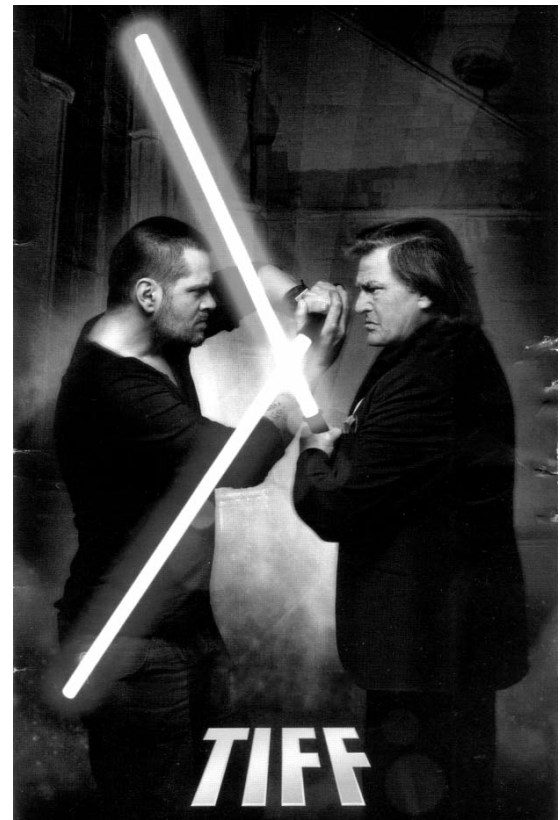
Mi se pare că organizatorii de festivaluri au ajuns la concluzia că dacă un film are valoare comercială acesta nu își are locul într-un festival. Și că în concluzie festivalurile nu se adresează marelui public, ci unui grup restrâns, elitist chiar, de spectatori. Însă într-o țară ca România, unde mersul la cinematograful nu a intrat încă în obișnuința publicului așa cum se prezintă el în alte țări, a realiza un festival doar pentru un grup restrâns de oameni este un act care cochetă cu izolarea. Ori ca și cinematograful, noi nu cred că ne putem permite încă să ne alegem publicul. Cu cinematografele „de artă” aproape goale și în perpetuu pericol de faliment, în pofida tuturor modalităților de atragere a publicului, mă surprinde faptul că România (și acum nu vorbesc în exclusiv-

tate de TIFF) continuă să producă filme „de export” care să vâneze premii la festivalurile internaționale, ignorând însă marea masă a publicului autohton care numai de povești pesimiste nu are chef pe timp de criză.

Într-adevăr, prin prezențele românești la TIFF în acest an, cinematografia românească a început să dea dovadă de ceva mai mult interes pentru publicul autohton. Într-adevăr, încep să apară filme ca și *Caravana cinematografică* a lui Titus Muntean care nu sunt făcute doar pentru a reda monstruozițiile comunismului. Un film ca acesta, sau cel care a avut premiera la ediția anterioară a TIFF-ului, *Amintiri din Epoca de Aur*, ne dovedesc că se pot spune și povești menite să destindă. Deși eforturile făcute în această direcție sunt încă mici, se poate vorbi de un interes pentru filmul dacă vreți comercial, care nu vizează neapărat următorul premiu la Cannes.

Nu vreau să aduc niciun prejudiciu prin cele de mai sus vreunui film recent realizat în România care a fost premiat peste hotare. *Eu când vreau să fluier, fluier* în regia lui Florin Șerban este o mică capodoperă care dovedește mult talent și finețe regizorală și premiile de curând obținute la Berlin și foarte recent la TIFF sunt pe deplin meritate. Dar dintre filmele românești prezentate anul acesta la TIFF (sau cel puțin dintre cele pe care am reușit să le văd eu) niciun alt film nu se ridică la nivelul de „film de festival” atins de pelicula lui Șerban. Celelalte oscilează între film comercial, de public, și film de artă puțin confuz. Un exemplu grăitor este după părerea mea *Portretul luptătorului la tinerețe* în regia lui Constantin Popescu, care la cele două ore și 43 de minute ale sale este prin definiție un film puțin accesibil marelui public. Pe de altă parte, prin tematica abordată, hărțuirea unei bande de partizani de către comuniștii recent instaurați la putere, l-ar putea ușor face un succes relativ sigur de box office la publicul român. Comparat deja de multe ori cu *Che* al lui Sonderbergh, și filmul domnului Popescu ar fi beneficiat poate de acces dacă ar fi fost împărțit în jumătăți digerabile de publicul de cinematograf, după modelul regizorului american. Cu alte cuvinte, proiectul domnului Popescu este pe cât de ambițios, pe atât de nedirecționat către publicul consumator, și din păcate, doar datorită lungimii sale, filmul va întâmpina greutăți la distribuția în cinematografe.

În sfârșit, revenind la selecția străină, ca să folosim un termen nostalgic, am observat atât prin reacția sălii, cât și prin voturile publicului din acest an că cel mai gustat film din festival a fost *Grașii* lui Daniel Sánchez Arévalo, o tragi-comedie hip, inspirată de subiecte de ultimă oră - terapia în materie de adicții. *Grașii* a fost răsplătit cu premiul publicului pentru maniera degajată, comică, antrenantă prin care a abordat subiecte la fel de importante ca și celelalte filme „de festival”, ocolind însă cu finețe pesimismul și depresia. Ironie, personajele filmului se luptau tocmai cu aceste probleme, cauzate bine-nțelese de excesele la care i-a împins stilul de viață dezechilibrat provocat de haosul din cotidianul modern. Spre deosebire însă de filmele care au avut



ca scop transpunerea spectatorului în pielea personajelor, domnul Sánchez Arévalo a reușit să ne introducă în spațiul din jurul personajelor fără însă a ne supune depresiei pe care acestea o încercau.

Pentru edițiile viitoare ale TIFF, singurul lucru pe care l-aș putea sugera organizatorilor este să aibă în vedere diversitatea publicului amator de cinema și să lărgească eventual registrul afectiv al filmelor selectate. Având în vedere că publicul românesc e încă în formare, și profitând de un moment foarte bun în care se află moralul realizatorilor români de film, poate că ar ajuta în acest moment să ne orientăm și spre casă, să-i lăsăm pe cei care produc pentru festivaluri să continue șirul briliant de succese, dar să nu îi emulăm neapărat. Cât despre cinematografia internațională, să fim cât mai deschiși spre genuri cât mai diverse de film, care să atragă publicul în sălile de cinema.

Și pentru că tot vorbim de public, cred de asemenea că ar ajuta nespuse de mult să îl educăm puțin. Dat fiind că avem de a face, cum am mai spus, cu un public tânăr, în formare, este posibil să prezentăm elemente din eticheta spectatorului de cinema fără de care nu vom putea avea un public civilizat. Este vorba despre atenționarea publicului prin filme introductive alăturate celor dedicate sponsorilor prin care să amintim că vorbitul cu voce tare în timpul filmului, folosirea pungilor de celofan și folosirea mobilelor transformă experiența celor care vor să meargă la cinema într-o experiență negativă, care va continua să țină goale peste an sălile cinematografelelor „de artă”. Un public care îi respectă pe cei din jur e un public care se respectă pe sine.

Competiția

Lucian Maier

După vreo trei ani de rătăcire programatică, TIFF-ul a revenit la o structură competițională normală, exclusiv cu lungmetraje de ficțiune. În ultimele ediții lăsase laolaltă documentarele cu ficțiunile cinematografice, încât era cam greu să realizezi ce concept implementează TIFF-ul în competiție, dincolo de ideea că trebuie să fie lungmetrajul de debut sau al doilea film al unui autor. Lucrurile au fost clare de data asta, o competiție deschisă realizatorilor debutanți într-ale filmelor de ficțiune.

Am văzut unsprezece din cele douăsprezece filme aflate în competiție și doar unul a fost cu cîntec. Sîrbescul *Devil's Town*, care nu prea avea ce căuta în competiție. E realizat de Vladimir Paskaljevic cu banii săi, ai prietenilor și cu sponsorizări (ceea ce e mai mult decît decent, spre deosebire de ce vedem la noi cu *Poker* sau *Totul era nimic* sau *Nuntă în Basarabia*). E despre societatea actuală din Serbia, care e cam ca a noastră și e prezentată o idee mai bine decît în filmele noastre de doi lei. Gangsteri locali, curve, afaceri, înșelări și așa mai departe. În afara acestuia, n-am nimic de obiectat în ce privește competiția. Au fost numai filme bune și foarte bune. O să încep cu cele din urmă, cele foarte bune, în ordinea preferințelor, primul fiind filmul pe care îl consider cel mai bun din toată competiția, film care, de altfel, a și cîștigat Trofeul Transilvania.

Mundane History, venit tocmai din Thailanda, un film însoțit în festival de autoarea sa, Anocha Suwichakornpong. Un film scurt, poetizat, un proiect împlinit în construcția sa dificil de strunit. L-am văzut de două ori în festival, atît de mult mi-a plăcut. Remarcabilă grija cu care autoarea proiectului îmbină elemente eterogene, iscusința ei în a crea un sens general din fărîme particulare de univers. E extrem de greu să păstrezi coerența între astfel de elemente - suferința unui tînăr paralizat, o excursie în cosmos, o masturbare ratată, o cezariană filmată cap-coadă, colaje pe 16 mm cu valențe poetice -, să le faci să funcționeze fără să fie pretențioasă exprimarea, fără să cadă în artificial. Anocha Suwichakornpong reușește asta. Combinația de realitate și reverie are multe capcane, pe care Anocha Suwichakornpong le evită cu eleganță. Nu vedem aberații eclecticice precum la Jodorovski și nici bălării new-age-iste ca în *The Fountain* al lui Aronofski. Bine gîndit și realizat conceptual, filmul lucrează în bucle, non-cronologic. Fărîme de realitate filmate cu camera în mînă, ceea ce are ca rezultat o imagine mișcată, ca în *Lăzărescu*, în care vedem momente din viața tînărului paralizat, tînăr care aspiră să fie regizor. Și clipele de reverie ale filmului (în care vedem o supernova sau o naștere prin cezariană filmată pe bune), care devin răspunsuri cu privire la sensul omenirii sau la sensul vieții în univers. Nimic emfatic, nimic pretențios (în ciuda elementelor componente ale discursului), filmul e echilibrat în cele două laturi și reușește să lege un discurs pătrunzător despre univers și omenire.

R iarăși mi-a plăcut mult! Mai mult decît *Un prophète* al lui Jacques Audiard pentru că, pe o temă asemănătoare, eliberează filmul de orice constrîngere sau concesie făcută intereselor comerciale. Filmul este frust, spune pe șleau tot ce e de spus, fără menajamente și e foarte coerent în ceea ce privește emoțiile personajelor, punerea lor în poveste. N-are nicio urmă de romantism (de tip Scorsese ori Audiard) în ceea ce privește construcția caracterelor. Și e făcut cu pușcăriași veritabili.

Povestea are toate semnele clasice ale genului: un nou-venit trebuie să își asigure spatele, așa că tre' să facă o treabă pentru cei care conduc aripa în care e celula sa, treptat prinde rădăcini între colegii de palier, încearcă să își construiască un rost în închisoare și o bază pentru existența de după detenție, însă lucrurile nu merg ca pe roate. În ceea ce privește deznodămîntul, filmul nu seamănă cu ceea ce ne-am obișnuit să vedem. Iar anumite detalii ale realizării întipăresc pelicula asta în memorie mai abtîr decît a reușit să o facă Audiard. Anumite puncte ale derulării narative sînt însoțite sonor de un brum disperant, precum zgomotul din preajma monolitului din *Odiseea spațială 2001*. Din punct de vedere al poveștii, impactul a fost extrem de puternic, niciun film din competiție nu a fost atît de devastator. Și eu unul nu am mai văzut vreun film care să urmărească un personaj murind cu toate că, după ce îl vezi două treimi din film, crezi că e personajul principal. Și povestea continuă după ce alege un alt personaj... Autorii lui *R* sînt Tobias Lindholm și Michael Noer.

Nothing Personal e filmul de debut al unei regizoare polonezo-olandeze, Urszula Antoniak. Merită văzut! E un film despre singurătate, căutare, fuga de societate, seducție, mîncăruri bune și natură. O poveste construită pe două personaje interpretate excelent de Stephen Rea și de Lotte Verbeek. O tînără fără nume călătorește fără un țel precis pînă e convinsă de un domn retras într-un loc superb, o zonă pre-montană din Irlanda, tot fără nume, să îi fie de ajutor în gospodărie. Tot filmul e un joc de-a șoarecele cu pisica între ceea ce apare pe ecran și așteptările spectatorilor. Filmul e construit pe capitole care, prin numele lor, creează așteptări. Titlurile, însă, nu funcționează rezumativ în relație cu povestea, ci oferă indicii despre starea personajelor, interesele și căutările lor, care nu sînt întotdeauna abordate explicit pe ecran.

Filmul Urszulei Antoniak nu sapă în realitatea personajelor, ci urmărește, vine lîngă personaje și le însoțește în cîteva clipe din viața lor. În acest context numele capitolelor sînt mai degrabă completări ale gîndurilor personajelor, arată stări și năzuințe ale lor, întîmplări care nu sînt explicit dezvoltate pe ecran. E un mod inteligent de a crea tensiune și emoție: faptul că un anumit indiciu plasează spectatorul pe un presupus curs al acțiunii, care nu vine, care nici măcar nu e discutat întotdeauna, ajunge să dezorienteze privitorul în timpul vizionării, ceea ce naște întrebări, istorii paralele. Filmul crește astfel într-un dublu sens: pe ecran, ca poveste propriu-zisă, și în mintea spectatorilor, ca restrîngere a posibilităților dezvoltări sugerate pe ecran la o traiectorie coerentă, legată de viața vizibilă a personajelor. E un exercițiu interesant, care merită toată atenția.

Acestea sînt peliculele pe care eu le-aș fi premiat. În afara lor mai sînt două filme care merită și merită văzute. O comedie fără mari pretenții, *Gordos/Grașii*, un film spaniol realizat de Daniel Sanchez Arevalo, și *Altiplano*, un proiect în care filmul de ficțiune lucrează după normele studiului antropologic.

Grașii e un film în care urmărim mai multe povești paralele, toate legate de sesiunile de terapie pe care le conduce Abel, o terapie destinată persoanelor supraponderale. O fostă vedetă TV, care conducea o emisiune despre pastile de slăbit

și se îngrașă pentru a-și ascunde homosexualitatea. Un cap de familie aproape de cincizeci de ani, interesat de sex cu nevasta, nu de educația copiilor săi, speriat de ideea că va muri curînd, la fel ca tatăl său, la fel ca fratele său, care, din cauza obezității, au murit la cincizeci de ani. O tînără în pragul căsătoriei cu un tip habotnic, suspendată între credință și pulsioni sexuale, căutîndu-și identitatea și un aspect mai suplu. O altă tînără, căsătorită cu un electronist plecat în State cu un contract de muncă, pusă pe gînduri de faptul că s-a îngrașat și că soțul ei e posibil să o respingă atunci cînd se va întoarce. Și însuși Abel, terapeutul care urăște grăsimea. Viețile lor, speranțe, greșeli, obsesii, definiții personale și provocări. O comedie bună, puțin exagerată pe alocuri (felul în care Abel își îndepărtează soția însărcinată, pe motiv că s-a îngrașat, e un punct în care filmul deraiază puternic), un film uman, cald, ca viața povestită de un domn în vîrstă, care privește cu detașare și calm ceea ce a trăit bine și rău.

Altiplano, un proiect realizat în coproducție germano-olandezo-belgiană de către soții Peter Brosens și Jessica Hope Woodworth. *Altiplano* e un film-hibrid, o ficțiune realizată cu mijloacele investigației antropologice (mijloace și teme specifice documentarului, antropologiei vizuale). Filmul urmărește istoria unor personaje occidentale - o fotografă și soțul ei, medic - care cunosc realități ale lumii orientale sau sud-americane. Povestea fotografei e destul de prețioasă și demonstrativă. E fotograf de război și e luată ostatic de ceva grupare teroristă din Orientul Mijlociu. Teroriștii o obligă să pozeze execuția călăuzei sale prin peisajele războiului, un localnic irakian. E dezorientată de această întîmplare, iar faptul că poza respectivă e nominalizată pentru premiul Pulitzer o deznădăjduiește cumplit. Pentru ea, filmul devine o călătorie întru regăsirea sinelui, călătorie care o poartă spre înălțimile Peru-lui, unde soțul său lucra într-o clinică oftalmologică. Dincolo de motivul acesta clișeatic, al fotografiei și al lumii care gonește după senzațional și transformă tragedia în spectacol media, filmul este interesant. Exotismul peruan e interesant, mai ales că îl urmărim într-o prezentare respectuoasă și plină de înțelegere, cum este cea din *Altiplano*. Sensibil, extrem de bine filmat, un ade-vărat poem în imagini, cu secvențe care-mi zbîr-leau pielea minute întregi și care făceau să-mi mișune fiorii pe șira spinării ca furnicile în mușuroi. Partea asta de poveste - căutările fotografei, activitatea soțului ei - se petrece în sinul unei comunități tradiționale din Peru (sătenii devin actori), căreia îi sînt prezentate obiceiurile și preocupările ancestrale într-o formă estetizată, romanțată. În afara finalului, în care autorii simbolizează excesiv realitatea construită pe ecran, filmul își susține cu moderație discursul, fără exagerări deranjante. Pentru latura sa antropologică, pentru mesajul său umanist și pentru grația poetică afișată în fiecare secvență, *Altiplano* merită văzut!

Mi-a plăcut și *Rewers*, un film polonez, o poveste în care comunismul anilor cincizeci îmbracă straiete filmului *noir*, într-un cadru omagial-ironic inspirat. Cît privește filmele românești aflate în competiție - *Felicia, înainte de toate*, *Medalia de onoare* - cît privește și superbe *Aurora* și *Martii, după Crăciun*, asupra lor mă voi opri pe larg în numerele următoare. Începînd cu *Felicia*, care deja a intrat în circuitul cinematografic național.

Sfânta familie cinesfilă

Alexandru Jurcan

Aproape de gară, cineva folosește un spray paralizant contra câinilor vagabonzi. „Cântăreața cheală“ se piaptână mereu la fel, doar că acum se găsesc bilete la... spectacolul lui Tompa Gabor. Explicația e simplă: a sosit TIFF-ul! Mereu apare în cea mai grea perioadă: examene, probleme, greve, ploii, bacalaureat. Dacă le-ai reproșa organizatorilor, răspunsul s-ar formula fără echivoc: și ce e cu asta? SĂLILE SUNT PLINE! Exact... dar cu ce preț! Ca să nu mai vorbim de snobism. Toți dau buluc în săli, iar peste un timp poate rula orice capodoperă, că sălile sunt goale.

Clujul e tot mai... cultural, cu cât criza sporește. Concerte în aer liber, spectacole, afișe, terase, proiecte, carnaval, proiecții... Chiar și unele bucurii personale: Lucian Țion a luat premiul pentru scenariu (*Ronaldo și Iuliana*). Mă bucur și pentru Sebastian Lelio, recompensat la TIFF cu premiul FIPRESCI. Iată că nu a dezamăgit cu *Novidad (În ziua de Crăciun)*, după ce la TIFF 2007 a primit Trofeul Transilvania pentru *Sfânta familie*. Filmul său de-acum curge misterios în valeda unui trio nu atât amoros, cât profund uman. Trupurile nu au pondere în teritoriile obscure ale sufletelor. Interpretează Manuella Martelli, Diego Ruiz și Alicia Rodriguez.

Constructivă și emoționantă a fost întâlnirea cu regizorul Laurent Perreau, care și-a prezentat filmul *Le bel âge (Cei mai frumoși ani)*, cu Michel Piccoli (Maurice) și Pauline Etienne

(Claire). L-am întrebat în direct, în fața spectatorilor, cum a reușit să evite stereotipiile, clișeele. În filmul său coexistă două lumi, două vârste: 17 ani și 85 de ani. Multe întrebări, într-un film rotund, cu tăceri gândite, artistice. Regizorul ține echilibrul între două tendințe, dând dreptate ambelor personaje. La filmări, a colaborat perfect cu Michel Piccoli. Pauline debutează cu acest rol. A muncit luni de zile cu un antrenor de înot. Perreau i-a lăsat pe actori să creeze personajele, bazându-se pe elemente vizuale, pe sunet și pe mișcare.

Închisoarea din filmul *R* (Danemarca) nu seamănă deloc cu cele din *Eu când vreau să fluier, fluier* (Florin Șerban), ori *Profetul* (Audiard). Regizorii Tobias Lindholm și Michael Noer au înțeles legile dure, însetate de sânge, ale captivității. Coloana sonoră creează o tensiune angostantă, actorii se mulează perfect pe intențiile regizorale (în rolul principal - Pilou Asbaek).

Nu m-a convins filmul *La mare* de Pedro Gonzalez Rubio, cu Jorge Machado. Marele premiu de la Rotterdam nu m-a influențat. Miza mi se pare prea mică. Tatăl și fiul la mare... imagini estivale, comuniune cu natura, fără vreun suspens angajat.

Am revăzut cu plăcere *Tetro* de Coppola, despre care scrisesem în *Tribuna* (nr. 179/2010). După ce m-a dezamăgit cu *Tinerete fără tinerețe*, Coppola m-a impresionat profund cu acest triumf. Marinarul Bennie, în escală la Buenos



Cadru din *Cei mai frumoși ani / Le bel âge* (Franța, 2009; r. Laurent Perreau)

Aires, își vizitează fratele, pe care nu l-a văzut de ani de zile. Filmul crește pe măsura amintirilor. Început ca un teatru de cameră, se termină în registru de operă. Funeraliile tatălui sunt imaginat pe scena unui mare teatru. Acolo apare Tetro și smulge bagheta de dirijor pe care o ține în sicriu mortul. Albul și negrul alternează cu invazia subită a culorilor, într-un melanj amețitor de ficțiuni. Regizorul a utilizat două camere pentru *Tetro*. Operatorul Mălaimare, Jr. a găsit o lumină stranie, la jumătate de drum între Hollywoodul anilor '50 și libertățile formale. Pentru *Tetro*, el a studiat filmele lui Elia Kazan. Pentru scena accidentului, operatorul a folosit cinci camere.

Competiția Shadows

Lucian Maier

Anul acesta la TIFF am fost membru al juriului în competiția oficială de scurtmetraj a festivalului, *Shadows*, o competiție de nișă, în care pot participa numai proiecte care aparțin genurilor horror și thriller. Colegii mei de juriu au fost Michelle Hoekstra, director artistic al Festivalului de Film Fantastic din Bilbao, și Simon Rumley, regizor englez de filme horror. Am avut o misiune interesantă și s-a dovedit a fi și destul de ușoară. Cu toate că au fost patru proiecte care ne-au plăcut în mod special tuturor după ce le-am dezbătut calitățile și defectele am căzut de acord fără probleme asupra câștigătorului. Le-am discutat pe rând și am încercat să abandonăm câte un proiect pe care-l consideram mai slab între filmele astea care ajunseseră în semifinalele ligii campionilor TIFF. În prezentarea secțiunii o să mă rezum la cele patru filme pe care le adusesem în semifinală.

Primul film eliminat a fost *Precut Girl*, un film francez despre o fată care se tot sinucidea, însă nu putea să moară de tot. Murea momentan, dar a doua zi se trezea la groapa de gunoi, învelită în celofane. Treptat, găsește o mare desfătare în moarte, așa că tot încearcă să moară din ce în ce mai interesant. Pas cu pas, filmul își pierde din prospețime. E o idee interesantă, însă cu cât artificul ăsta e repetat mai mult, cu atât intensitatea surprizei scade. Până în pragul plictisului. De-asta l-am eliminat.

Următorul film care a ieșit a fost *Doloeur*, un proiect islandez despre o familie cu cinci membri, care mor pe rând în vreo cinci ore într-o dimineață. Discută problema reponsabilității părinților față de copii. Familia trăiește într-o

zonă montană superbă, pe la finele secolului XIX. Într-o dimineață, tatăl îi cheamă pe copiii săi mai mari, doi băieți de vreo opt și cinci ani, să îl ajute să sacrifice porcul. A doua zi, după un joc stupid pe care cel mic îl pierde, fratele cel mare îl pedepsește pe cel mic să facă pe porcul, îl mână în staul și îl înjunghie. Asta declanșează o suită de întâmplări nefericite în urma cărora moartea termină întreaga familie. Pentru semifinale, eu am votat cu povestea asta și pentru că, prin tema sa, face pereche cu un alt film care mi-a plăcut enorm, *Benny's Video*, realizat de Michael Haneke. Și acolo era vorba de responsabilitate, doar că Haneke dezvoltă discursul asupra violenței juvenile și în relație cu media. Un copil înjunghie o colegă de școală așa cum înjunghie porcul și filmează toată scena. Când descoperă ce a făcut băiatul, părinții caută motivul crimei. Îl întreabă pe copil, dar acesta nu le răspunde, îi pune în fața televizorului și le arată caseta pe care înregistrase crima. An de an, de Crăciun, tatăl își lăsa copilul să înregistreze sacrificarea porcului. L-am eliminat fiindcă, oricât de provocatoare e ideea, nu era una originală.

Dusk e un film excelent al celebrului artist olandez Erwin Olaf. O meditație asupra ideii de conținut exprimată printr-o poveste în care o mamă de culoare și cei doi copiii ai săi, unul bebeluș și unul de vreo opt ani, trăiesc într-o casă somptuoasă acum vreo sută și ceva de ani. Mobila casei e neagră și e încărcată cu motive gotice, e și o figură demonică sculptată în lemn, tablouri cu rame în ton cu restul mobilei. Filmarea lui Olaf îți dă senzația că mobila și

oamenii fac un corp comun, că toate elementele din casă sînt legate, că mobila curge din trupul oamenilor și că întreaga casă e un organism viu, care pulsează la unison. Filmul dezvoltă și o critică socială însemnată: e foarte puțin probabil ca persoane de culoare să fi trăit în acea epocă într-o asemenea casă. Iar dacă imaginile cresc această simbioză deosebită între om și cadrul natural în care el trăiește (casa din film, aici), atunci nu cumva privirea rasistă e una oarbă, lipsită de conținut din capul locului?

Les Bessones del carrer de Ponent e o animație cu figurine. Un film cu o poveste captivantă, inspirată din realitate. Două bătrîne au o măcelărie de copii. Răpesc copii, îi căsăpesc și îi vînd pentru gătit. Ceea ce și vedem în film, cel puțin pînă la un moment dat, cînd unul dintre copiii răpiți are un moment de inspirație și le închide pe bătrîne în camera lor care luase foc de la o lampă cu petrol. Autorii, Marc Riba și Anna Solanas, au depus o muncă deosebită în conceperea și realizarea acestui film. Șase luni la construcția decorurilor, trei luni la filmări. Filmul arată foarte bine, uman și cald, o reală bucurie filmică. Acesta a primit premiul secțiunii competiționale de scurtmetraj. Pentru că a fost nevoie de multă muncă pentru a ieși pe ecrane și pentru că e un proiect ce ține de cinema, față de cel al lui Olaf, care, cu toate că e foarte bun, poate mai bun decît acest film spaniol, e mai degrabă un proiect destinat galeriilor de artă contemporană, nu sălilor de cinema.

Minimalism moral

Cătălin Bogdan

TIFF-ul a fost anul acesta mai darnic ca niciodată în filme românești, dovada unui „nou val” care încă nu s-a spart. Se poate chiar spune că tocmai acestea au ținut capul de afiș al unei ediții care altfel nu a prea strălucit. Radu Muntean, care a crescut ca cineast odată cu festivalul (e și regizorul spoturilor), a continuat vana intimistă și aparent moralistă din *Boogie* cu analiza unui divorț. *Martți, după Crăciun* nu mai vorbește de tensiunile unui cuplu, ci de trecerea, mai degrabă lină, dintr-un cuplu într-altul.

Dintr-un anumit punct de vedere, și alte filme ale acestei ediții a TIFF-ului au vorbit despre divorțuri (dincolo de convenția comicului) într-o manieră mai relaxată, înlocuind conflictul dramatic cu o criză atenuată. Pare astfel că în joc e o mentalitate socială emergentă, care încearcă să privească cu un pragmatism cât mai lipsit de tragic rupturile afective. Interesant în filmul lui Radu Muntean e tocmai cum estetica minimalistă (deja exersată în *Boogie*), se pliază pe un minimalism moral. Bărbatul (interpretat de un Mimi Brănescu vulnerabil și de o ambiguă delicatete) se mută dintr-o casă/familie în alta cu o natură care vrea să suspende orice alt reper în afara dorinței. Inițial complăcut în situația de soț cu amantă, mizând pe ignoranța primeia și pe înțelegerea celei de-a doua, perspectiva unui conflict interior cu urmări impredictibile al acesteia din urmă îl face să tranșeze situația. Frica de a-și pierde amanta îl împinge la a renunța brusc la soție. Întâlnirea casuală a celor două declanșase o gelozie altfel destul de bine strunită. Dacă bărbatul poate purta cu un disconfort afectiv aparent redus cele două relații (de tonalități diferite, totuși), amanta (inter-

pretată de o Maria Popistașu discret dominatoare) e cea care solicită, printr-un subtil șantaj, exclusivitate. Nu putem deduce celelalte zberi de conștiință ale celor doi și chiar suntem înclinați să credem că acestea chiar sunt în surdina pentru ei în raport cu dinamica dorinței erotice. Cei doi vor să formeze un cuplu fără restricții dictate de conjunctura unui adulter tănuț. Bărbatul nu vrea să-și rănească soția, cu siguranță își iubește fiica, nu-i displace un *status quo* care să-i împace pe toți, dar sensibilitatea sa morală e minimă. Există o vinovăție în raport cu destrămarea familiei, dar nu vizează gestul infidelității ca atare, ci neplăcutele sale consecințe. Dacă ar putea, bărbatul s-ar retrage discret (cum și face, în fond), evitând un rol de combatant care rănește. Psihologia sa este cea a unui om fără mari tensiuni interioare. S-a îndrăgostit de o altă femeie decât soția sa fără să-și pună problema unui păcat. Invocă scuza unui eveniment neprovocat, a unei situații care i-a deschis un orizont existențial pe care nu-l poate renege. Maniera minimalistă a regizorului nu ne lasă să întrezărim posibile premise pentru o astfel de evoluție. Relația soților nu pare una încărcată, iar gesturile de afecțiune, chiar și într-un univers de o familiaritate prea funcțională, nu lipsesc. Cu toate acestea, soțul sfârșește prin a se muta la amantă cu inima aproape împăcată. Universul său nu se tulbură, chiar și prietenul său acceptând schimbarea bruscă cu o frivolă complicitate. Pare doar o schimbare de decor, fără sfâșieri lăuntrice. Soția, refugiată în responsabilități și luată prin surprindere pe un plan unde funcționa mai degrabă cu pilot automat, are intuiția unei lupte deja pierdute. Nu se străduiește să-l rețină, chiar îi ușurează

pasul rupturii. Copleșită de resentiment și vanitate rănită, nu e capabilă să provoace o adevărată părere de rău în sufletul lui. Astfel încât totul pare un divorț aproape ideal: soția nu te reține, amanta te primește, propria dorință a unei noi iubiri crește lin și fără mari obstacole, ești scutit de orice sincopă afectivă. Aceasta e posibil doar fiindcă personajele sunt infirme moral, și nu atât fiindcă sunt în culpă, ci fiindcă tind către atenuarea crizelor de conștiință. A vrea să fii delicat și neconflictual (cu tine însuși și cu alții) când e nevoie de fapt de fermitate și împotrivire denotă slăbiciune, nu virtute. Filmul e bazat aproape numai pe cadre interioare (în încăperi, în mașină), ilustrând decupaje de viață lăuntrică, detașate de un univers de viață mai larg. E vorba de un refugiu, dar în raport nu doar cu o situație totuși neplăcută, ci mai ales cu implicațiile propriilor alegeri. Dacă în *Boogie* pendularea era între voluntarism afectiv și nostalgia depravării, aici tema este pur și simplu cea a dezerotizării relației conjugale. Nu întâmplător filmul debutează cu o lungă scenă post-coitum, sugerând cât de erotizată e noua legătură afectivă. Dialogul amantilor, conturând lumea lor comună pe care de constituire, se desfășoară îmbibat constant de mici gesturi erotice. Ce e nou în *Martți, după Crăciun* în raport cu o temă atât de clasică este drumul extrem de scurt dintre adulter și divorț. Acesta nu ar fi posibil fără minimalismul moral care ține loc de anesthetic, de parcă o istorie de viață s-ar suspenda fiindcă și-a pierdut conștiința propriilor rădăcini și a propriei evoluții. Radu Muntean nu este însă un moralist, el doar consemnează mișcări sufletești ce-și refuză profunzimea.

TIFF, festival

(urmăre din pagina 3)

le” homosexuale ale protagonistei ca și secvența de amor în trei, filmată cu sensibilitate, un balet sufletească mai degrabă decât imaginea unui act carnal, sexual.

Regalul acestei ediții a fost proiecția unică a capodoperei lui Fritz Lang *Metropolis*, într-o variantă aproape integrală. Când a ieșit pe piață în 1927, superproducție grandioasă în contextul epocii, Studiourile UFA Berlin s-au aflat în pragul falimentului datorită eșecului de public. Remontat într-o versiune trunchiată, filmul s-a păstrat în această formă până în 2008, când în Museo del Cine din Buenos Aires, Argentina, a fost găsită o copie originală. După restaurare, premiera mondială a acestei versiuni a avut loc în februarie 2010, în trei puncte din Germania: Frankfurt pe Main, în cadrul celei de a 60-a ediții a Berlinalei și o proiecție în aer liber în fața Porții Branderburg. Proiecția din 29 mai de la TIFF, însoțită de acumpaniamentul live susținut de muzicianul Antonio Bras, a fost cea de a doua din afara Germaniei, după Hong Kong. Grație unor filme precum *Metropolis*, cinematograful nu va „reuși” niciodată să moară. Nu atât lecție de cinema cât forță telurică, filmul lui Lang reabilitează - după decenii de la premieră - povestea, simbolul, ideologia, mitul în film. Chiar dacă cinematograful de azi s-ar „prăbuși” în tehnicism pur - tridimensional, să zicem -, capodoperele filmului mut, chiar și numai ele, vor fi suficiente pentru resuscitarea celei de a șaptea arte.

Cel mai emoționat și, poate, semnificativ

moment al acestei ediții a TIFF-ului a fost prezența lui Liviu Ciulei cu cele, singurele, trei filme ale sale - *Erupția* (1957), *Valurile Dunării* (1959), *Pădurea spânzuraților* (1964) - și Premiul de excelență conferit de festival. Actor, regizor de teatru, scenograf, profesor, Liviu Ciulei este și un monument al filmului românesc. Nu atât dat fiind Premiul de regie obținut la Cannes în 1965 pentru ecranizarea după romanul lui Liviu Rebreanu *Pădurea spânzuraților*, cel mai important premiu al cinematografiei românești până la Palme d'Orul lui Cristian Murgiu din 2007, cât pentru valoarea extraordinară a filmelor sale. În mod paradoxal, după succesul cannez nu a mai fost lăsat să regizeze niciun film, deși proiecte avea. S-a „rezumat” la teatru, lucrând mult în Europa și Statele Unite. După '90 probabil că entuziasmul scăzuse sau, posibil, respectul pentru cea de a șaptea artă, după ce nu mai lucrase decenii la rând, l-a oprit să se întoarcă pe platourile de filmare. Să ne întrebăm, retoric, cât a pierdut cinematografia română prin absența de pe platouri a lui Liviu Ciulei? Nu! Să ne bucurăm de cât a câștigat prin filmele sale.

Premiul pentru întreaga carieră oferit unei personalități din cinematografia europeană a revenit anul acesta regizorului german Wim Wenders, reprezentant important - alături de Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge ș.a. - al Noului Film German, „lansat” odată cu Manifestul de la Oberhausen din 1962. În prezent este președintele Academiei Europene de Film. În cadrul TIFF 2010 au fost proiectate trei dintre filmele sale: *Filmul lui Nick* (*Nick's Film*, SUA, 1980), *Până la capătul lumii* (*Until the End of the World*, Germania / Franța / Australia, 1991) și

Prea târziu (*Don't Come Knocking*, SUA / Germania, 2005).

Ar mai fi multe de spus despre cea de a IX-a ediție a TIFF-ului clujean - despre proiecțiile în aer liber în premieră din Piața Unirii, despre filmele pentru copii, despre Zilele Filmului Românesc, despre Ziua Filmului Maghiar, despre (filmele din) țările „focusate” în acest an (Chile, Israel), despre proiecțiile speciale ș.a.m.d - dar nu mai este nici spațiu (tipografic) și nici timp, nevrând să pun la încercare răbdarea cititorului. Voi încheia așadar aici, nu înainte de a mai spune că, după ce în 1997 clujeanul Doru Lupean a câștigat Premiul pentru scenariu de scurtmetraj, pentru *Fața galbenă care râde* regizat ulterior de Constantin Popescu Jr., anul acesta un alt clujean și-a adjudecat Premiul pentru cel mai bun scenariu de lungmetraj, pentru *Ronaldo și Iuliana*: regizorul și scenaristul Lucian Țion. Îi doresc să fie la fel de norocos ca predecesorul său și să își vadă scenariul transpus cât mai curând pe peliculă. Ba, mai mult: să fie și regizorul viitorului film.

Am zis!

Duminică dimineața, după Conti...

Mihai Goțiu

Oficial ar mai fi o zi. Și un film cel puțin - *Ceaușescu* lui Ujică. Neoficial însă, cunosătorii știu că TIFF se încheie cu gala de premiere și cu party-ul de rigoare. La "Conti", ca și anul trecut. Da, hotelul acela care stă să se prăbușească în plin centrul Clujului, pe care nu-l mai dorește nimeni. Și care învie doar o dată pe an, pentru o seară, la cheful final al TIFF. Chiar dacă pentru asta curentul e tras de prin vecini, iar apa pentru toaletele ecologice se aduce cu cisterna. Și, la fel ca anul trecut, tariful de țigani a scos petrecăreții în stradă, pe Napoca...

...iar acum, pe repede înainte, la prima cafea a zilei, cam ce rămâne după TIFF 2010 (opțiuni personale, pentru că de urmărit festivalul de la un capăt la altul e imposibil, cel puțin deocamdată, până când clonarea devine realitate):

Apelul de la deschidere, lansat de Tudor Giurgiu autorităților locale, să bage mâna mai adânc în buzunar, dacă își doresc ca festivalul să continue și anii următori;

Proclamația de la Cluj, citită la gala de premiere de Victor Rebengiuc, împotriva Legii Cinematografiei (pe un proiect făcut de Sergiu Nicolaescu), care a trecut de Senat și se pregătește să intre în Camera Deputaților (zice lumea pe la colțuri că la mijloc ar fi un troc, pesediștii votează Legea TVR pe proiectul Turcan, iar pedeliștii le dau voturile necesare pentru proiectul lui Nicolaescu).

Proiecțiile în aer liber din Piața Unirii - da, te simți puțin într-o altă lume, ceva mai la Vest (aviz Consiliului Local și Consiliului Județean, că nu trebuie așteptat să vină TIFF-ul pentru a continua proiecțiile);

Sălile arhipline la filmele românești (asta doar la Cluj și la TIFF se întâmplă);

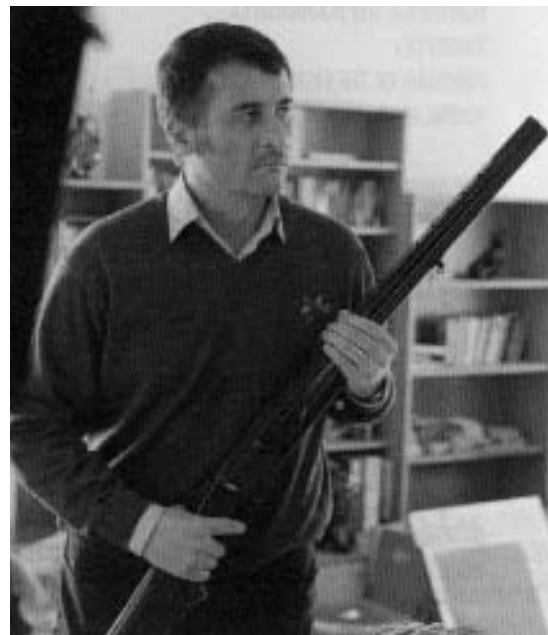
Cel mai controversat film al festivalului: *Aurora* lui Cristi Puiu (cel mai ambițios proiect cinematografic autohton al anului, împlinit doar pe jumătate - cum spuneam însă, e vorba de o controversă: unii au părăsit sala în prima parte a proiecției, alții îl consideră o capodoperă, așadar trebuie să-l vedeți pentru a avea propria opinie)

Marți, după Crăciun, de Radu Muntean. Aici opiniile au fost aproape unanime: trebuie neapărat văzut (nu mă pronunț, eu am rămas pe afară, tichetele fiind epuizate cu două zile înainte de proiecție);

Dracula: varianta în spaniolă, din 1931, la chitară cu Gary Lucas, la Palatul Banfy din Bonțida, și varianta în engleză, cu Bela Lugosi în rolul principal, tot din 1931, pe scena Operei Naționale din Cluj

O revelație (pur personală): Goran Paskaljevic cu *Luni de miere / Medeni mesec* (în competiție a intrat și Vladimir Paskaljevic, fiul lui Goran, cu *Orașul diavolului*);

Altiplano lui Peter Brosens și Jessica Woodworth (din nou o opțiune personală, am explicat cu altă



Cristi Puiu în *Aurora* (România, 2010; r. Cristi Puiu)

ocazie de ce; adaug doar că aseară Peter Brosens mi-a promis că va încerca să vină în august la FânFest și că va aduce cu el, pe lângă *Altiplano*, și *Khadak*, pelicula prezentată în urmă cu trei ani la Venetia);

Chefurile au coborât cota față de anul trecut (fie pentru că aglomerația a fost prea mare la cele oficiale, fie pentru că "veteranii" au obsit - au trecut, totuși, 9 ediții);

Gulașul lui Șoni, de la cheful Zilelor Maghiare, a rămas însă, același.

Cluj 6 iunie, 2010

O formă de radiografiere a durerii

Adrian Țion

După ce i-am admirat, împreună cu Michel Piccoli în *Le bel âge / Cei mai frumoși ani* (Franța, 2009; r. Laurent Perreau), frumusețile nude ale corpului, am trecut la fizionomie prin prisma regizorului olandez Noud Heerkens. Căci el se rezumă la a-i filma exclusiv fața și ridurile din jurul gurii de-a lungul celor 73 de minute ale filmul său *Last conversation / Ultima conversație* (Olanda, 2009). Arătoasa blondă astfel portretizată este Johanna ter Steege, actrița olandeză de 49 de ani, încă plăcută, atrăgătoare, invitată la TIFF în această ediție, alături de alte personalități din lumea filmului. Sunt aici două ipostaze ale feminității surprinse în timpi diferiți și modalități total diversificate. Madeleine, o prostituată de lux comprehensivă, este un rol episodic în *Le bel âge*, dar care nu trece neobservat, iar Anne este singura interpretă din *Last conversation*, o femeie îndrăgostită, ajunsă în acel „mezzo del camin” și confruntându-se dramatic, sfâșietor cu sfârșitul unei iubiri clandestine.

Deși se înscrie în categoria *road movie*, filmul lui Noud Heerkens se sustrage oricăror șabloane ale genului, înaintând spre o zonă a experimentului cinematografic unde exterioritatea imaginilor devine anodină. Esențială este interioritatea personajului și mașina-martor sau mijloc de evadare din sine spre un alt sine izbăvitor. E un caz de claustrofobie de fapt, de sufocare în și prin iubire. Sugestia aceasta, ni se spune, este realizată cu 25 de camere atașate automobilului în mișcare. Tocmai de aceea camera/camerile studiază obsesiv fața Annei, prinsă în interiorul automobilului său ca într-o capcană. Lungul

dialog telefonic trasează dimensiunile dependenței de persoana iubită, insinuând accentele depresive ale eroinei. Ea încearcă mereu, cu disperare, să-și raționalizeze durerea, dar sfârșește lamentabil în brațele simțurilor acaparatoare. Pentru că nu poate accepta despățirea de amantul căsătorit, cu copii și responsabilități, cade în virtualitatea unui act sexual consumat la distanță, sperând să depășească depresia și gândurile legate de suicid, sperând încă în reînnoarea legăturii. Un ultim colac de salvare. Virtualitatea virajului brusc sporește tensiunea acestui drum spre nicăieri. Cu toate că ajunge în apropierea locuinței iubitului, adevărata apropiere nu se produce. Vidul dintre ei persistă. Asumarea vinei și durerii, a singurătății și crizei prin care trece o îndeamnă să părăsească locul, pentru că nu dorește să dea în vileag legătura lor secretă, pentru că mereu e mână din spate de spectrul autodepășirii angoasei. Johanna ter Steege intră bine în tipologia personajului cu fața ei voluntară, cu buzele crispate trădând gravitatea momentului. „Ferestrele sufletului” nu participă la această confesiune a imaginii, rămân mereu ascunse în umbra dată de parasolar. Anna se ascunde parcă de ea însăși. Umbra constantă de pe ochi e un fel de mască purtată în acest vast carnaval al lumii. Ea nu dorește să arate nici oglinzii retrovizoare abisurile pe care ar putea să le identifice ea însăși în ochii ei. Gura, ca emițător al emoțiilor, e singura îndreptățită s-o reprezinte. Filmările acestui *one woman show* sunt bine studiate și împletite pe coloana sonoră cu zgomotul monoton al rulării pe șosea. Sunt, de altfel, și singu-

rele modificări de registru în această lungă alunecare spre necunoscut, spre o severă analiză a vieții interioare sau chiar spre salvare. Deși țipă revoltată la un moment dat, adică reacționează spontan femeiește, Anna are delicatețea de a-și reprima impulsivitatea și bătaia pentru recucerirea iubirii. Fața eroinei rămâne imobilă, severă, retrasă din curgerea firească a vieții, dar prevestind într-un fel posibilitatea depășirii acestui puseu depresiv.

Mașina rulează mai departe, mai mult prin spații pustii, rar arătate, complementare vidului launtric al Annei. A rula pe șosea înseamnă a înainta spre orizonturi dorite, întrezărite, a te strecura prin labirintul vieții și această iluzie Anna și-o păstrează șofând cu o anume îndârjire. E un fel de „labirint al liniei drepte” în care sensibilitatea femeii rănite în dragoste rătăcește abulic la început, apoi din dorința de a-și recăștiga încrederea în ea însăși. Dialogul cu ex-iubitul nearătat la față e de fapt un monolog (căci vocea lui se aude slab, neinteligibil) iscat din necesitatea de a învinge singurătatea în care se simte aruncată dintr-o dată. E dorința de a-și învinge teama și singurătatea printr-o ultimă conversație.

Last conversation a fost prezentat la TIFF ca un experiment cinematografic incitant prin bizara structură a raportului dintre vizual și relatare faptică. Un film prea puțin spectaculos, pe alocuri plictisitor prin liniaritatea sa, mai ales pentru devoratorii de intrigi și tribulații amoroase. A stârnit reacții diverse, după cum era de așteptat. A convins însă prin sensibilitatea, originalitatea și delicatețea cu care a fost redată această formă de radiografiere a durerii. Dovadă? Premiul special al juriului obținut la a noua ediție a TIFF-ului.

TIFF-top 2010

Ioan-Pavel Azap

Așa da:

1. *Luni de miere / Medeni mesec* (Serbia / Albania, 2009; r. Goran Paskaljevic) - pentru naturalețea cu care două povești aparent fără legătură se împletesc și devin film. Și pentru umanismul netrucat al personajelor centrale. Nu în ultimul rând, pentru lipsa de ostentație, discreția cu care este tratat un subiect fierbinte: șovinismul (atât în „lumea a treia” europeană - în speță: Serbia, Albania, cât și în „prima ligă” a aceluiași continent - tot în speță: Italia).

2. *Povești din Kars / Tales from Kars* (Turcia, 2009; r.: Ozcan Alper, Zehra Derya Koc, Ulku Oktay, Ahu Ozturk, Omer Emre Akay) - pentru delicatețea și candoarea degajate de fiecare dintre cele cinci scurtmetraje ale filmului, fie că este vorba de prima dragoste preadolescentină, fie de reconsiderarea biografiei unui strămoș („episod” străbătut și de un umor cald, lipsit de agresivitate).

3. *R / R* (Danemarca, 2009; r.: Michael Noer, Tobias Lindholm) - pentru atmosfera terifiantă și forța ieșită din comun a discursului cinematografic pe un subiect extrem de riscant (atunci când nu este un simplu pretext): viața (și moartea) în penitenciar.

Așa ba:

1. *15 / 15* (Bulgaria, 2008; r.: Dragomir Sholev, Nadejda Koseva, Stefan Komandarev, Kamen Donev, Valeri Milev, Andrey Paounov, Ivan Moudov, Stoyan Radev, Iglia Trifonova, Dimitar „Shosho” Kotsev, Kasiel Noa Asher, Boris Missirkov, Georgi Bogdanov, Milena Andonova, Boris Despodov) - pentru amatorismul stupefiant al scurtmetrajelor care se doresc a fi emblematice în ceea ce privește schimbările economice, sociale, politice petrecute în ultimele două decenii în Bulgaria. Doar două sau trei filmulețe scapă de ridicol, însă impactul lor este anulat de ansamblul acestui prim film-omnibus din „țara vecină și prietenă”.

2. *Eu sunt dragostea / Io sono l'amore* (Italia, 2009; r. Luca Guadagnino) - pentru finalul ratat, penibil și nesuștinut psihologic (femeia la menopauză care, abia întoarsă de la cimitir - unde și-a înmormântat fiul de a cărui moarte este responsabilă - fuge direct în brațele amantului cu peste două decenii mai tânăr, având și încurajarea tacită a fiicei sale!). Altfel, filmul, saga unei familii milaneze, este splendid lucrat într-o manieră clasică mai mult decât corectă - cu excepția ultimelor minute care năruie tot eșafodajul construit până atunci cu migală și abilitate. Păcat!

Victor Cubleșan

Așa da:

1. *R / R* (Danemarca, 2009; r.: Michael Noer, Tobias Lindholm).

2. *Grașii / Gordos* (Spania, 2009; r. Daniel Sanchez Arevalo).

3. *Bodega Soul Kitchen / Soul Kitchen* (Germania, 2009; Fatih Akin).

Așa ba:

1. *Felicia, înainte de toate* (România, 2009; r. Răzvan Rădulescu).

2. *Tony Manero* (Brazilia / Chile, 2008; r. Pablo Larrain).

3. *Eu sunt dragostea / Io sono l'amore* (Italia, 2009; r. Luca Guadagnino).

Mihai Goțiu

Așa da:

1. *Luni de miere / Medeni mesec* (Serbia / Albania, 2009; r. Goran Paskaljevic) - o poveste extrem de estică, despre destinele în oglindă, a două cupluri (de albanezi, respectiv, sârbi), care visează să emigreze în Vest. Speranțele lor se lovesc de o știre care se aude

mai mult în background - un asasinat asupra forțelor KFOR din Kosovo, în care își pierd viața doi soldați italieni. Derularea acțiunii e de-a dreptul cinică pe alocuri, construcția aduce cu minimalismul noului val cinematografic românesc, dar și cu Kusturica, dar sentimentul final, de liniște, de împăcare cu propriul destin (fără ca acest lucru să fie neapărat fatalism), e extrem de ciudat după toate griurile peliculei.

2. *Altiplano / Altiplano* (Germania / Belgia / Olanda, 2009; r.: Jessica Woodworth și Peter Brosens); cel mai vizual film al festivalului (încă o dată specific: din ceea ce am reușit să văd), despre întâlnirea, undeva pe platourile Anzilor peruani, a unei localnice, Saturnina (a cărui logodnic a murit contaminat cu mercur de la exploatarea miniere din zonă) și fotografii de război Grace (marcată de un incident violent la care a asistat în Irak și de moartea iubitului ei în conflictele din Anzi). Cei doi regizori belgieni nu argumentează, ci doar ilustrează efectele devastatoare ale exploatarea miniere. Iar la final, în loc de concluzii, lasă un teribil blestem: „nu vă v-ar mai suporta pământul!”.

3. *Lebanon / Lebanon* (Israel, 2009; r. Samuel Maoz; Leul de Aur, anul trecut, la Veneția); fost el însuși participant la războiul dintre Israel și Liban din 1982, Samuel Maoz a avut nevoie de 20 de ani pentru a-și reveni și pentru a scrie povestea experienței prin care a trecut. Iar în 2006, la izbucnirea unui nou conflict între cele două țări, s-a decis să facă filmul. Întreaga acțiune se petrece în interiorul unui tanc ajuns dincolo de liniile inamice și a cărui legătură cu exteriorul este luneta turelei. O greșală tactică îi lasă descoperiți pe cei patru tineri din tanc. Teribila luptă pentru supraviețuire nu se poartă însă doar cu inamicul, ci și cu propriile încercări de a nu-și pierde umanitatea.

4. *Aurora* (România, 2010; r. Cristi Puiu); Când vrei să faci o continuare la *Taxi Driver* după aproape trei decenii și jumătate ai nevoie de o mare doză de curaj. Și de nebunie în același timp. Dar, mai ales, ai nevoie și de un De Niro. Curajul (și inconștiența implicită) le-a avut și Cristi Puiu, când s-a apucat de *Aurora*. Viorel, personajul introvertit și paranoic al lui Cristi Puiu (interpretat chiar de regizor), nu este însă un veteran al războiului din Vietnam, ci doar al micilor și mai marilor frustrări autohtone. Spre deosebire de Travis Bickle, Viorel nu devine un individ reprezentativ pentru o generație, ci doar un caz izolat. Și acesta este un prim motiv pentru care vizionarea celor aproape trei ore (fără un minut), din cele cinci ore câte avea, la un moment dat producția, devine o problemă. De altfel, rata „abandonului” după prima oră de vizionare a filmului la „Republica” a fost destul de ridicată. E drept, mulți dintre cei care au plecat au fost din sectorul celor cu invitații, care au venit la premieră ca la un eveniment monden, fără a fi preveniți cu nimic asupra filmului. Dar aceasta nu este neapărat o scuză. Pentru că trebuie să ai un antrenament dur în ale cinematografului ca să supraviețuiești primei părți.

Dar și din momentul în care motivațiile lui Viorel ies la suprafață, credibilitatea personajului lasă de dorit. Visul familial destrămat și agasările cotidiene la care este supus (de către vecinii de la etajul superior care își renovează apartamentul, de către muncitorii care îl renovează, de către concubinul mamei lui, de către învățătoarea fiicei lui) nu se constituie într-un tablou clinic relevant pentru a-i justifica acțiunile. Nu, „omul cu pușca” creat de Cristi Puiu nu poate fi „origine”, nu este un produs social, ci rămâne doar un caz patologic individual.

Culmea e că *Aurora* pare să înceapă cu adevărat doar în ultimele secvențe, când Viorel se predă Poliției. Când se lovește de stupidenia unor funcționari pe care îi interesează doar respectarea procedurii (scena cafelei oferite de anchetator, cafea care „are tot ce-i trebuie” ori cea a pixului „cu Steaua” sunt memorabile). Când povestea crimelor comise nu găsește decât o întrebare stupidă din partea polițiștilor: „da... de ce i-ai omorât?”. Dar răspunsul nu mai vine, pentru că filmul se

încheie. Și astfel, *Aurora* rămâne o peliculă doar pe jumătate împlinită. Sau pe jumătate ratată. Cum doriți să priviți lucrurile. Pentru idee și ambiție, nu în aceeași măsură cât pentru realizare, *Aurora* rămâne în top.

5. *Crazy Heart* (SUA, 2009; r. Scott Cooper); dacă Piața Unirii din Cluj nu ar fi fost amenajată deja ar fi meritat să fie făcută peste noapte fie și numai pentru a putea să-l vezi pe Jeff Bridges în *Crazy Heart*. Pentru că filmul lui Scott Cooper este unul al spațiilor deschise, indecent să-l vezi zăvorât între pereții unui cinematograful. Și nici nu trebuie să fii fan al muzicii country (cu accente de blues) pentru a fi cucerit de coloana sonoră a peliculei. Să te simți, măcar pentru o oră și jumătate, că nu ești într-o piață clujeană, ci pe un stadion din Phoenix, Arizona.

Crazy Heart nu e o peliculă care poate fi văzută oricând, oricum. Fără a-și pierde din putere. Povestea e simplă, directă, crudă chiar la un moment dat prin previzibilitatea ei, povestea unui star country a cărui carieră e în cădere liberă și pe care nimeni și nimic nu-l poate opri să și-o distrugă definitiv. Și care trebuie să piardă totul, inclusiv ultima șansă care i se oferă, pentru a reîncepe să-și trăiască viața. Altfel, Jeff Bridges își merită cu vârf și îndesat Oscar-ul pentru rolul din *Crazy Heart*. La fel cum coloana sonoră își merită Globul de Aur. Se mai întâmplă ca, uneori, juriile americane să nu ia decizii greșite.

Notă: Topul rămâne extrem de subiectiv, dintr-un motiv cât se poate de obiectiv. Dar refuz să mă gândesc la cele peste 200 (din 240) de filme pe care nu am apucat să le văd anul ăsta la TIFF. Norocul e că printre cele la care am intrat n-am dat peste „dude”.

Alexandru Jurcan

Așa da:

1. *Tetro* (SUA, 2009; r. Francis Ford Coppola).

2. *Eu când vreau să fluier, fluier* (România / Suedia, 2010; r. Florin Șerban).

3. *În ziua de Crăciun / Navidad* (Chile / Franța, 2009; r. Sebastian Lelio).

Așa ba:

1. *La mare / Alamar* (Mexic, 2009; r. Pedro Gonzales-Rubio).

Cu greu aș găsi acum filme proaste de tot. Selecția e tot mai reușită.

Lucian Maier

Am văzut treizeci și două de filme. Cele mai multe bune și foarte bune. Cîteva slabe și două cam pe lângă cinema. O să încep cu ele, vor fi singurele producții pe care le voi așeza în partea negativă a topului. Așadar:

Așa ba:

1. *Orașul diavolului / Devil's Town* (Serbia, 2010; r. Vladimir Paskaljevic), un film sîrbesc aflat în competiție, o poveste cu șmenari, curve, taximetriști nesimțiți, părinți iresponsabili, maneliști îndrăgostiți, un film care vrea să critice societatea contemporană sîrbească, dar, inevitabil, ca orice proiect care vrea să facă marea cu degetul, clișeizează la greu, devenind el însuși un manifest al prostului gust.

2. *Vigilență / Vigilancia* (Spania, 2009; r. Gonzalo Zona), un scurtmetraj spaniol prezent în competiția *Shadows*. Un film despre relația regizor-actori, în care cel din urmă e un obiect al jocului sexual gîndit de cel dintîi, care e un dictator sonat. Actorii fac sex oral cu obiectivele camerelor de filmat, fac sex cu mumii, prin asta regizorul își arată puterea, aberații cit cuprinde (care vor să fie *simboluri* alese).

Așa da:

1. *Aurora* /România, 2010; r. Cristi Puiu) - un film total, cu discurs despre cinema, cu poveste care critică puternic habitudini sociale, mesaj puternic, realizare pe măsură.

2. *Poveste anodină / Mundane History* (Thailanda,





2009; r. Anocha Suwichakornpong) - un film foarte curajos, care folosește deștept elemente eclectice; un film de debut care merită toată atenția!

3. *Amurg / Dusk* (Olanda, 2009; r. Erwin Olaf) - proiectul lui Erwin Olaf din competiția *Shadows*, un concept excelent lucrat, în care ideea de *conținut* este îmbrăcată într-o formă vizuală deosebită.

Adrian Țion

Așa da:

1. *Livada de lămâi / Etz limon* (Israel / Germania / Franța, 2008; r. Eran Riklis) - pentru sobrietatea trăirii unui subiect de mare tensiune și delicatețe din spațiul israeliano-palestinian; pentru subtilitatea ridicării unei simple livezi la nivel de metaforă elocventă a rezoluțiilor litigioase din zonă.

2. *Orașul diavolului / Djavolja varos* (Serbia, 2010; r. Vladimir Paskaljevic) - pentru abilitatea împletirii planurilor narațiunii într-o viziune coerentă, dură, expresivă despre moravurile societății sârbe contemporane.

3. *Floarea de gheață / Ddongpari* (Coreea de Sud, 2009; r. Yang Il-Joon) - pentru că îmi plac - încă! - poveștile de dragoste ambalate în fast regesc și tensiu-

ne de telenovelă, atunci când intriga e trasă în exigențele filmului coreean ce se apropie de tragedia shakespeariană, desigur, fără dantelăria replicilor din *Romeo și Julieta*.

Așa ba:

1. *Cretinii / Trash Humpers* (SUA, 2009; r. Harmony Korine) - marginali post-beckettieni în ipostazieri neconvingătoare, grotesci; prostul gust căutându-și justificarea în succesul teatrului absurd din secolul trecut, plus calitatea necorespunzătoare a imaginii, incompatibilă cu pretenția unui festival care se respectă; un film cretinoid de la început până la sfârșit.

2. *Tot ce poate fi mai nou și mai ciudat / Everything Strange and New* (SUA, 2009; r. Frazer Bradshaw) - întotdeauna interesat de formele noi și ciudate de manifestare a umanului, dar nu așa.

3. *Original / Original* (Danemarca / Suedia, 2009; r.: Antonio Tublen, Alexander Brondsted) - o povestioară nu prea bine legată, lipsită de originalitate, cu umor leșinat și personaje fără noimă.

Lucian Țion

Așa da:

1. *Grașii / Gordos* (Spania, 2009; r. Daniel

Sanchez Arevalo).

2. *Luni de miere / Medeni mesec* (Serbia / Albania, 2009; r. Goran Paskaljevic).

3. *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (România, 2010; r. Andrei Ujică).

Așa ba:

1. *15 / 15* (Bulgaria, 2008; r.: Dragomir Sholev, Nadejda Koseva, Stefan Komandarev, Kamen Donev, Valeri Milev, Andrey Paounov, Ivan Moudov, Stoyan Radev, Iglia Trifonova, Dimitar „Shosho” Kotsev, Kasiel Noa Asher, Boris Missirkov, Georgi Bogdanov, Milena Andonova, Boris Despodov).

2. *Original / Original* (Danemarca / Suedia, 2009; r.: Antonio Tublen, Alexander Brondsted).

3. Scurtmetraje românești (blocul 3).

Multe clasamente și doar câteva amănunt(iff)e

Adrian Marian

„Italienii ăștia sunt niște rasiști. Drept dovadă uite, ne-au pus pe noi albanezii într-o cameră cu negrii!” (din filmul *Luni de miere*, coproducție Serbia / Albania).

Universalitatea „paiului din ochiul altuia”, disperarea esticilor față de perspectiva din propria țară, viteza cu care vameșii unguri mai vechi în UE copiază infatuarea și cruzimea colegilor occidentali, politica dezbinătoare de frați, atâtea asemănări post-comuniste, ura, dragostea, demnitățile și umilința în „vremea holerei” kosovare, tânăra soție care așteaptă pe peron, în zori, un copil, un tren și un soț care întârzie și iată, împreună, unii albanezi și sârbi pot să realizeze filme de excepție cum este acest *Luni de miere*, nu doar subiecte de prima pagină și intervenție militară NATO.

Fiecare are de bună seamă clasamentul lui.

Cele mai bune trei filme după mine sunt:

1. *Luni de miere* de Goran Paskaljevic (*Medeni mesec*, Serbia / Albania, 2009);

2. *Tetro* de Francis Ford Coppola (SUA, 2009), un film alb negru, probabil de dragul profesiunii, fără gândul la marile rețete financiare.

3. *Videocrația* de Eric Gandini (*Videocracy*, Suedia, 2009) care, cu exemplificare Italia și Berlusconi, arată de unde vin Gigi, Giovanni, Iancu, Borcea, Diaconescu, Andrei Gh., Monica C., Irinel, Trăienel și câteva efecte sigure pe termen lung ale rețetei aplicate asupra unei națiuni.

Trei filme de regretat:

1. *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* de Andrei Ujică (România, 2010) - trei (!) ore de filmări cu Ceaușescu fără cap și coadă, care nu reușește să exorcizeze, nici să demitizeze, demanteleze, nici să demonstreze nimic, ci doar să facă o sală de spectatori, preponderent din cei care nu au trăit fenomenul, să chicotească, un rânjet cinematografic, un fel de „camera ascunsă” despre o perioadă dramatică a românilor;

2. *A fi american* de Topaz Adizes (*Americana*, SUA, 2009), un documentar de clasa și rasa producțiilor TV „Ora soldatului”, „Viața satului” etc.;

3. *Eu când vreau să fluier, fluier* de Florin Șer-

ban (România / Suedia, 2010) - varianta nesubtitrată în engleză. Cu scuze și considerație pentru idee, mesaj și prestigiul unui premiu, dar calitatea sonorului ar putea sugera lipsa de respect față de spectatori, iar cea a imaginii trimite la filmările de la nunți ale unor cameramani, o licență poetică poate la nivelul specialiștilor, prea subtilă pentru un simplu cinefil.

TIFF-ul s-a impus ca un eveniment excepțional în viața clujeană, iar cuvintele de apreciere pentru echipa care îl realizează, în frunte cu Tudor Giurgiu, sunt întotdeauna prea puține. Dar și mai puține, absente chiar, au fost cuvintele de observații, de analiză pe care oricare lucrare omenească o suportă, mai ales una care, de la an la an, de la ediție la ediție, ar putea retușa câteva amănunt(iff)e.

Primul amănunt(iff) ar fi tocmai conveniența și monosonoritatea presei. „Au fost atâtea filme, au fost atâtea spectatori...” - multe articole terne, fără analize, critici, general laudative, dar care nici nu au reușit să sublinieze valoarea de excepție a unor invitați, a unor pelicule. Se simțea emulația festivalului în oraș dar, în multe articole se vorbea parcă de tărul ofertelor de muncă și expoagraria, unele articole fiind parcă, din păcate, din alt film, iar în loc de un (și) altfel de PR, este mai obișnuit, mai facil să învinuiești presa.

Foarte frumoasă selecția filmelor pentru copii care nu degeaba a făcut săli pline și la orele mici, dar înainte de film reclama cu capul de om tăiat care se rostogolește pe podea riscă să îi traumatizeze pe cei mici.

Cu atâtea secții universitare, inclusiv de teatru și film, oare personalul din jurul sălilor, credem mulți studenți, îndeobște amabil, ar avea voie să dea și informații simple, sumare, banale, de bun simț, despre ceea ce se întâmplă, nu numai să rupă bilete? Să comunice, de exemplu, că filmul pentru copii s-a mutat de azi la alt cinematograful și tu să nu intri cu ei de mână la un film unde un om tocmai era eviscerat cu fierăstrăul.

Foarte laborioasă selecția în sine și un alt amănunt(iff) care ne duce cu gândul la o poveste despre

academicianul Grigore Moisil. Acesta i-a replicat odată șefului său, care îi contabiliza absența de la birou: „Dumneavoastră aveți nevoie de capul meu sau de fundul meu?”.

Tema diversității sexuale este la modă, dar nu lipsa noastră de viziune modernă ci, susținem, bunacredință și tocmai *Politically corect* atât de invocată de diversificați ar impune ca fenomenul să fie statistic mai scăzut. În numărul filmelor. TIFF-ul are menirea să deschidă orizonturi, să deschidă mințile și sufletele. Nu numai la oamenii obișnuiți, ci chiar la minoritarii care ar trebui să îi accepte și ei pe oamenii obișnuiți așa cum sunt.

Avertizarea spectatorilor. Ei sunt, credem, un element important într-un asemenea festival, iar cei care vroiau să vadă de pildă filmul artistic *Altiplano* (Germania/ Belgia/ Olanda, 2009; r. Peter Brosens, Jessica Woodworth) au fost puși în fața faptului împlinit și au vizionat înainte - nu **după**, cum era în program - timp de 12 minute un *short* în care un copil de 11 ani îl înjunghie pe un copil de șapte anișori, mama îl înjunghie pe cel de 11 ani, copilul de un an se scunfundă în cada de baie și moare, mama cu trei copii ucși în două minute se spânzură, iar tatăl vine fericit acasă și când vede, se prăbușește, face infarct. Există și cinefili cardiaci, depresivi, labili, efectiv mai sensibili. Și ei au dreptul de a iubi TIFF-ul.

Pentru că noi iubim cu adevărat TIFF-ul și îi respectăm pe cei care îl fac, am încheia doar cu amănuntul că omul urât, blestemat, de unii chiar regretat, conducătorul absolut pentru un sfert de veac al românilor merita poate un film. Este mai mult decât o răutate a spune că cine a programat trei ore de imagini cu el în momentul cel mai important al festivalului nu a știut ce înseamnă să stai ore și ore la coadă pentru a cumpăra cel mai banal și elementar produs necesar traiului zilnic.

Sigur este însă că TIFF-ul merită un film. Cei care îl fac posibil merită cu atât mai mult respectul și sinceritatea noastră nu *en gros*, ci cu amănunte cu tot.

Paginile TIFF 2010 au fost coordonate de
Ioan-Pavel Azap

1001 de filme și nopți

124. Erou și ideologie (Elia Kazan III)

Marius Șopterean

„Omul nu este decât propria lui caricatură disimulându-se toată viața, sub diferite măști, în speranța că Dumnezeu, înșelat, îi va rezerva un loc în paradis.”¹ - spune Ion Sava într-unul dintre cele mai frumoase eseuri dedicate măștii în teatrul universal.

Plecând de la influența pe care a resimțit-o Serghei Mihailovici Eisenstein din partea operei cinematografice a lui David Wark Griffith, Peter A. Dart, specialist american în stilistica filmului și reputat profesor de istoria filmului la Universitatea din Kansas, recunoaște drumul invers, aproape ca într-o oglindă: influența pe care mai apoi a resimțit-o întreg cinematograful american din partea celui sovietic, mai ales prin operele lui S. M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin sau Lev Kuleșov². Desigur, este vorba de o anumită reciprocitate doar în ceea ce privește forma și structura filmului, nicidecum nu poate fi vorba de similaritate în conținut sau ideologie. Dar tocmai aici există un punct în care cele două cinematografii par să-și fi dat întâlnire.

Aminteam în numărul trecut impactul major pe care *realitatea* (o anumită realitate!) exprimată în filmele lui David Wark Griffith l-a avut asupra evoluției filmului american, amprenta majoră asupra unei cinematografii care a pornit totuși de la Edwin S. Porter cu al său celebru prim western *The great train robbery / Marele jaf al trenului* (1903). Ne referim la aproape întreg cinematograful american de până în anii '50. Amintind și de filmul lui Porter observăm acea reducere absolută a realității, reducere dusă până la limita unei construcții (doar) aparent naturaliste în care omul, ca sumă a unor prezențe mai mult sau mai puțin principiale, devine, alături de realitate (imago-mundi), mască (arhetip), pulverizând prin aceasta însăși ideea de personaj (asemenea, mai târziu, în opera cinematografică a lui D. W. Griffith). Ca atunci când pe baza unui sit arheologic recompunem o întreagă fostă realitate de unde, prin detalii risipite în mii de artefacte, putem extrage istoriile care au fost, cele posibile. Prin aceasta putem arăta oricâte imagini ale trecutului, nu însă și viața!

În lumina celor prezentate putem spune că atât la creatorul grandioasei producții *Intoleranță* (D. W. Griffith), cât și la cel al viguroasei capodopere *Crucișătorul Potemkin* (S. M. Eisenstein), prezența actoricească (care încă nu este personaj!) - marca lui vizuală, imediată, cea fixată în ceea ce numim cadru cinematografic - este esență a propriei biografii, este stare și emoție eternizată. Această marcă, urmă a unor teme existențiale, se numește caracter.³ Acesta este vizibil doar prin ceea ce ascunde. Suma a ceea ce se vede și a ceea ce se ascunde poartă numele de mască. Acea mască, totuși tragică, de care vorbește Ion Sava. Influența reciprocă a celor două capodopere a avut un impact major, redefinind și remodelând expresia și expresivitatea cinematografică, în ambele cinematografii, stare de lucruri care a durat până la momentul afirmării neorealismului italian - limită de la care filmul va intra într-o nouă evoluție, existență și afirmare artistică. Dacă cinematograful sovietic va fi reprezentat și dominat autoritar până la această dată, începutul anilor '50, de cei cinci formalști, așa cum îi numește Guido

Aristarco: Eisenstein, Dovjenco, Kuleșov, Pudovkin și Vertov, în America cei care vor domina filmul sunt: Lubitsch, Ford, Cukor, Fleming, Curtiz, Capra, Wyller sau Sturgess⁴. Și chiar dacă diferențele dintre cele două cinematografii sunt majore (rădăcini culturale diferite, ideologii total contrare), totuși filmele se întâlnesc, spuneam, într-un punct care ține de o anumită reprezentare (și nu prezentare!) a omului în opera cinematografică.

Dacă Eisenstein vorbește de influența literaturii lui Charles Dickens asupra operei filmice a lui Griffith⁵, operă care, la rândul ei, l-a influențat decisiv pe regizorul rus, putem spune că Fenimore Cooper⁶ este acela care, alături de celebrele *dime-novell* ale secolului XIX, a influențat filmul american (cel de tip western, cu derivatele lui: filmul cu gangsteri, filmul noir etc.⁷), acordându-i o articulare perfectă la nivelul narațiunii. Dar aceasta s-ar face în dauna - transformată până la urmă în calitate! - a unei anumite construcții psihologice. Putem remarca, odată cu capodopera lui John Ford *Stagecoach / Diligența* (1939), acea construcție tipologică perfectă a celor șase caractere din interiorul diligenței⁸ călăuzită prin Monument Valley de lendarul Ringo Kid (John Wayne). Așa cum Porter a influențat westernul american în epoca filmului nevorbitor (până la *The Jazz Singer / Cântărețul de jazz* - 1927), tot așa acest film al lui John Ford va pune bazele unui cinematograf apropiat de acțiune, de poveste, de epopee.⁹

Pentru cinematograful rusesc esențiale devin structura și ideologicul, în timp ce pentru filmul american întâietate vor avea narațiunea și eroul. Pe de o parte, masa (mulțimea) și politicul - la ruși, pe de altă parte, eroul și star sistemul - la americani.

Note:

¹ Sava, Ion, „Masca”, în vol. *Arta teatrului*, antologie de Mihaela-Iordache Tonitza și George Banu, Ed. Nemira, București, 2004, p. 382.

² Pentru o mai bună înțelegere a dublului impact cinematografic americano-sovietic (prin prisma cinematografului lui Griffith și Eisenstein) se poate citi excepționalul eseu „Griffith to Eisenstein and back: soviet reciprocity” din volumul *The American Cinema - Voice of America Forum Series*, edited by Donald E. Staples, The Book Programs Division, Educational and Cultural Affairs Directorate, US International Communication Agency, Washington D.C., 1973, p. 139.

³ Să observăm, de exemplu, cu atenție expresiile vizuale în cadrele în care apar cele două prezențe feminine: planul-întreg al mamei care își leagă copilul în brațe - în filmul lui Griffith; chipul feminin, gros-planul femeii care își scapă căruciorul pe scările Odesei - în filmul lui Eisenstein.

⁴ Acestor nume ar trebui atașat cu majuscule cel al lui Charlie Chaplin. Doar că, spre deosebire de cei enumerați, creatorul unor indiscutabile capodopere cinematografice (*Piciul*, *Luminile orașului* sau *Goana după aur*) a creat numai în interiorul propriei sale inconfundabile stilistici, fără a suferi absolut nicio influență exterioară.

⁵ Avem în vedere aici cunoscutul articol al lui Eisenstein „Dickens, Griffith și filmul de azi”.

⁶ Ne amintim de critica celebră, profund ironică și total nejustificată - a lui Mark Twain, care considera că scrierile lui J. F. Cooper sunt naive. Scriitorul american se referea în special la romanele dedicate



David Wark Griffith

Americii Sălbatică, care ar abuza de situații neverosimile, pline de coincidențe. Acestea, conform lui Mark Twain, ar duce la o mecanică situațională abundând în salvări amânate până în momentul de pericol maxim. De aceea, poate, construcția narativă este liniară, personajele neavând profunzime finalurile sunt de cele mai multe ori previzibile, eroii literaturii lui Cooper suferind de o totală fatalitate.

⁷ Pe bună dreptate criticul american Jim Kitsers crede că: „În încercarea de a înțelege filmele de tip western trebuie să avem în vedere ce gen definește acest termen având în vedere că, în general, genurile filmului nu sunt echivalente cu ceea ce înțelegem prin genuri literare. De aceea spunem cum că tragedia sau comedia în literatură se bazează pe o foarte bine definită structură artistică; în acest caz știm exact la ce ne referim. Nu putem spune însă prea multe despre ce înseamnă în fapt un film western. Poate să fie aproape orice: poate să fie o uriașă saga a construirii unei căi ferate; poate să fie o tragică poveste a trecerii (ilegale) a unei frontiere; poate să fie o comedie, un film de acțiune, o adaptare a unei piese de teatru cu tentă moralizatoare, poate să fie o poveste despre răzbunare etc. Istoricii și criticii de film fac mereu referințe la filmul clasic de tip western, dar mă îndoiesc că un astfel de «animal» există. Originea acestui gen este atât de complexă încât nu poate decât să ne bucure. Este unul dintre motivele pentru care acest gen de film este atât de puternic (variat).” (Jim Kitses, „The Western” în *The American cinema*, edited by Donald E. Steaples, 1973, pp. 317-318.)

⁸ Cele șase personaje care întruchipează o întreagă societate (marginală) americană sunt: Boone, un doctor bețiv; Dallas, o prostituată alungată din oraș; un vânzător de whisky pe nume Peacock; Hartfield, un șmecher sudist; doamna Mallory, soția însărcinată a unui ofițer ce pare să ascundă un mare secret; Gatewood, un bancher care fuge cu averea băncii. Ford însuși și-a făcut castingul studiind îndelung fotografiile și desenele epocii care înfățișau tipuri umane, fețe care într-un fel sau altul exprimau, reprezentau aceste caractere.

⁹ Jean Mitry spune despre John Ford că este „unul dintre maeștrii westernului, cinematograful căruia îi imprimă un puternic conținut social și pe care îl ridică la nivelul epopeii antice”. (*Caiet de Documentare Cinematografică*, București, nr. 9/1978, p. 63), iar André Bazin este deseori citat pentru convingerea lui că toate ingredientele cinematografului american se regăsesc în filmul western, acest gen fiind „the american «cinema par excellence””. (Alan Lovell în „The Western” în *Movies and methods*, edited by Bill Nichols, University California Press, Los Angeles, 1976, p. 164).

sumar

info

Premiile TIFF 2010 2

editorial

George Jiglău Kaczynski și Europa. Ce urmează după moartea unui eurosceptic? 3

Două cărți noi de Mircea Cărtărescu

Octavian Soviany Poetul la treizeci de ani 4

Constantin Cubleșan Condiția scriitorului român de azi 5

comentarii

I. Francin Nu numai virtuoz, dar și lutier - I. P. Culiianu 7

istorie literară

Ion Pop Din Banat, spre Mircea Eliade și înapoi 9

imprimatur

Ovidiu Pecican Marele ardelean 10

Posteritatea lui Adrian Marino

Ilie Rad Publicistica din tinerețe a lui Adrian Marino 11

Laszlo Alexandru Zigzagzig 12

poezia

Mircea Brăilița 14

emoticon

Șerban Foarță Moartea statistică 15

proza

Balazs F. Attila Cina 16

eseu

Andrei Mocuța Teddy și mâncătorii de mere 17

istoria

Marius Tărlăța O carte rusească despre chestiunea transilvană (1940-1946) 18

civilizația imaginii

Elena Abrudan Pledoarie pentru vizual 21

digresiuni

Florin Fodorean Drumurile ... și presa românească (I) 22

religie

philosophia christiana

Nicolae Turcan Metafizica singulară sau despre ocolul credinței în cât mai multe zile 23

dezbatere & idei

Sergiu Gherghina Externalități pozitive la nivel comunitar 24

Albescu Oana Inovațiile Tratatului de la Lisabona 25

remarci filosofice

Jean-Loup d'Autrecourt Moralitate și politică (II) 26

flash meridian

Virgil Stanciu Un interviu cu Hilary Mantel 27

TIFF 2010, EDIȚIA A IX-A,
CLUJ-NAPOCA, 28 MAI - 6 IUNIE

Lucian Țion Depres(t)iff 28

Lucian Maier Competiția 29

Alexandru Jurcan Sfânta familie cinefilă 30

Lucian Maier Competiția Shadows 30

Cătălin Bogdan Minimalism moral 31

Mihai Goțiu Duminică dimineața, după Conti... 32

Adrian Țion O formă de radiografiere a durerii 32

TIFF-top 2010 33

Adrian Marian Multe clasamente și doar câteva amănunt(iff)e 34

1001 de filme și nopți

Marius Șopterean 124. Erou și ideologie (Eli Kazan III) 35

plastica

Vasile Radu Naturalism și stil sau despre un gotic moldovean 36

plastica

Naturalism și stil sau despre un gotic moldovean

Vasile Radu

Pictorul ieșean Petru Ciobănică - prezent pe simezele clujene (Galeria Mică, UAP, iunie 2010) - recompune, într-o expresie tonifiant solară, doar în câteva lucrări, un excurs doctrinar, extrem de congruent, deși îl numește - oarecum paradoxal - „Interferențe”. Din... fațetele acestei relații - oglinzi interferate - decurge organicitatea stilului său.

Punctul de plecare al discursului îl poate constitui celebra sinteză woringeriană despre „voința artistică” căreia îi corespund ca resurse noțiunile de *naturalism* și *stil*. Naturalismul artistic ca stil pe care omul l-a privit cu admirație de secole (Antichitatea, Renașterea, Clasicismul) nu înseamnă, desigur, doar imitația unui model natural. Căci, paralel, acesta se confundă, dacă nu sistematic, măcar aleatoriu, cu realismul, ca un concept eterogen, ducând spre epoca modernă, spre realitatea bi-univocă atât a operei și a autorului, cât și a naturii. Parcă ar fi vorba de evadarea artistului undeva în exterioritatea operei sale, privind laborios și grav, obiectiv, la nașterea ei atât de alambicată.

După un șir lung de experiențe legate de practica muncii de restaurare a unor biserici catolice din Moldova, dar și din Vechiul Regat, Petru Ciobănică produce, după circa 10 ani, acumularea necesară unor experiențe stilistice noi.

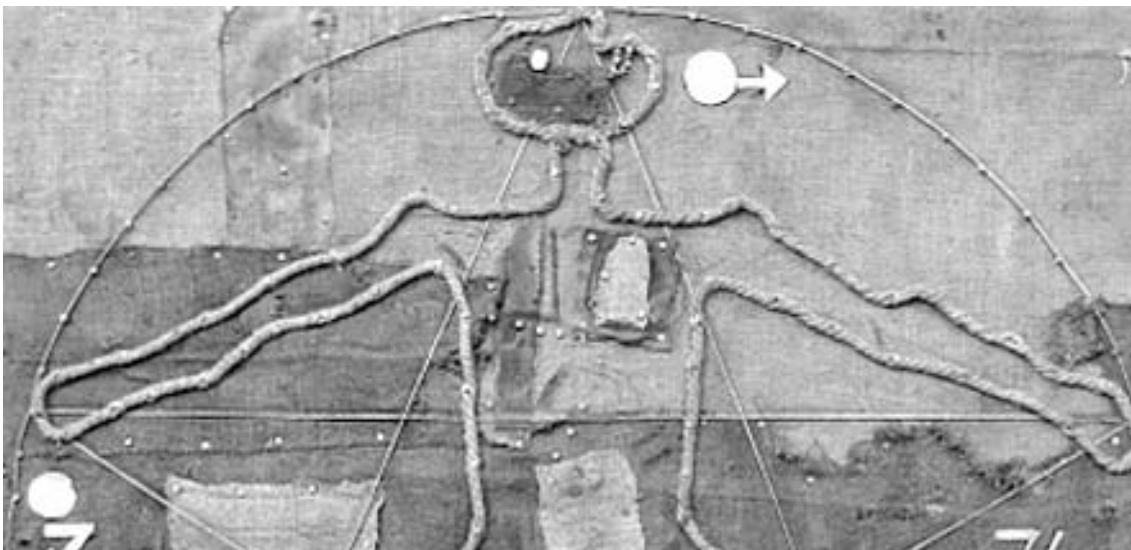
Așa cum, altădată, „clasicul” modern Jean Dubuffet, parcă în pragul unui abandon, dezamăgit, la 43 de ani, inventând avântat o nouă „strategie a creației” - cum spune Max Loreau - „descoperă mesaje noi ale creației proprii prin scriitură, texturi, grafismul aparent și incongruent, alegând să devină paradoxal, primitivul unei noi expresivități. *Marionete, Ziduri, Madone, Rozele lui Alah*” - se numesc vechile personaje ale lui Dubuffet. După o jumătate de secol de la ele, Petru Ciobănică, parcă mai ezitant, se reculegea și alegea, în urmă cu câțiva ani, calea mai discretă și mai elaborată a unor „Însemnări”, pentru a atinge apoi volumetria volup-

toasă și expresivă a „Interferențelor” de azi. Din acestea ne apare reverberația fină a unui *stil*. Un stil mult râvnit, doar o nălucă la început, pentru a se reface vizual, prin pictura sa de azi, prin grandoarea sa elaborată, prin patentul său individual unic. *Interferențele* de azi alcătuiesc acum jaloanele care comunică voința artistică a operei - *Alchimie, Adorație, Muza, Strigăt, Păzitorii pragului, Dans ritualic* etc. - și ele decodifică aceeași modernitate frapantă în care s-a angajat. Deloc datoare predecesorului său.

Petru Ciobănică așează această experiență istorică sub semnul ultim al prezentei sale actualități comunicabile, definind, prin ea, propria sa *voință de formă* globală. Așadar, tentația unui idiom, a unui nou limbaj universal. Mlădierile sale formale lasă să se ghicească surpriza unei dialectici comunicative foarte personale. În interiorul ei se ascunde omul gotic, al depărtărilor septentrionale (al voinței de stil), dar și căldura epică a unui orientat torid exersat (de patimă senzorială). Descoperind această poetică a operei ajungem la poezia ei, surprinzător de apropiată de cuvintele lui Max Loreau:

“Ochii pornesc în căutarea unei ființe, grăbiți să-i procure un exterior, un aspect, și ceea ce găsec întotdeauna este involburarea elanurilor, desfășurarea pasiunilor sale, în acest soi de năvalnică pornire în timpul căreia se caută o formă, lăuntricul și exteriorul țâșnesc dintr-o dată, nu fac decât un singur tot!”

Prin ea se identifică autorul și este inconfundabilă amprenta stilului său. Din ce în ce mai rar descoperim azi astfel de *ochiuri* de culturalitate artistică în lumea plasticii năpădite de exponenți prea ignoranți și grăbiți care, dacă nu cumva se revendică direct din *buricul universului*, exaltă tocmai caracterul precar al lipsei de stil și auto-suficiența barbară a personalității lor hidoase.



Petru Ciobănică

Omul vitruvian (detaliu)

ABONAMENTE: PRIN TOATE OFICIILE POȘTALE DIN ȚARĂ, REVISTA AVÂND CODUL 19397 ÎN CATALOGUL POȘTEI ROMÂNE SAU CU RIDICARE DE LA REDACȚIE: 18 LEI - TRIMESTRU, 36 LEI - SEMESTRU, 72 LEI - UN AN CU EXPEDIERE LA DOMICILIU: 27 LEI - TRIMESTRU, 54 LEI - SEMESTRU, 108 LEI - UN AN. PERSOANELE INTERESATE SUNT RUGATE SĂ ACHITE SUMA CORESPUNZĂTOARE LA SEDIUL REDACȚIEI (CLUJ-NAPOCA, STR. UNIVERSITĂȚII NR. 1) SAU SĂ O EXPEDIEZE PRIN MANDAT POȘTAL LA ADRESA: REVISTA DE CULTURĂ TRIBUNA, CONT NR. R035TREZ2165010XXX007079 B.N. TREZORERIA CLUJ-NAPOCA.

